

Uloga kompetencija klasično obrazovanih glazbenika u bavljenju popularnom, filmskom i jazz glazbom

Bakić, Damjan

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:116:532301>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
VIII. ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

DAMJAN BAKIĆ

**ULOGA KOMPETENCIJA KLASIČNO OBRAZOVANIH
GLAZBENIKA U BAVLJENJU POPULARNOM,
FILMSKOM I *JAZZ*-GLAZBOM**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB 2022.

DIPLOMSKI RAD

**ULOGA KOMPETENCIJA KLASIČNO OBRAZOVANIH
GLAZBENIKA U BAVLJENJU POPULARNOM,
FILMSKOM I *JAZZ*-GLAZBOM**

Mentorica: doc. dr. sc. Nikolina Matoš

Student: Damjan Bakić

Ak. god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

Sažetak

Veliki broj klasično obrazovanih glazbenika profesionalno se bave popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom te su im za to potrebne određene glazbene kompetencije. Ovaj rad bavi se istraživanjem kompetencija potrebnih za bavljenje trima navedenim vrstama glazbe i donosi potpuni pregled i usporedbu kompetencija koje su zastupljene u obrazovnim programima glazbenih i umjetničkih akademija u Hrvatskoj. U radu se opisuje istraživanje koje je provedeno metodom intervjua s tri uspješna glazbenika koji nemaju formalno glazbeno obrazovanje, kako bi se saznalo koje su glazbene vještine stekli bavljenjem popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom. Usporedbom iskaza profesionalnih glazbenika koji nemaju formalno glazbeno obrazovanje te kompetencija koje se poučavaju na glazbenim i umjetničkim akademijama, izvedeni su određeni zaključci o stjecanju kompetencija na formalnoj, neformalnoj i informalnoj razini i to u kontekstu različitih vrsta glazbe.

Ključne riječi: formalno obrazovanje, glazbene kompetencije, filmska glazba, *jazz*-glazba, popularna glazba, profesionalni glazbenik

Summary

A lot of classically trained musicians are professionally involved in popular, film or jazz music, however, to be successful, they need certain musical skills. This paper elaborates a research of musical competencies required to be professionally engaged in popular, film and jazz music, as well as it provides a complete overview and a comparison of the competencies which are included in educational programs in music and art academies in Croatia. The paper also describes the research that was conducted by interviewing three successful professional musicians which do not have a formal music education, in order to find out which musical skills they acquired through professional involvement with popular, film and jazz music. By comparing the competencies of professional musicians who do not have a formal music education, and the competencies taught at music and art academies, we have drawn some

important conclusions about gaining competencies in formal, non formal and informal ways, including different music genres' contexts.

Key words: film music, formal education, *jazz*-music, musical skills, popular music, professional musician

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. KOMPETENCIJE ZA BAVLJENJE POPULARNOM, FILMSKOM I JAZZ- GLAZBOM.....	2
2.1.OPIS KOMPETENCIJA PREMA ODREĐENIM KATEGORIJAMA.....	3
2. 1. 1. Dirigiranje.....	4
2. 1. 2. Poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina.....	6
2. 1. 3. Skladanje.....	11
2. 1. 4. Orkestracija i instrumentacija.....	12
2. 1. 5. Aranžiranje.....	13
2. 1. 6. Sviranje instrumenta.....	14
2. 1. 7. Improvizacija.....	15
2. 1. 8. Glazbena produkcija.....	16
2. 1. 9. <i>Songwriting</i>	17
2. 2. PREGLED KOMPETENCIJA U RAZLIČITIM VRSTAMA GLAZBE.....	18
2. 2. 1. Popularna glazba.....	18
2. 2. 2. <i>Jazz</i> glazba.....	24
2. 2. 3. Filmska glazba.....	29
2. 3. STJECANJE KOMPETENCIJA U OKVIRU STUDIJSKIH PROGRAMA VISOKOŠKOLSKIH GLAZBENIH/UMJETNIČKIH USTANOVA U REPUBLICI HRVATSKOJ.....	37
2. 3. 1. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.....	38
2. 3. 2. Muzička akademija u Puli.....	39
2. 3. 3. Umjetnička akademija u Osijeku.....	39
2. 3. 4. Umjetnička akademija u Splitu.....	40

3. ISTRAŽIVANJE: SAMOPROCJENA STEČENIH KOMPETENCIJA GLAZBENIKA BEZ ZAVRŠENOG FORMALNOG GLAZBENOG OBRAZOVANJA.....	41
3. 1. CILJ I ZADACI ISTRAŽIVANJA.....	41
3. 2. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA.....	41
3. 3. PROCES ISTRAŽIVANJA-OPIS REALIZIRANIH INTERVJUA S ISPITANICIMA.....	43
3. 3. 1. Dalibor Grubačević.....	43
3. 3. 2. Toni Starešinić.....	44
3. 3. 3. Neno Belan.....	45
3. 4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA.....	46
3. 4. 1. Proces glazbenog obrazovanja.....	46
3. 4. 2. Trajanje i kontinuitet glazbenog obrazovanja.....	47
3. 4. 3. Razina stečenih znanja i umijeća.....	48
3. 4. 4. Pozitivni aspekti glazbeno obrazovnog procesa.....	49
3. 4. 5. Negativni aspekti glazbeno obrazovnog procesa.....	49
3. 4. 6. Opis trenutne profesionalne djelatnosti.....	50
3. 4. 7. Primjena stečenih znanja i umijeća.....	50
4. RASPRAVA O REZULTATIMA ISTRAŽIVANJA.....	52
5. ZALJUČAK.....	54
6. LITERATURA.....	55
7. PRILOZI.....	59

Popis tablica

Tablica 1: pregled glazbenih i ostalih kompetencija dirigenta.....	5
Tablica 2: glazbene vještine koje se razvijaju poznavanjem harmonije i polifonije.....	10
Tablica 3: vještine koje se razvijaju poznavanjem glazbenih oblika i sviranjem partitura...	10
Tablica 4: pregled glazbenih i ostalih kompetencija skladatelja.....	12

Popis priloga

Prilog 1

Dalibor Grubačević.....	59
-------------------------	----

Prilog 2

Toni Starešinić.....	69
----------------------	----

Prilog 3

Neno Belan.....	77
-----------------	----

Od srca se zahvaljujem svojoj mentorici dr. sc. Nikolini Matoš na povjerenju, strpljenju i podršci kao i Daliboru Grubačeviću, Toniju Starešiniću i Neni Belanu na svesrdnoj pomoći pri izradi ovoga rada

1. UVOD

Popularna, filmska i *jazz*-glazba sa svim svojim podžanrovima izuzetno su prisutne u svakodnevnom životu svakog glazbenika. Klasično obrazovani glazbenici često se okušaju u navedenim vrstama glazbe iako ih vlastito, klasično obrazovanje ne mora nužno „opremiti“ svim potrebnim znanjima i vještinama. Cilj ovog rada je istražiti i objasniti kompetencije klasično obrazovanih glazbenika u bavljenju filmskom, popularnom i *jazz*-glazbom te ih ujedno osvijestiti i približiti učenicima te budućim studentima i profesorima. Odrastajući u Zadru kasnih devedesetih i ranih dvijetisućitih godina, od samih glazbenih početaka bio sam izložen različitim žanrovima popularne glazbe poput *popa*, *rocka* i *heavy metala*, dok mi je glazbena prekretnica, uz početak pohađanja osnovne glazbene škole i sviranja orgulja u katedrali, bila videosnimka dodjele glazbene nagrade *MTV Video Music Awards*, gdje je simfonijski orkestar sastavljen od akademskih glazbenika pratio izvođače poput *Guns N' Rosesa* i *Metallice* dok je orkestrom dirigirao Michael Kamen, dirigent i skladatelj filmske glazbe. Spoj simfonijskih orkestara i akademskih glazbenika s izvođačima popularne, filmske ili *jazz*-glazbe do današnjeg mi je dana ostala velika glazbena strast i to je ujedno glavni razlog za nastanak ovog diplomskog rada.

U prvom poglavlju rada opisane su glazbene kompetencije koje se stječu klasičnim obrazovanjem (uz dodatak kompetencije *songwritinga*¹), dok drugo poglavlje donosi pregled i opis glazbenih kompetencija unutar svake vrste glazbe, uz kratak opis nastanka i razvoja popularne, filmske i *jazz*-glazbe. Drugi dio drugog poglavlja opisuje stjecanje kompetencija u okviru studijskih programa visokoškolskih glazbenih i umjetničkih ustanova u Republici Hrvatskoj. U trećem poglavlju bit će riječi o istraživanju provedenom na trima ispitanicima metodom intervjua, dok četvrto poglavlje donosi raspravu o rezultatima istraživanja. Peto poglavlje donosi zaključak, a u priložima se nalaze potpune transkripcije intervjua s ispitanicima, kao vrijedan dodatak ovome radu.

¹ Radi preciznosti i sveobuhvatnosti, u radu će se koristiti englesko-američki izraz *songwriting* naspram hrvatskog prijevoda „skladanje pjesama“.

2. KOMPETENCIJE ZA BAVLJENJE POPULARNOM, FILMSKOM I JAZZ-GLAZBOM

Svaka od navedenih vrsta glazbe zahtijeva različite načine primjene glazbenih kompetencija. To znači da se, primjerice, dirigiranje, aranžiranje ili skladanje pjesama (eng. *songwriting*) drugačije primjenjuju u određenim vrstama glazbe, kao i da osobe, to jest glazbenici koji se nađu u toj ulozi, ne moraju nužno imati jednak stupanj obrazovanja ili jednako razvijene vještine.² Usporedbom i svojevrsnim povijesnim pregledom najpoznatijih svjetskih dirigenata, skladatelja, aranžera ili autora pjesama koji su se bavili popularnom, filmskom ili jazz-glazbom, može se zaključiti kako se ili isti autori ponavljaju (okušali su se paralelno u više vrsta glazbe) ili su prisutni potpuno drugačiji autori unutar svake vrste glazbe.³ Michael Kamen (1948. – 2003.), poznati američki skladatelj filmske glazbe osamdesetih i devedesetih godina, studirao je obou na prestižnom *Julliardu*, a bavio se kao skladatelj, aranžer i dirigent, osim filmske, i popularnom glazbom. Radio je aranžmane i pisao glazbu za poznate *pop*, *rock* i *heavy-trash metal* izvođače, dok se u jazz-glazbi nije okušao, osim u nekoliko filmskih *songova* koji su koketirali s jazz-glazbom.⁴ Nadalje, Dave Grusin (1934.), američki klasično obrazovani pijanist, intenzivno se bavio jazz-glazbom kao pijanist, aranžer ili dirigent, filmskom glazbom kao skladatelj, dirigent i pijanist te *pop*-glazbom kao pijanist, skladatelj i aranžer s najčešće vlastitim, instrumentalnim skladbama.⁵ Isto tako, Quincy Delight Jones Jr. (1933.), jedan od najpoznatijih i najutjecajnijih svjetskih glazbenih producenata, bavio se paralelno i uspješno popularnom, filmskom i jazz-glazbom, pritom djelujući kao aranžer, dirigent, skladatelj, producent, trubač i vlasnik diskografskih kuća.⁶ Govoreći o prostoru bivše Jugoslavije, Miljenko Prohaska (1925. – 2014.), bavio se jazz-glazbom kao skladatelj, kontrabasist i dirigent Plesnog Orkestra RTV Zagreb, zatim kao aranžer, skladatelj i dirigent filmske glazbe (filmovi i serije, poput „Sutjeske“ i „Kiklopa“) te kao skladatelj, aranžer i dirigent u popularnoj glazbi, od čega se može izdvojiti mjuzikl „Gubec-beg, koautorstvo s Karlom Metikošem te aranžmani za pjesme Josipe Lisac,

² <https://nottelmanmusic.com/top-10-qualities-of-an-effective-band-or-orchestra-conductor/>. Pristupljeno 30.08.2022.

³ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 30.08.2022.

⁴ <https://www.findagrave.com/memorial/8103314/michael-arnold-kamen>. Pristupljeno 30.08.2022.

⁵ <https://www.colorado.edu/cwa/dave-grusin>. Pristupljeno 30.08.2022.

⁶ <https://www.britannica.com/biography/Quincy-Jones>. Pristupljeno 30.08.2022.

Olivera Dragojevića i druge.⁷ Treba istaknuti i Nikicu⁸ (1930. – 2006.) te Stipicu⁹ (1934.) Kalogjeru, braću koja su se uspješno bavila popularnom, ali i primijenjenom glazbom (filmovi, animirani filmovi, televizijske serije).

Budući da bavljenje sa svim trima navedenim vrstama glazbe zahtijeva širok raspon glazbenih vještina i kompetencija, uputno je da osoba posjeduje glazbenu svestranost i fleksibilnost, umjesto da je briljantna u isključivo jednom glazbenom području (npr. sviranje instrumenta). Isto tako, osoba koja se bavi navedenim vrstama glazbe, trebala bi imati i određene vještine i kompetencije koje nisu vezane isključivo za glazbu. Ovdje spadaju određene organizacijske sposobnosti, kao i razvijeni stupanj socijalno-emocionalne inteligencije, budući da je često prisutan rad s ljudima. Zbog svega navedenog, bilo bi poželjno navesti sve kompetencije koje su potrebne za bavljenje određenom vrstom glazbe i to na način da se kompetencije sagledaju kao takve, po kategorijama, a potom i njihova primjena u bavljenju određenom vrstom glazbe.

2.1. Opis kompetencija prema određenim kategorijama

Kompetencije će, u prvom, općenitom dijelu, biti opisane redoslijedom koji je karakterističan za bavljenje klasičnom glazbom, od dirigiranja pa sve do skladanja pjesama (što ne spada u kompetencije potrebne za bavljenje klasičnom glazbom). Kasnije će se, u okviru svake vrste glazbe, navesti kompetencije onim redoslijedom koji je karakterističan za bavljenje određenom vrstom glazbe.

2. 1. 1. Dirigiranje

Dirigiranje, kao glazbena vještina, čini neizostavni dio svakog muziciranja unutar većeg ansambla, bilo da je riječ o revijalnom orkestru u popularnoj glazbi, *big bandu* u jazz-glazbi ili

⁷ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 30.08.2022.

⁸ <http://www.hds.hr/clan/kalogjera-niko-nikica/?lang=hr>. Pristupljeno 30.08.2022.

⁹ <http://www.hds.hr/clan/kalogjera-stjepan-stipica/?lang=hr>. Pristupljeno 30.08.2022.

pak pravom, simfonijskom orkestru u filmskoj glazbi. U svojoj osnovi, uloga dirigenta u svakoj bi vrsti glazbe trebala biti jednaka: točno, precizno i sigurno voditi ansambl kako bi se glazbeno djelo što uspješnije izvelo. Tu, naravno, dolazi i do sitnih detalja i razlika u dirigentskoj ulozi. Svaki glazbenik koji se nađe u ulozi dirigenta, trebao bi poznavati vještinu taktiranja, kao pred-fazu za uspješno dirigentsko vodstvo. „Taktiranje ima za cilj postaviti i akumulirati osnovicu znanja, stvoriti okvir određenih pokreta, postići osnovnu i dovoljnu dirigentovu izvježbanost tako da može uspješno voditi vokalne i instrumentalne ansamble. Osnovna tehnika taktiranja ujedno je i osnovna tehnika dirigiranja. Dirigirati znači potpuno vladati tehnikom taktiranja i ona se posve mora savladati. Taktiranje ide u susret dirigiranju, pa sve što se učini u tom stadiju imat će konačnu primjenu u živoj i konkretnoj glazbenoj izvedbi.“ (Jerković, 1999:14). Nadalje, samo vladanje vještinom taktiranja nije dovoljno da bi se određenog glazbenika moglo okarakterizirati kao dobrog dirigenta. Kompetencija dirigiranja (uz kompetenciju skladanja), spada u najsvaeobuhvatnije glazbene kompetencije te uključuje veliki broj specifičnih, glazbenih znanja i informacija. Tu spada sam povijesni pregled i razvoj dirigiranja, kao i uloge dirigenta u ansamblu. Isto tako, fizička postava dirigenta, vježbe za opuštanje ruku i tijela, zatim prostorna koordinacija te plohe i položaji ruku. Nakon navedenih fizičkih aspekata dirigiranja, prelazi se na nacrt i taktiranje mjera, pododjele, pripremne kretnje, različite vrste tempa, naglo i postupno ubrzavanje i usporavanje te manualne izvedbe oznaka za dinamiku, odnosno postupne i nagle promjene dinamike. (HDGPP i MZOŠ, 2008). Nadalje, dobar dirigent trebao bi poznavati vrste korona, njihovu manualnu izvedbu, imati precizne završne kretnje, te imati razvijenu neovisnost ruku. Ovo potonje odnosi se na simetričnost i usklađenost lijeve i desne ruke pri dirigiranju, kao i njihovu samostalnost i sugestivnost kretnji. (HDGPP i MZOŠ, 2008). Tek nakon usvojenih fizičkih aspekata dirigiranja te osnova taktiranja, budući dirigent može krenuti na konkretniju pripremu za izvedbu glazbenog djela, što uključuje poznavanje skladatelja i razdoblja u kojima su djelovali, stilska obilježja određenog glazbenog razdoblja, zatim poznavanje glazbenog oblika određenog glazbenog djela te njegovu harmonijsku i melodijsku strukturu. (HDGPP i MZOŠ, 2008). Nadalje, dobar će dirigent imati razvijenu vještinu sviranja partitura (vokalnih, instrumentalnih te vokalno-instrumentalnih) koja će mu uvelike olakšavati uvježbavanje ansambla. Sinteza svih ovih navedenih znanja, vještina i glazbeno teoretskih-disciplina omogućuje dirigentu uspješno vođenje ansambla kroz proces uvježbavanja i probi te, na koncu, koncertnu izvedbu. S druge strane, veliki broj glazbenika koji su se našli u ulozi dirigenta u

bavljenju popularnom, filmskom ili *jazz*-glazbom, nisu imali završen studij dirigiranja, već su dirigiranje učili ili privatno ili u sklopu obaveznog ili izbornog kolegija na akademiji (ukoliko su studirali neki drugi glazbeno-akademski smjer). Nadalje, velik dio glazbenika koji su se bavili aranžiranjem i kompozicijom, neovisno o vrsti glazbe, najčešće se našao u dirigentskoj ulozi, budući da su dirigirali svoje aranžmane i skladbe. Neovisno o glazbenom obrazovanju vezanom za dirigiranje kao djelatnost, njihov uspjeh u vođenju ansambla uvijek je ovisio o talentu, glazbenom iskustvu i poznavanju partiture. Potonje se pogotovo odnosi na glazbenike koji nisu imali formalno dirigentsko obrazovanje, ali su uspješno vodili ansamble izvođača popularne, filmske ili *jazz*-glazbe.¹⁰ Osim razvijenih glazbenih sposobnosti i vještina, svaki bi dirigent trebao imati razvijenu socijalno-emocionalnu inteligenciju budući da stalno radi s ljudima, kao i dozu organizacijske sposobnosti budući da mora voditi i organizirati probe, dogovarati sastanke s glazbenicima i prolaziti glazbeni materijal s pojedincima i prije samih proba (tablica 1). Sve ovo govori u prilog tome da uloga dirigenta nosi i bitan neglazbeni značaj koji direktno utječe i na uspješnost konačne koncertne izvedbe glazbenog djela.

Tablica 1: pregled glazbenih i ostalih kompetencija dirigenta

DIRIGIRANJE	
<i>glazbene kompetencije</i>	<i>neglazbene kompetencije</i>
poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina	socijalno-emocionalna inteligencija
razvijena vještina sviranja partitura	organizacijske sposobnosti
razvijeno glazbeno pamćenje	komunikativnost
razvijena manualna tehnika	disciplina
poznavanje glazbenog stila i konteksta nastanka glazbenog djela	strpljenje

2. 1. 2. Poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina

Iako poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina ne bi ulazilo pod kategoriju jedne jedinstvene glazbene kompetencije, ono je ključno za uspješno svladavanje i korištenje glazbenih

¹⁰ <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/how-film-music-conductors-differ-26903/>.
Pristupljeno 31.08.2022.

vještina poput kompozicije, orkestracije i instrumentacije. Harmonija, polifonija, glazbeni oblici te sviranje partitura ključne su glazbeno-teorijske discipline koje bi svaki profesionalni glazbenik trebao poznavati.

“Harmonija je jedna od komponenata višeglasne muzike, i to ona koja predstavlja njezinu vertikalnu ili akordičku strukturu. Prema tome je harmonija prisutna prije svega u takvoj višeglasnoj muzici koja se pojavljuje u obliku vertikalnih sklopova tonova, tj. u obliku akorda, pri čemu redovito jedan glas, obično najgornji, predstavlja vodeću melodijsku liniju, a ostali akordičku pratnju što zajedno čini homofono muzičko tkivo.“ (Devčić, 1975:7). Bez obzira na to što se pod terminom harmonije misli na klasičnu, pretežno vokalnu harmoniju, sa strogim pravilima vođenja glasova, ona predstavlja temelj za daljnje usvajanje ostalih, sličnih glazbenih znanja, prvenstveno govoreći o harmoniji kao o znanosti o akordima. Usvajanje klasične harmonije olakšava učenje *jazz*-harmonije, kao i slušno prepoznavanje akorda i akordičkih funkcija u popularnoj, ali i ostalim vrstama glazbe (tablica 2, HDGPP i MZOŠ, 2008). U popularnoj glazbi, složenost akorda i harmonijskih funkcija razlikuje se ovisno o glazbenim podvrstama. U elektroničkoj glazbi, naglasak je uglavnom na ritmu, a akordni sklopovi su uglavnom jednostavniji, *rap*-glazba usredotočuje se na tekst, studijsku matricu i *sempliranje*, dok su akordi uglavnom jednostavniji i ponavljajući. *Pop*-glazbu, u smislu urbane glazbe, nešto laganijeg tempa i manje „žestine“ od *rocka*, karakteriziraju jednostavnije akordne izmjene uz poneku proširenu harmonijsku funkciju (sekundarne dominante i subdominante), poneki uklon blažeg karaktera i, najčešće, dijatonske modulacije.¹¹ *Hard rock* i *heavy metal* oslanjaju se na žestinu i ritmičnost, uz naglašenu diatoniku i pravilnu izmjenu akorda te, uglavnom, diatonske modulacije. Ostali žanrovi unutar *metal*-glazbe, u harmonijskom su smislu nešto raznovrsniji i složeniji. *Trash metal* koncentrira se na duboke gitarističke *riffove* i naglašenu ritmičnost uz brzo mijenjanje akorda te naglašenu disonantnost i nagle modulacije. S druge strane, *melodic death* te *power* i *symphonic metal*, uz naglašenu instrumentalnu virtuoznost i ritmičnost, najbliži su klasičnoj harmoniji zbog složenijih akorda, pretežno tercne srodnosti, kromatskih modulacija u udaljenije tonalitete te proširene tonalitetski (Lilja, 2019:14).

Jazz-harmonija slobodnija je od klasične, vokalne harmonije, iako također ima svoja pravila. Može se uspoređivati sa širenjem tonaliteta i slobodnijim spajanjima akorda, kao i

¹¹ <https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/intro-to-pop-schemas/>. Pristupljeno 01.09.2022.

upotrebom septakorda i nonakorda kod impresionista. Glazbenik koji dobro zna i razumije klasičnu harmoniju, uspješno će se snaći i u *jazz*-harmoniji. Harmonija u filmskoj glazbi najbližnja je onoj klasičnoj, pogotovo ako se, u instrumentalnom smislu, koristi veliki simfonijski orkestar ili pak manji, komorniji sastavi. S druge strane, filmska glazba obuhvaća izrazito širok spektar glazbenih vrsta/žanrova koji mogu biti u službi radnje tako da se, unutar filmske glazbe, mogu naći i *jazz*-akordi i primjena *jazz*-harmonije, pogotovo ako je riječ o skladanju ili aranžiranju za *combo* sastave ili *big band*. Sve ovo govori u prilog tome koliko je klasična harmonija bitna kao temeljno glazbeno znanje na kojemu se grade ostale glazbene vještine.

Polifonija je naziv za glazbenu teksturu u kojem se „uz jednu melodiju sklada druga, čije se note pišu nasuprot već napisanim notama prve melodije. Otud i naziv kontrapunkt, prema latinskom *punctum contra punctum* – točka protiv točke, u smislu note u jednoj dionici napisane nasuprot noti u drugoj dionici, kako za samu prateću melodiju, tako i za područje teorije glazbe u čijem je središtu pozornosti građa i odnos dviju ili više melodija-dionica polifonog glazbenog djela.“ (Petrović, 2019:3). Sam postupak kontrapunkta izrazito je prisutan u popularnoj, filmskoj i *jazz*-glazbi te ga koriste brojni glazbenici, neovisno o stupnju vlastitog glazbenog znanja i obrazovanja (tablica 2, HDGPP i MZOŠ, 2008). Kod neobrazovanih glazbenika, sama upotreba kontrapunkta je na podsvjesnoj razini, i, uz naglašeni glazbeni talent, koriste ga nesvjesno, najčešće u skladanju određenih melodija te instrumentalne pratnje. Jedan od glavnih primjera u popularnoj glazbi su *Beatlesi*. „Skladba *Lady Madonna* autorskoga para *Lennon* i *McCartney* pokazuje zavidnu razinu kontrapunktnoga rada. U skladbi postoji pet melodijskih cjelina, a skladba se razvija istodobnim nastupima dviju ili čak triju njih istodobno.“ (Petrović, 2019:147). Sastav *The Beatles* u svojim je pjesmama upotrebu kontrapunkta doveo do zavidne razine, prvenstveno u paralelnim melodijama, višeglasjima i instrumentalnoj pratnji. S druge strane, obrazovani glazbenici svjesno koriste znanje iz kontrapunkta u kreiranju melodija, instrumentalne pratnje i aranžmana. U popularnoj glazbi, ovaj je postupak uglavnom vezan uz opisani postupak *songwritinga* te aranžiranje (u smislu aranžiranja pjesama, ali i aranžmana za veće instrumentalne ili orkestralne sastave).

U *jazz*-glazbi, kontrapunktni rad prisutan je kod aranžiranja za različite instrumentalne ili vokalno-instrumentalne sastave, isto kao i u popularnoj glazbi kod *songwritinga*. Budući da je u

jazz-glazbi izrazito prisutna vještina improvizacije, jedan od njezinih temelja je upravo poznavanje kontrapunkta. Isto tako, kontrapunktni je rad u *jazzu* prisutan i kod stvaranja instrumentalne pratnje, tzv. *compinga*, bilo da je riječ o instrumentalnom sastavu ili kreiranju instrumentalne pratnje za određeni ženski ili muški vokal. Vješti improvizator svakako bi trebao dobro poznavati kontrapunkt. U filmskoj glazbi, poželjno je znanje i vokalnog i instrumentalnog kontrapunkta, budući da ona objedinjuje više različitih glazbenih žanrova i skladateljskih postupaka. Ovdje je kontrapunkt prisutan kod stvaranja *songova*, filmskih tema te aranžiranja. Budući da je u filmskoj glazbi prisutan široki raspon instrumentalnih sastava (bendovi, zborovi, komorniji sastavi, simfonijski orkestar), skladatelju filmske glazbe će znanje iz kontrapunkta biti jedno od najvažnijih.

Poznavanje glazbenih oblika predstavlja temeljno znanje svakog skladateljskog rada, budući da podrazumijeva oblikovanje novonastale glazbene ideje u određenu, smislenu formu (tablica 3). „Organiziranost različitih komponenti muzičkog izraza, prije svega harmonije, dinamike, agogike, tonskog kolorita, kojom se muzički tok raščlanjuje u svoje sukcesivne faze (odsjeke), a u isti mah se te faze dovode u međusobni odnos i povezuju u cjelinu, gradi vremensku strukturu glazbenog djela-glazbeni oblik.“ (Skovran, Peričić, 1991:7). Kao i kod polifonije, kod poznavanja glazbenih oblika obrazovani i neobrazovani glazbenici imaju različit pristup. U procesu *songwritinga* koji bi, u ovom slučaju, bio najsirodniji klasičnoj kompoziciji, neobrazovani glazbenici gotovo će instinktivno (nesvjesno) pristupiti oblikovanju forme, na osnovi one glazbe koju su već slušali, kao i onoga što im bolje zvuči. S druge strane, obrazovani će glazbenici svjesno i namjerno raditi određenu glazbenu formu, poznavajući njezine zakonitosti, bilo da je riječ o autorskoj pjesmi ili nekom opsežnijem glazbenom djelu. U popularnoj je glazbi jedan od najrasprostranjenijih glazbenih oblika rondo, koji nalazimo u gotovo svakom žanru popularne glazbe. U *jazz*-glazbi, u kojoj je prisutna velika količina improvizacije, dominira tema s varijacijama, kao i „karakteristični *12-bar blues*, odnosno progresija akorda u trajanju od dvanaest taktova“. (Morić, 2020:18). U filmskoj glazbi, gdje je glazba u službi radnje te prati sliku, najčešće su prisutne teme s varijacijama, složena trodijelna pjesma (jedna od najčešćih), kao i oblik suite, poglavito u orkestralnoj glazbi. U filmskoj glazbi ponekad nije lako ni postići cjelovitost forme budući da glazba nije kontinuirana, već se pojavljuje povremeno pa nestane (Paulus, 2012:141), što dodatno govori u prilog tome koliko je poznavanje glazbenog oblika bitan aspekt skladateljsko-aranžerskog rada. Uspješni skladatelj

filmske glazbe, kao majstor svoga zanata, znat će točno odabrati glazbeni oblik koji će najbolje prenijeti njegovu glazbenu zamisao, a sve to kako bi glazba bila u službi filmske radnje.

Sviranje partitura podrazumijeva glazbenu vještinu „čitanja“ s lista, odnosno sviranja klavirskog izvotka zvorske ili orkestralne skladbe. Glavni smisao ovakve prakse je da se glazbenik osposobi za istovremeno praćenje većeg broja zvorskih i/ili instrumentalnih dionica te da nauči „čitati“ stare ključeve koji se upotrebljavaju u određenim zvorskim skladbama te kod transponirajućih instrumenata.¹² Razvojem prakse sviranja partitura glazbenik tijekom vremena može svirati vokalne i instrumentalne skladbe *prima vista*^{13 14}. Ova vještina izrazito je bitna budući da je direktno povezana s kompetencijama instrumentacije i orkestracije jer omogućuje glazbeniku istovremeno „čitanje“, odnosno sviranje orkestralne partiture koja sadrži i transponirajuće instrumente, a vješti svirač partitura znat će u momentu reducirati orkestralni izvadak u klavirski slog. Isto tako, ova vještina omogućava glazbeniku koji se bavi vođenjem/dirigiranjem zbora ili ansambla direktan pregled svih dionica u partituri, što mu, uz poznavanje glazbeno-stilskog obilježja glazbenog djela koji uvježbava, omogućava uspješno izvođenje i interpretaciju istog (tablica 3).

¹² <http://www.muza.unizg.hr/8-odsjek-za-glazbenu-pedagogiju/kolegiji-predmeti-koje-predaju-nastavnici-8-odsjeka/sviranje-partitura-c/>. Pristupljeno 01.09.2022.

¹³ tal. *prvi pogled*, podrazumijeva izvođenje vokalnog ili instrumentalnog djela bez prethodnog uvježbavanja ili poznavanja istog.

¹⁴ https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVZvXw%3D%3D&keyword=a+prima+vista. Pristupljeno 01.09.2022.

tablica 2: glazbene vještine koje se razvijuju poznavanjem harmonije i polifonije

HGDPP i MZOŠ, 2008

HARMONIJA	POLIFONIJA
poznavanje i spajanje akorda	razvoj praktičnog izražavanja u stilu vokalne i instrumentalne polifonije u višeglasju
poznavanje i ovladavanje modulacijama	razlikovanje polifonih stilova na osnovi slušne i teorijske analize
razvoj izražavanja unutar harmonijskog načina mišljenja	razvoj vještine samostalne izrade manjih i većih polifonih oblika
razvoj vještine harmonijske analize glazbenog djela	razvoj vještine improvizacije
razvoj kreativno-skladateljskog načina glazbenog izražavanja	ovladavanje polifonim kompozicijskim postupcima u višeglasju te razvoj vještine skladanja

tablica 3: vještine koje se razvijuju poznavanjem glazbenih oblika i sviranjem partitura

HGDPP i MZOŠ, 2008

POZNAVANJE GLAZBENIH OBLIKA	SVIRANJE PARTITURA
prepoznavanje homofone i polifone glazbene strukture	istovremeno praćenje više zbornih i orkestralnih dionica
poznavanje vanjske i unutarnje strukture glazbenog oblika	ovladavanje čitanjem starih ključeva
analiziranje, razlikovanje, uspoređivanje i klasificiranje glazbenog djela prema tipu glazbenog oblika	ovladavanje čitanjem transponirajućih instrumenata
poznavanje povijesnog razvoja glazbenih oblika	razvoj sposobnosti <i>prima vista</i> sviranja
prepoznavanje i analiza glazbenog oblika deduktivnim (notni zapis) i induktivnim (slušanjem glazbenog djela) putem	razvoj sposobnosti preciznog izvođenja glazbenog djela i vođenja vokalnog/instrumentalnog ansambla

2. 1. 3. Skladanje

Skladanje, kao glazbena vještina, podrazumijeva stvaranje novog glazbenog djela ili forme. Kod kompetencije skladanja, ključno je navesti razradu glazbene ideje bez koje se novo glazbeno djelo naprosto ne može ostvariti. Pri razradi glazbene ideje bitno pomažu skladateljske tehnike, poznavanje glazbeno-teoretskih disciplina, prvenstveno harmonije i polifonije te primjena instrumentacije i orkestracije kao dvije glazbene kompetencije direktno povezane s vještinom skladanja. Neovisno o vrsti glazbe, dobar skladatelj moći će razraditi glazbenu ideju na sebi svojstven način, koristeći sve dostupne i njemu poznate tehnike, usklađujući svoj vlastiti, skladateljski stil s glazbenim oblikom novonastale kompozicije. Nadalje, dobar skladatelj sposoban je slušno prepoznati glazbeni materijal i manipulirati njime, kao i prepoznati i razumjeti glazbene obrasce na kojima se temelji improvizacija. (HDGPP i MZOŠ, 2008). Isto tako, uspješan skladatelj trebao bi dobro poznavati kapitalna djela povijesnih i suvremenih glazbenih stilova i razumjeti njihovu ulogu u razvoju glazbenog stvaralaštva.¹⁵ Dobar će skladatelj također imati razvijene digitalne vještine i znati upotrebljavati računalnu tehnologiju kao pomoćno sredstvo u stvaranju, prezentiranju i oblikovanju svojih radova. (HDGPP i MZOŠ, 2008). Kao i kod dirigiranja, skladatelji bi također trebali imati razvijene ostale „neglazbene“ kompetencije, poput organizacijskih sposobnosti, razvijene socijalno-emocionalne inteligencije, prvenstveno radi suradnje s ljudima pri izvođenju vlastitih glazbenih djela (tablica 4). S druge strane, treba naglasiti kako postoje razlike u primjeni vještine skladanja kod popularne, filmske ili *jazz*-glazbe. U popularnoj glazbi, vještina skladanja zamjenjuje se s vještinom skladanja pjesama te vještinom aranžiranja. Kod *jazz*-glazbe, skladanje se uglavnom odnosi na pisanje vlastitih skladbi (instrumentalna glazba), skladanje pjesama i aranžiranje, budući da postoje mnoge *jazz*-skladbe uz pratnju *combo* sastava ili *big banda*. Glede filmske glazbe, skladanje obuhvaća slične postupke kao i kod klasične glazbe, uključujući znanja iz orkestracije i instrumentacije te aranžiranja. Nadalje, unatoč sličnim postupcima skladanja kod klasične i filmske glazbe, skladatelj koji se bavi filmskom glazbom trebao bi imati šire glazbeno znanje, budući da filmska glazba najčešće podrazumijeva kombinaciju elemenata klasične, *jazz* i popularne glazbe. Stoga ne čudi kako su brojni skladatelji filmske glazbe, prije nego su ozbiljnije

¹⁵ <http://www.muza.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/07/IU-LA-kompozicija-composition.pdf>. Pristupljeno 01.09.2022.

počeli skladati za filmove, imali karijere kao klasični, *jazz* ili *pop*-instrumentalisti, glazbeni urednici ili dirigenti ozbiljnih ili revijalnih sastava i orkestara.¹⁶

Tablica 4: Pregled glazbenih i ostalih kompetencija skladatelja

SKLADANJE	
<i>glazbene kompetencije</i>	<i>neglazbene kompetencije</i>
poznavanje glazbeno-teoretskih disciplina	socijalno-emocionalna inteligencija
razvijena vještina improvizacije	organizacijske sposobnosti
poznavanje i razumijevanje skladateljskih tehnika i razvijenost vlastitih	komunikativnost
poznavanje glazbene produkcije i računalnih, glazbenih softvera	disciplina
poznavanje glazbenih stilova i kapitalnih povijesnih i suvremenih skladbi	otvorenost novim iskustvima i sadržajima (radi inspiracije)

2. 1. 4. Orkestracija i instrumentacija

Orkestracija i instrumentacija, kao glazbene vještine, usko su povezane s kompozicijom. Ove dvije kompetencije zapravo su „alat“ koji skladateljima služi kako bi kreativnije, točnije i preciznije oblikovali glazbenu ideju. Instrumentacija podrazumijeva „studij i vještinu svrsishodne uporabe svakog pojedinog glazbala u ansamblu, dok se orkestracija odnosi na usklađivanje svih glazbala u cjelini.“¹⁷ Kao i kod prije navedenih glazbenih vještina, i kod ove dvije postoje razlike unutar određene vrste glazbe. Popularna glazba imat će nešto manje složena orkestracijsko-instrumentacijska rješenja u odnosu na *jazz* ili filmsku glazbu. To naravno ovisi i o određenom žanru unutar popularne glazbe, budući da je sam pojam izrazito širok i sveobuhvatan. U *jazz*-glazbi, orkestracijsko-instrumentacijska rješenja i inovacije uglavnom će

¹⁶ <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/how-film-music-conductors-differ-26903/>. pristupljeno 01.09.2022.

¹⁷ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 01.09.2022.

se odnositi na skladbe i aranžmane za manje (*combo*) ili veće (*big band*) sastave, dok je upotreba simfonijskog orkestra ipak nešto rjeđa. U filmskoj glazbi, ove dvije glazbene vještine doživljavaju najobuhvatniju primjenu budući da je upotreba velikog simfonijskog orkestra dosta česta. Orkestracijsko-instrumentacijska rješenja i postupci slični su onima u klasičnoj glazbi. Nadalje, očigledno je da svaki orkestrator ima i svoja originalna rješenja, svojstvena samo njemu, što se posebno očituje u filmskoj glazbi gdje je sama glazba u službi radnje: „Kako bi dobili orkestraciju kakvu su doista zamislili, skladatelji pišu skice u kojima se nalaze detaljne upute. Na primjer, Elmer Bernstein daje upute izbjegavajući glazbene termine, međutim, njegov orkestrator David Spear smatra da mu jako pomažu pojmovi poput „toplo“, „ledeno“, „veliko“, „intimno“, „teško“ ili „sjetno“. S druge strane, važno je znati interpretirati zapisane pojmove. Conrad Pope (američki skladatelj i orkestrator filmske glazbe) tvrdi da termin „drveni puhači *tutti*“ ne znači isto Jerryu Goldsmithu, Alanu Silvestriju ili Johnu Williamsu.“ (Paulus, 2012:46).

2. 1. 5. Aranžiranje

Aranžiranje danas najčešće podrazumijeva „instrumentalnu ili vokalnu preinaku nekog djela. Za razliku od preradbe muzičkog djela koja nosi karakteristična obilježja obrađivača, aranžman prilagođuje sve elemente izvorne kompozicije (melodiju, harmoniju, ritam i oblik) potrebama, mogućnostima i stilu soliste, odnosno orkestralnog sastava za koji se piše.“ (Gligo, 1996:11). Neovisno o vrsti glazbe, dobar će aranžer poznavati instrumentaciju i orkestraciju, kao i glazbeni stil unutar kojeg aranžira novu skladbu ili glazbeno djelo. Nadalje, uspješan aranžer znat će ponuditi originalna i kreativna glazbena rješenja, što se pogotovo odnosi na aranžiranje za drugačiji izvođački sastav od onog za kojeg je glazbeno djelo prvotno bilo skladano. Isto tako, dobar će aranžer znati istaknuti određene glazbene instrumente i dionice te transkribirati dionice za jedan izvođački sastav u drugi¹⁸. Kao i kod prije navedenih kompetencija, aranžiranje se također razlikuje ovisno o vrsti glazbe. U popularnoj glazbi, aranžer je najčešće osoba koja je ujedno i producent, a uz to je i zadužena za zaokruženje glazbene forme ili cjeline. Aranžeri u popularnoj glazbi objedinjuju uglazbljene stihove u kompaktnu cjelinu, stvarajući time novu pjesmu, kao i njezin ugođaj. Pod njihovom ingerencijom je odabir instrumenata, odabir akorda,

¹⁸ <http://www.muza.unizg.hr/8-odsjek-za-glazbenu-pedagogiju/kolegiji-predmeti-koje-predaju-nastavnici-8-odsjeka/priredivanje-za-ansamble-1/>. Pristupljeno: 01.09.2022.

dinamika, tempo i ritam pjesme, korigiranje melodijske linije i najčešće dodatni produkcijski zahvati. U popularnoj glazbi, aranžeri praktički preuzimaju ulogu skladatelja, iako im se ta zasluga ne može do kraja pripisati ako ujedno nisu i autori same glazbe i stihova. S druge strane, *jazz*-glazba zahtijeva od aranžera nešto drugačiji pristup i ulogu. Ovdje se aranžerska uloga više približava ulozi obrađivača već poznatih *songova*, tzv. *jazz*-standarda. *Jazz*-aranžer trebao bi biti potkovan u instrumentaciji i orkestraciji, kao i u samoj kompoziciji, budući da prerada određene pjesme ili teme zahtijeva i reharmonizacijske elemente. (Dobbins, 2015:8). Uz sve navedeno, logično je da su *jazz*-aranžeri često i vrsni instrumentalisti koji najčešće sviraju u *combo* ili *big band* sastavima, tako da su već upoznati s mogućnostima instrumenata te njihovom bojom i dinamičkim potencijalom. Po pitanju filmske glazbe, uloga aranžera u potpunosti je svedena na onu orkestratorsku. Filmska industrija, pogotovo tijekom svog razvoja u povijesti, uvijek je koristila veliki potencijal simfonijskog orkestra pa stoga i ne čudi da je vještina orkestracije bila ključna. Danas je i dalje tako, osim što su orkestratori najčešće i producenti ili *sound designeri*, budući da svi filmovi ne raspolažu budžetom kojim bi se mogao platiti veliki simfonijski orkestar. U tom se slučaju pristupa producerskim zahvatima i radu u studiju kako bi se, uz mogućnost glazbenih *softvera*, zamijenio orkestar. Stvarnu ulogu aranžera u filmskoj glazbi mogli bi pripisati isključivo glazbenicima koji naprave aranžman za tematsku pjesmu unutar filma, odnosno *soundtrack*. S druge strane, budući da skladatelj glazbe za film najčešće bude i aranžer filmskog *soundtracka*, očigledno je da se određena osoba nađe u polivalentnoj glazbenoj ulozi.

2. 1. 6. Sviranje instrumenta

Sviranje instrumenta još je jedna vještina koja je bitna za uspješno bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom, iako nije presudna. Naime, razvijenost tehnike sviranja, fraziranja, kao i samo sviranje s lista (sviranje partitura), izrazito je važno ukoliko je sam glazbenik ujedno i izvođač. Treba naglasiti kako se sve navedeno prvenstveno odnosi na klavir budući da ima veliki opseg zvuka i tehničko-izvedbene mogućnosti, kao i to da je navedene kompetencije, poput instrumentacije i orkestracije, najlakše shvatiti za klavirom, a ne nekim drugim instrumentom. Dobar će klavirist imati razvijene tehničko-izvedbene mogućnosti, moći svirati raznolik repertoar iz različitih stilskih razdoblja u različitim tempima, kao i vješto artikulirati raznolike

dinamike. Isto tako, imat će razvijenu glazbenu memoriju i moći će odsvirati glazbeno djelo na pamet. Treba reći i kako bi dobar instrumentalist (u ovom slučaju klavirist) trebao moći „skinuti“ pjesmu po sluhu, odnosno odsvirati odslušano glazbeno djelo (manje ili više kompleksno) bez notnog zapisa. Ovo se prvenstveno odnosi na različite skladbe u popularnoj glazbi koje su manje kompleksne od kompozicija u klasičnoj ili *jazz* glazbi. Kao i kod prijašnjih glazbenih vještina, i ovdje su prisutne određene razlike između glazbenih žanrova i samog sviranja instrumenta. Popularna glazba manje je harmonijski složenija od *jazza* i filmske glazbe, ali isto tako može zahtijevati razvijenu sviračku tehniku, pogotovo ukoliko je riječ o različitim vrstama *hard rock* i *metal* glazbe. (Lilja, 2019:11).

Jazz-glazba zahtijeva visoku razinu tehničke izvedbenosti samog glazbenika, budući da obiluje bogatim, složenim harmonijama, kao i posebnim načinom fraziranja i brzim pasażama. Filmska glazba najčešće predstavlja mješavinu žanrova i svaka glazbena vještina (uključujući i sviranje instrumenta) je dobrodošla. Glazbenik koji ima razvijenu tehniku sviranja, kao i razvijenu sposobnost sviračke prilagodbe različitim glazbenim žanrovima, u filmskoj će glazbi biti izuzetno koristan i uspješan, pogotovo stavljajući naglasak na studijsko snimanje ili izvođenje filmske glazbe uživo. Sve što je do sad navedeno, može se uzeti u obzir iz ugla glazbenika-instrumentalista, prvenstveno pijanista, budući da je klavir, kao instrument, temelj razvoja i ostalih glazbenih kompetencija i glazbeno-teorijskih disciplina. Međutim, to ne znači da uspješni instrumentalist koji se bavi popularnom, filmskom ili *jazz*-glazbom mora isključivo biti pijanist – to može biti glazbenik koji svira bilo koji instrument, iako je klavir, radi svoje specifičnosti, najpoželjniji. Sve navedeno ne znači da bi svaki aranžer, skladatelj ili dirigent koji se bavi ovim trima vrstama glazbe trebao biti izuzetno vješt na instrumentu, ali određenu razinu sviranja bi trebao imati razvijenu, budući da mu to olakšava samu prirodu posla (skladanje, aranžiranje, orkestraciju, dirigiranje...).

2. 1. 7. Improvizacija

Improvizacija podrazumijeva „glazbu koja uključuje nešto slobode za izvođača za izvedbe unutar zbira parametara koje je postavio skladatelj. Improvizacija sugerira i zahtijeva da se izvođač osloni na svoju tehniku i intuiciju koja se temelji na njegovim prethodnim iskustvima, unutar određenog stilskog okvira.“ (Gligo, 1996:110). Dobar će improvizator uvijek biti poželjan, neovisno o glazbenom žanru. Za razvitak te vještine potrebno je mnogo iskustva,

tehničko-izvedbene potkovanosti na instrumentu kao i odlično poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina poput harmonije, polifonije, glazbenih oblika i sviranja partitura. Uz sve navedeno, dobar će se improvizator znati prilagoditi glazbenom stilu i žanru, što je možda i najbitnija osobina, budući da se na taj način glazbeni sadržaj najvjerodostojnije prenosi. Glazbena vještina improvizacije najviše dolazi do izražaja u *jazzu* i popularnoj glazbi, dok je u filmskoj glazbi ipak nešto manje zastupljena. Filmska glazba vezana je najčešće uz simfonijski orkestar i producenti rad u studiju te ima striktnije postavljenu partituru, ne dopuštajući određena, veća odstupanja od zapisanog. O improvizaciji se, u filmskoj glazbi, može govoriti jedino u slučaju koncertnog izvođenja glazbe, gdje se tolerira određeno odstupanje od partiture, pogotovo u slučaju miješanja žanrova, odnosno određenih *jazz*-značajki unutar filmske glazbe-primjerice ansambl koji uživo izvodi filmsku glazbu nije simfonijski orkestar već *big band* ili *combo* sastav. Improvizacija se, kao vještina, pojavljuje u popularnoj glazbi u mnogobrojnim žanrovima (*pop*, *rock*, *rap*, *heavy metal*, čak i u određenim podžanrovima elektroničke glazbe). Bez obzira na to što se improvizacija u popularnoj glazbi bazira na manje složenim akordima i jednostavnijoj glazbenoj formi, i dalje je na cijeni kao jedna od najbitnijih kompetencija za bavljenje glazbom. U *jazz*-glazbi, improvizacija je prisutna od samih početaka, budući da je jedna od njezinih glavnih značajki. Gotovo je svaki „veliki“ *jazz*-glazbenik i instrumentalist bio i izvrstan improvizator. I u ovom slučaju, navedena vještina podrazumijeva poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina, prilagođenih *jazz*-žanru.

2. 1. 8. Glazbena produkcija

Glazbena produkcija razvojem je digitalne tehnologije postala jedna od ključnih vještina u glazbenoj industriji. Glazbeni producent odgovoran je za samu zvučnu sliku svakog snimljenog materijala i kao takav, jedan je od najbitnijih osoba unutar svakog glazbenog projekta. Naravno da postoje mnoge razlike unutar glazbene produkcije između popularne, filmske i *jazz* glazbe. U popularnoj glazbi veliki je broj glazbenih žanrova i u svakom od njih postoje određena produkcijska pravila. Nije isto snimati i producirati *r'n'b* ili *rap*-izvođača gdje je veliki naglasak na studijskom stvaranju ritma, matrici te *simpliranju*¹⁹ ili snimati i producirati *hard rock* ili *heavy metal* izvođača gdje je u prvom planu žešći, siroviji i prirodni zvuk. Nadalje, nije isto

¹⁹ Ubacivanje manjeg ili većeg dijela snimke tuđeg glazbenog uratka u vlastiti

snimati manji sastav ili morati ozvučiti mikrofonima i snimiti cijeli simfonijski orkestar koji je često prisutan u filmskoj glazbi. Sve te razlike odlikuju glazbenu produkciju unutar svake vrste glazbe. Valjalo bi naglasiti i to da se, u velikim zapadnim zemljama, poput SAD-a, Velike Britanije ili Italije, funkcija producenta dijeli na više „uloga“. Tako jedna osoba radi produkciju i snimanje, druga osoba se bavi miksanjem²⁰, a treća osoba radi *mastering*.²¹(Savage, 2014:22). Na području Hrvatske i prostorima bivše Jugoslavije, prvenstveno radi malog tržišta i nedostatka financijskih sredstava, jako puno producenata radi i *miks* i *mastering*, ali isto tako postoji praksa da se taj proces dijeli na više osoba. U *jazz*-glazbi, često su dirigenti *big bandova* i glazbenici unutar *combo* sastava ujedno i producenti ili koproducenti – imaju svoje ton-majstore i glazbene producente, ali također sudjeluju u produkciji te procesima miksanja i *masteringa*. U filmskoj glazbi, pogotovo ukoliko se radi glazba za film manjeg budžeta pa se sve radi iz studija, sam skladatelj je i najčešće producent, dok postupke miksanja i *masteringa* može dati i drugoj, možebitno stručnijoj osobi. Ukoliko je riječ o velikoj produkciji gdje sudjeluje simfonijski orkestar, svatko ima svoju ulogu: skladatelj se brine o partituri te postupcima instrumentacije i orkestracije, dok su za produkciju te kasnije procese miksinga i *masteringa* zaduženi posebni producenti te tonski majstori. Skladatelj u ovim procesima najčešće sudjeluje u savjetodavnoj ulozi.

2. 1. 9. *Songwriting*

Songwriting je engleski izraz koji se koristi za vještinu skladanja pjesama, bilo da je riječ o autorskom tekstu, glazbi, aranžmanu ili o svemu navedenom. Kao glazbena vještina izrazito je razvijena u zapadnim zemljama, gdje se nalazi i u planu i programu privatnih glazbenih škola i institucija. Na ovim prostorima *songwriting* je također izrazito razvijena glazbena djelatnost, iako nije institucionalizirana u tolikoj mjeri kao u zemljama zapadne Europe i SAD-u. Ova glazbena vještina povezana je s kompozicijom i aranžiranjem radi naglašenog kreativnog rada, iako skladatelj ili aranžer ne mora nužno biti i kvalitetan *songwriter*. S druge strane, postoje ipak brojni primjeri gdje su skladatelji i aranžeri ujedno i autori pjesama, odnosno uglazbili su stihove te su autori aranžmana. Ovo je posebno

²⁰ Postupak oblikovanja i balansiranja boje i jačine snimljenih instrumenata

²¹ Finalni stadij glazbene produkcije u kojem se balansiraju i izjednačavaju frekvencije svih snimljenih instrumenata kako bi se cjelokupna snimka jednako dobro čula na više različitih vrsta zvučnika

naglašeno u filmskoj glazbi, budući da velik broj filmova ima *songove*²² koji su s vremenom postali prepoznatljivi dio filma. Nadalje, postoje i izvođači vlastite glazbe koji su ujedno i autori vlastitih pjesama (tekst, glazba i aranžman) i za njih se kaže da su kantautori. Ovo je bitno navesti budući da kantautori nisu toliko česti, odnosno prisutni su u popularnoj glazbi, dok ih u filmskoj i *jazz*-glazbi ima izrazito malo, radi same koncepcije i složenosti glazbene materije. Kvalitetan *songwriter* ne mora nužno imati bilo kakvu glazbenu naobrazbu da bi bio uspješan u svom pozivu, kao i što netko tko dobro poznaje glazbenu teoriju i glazbeno-teorijske discipline ne mora nužno biti i dobar u kompetenciji *songwritinga*. U vještini pisanja kao i uglazbljivanja pjesama, izrazito su bitni razvijen sluh te osjećaj za melodiju i ritam, kao i glazba koju sluša sam autor, budući da će nove pjesme biti upravo pod utjecajem onoga s čime se autor prethodno upoznao.

2. 2. Pregled kompetencija u različitim vrstama glazbe

2. 2. 1. Popularna glazba

Popularna glazba termin je kojim se označavaju oni tipovi glazbe u suvremenim društvima koji se smatraju paralelnima, komplementarnima ili čak protivnima umjetničkoj i tradicijskoj (izvornoj folklornoj) glazbi. Obilježava ih općenito niža estetička vrijednost, manja strukturna složenost i velika fluktuacija (brzo prihvaćanje i nagli pad slušivosti) konkretnih skladbi/pjesama, namijenjenih širokim slojevima glazbeno slabije obrazovanih slušatelja.²³ Bez obzira na definiciju koja izričito navodi popularnu glazbu kao tip glazbe koja je niže estetske vrijednosti te pretežno namijenjena širem spektru slabije obrazovanih slušatelja, u današnje je vrijeme taj termin izuzetno širok. (Pavlović, 2020:15).

U popularnu glazbu najčešće se svrstavaju sve vrste glazbe koje nisu vezane uz klasičnu, *jazz* ili tradicijsku glazbu, stoga je logično da i u žanrovima popularne glazbe ima određenih podžanrova koji, u umjetničkom smislu, ne odmiču puno od klasične, *jazz* ili tradicijske glazbe. Uzevši u obzir da u popularnu glazbu spadaju i *rock'n' roll* i sve njegove inačice (*pop-rock*, *hard*

²² Engleski naziv za pjesmu koja karakterizira određeni lik u filmu, filmsku situaciju ili je direktno povezana s tematikom filma i postaje njegov zaštitni znak.

²³ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 01.09.2022.

rock, heavy metal, trash metal, power metal, punk, grunge, indie itd.), *pop*-glazba (u smislu urbane glazbe, manje žestine od *rock'n'rolla*), *disco, funk* i zabavna glazba (glazba jednostavnih tekstova, opuštene atmosfere i sadržaja), nezahvalno je govoriti o popularnoj glazbi kao o jednostranoj i, nužno, manje estetski vrijednoj. Takav kriterij može se upotrijebiti za pojedine podžanrove unutar popularne glazbe, odnosno, još preciznije, za pojedine glazbene uratke, bez obzira na (pod)žanr kojemu pripadaju. Sve dosad navedeno govori u prilog tome da glazbene kompetencije glazbenika koji se bave popularnom glazbom, zbog same razgranatosti i raznovrsnosti podžanrova popularne glazbe, ne moraju biti nužno razvijene do jednakog stupnja kompleksnosti kao i kod glazbenika koji se bave isključivo klasičnom glazbom, ali moraju biti u službi glazbene efektivnosti i glazbenog stila. Treba još istaknuti da se, govoreći o popularnoj glazbi u ovom radu, naglasak stavlja na popularnu glazbu od sredine dvadesetog stoljeća pa do danas, a ne na tipove glazbe koji su se nazivali i objedinjavali pod tim terminom u razdobljima prije navedenog.

Dirigiranje u popularnoj glazbi uglavnom podrazumijeva taktiranje pri vođenju ansambla ili orkestra. Dirigenti ne moraju nužno imati završen studij dirigiranja, već je bitno da su upoznati s osnovama dirigiranja i taktiranja. Nadalje, ulogu dirigenta vrlo često preuzimaju aranžeri, što je logično budući da najbolje poznaju glazbu koja se izvodi (njihov vlastiti aranžman ili skladba). Simfonijski orkestar ili manji, najčešće gudački sastavi, u popularnoj glazbi imaju ulogu držanja instrumentalne podloge, „bojeći“ aranžman određene skladbe. Isto tako, bitna je i uloga ritamskog popunjavanja praznina između pjevanja i sviranja, tzv. *fill in* figura, koja je još specifičnija za *jazz*-glazbu i upotrebu *brass*-sekcije. Spajanje simfonijskih orkestara ili manjih gudačkih sastava izuzetno je prisutno u popularnoj glazbi, prvenstveno u *pop, rock* i *metal*-žanrovima, kao i u određenim žanrovima elektroničke glazbe poput *techna* i *trancea*. Obrazovani glazbenici koji posjeduju znanja glazbeno-teorijskih disciplina, a usto su i vješti aranžeri i dirigenti, bit će jako korisni u svim kombinacijama spajanja instrumentalnih sastava s popularnom glazbom, bilo da je riječ o manjem, komornom gudačkom ansamblu ili simfonijskom orkestru.

U popularnoj je glazbi, vještina skladanja, to jest stvaranja nove, smislene glazbene cjeline najčešće povezana sa *songwritingom*. Za razliku od klasične glazbe, popularna glazba manje je kompleksna te se upotrebljavaju skladateljski postupci koji su različiti od onih u

klasičnoj glazbi. Skladatelju popularne glazbe dovoljno je da ima određenu razinu znanja glazbeno-teorijskih disciplina poput harmonije, polifonije i osnova glazbenih oblika, kako bi znao kreirati melodiju, bilo po vlastitoj inspiraciji, bilo po unaprijed određenim pravilima struke, te je harmonizirati. Mnogi autori pjesama zapravo nisu obrazovani glazbenici, a njihovo autorstvo pjesama uglavnom je bazirano na vlastitom glazbenom iskustvu, kao i na vlastitim glazbenim uzorima, budući da isti predstavljaju inspiraciju i svojevrsan glazbeni utjecaj. Puno je uspješnih i samoukih autora pjesama koji upravo djeluju na ovakav način. Pišući pjesme, oni, na podsvjesnoj razini, osvijeste određeni glazbeni oblik, kao i harmonije/akorde kojima žele harmonizirati određenu melodiju-dobro je ono što „uho“ prepoznaje kao dobro. Sve ovo govori u prilog tome kako autori pjesama ne moraju nužno imati glazbeno obrazovanje kako bi bili uspješni, ali isto tako da i poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina olakšava sam proces *songwritinga*. S druge strane, uvijek je moguće da netko tko je glazbeno obrazovan bude „ukalupljen“ i zapravo ograniči svoje kreativne sposobnosti radi potencijalne jednostavnosti ili banalnosti vlastitih glazbenih ideja, koje bi, upravo kao takve, polučile značajan uspjeh u okvirima onoga što popularna glazba danas predstavlja. Uspješan skladatelj popularne glazbe, odnosno *songwriter*, posjedovat će određeno glazbeno-teorijsko znanje (na svjesnoj ili podsvjesnoj razini), poznavat će prilike na glazbenom tržištu, biti „naslušan“ različitih glazbenih žanrova, kao i balansirati između vlastite inspiracije i kreativnosti te korištenja provjerenih skladateljskih metoda koje osiguravaju uspjeh. Potonje se prvenstveno odnosi na korištenje različitih akordnih progresija, korištenje određenih ritamskih obrazaca vezanih za određeni glazbeni žanr, usredotočenost na melodiju ili pak na ritam, brzinu pjesme ili ponavljanje određenih dijelova.

Aranžiranje u popularnoj glazbi podrazumijeva primjenu širokog spektra glazbenog znanja, od klasičnih glazbeno-teorijskih disciplina pa do određenih produkcijskih zahvata. Aranžer je, unutar popularne glazbe, često i producent, a može biti i autor glazbe.²⁴ Uloga i primjena glazbenog znanja samog aranžera mijenja se ovisno o žanru popularne glazbe. Nije isto biti aranžer u *pop*, *rock*, *heavy metal*, *funk*-glazbi ili pak EDM-u²⁵. Zbog napretka same tehnologije, a s time i razvoja elektroničke glazbe i njezinih podžanrova, u današnje vrijeme bi

²⁴ Autor glazbe u ovom smislu podrazumijeva osobu koja je uglazbila tekst pjesme

²⁵ EDM, akronim od eng. *Electronic dance music*, elektronička plesna glazba s pripadajućim podžanrovima: *Techno*, *Trance*, *House*, *Dub*, *Disco*, *Synth-pop*, *Trap*

aranžeri trebali biti upoznati barem s osnovama glazbene produkcije, budući da je velik broj žanrova r popularne glazbe vezan za istu. Aranžeri u elektroničkoj glazbi više će raditi s matricama i *samplovima* dok će u *pop* ili *rock*-glazbi više biti usredotočeni na instrumente i vokale snimljene uživo u studiju. (Savage, 2014:21). Za razliku od većine zapadnih zemalja gdje je uglavnom izvršena fiksna podjela glazbenih uloga (dirigent, aranžer, orkestrator, producent, *miks* i *mastering* inženjer), na našim se prostorima često te uloge prepliću. Stoga, aranžer u popularnoj glazbi može izvršavati više zadataka unutar nekoliko glazbenih uloga – primjerice, aranžer je ujedno i producent, također može biti i orkestrator ukoliko je riječ o spajanju simfonijskih orkestara i izvođača popularne glazbe, može i „miksati“ snimljeni materijal, a također i dirigitirati na izvedbi. Za uspjeh i snalaženje u tolikom broju glazbenih uloga potreban je talent, velika posvećenost i rad, ali i sposobnost prilagodbe različitim glazbenim djelatnostima. Nadalje, uspješan aranžer popularne glazbe trebao bi imati sposobnost prilagodbe i snalaženja unutar više glazbenih žanrova, bez obzira na to koliko mu isti odgovaraju i koliko se podudaraju s njegovim osobnim glazbenim preferencijama. Ovo se pogotovo odnosi na područje Hrvatske, kao i bivše Jugoslavije gdje, zahvaljujući ponajprije malom tržištu, aranžeri popularne glazbe ispunjavaju više glazbenih uloga unutar više različitih glazbenih žanrova. S druge strane, u svjetskim okvirima, postoje aranžeri koji su specijalizirani za točno određenu vrstu glazbe, ne odstupajući od iste. Neovisno o tome hoće li se aranžer popularne glazbe specijalizirati za jedan ili više žanrova, jedno je ipak jasno: potreban je kontinuirani rad, usavršavanje, praćenje svjetskih trendova, kao i konstantno slušanje glazbe. Iako ne mora nužno vrhunski svirati određeni instrument, aranžer bi, kao i producent, trebao barem poznavati osnove nekoliko instrumenata, kao i samu tehniku dobivanja tona kako bi, u samom kreativnom procesu aranžiranja, mogao pravilno intervenirati.

Orkestracija i instrumentacija dvije su neodvojive glazbene kompetencije kod kojih je instrumentacija vezana za poznavanje svakog instrumenta, dok orkestracija podrazumijeva usklađivanje istih. U popularnoj glazbi, zbog velikog broja glazbenih žanrova, poznavanje ovih glazbenih vještina imat će dvojaku ulogu: kod nekih situacija i žanrova popularne glazbe bit će ključno poznavati ih, dok kod drugih ne. *Instrumentacija*, kao disciplina klasificiranja instrumenata i poznavanja njihovih izvedbenih mogućnosti, bitna je gotovo svakom aranžeru i glazbenom producentu. Aranžeru je bitna kako bi znao oblikovati glazbenu ideju u kompaktnu cjelinu zvukom različitih instrumenata, a glazbenom producentu u procesu studijskog snimanja,

kako bi znao na koji način postavljati mikrofone, kako pristupiti snimanju određenog instrumenta, koliko ponavljanja raditi pri snimanju te u procesu *miksanja* i *masteringa* koji će uslijediti poslije. (prema Savage, 2014:23). Sama instrumentacija (u smislu poznavanja instrumenata) bitna je kod onih glazbenih žanrova u kojima ključnu ulogu imaju živi instrumenti, poput *pop*, *rock*, *metal* ili *funk*-glazbe. Kod različitih žanrova elektroničke ili *rap*-glazbe, glavnu ulogu imaju *samplovi*, matrice, *sintisajzeri* i umjetno stvoreni instrumenti čiji se zvuk različitim produkcijskim zahvatima stvara u studiju. U posljednjem slučaju, sama instrumentacija, kao glazbena vještina, nije presudna, dok je naglasak na produkciji zvuka, ritmu i tekstu. *Orkestracija*, kao postupak međusobnog usklađivanja instrumenata, prvenstveno se odnosi na simfonijski orkestar, ali i određene ansamble koji su manji od simfonijskog orkestra, poput gudačkog orkestra, puhačkog orkestra, gudačkog ili puhačkog kvarteta/kvinteta te *big band* sastava. U popularnoj glazbi uglavnom je vezana za spajanje simfonijskih orkestara i glazbenih izvođača u okviru *popa*, *rocka*, *metala* ili, u zadnje vrijeme, čak i određenih podžanrova elektroničke glazbe. Orkestrator će, u vidu bavljenja popularnom glazbom, imati nešto manje složena rješenja nego što je to praksa u klasičnoj te klasično-suvremenoj glazbi, ali svakako bi trebao poznavati instrumentaciju te ostale glazbeno-teorijske discipline, poput harmonije, polifonije te glazbenih oblika. Simfonijski orkestri ili ostali, nešto manji instrumentalni ansambli, u popularnoj glazbi drže podlogu i boju, odnosno često preuzimaju glazbenu ulogu svega onog što je studijski snimljeno na klavijaturama i preko ostalih, digitalnih, odnosno softverskih instrumenata. Praksa spajanja simfonijskih orkestara i žanrova popularne glazbe već je godinama prisutna na gotovo svim razinama: od dodjela različitih glazbenih i filmskih nagrada pa sve do koncertnog izvođenja, a upravo orkestratori, koji su ujedno i aranžeri, imaju ključnu ulogu u povezivanju ova dva glazbena svijeta.²⁶

Glazbena produkcija jedna je od najbitnijih kompetencija koje su potrebne za uspješno bavljenje popularnom glazbom. Od osamdesetih godina do danas, razvoj digitalne tehnologije omogućio je snimanje i obradu zvuka iz udobnosti vlastitog doma odnosno kućnoga studija te, shodno tome, i povećanje broja ljudi koji se bave glazbenom produkcijom. Tome doprinosi i porast broja različitih privatnih škola i institucija koje se bave podučavanjem glazbene produkcije i svih njezinih značajki. Kod *pop*, *rock*, *metal* ili *funk*-glazbe, produkcijski gledano,

²⁶ <https://www.ukessays.com/essays/media/the-characteristics-of-classical-crossover-music-media-essay.php>.
Pristupljeno 01.09.2022.

naglasak je na snimanju pravih instrumenata i vokala te kasnijem *miksi* i *masteringu* istih. Kod *rap*-glazbe produkcija je usmjerena na studijski stvorene „umjetne“ instrumente, ritmove, tzv. *beatove*, matrice te na izražajni glavni vokal, odnosno glas koji govori stihove. Slično je i podžanrovima elektroničke glazbe kao što su primjerice *techno* i *trance*. Prisutni su umjetni, studijski stvoreni zvukovi, sintetizatori, *beatovi*, matrice i visok stupanj produciranosti čitavog snimljenog materijala. Slično se može reći i za *trap*²⁷, glazbeni žanr koji je iznimno popularan među mlađom populacijom, a kombinira značajke: (1) elektroničke glazbe-matrice i *beatovi*, (2) *Rap* glazbe-recitaj, govorenje stihova, nabranje, (3) Pop glazbe-pamtljivi, pjevni refren. Tu su prisutni i vibrato pri pjevanju koji ima poveznicu s *turbo-folk* glazbom te prepoznatljivi produkcijski efekt *autotune*.²⁸.²⁹ Bez obzira na žanrovske sličnosti i razlike, dobar će producent uspješno „ploviti“ unutar više žanrova popularne glazbe.

Sviranje instrumenta, kao i improvizacija u popularnoj glazbi, vezani su za studijsko snimanje ili za koncertne nastupe. Kod glazbenika koji se bavi popularnom glazbom, *sviranje instrumenta* kao vještina ne mora nužno biti na visokoj izvedbeno-tehničkoj razini, ali bi trebala biti dovoljno razvijena da glazbenik može bez problema snimati u studiju te izvoditi glazbu na koncertnim izvedbama. Naravno, upotreba ove vještine se razlikuje te varira ovisno o glazbenom žanru. Ista stvar je i s vještinom *improvizacije* koja nije toliko izražena kao u *jazz*-glazbi, ali ima svoje mjesto u profesionalnom bavljenju popularnom glazbom. Uz razvijeni tehničko-izvedbeni aspekt samog sviranja instrumenta, improvizacija podrazumijeva i određenu razinu poznavanja glazbeno-teorijskih disciplina, prvenstveno harmonije, radi poznavanja akorda, a zatim i polifonije radi razvitka melodija i suprotstavljanja melodije i pratnje. Govoreći o sviranju instrumenta kao i improvizaciji, prvenstveno se misli na klavir, radi velikih tehničko-glazbenih mogućnosti, ali i ostale instrumente, poput gitare (akustične i električne), bas gitare, bubnjeva, saksofona ili violine. Kao i kod prije navedenih kompetencija, sviranje i improvizacija također zauzimaju različito mjesto unutar različitih glazbenih žanrova popularne glazbe. Kod *pop*, *rock*, *metal* ili *funk*-glazbe, glazbenik instrumentalist trebao bi biti tehnički potkovan na svom

²⁷ *Trap*, podžanr *hip-hop* glazbe nastao u SAD-u ranih 2000.-ih godina. *Trap* u ovom smislu podrazumijeva inačicu nastalu na području bivše Jugoslavije, uključujući i Hrvatsku koja je spojila značajke američke *trap*-glazbe s *turbo-folkom*.

²⁸ Produkcijski softver koji mijenja snimljeni glas izvođača omogućavajući da svaki snimljeni glas zvuči intonativno točno ili što točnije. Zaštitni je znak *trap* glazbe na prostoru bivše Jugoslavije.

²⁹ <https://www.nacional.hr/novi-trend-2019-trap-cajke-hip-hop-uz-folk-zavladao-glazbenim-svijetom/>. Pristupljeno 01.09.2022.

instrumentu, kao i znati improvizirati, barem unutar granice navedenih glazbenih žanrova. U ovom slučaju, to podrazumijeva znanje barem osnovnih akorda, funkcija, ljestvica, kao i harmonizaciju melodija, budući da se velik dio studijskog snimanja instrumenta svede na improvizirani rad – nema točno zapisanih nota ili akorda, nego se od glazbenika zahtijeva da improvizira melodiju ili akorde u okviru određenog tonaliteta. Nadalje, tehnički zahtjevi sviranja instrumenta, kao i improvizacije, mijenjaju se ovisno o samom žanru. U različitim žanrovima *metal*-glazbe, tehnički su zahtjevi sviranja instrumenta vrlo visoki, ponekad i na virtuoznj razini, da gotovo podsjećaju na elemente klasične glazbe koja je često jedna od glazbenih inspiracija i oslonaca u *metal*-glazbi. (Lilja, 2019:2). Shodno navedenom, glazbenik instrumentalist koji se bavi takvim vrstama glazbe trebao bi biti iznimno tehnički potkovan na svom instrumentu kako bi bez problema mogao snimati u studiju i izvoditi glazbu na koncertima. Slično se može reći i za improvizaciju koja vuče za sobom poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina, budući da *metal*-glazba ima izrazito razgranate podžanrove od kojih svaki ima različit stupanj harmonijske razvijenosti, od dijatonike i terčne srodnosti pa sve do atonaliteta. Ako se pak uzme za primjer *funk*-glazba, može se primijetiti gotovo jednaka harmonijska raznolikost, uz naglašen tehnički aspekt improvizacije i sviranja instrumenta. Isto tako, u *funku* dolazi ritam, sinkopiranost i ranije spomeute *fill in figure*. Svaki glazbenik instrumentalist i improvizator, koji se bavi *funk* glazbom, bit će svjestan ovih aspekata i imat će ih „pod prstima“. S druge strane, različiti podžanrovi elektroničke glazbe (*techno* i *trance*) ili *rap*-glazba ne traže od glazbenika da budu vrsni instrumentalisti i improvizatori jer u prvi plan dolaze druge glazbene vještine poput glazbene produkcije ili aranžiranja. No, glazbenici i glazbeni producenti koji se bave navedenim glazbenim žanrovima, ipak bi trebali posjedovati određenu razinu sviranja instrumenta, pogotovo klavira budući da se, pri radu u studiju i studijskim snimanjima, koristi *midi*-klavijatura.³⁰ Preko *midi*-klavijature mogu se snimiti gotovo svi instrumenti, raditi matrice, kao i *samplovi*, stoga bi barem minimalna vještina sviranja klavira, za glazbenike i producente koji se bave elektroničkom ili *rap*-glazbom, bila poželjna.

2. 2. 2. Jazz-glazba

³⁰ Klavijatura koja ne sadrži u sebi modul sa zvukovima već može reproducirati zvukove isključivo ako je spojena putem *midi* ili *usb*-kabela na vanjski uređaj, poput audio sučelja i računala.

Kako bismo preciznije sagledali kompetencije prisutne u području *jazz*-glazbe, potrebno je ukratko opisati razvoj *jazza*.

Jazz se razvio pod utjecajem tradicijskih napjeva crnačkih robova na jugu SAD-a, potkraj 19. stoljeća. Jednim od glavnih uporišta *jazza* smatra se grad New Orleans, gdje se, pretežno u noćnim klubovima, ali i na samim ulicama, svirao *jazz*. Glavne odlike tadašnje *jazz*-glazbe bile su zajedničko muziciranje, improvizacija te komunikacija između glazbenika, a sama glazba nazvana je njuorleanskim *jazzom* (Ravlić, 2022.). Glavni predstavnik njuorleanskog *jazza* bio je Louis Armstrong (1901. – 1971.), američki *jazz*-trubač i pjevač. Tipični izvođački sastav njuorleanskog *jazza* bila je ritam-sekcija i puhači – truba, trombon i klarinet. Valja naglasiti kako je *jazz* imao više faza razvoja, od *bluesa*³¹ i *ragtimea*³² na samom početku (kraj 19. stoljeća), pa sve do kasnijih stilova, poput *bebopa*, *swinga* i modalnog *jazza*. Budući da se *jazz* širio iz New Orleansa u ostale velike američke gradove poput New Yorka i Chicaga, postupno su ga prihvaćali i bijeli glazbenici čija je glazba bila poznata pod nazivom *dixieland* (Ravlić, 2021). Od današnjih obilježja *jazz* glazbe, osim vještine improvizacije, zajedničkog muziciranja te komunikacije između glazbenika, treba izdvojiti sinkopirani ritam, naglašavanje lake dobe, upotrebu „blue note“ (sniženog stupnja ljestvice koji stvara specifična *blues* zvuk) te upotrebu modusa.³³ U današnje vrijeme, *jazz* se, među ostalim, izvodi i u koncertnim dvoranama i smatra se gotovo „elitnim“ žanrom te nije više na marginama društva kakav je bio nekad iako se o njemu ne može govoriti kao o žanru popularne glazbe (za slušati i razumjeti *jazz* potrebno je ipak određeno glazbeno (pred)znanje, za većinu žanrova popularne glazbe ne). Što se tiče Hrvatske, *jazz* glazbenici su uglavnom vezani za *Jazz* orkestar Hrvatske radiotelevizije, bilo da djeluju kao instrumentalisti, aranžeri ili dirigenti/voditelji orkestra. Nadalje, *jazz* glazbenici u Hrvatskoj bave se, uz *jazz*, različitim žanrovima popularne glazbe, poput *pop-a*, *rock-a* ili *funk-a*, djelujući kao instrumentalisti, skladatelji i aranžeri te, također, autori glazbe za film i kazalište.

Dirigiranje u *jazz*-glazbi drugačijeg je karaktera u odnosu na klasičnu glazbu. Pored samih dodirnih točaka s klasičnom glazbom, poput osnovnih dirigentskih kretnji, položaja i taktiranja, dirigent koji dirigira *jazz*-ansamblom trebao bi poznavati *jazz*-harmoniju, aranžiranje i

³¹ *Blues*, eng. potištenost-naziv za vrstu glazbe nastalu među crnim, ruralnim stanovništvom SAD-a, na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Kao glazbena forma utječe na nastanak *jazz*, *soul*, *gospel* i *rock* glazbe.

³² *Ragtime*-glazbeni stil čije je glavno obilježje sinkopirani ritam.

³³ Hrvatska enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 01.09.2022.

pravila samog glazbenog stila. Često se za dirigente *jazz*-ansambala kaže da su *voditelji*, a na različitim *jazz*-institucijama diljem Europe upravo postoje predmeti ili seminari pod tim nazivom, primjerice „*Jazz Ensemble Conducting*“ (Dirigiranje *jazz* ansamblom), odnosno magistarski studij od dvije godine na Sveučilištu za glazbu i izvedbene umjetnosti u Grazu. Ono što najviše izdvaja *jazz*-glazbu od klasične je upravo vještina improvizacije. Dok je u klasičnoj partituri, pri izvođenju klasičnog glazbenog djela, sve zapisano u notama, kod *jazz*-partiture se uvijek ostavlja prostor za improvizaciju. Bez obzira na zapis broja taktova i akorda po kojima se improvizira, sam dirigent, odnosno voditelj *jazz*-ansambla, trebao bi biti spreman na određene varijacije i promjene tako da se broj taktova namijenjen za improvizaciju može mijenjati, na licu mjesta, odnosno i na samom nastupu. Za razliku od dirigiranja u klasičnoj glazbi, *jazz*-glazba nudi bitan element spontanosti i promjene te sam dirigent mora biti siguran i dogovoriti sa svojim ansamblom određene postupke i mjesta u partituri na koja se vraćaju ukoliko se improvizacija produži ili skрати. Nadalje, *jazz*-glazba obiluje sinkopiranim ritmom, promjenama mjere i tempa, što su bitne glazbene sastavnice koje voditelji-dirigenti moraju posebno uzeti u obzir, neovisno o tome je li riječ o *big bendu*, *combo* sastavu ili simfonijskom orkestru. Zbog svih navedenih komponenti, logično je da su voditelji *jazz*-ansambala uglavnom vrsni instrumentalisti, improvizatori, kao i aranžeri i kompozitori, budući da uloga voditelja-dirigenta zahtjeva sintezu svih navedenih kompetencija. Treba napomenuti da bi i većina klasično obrazovanih dirigenata, neovisno o tome jesu li završili studij dirigiranja ili su učili dirigiranje u sklopu nekog drugog studijskog smjera, pri vođenju svojih ansambala, trebali voditi računa o prije navedenim problemima, ukoliko se odluče za izvođenje određenog *jazz*-standarda. Ovo se prvenstveno odnosi na puhačke ili vojne orkestre i gradske glazbe koje, u današnje vrijeme, vrlo često izvode *jazz*-skladbe, a voditelji su im najčešće klasično obrazovani glazbenici, instrumentalnog ili teorijskog smjera.

Orkestracija, instrumentacija i aranžiranje, u *jazzu* su međusobno povezani i neodvojivi, govoreći o glazbenim kompetencijama. U ovom slučaju bi *instrumentacija* podrazumijevala poznavanje pojedinačnih instrumenata te njihovih tehničkih mogućnosti i opsega, *orkestracija* njihovo međusobno usklađivanje, a *aranžiranje* primjenu znanja iz instrumentacije, orkestracije te *jazz*-harmonije, koja se ipak razlikuje od klasične. Treba naglasiti kako *jazz*-harmonija drugačije tretira određene akorde, kao i da se sami nazivi akorda razlikuju od naziva u klasičnoj harmoniji. Glede tretmana akorda i spajanja, pravila su manje striktna od onih u klasičnoj

harmoniji, a razliku predstavljaju tzv. tenzije, tonovi koji se nalaze veliku sekundu iznad tonova koji čine četverozvuk. Dodavajući se na osnovni akord, dodane sekunde stvaraju efekt napetosti koji se kasnije rješava, čineći to na drugačiji način od akorda koji stvaraju napetost u klasičnoj harmoniji. Prilikom stvaranja *jazz*-aranžmana, od ključne će važnosti biti upravo znanje *jazz*-harmonije budući da će sam aranžer moći pristupiti kreiranju i harmonizaciji nastale melodije na najkreativnije moguće načine koji će biti u skladu s pravilima glazbenog stila. Nadalje, govoreći o kompetenciji *jazz*-aranžiranja, najčešće se misli na aranžiranje za *big band* ili *combo* sastav, ali može se govoriti i o aranžiranju za simfonijske orkestre (simfonijski jazz). S obzirom na to da je tijekom povijesti, u određenim podžanrovima *jazz*-glazbe, dolazilo do spajanja gudačkog kvarteta ili kvinteta s *big band* ansamblom, gdje bi gudači bili instrumentalna podloga, saksofoni nositelji teme, a *brass*-sekcija služila za *fill in figure*, sličan bi se pristup mogao iskoristiti i kod aranžmana za simfonijski orkestar, uz određena instrumentalna proširenja. Nadalje, uvijek treba voditi računa je li riječ o isključivo instrumentalnoj ili o vokalno-instrumentalnoj skladbi (pjesmi) gdje bi ipak pjevana melodija i tekst trebali biti u prvom planu. Isto tako, uvijek se mora voditi računa o mjestima za sola, odnosno improvizaciju gdje instrument koji solira treba biti istaknut. (Dobbins, 2015:60).

Skladanje i *songwriting*, kao glazbene kompetencije u *jazz*-glazbi, povezane su međusobno, kao i s kompetencijom *jazz*-aranžiranja. Pod skladanjem podrazumijeva se stvaranje nove kompozicije instrumentalnog karaktera, slijedeći otprije navedena pravila *jazz*-harmonizacije i aranžiranja. S druge strane, *songwriting* bi bio naziv za kompetenciju koja podrazumijeva pisanje teksta i uglazbljivanje istog, unutar *jazza* kao glazbenog žanra te svih njemu pripadajućih stilova. Kod same vještine skladanja, treba naglasiti da skladatelj, u procesu nastanka nove instrumentalne *jazz*-skladbe, smišlja vodeću melodiju koju kasnije harmonizira, što je dodirna točka i s procesom aranžiranja, Isto tako, *songwriter* uglazbljuje ili svoj ili tuđi tekst te također smišlja melodijsku liniju za pjevanje koja se kasnije harmonizira po pravilima *jazz* harmonizacije. (Dobbins, 2015:83). S obzirom na navedene sličnosti između skladanja, *songwritinga* te aranžiranja, može se zaključiti kako navedene glazbene uloge može obavljati jedna osoba, ukoliko posjeduje talent i glazbeno znanje. S druge strane, ipak su rjeđi primjeri gdje je ista osoba autor teksta, glazbe, aranžmana, a ujedno i izvođač (kantautor). Najčešći je slučaj da jedna osoba napiše i potom proslijedi tekst aranžeru i skladatelju da ga uglazbi. Nakon uglazbljivanja teksta i stvaranja osnovne melodijske linije vokala, slijedi proces harmonizacije, a

nakon toga i aranžiranja, ovisno je li riječ o manjem ili većem sastavu. Isto tako, aranžman može obuhvaćati i drugačije sastave, poput proširenja *big banda* gudačkim kvartetom ili simfonijskog orkestra. (Dobbins, 2015:93). Glede kompetencije *songwritinga*, neminovno je da osoba koja je autor pjesama posjeduje određenu razinu glazbeno-teorijskih znanja i specifičnosti vezanih uz *jazz*-glazbu, kako bi kreativni proces, koji uključuje pisanje teksta te uglazbljivanje i harmonizaciju istog, bio što uspješniji. Nadalje, moguće je, kao i kod popularne glazbe, da osoba koja je autor pjesama (misleći isključivo na tekst i proces uglazbljivanja), nema svjesno razvijeno glazbeno-teorijsko znanje, ali onda ključan faktor pri samom autorstvu pjesama predstavlja dotadašnje glazbeno iskustvo, odnosno naslušanost *jazz*-glazbe, izvodača i stilova koji kod *songwritera* potiču inspiraciju i skladateljsko-autorska kreativna rješenja.

Glazbena produkcija u *jazz*-glazbi u određenim je aspektima vrlo slična produkciji u klasičnoj glazbi, dok se dosta razlikuje od produkcije u popularnoj glazbi. S određenim produkcijskim aspektima u filmskoj glazbi ima dodirnih točaka, ali i različitosti. Pri snimanju bilo kojeg *jazz*-ansambla, uvijek se teži što prirodnijem i specifičnijem zvuku. To se posebice odnosi na limene puhače (truba i trombon) koji su izuzetno zastupljeni u gotovo svim instrumentalnim *jazz*-ansamblima, kao i na saksofon, koji se, unatoč tome što je izrađen od metala, svrstava u drvene puhačke instrumente. Kod snimanja i produkcije istih, teži se što manjem dodavanju studijskih efekata, kao i samoj produciranosti zvuka, što je bitna poveznica s produkcijom i studijskim snimanjem klasične glazbe. Određenih produkcijskih ustupaka može biti kod snimanja i produkcije ritam-sekcije (bubanj i bas gitara) te električne gitare, klavijatura i vokala, ukoliko je u pitanju vokalno-instrumentalna skladba. S druge strane, sve navedeno ovisi o samom stilu unutar *jazz*-glazbe pa će u nekim slučajevima biti potrebno da i bubanj, bas gitara, električna gitara i vokal budu što manje producirani i zvuče što prirodnije. U navedenom se slučaju, pri studijskom snimanju, ne koristi klavijatura već pravi klavir kako bi zvuk bio autohtoniji. Dok je u produkciji *jazz*-glazbe bitan izvorni zvuk sa što manje producentskih intervencija, u popularnoj glazbi, u velikom broju žanrova, upravo je suprotno: glazba obiluje studijskim intervencijama i ubačenim efektima. Što se tiče filmske glazbe, u određenim se aspektima glazbene produkcije dotiče s *jazz*-glazbom, ovisno o tome snimaju li se pravi, živi instrumenti ili se glazba za film isključivo radi putem kompjuterskih softvera. U glazbenoj produkciji određenog *jazz*-ansambla, neovisno o tome radi li se o snimanju koncertne izvedbe ili studijskom snimanju nove skladbe, poželjno je da ton majstor i producent (ukoliko to nije ista

osoba) budu upoznati sa zakonitostima *jazz* glazbe, načinima sviranja i kombinacijom instrumentalnih boja unutar ansambla. Nadalje, česta je i praksa da s tonskim majstorima i/ili producentima snimljeni materijal preslušava dirigent ansambla ili aranžer/skladatelj te da zajedno s producentom sudjeluju u procesima *miksa* i *masteringa* kako bi snimljeni materijal ispao što sličnije onome kako je zamislio. (Savage, 2014:33).

Sviranje instrumenta kao i improvizacija, jedne su od najistaknutijih glazbenih kompetencija potrebnih za uspješno bavljenje *jazz*-glazbom. Ponajprije se to odnosi na improvizaciju kao glazbenu kompetenciju specifičnu za *jazz*-glazbu. Vještina improvizacije podrazumijeva tehničku potkovanost u sviranju instrumenta, poznavanje glazbeno-teorijskih disciplina, prvenstveno harmonije, polifonije i glazbenih oblika te poznavanje *jazz*-stilova, glazbenih pravila i načina fraziranja na određenom instrumentu. (Morić, 2020:11). Za razvoj improvizacije, zbog svega navedenog, potrebno je mnogo prakse i vremena. Govoreći o samoj *jazz*-glazbi, sviranje instrumenta i improvizacija međusobno se prožimaju i neodvojive su, bilo da je riječ o studijskom snimanju ili koncertnoj izvedbi. Pri samom studijskom snimanju instrumenta, u partituri su najčešće zapisani akordi preko kojih se improvizira te broj taktova koliko improvizacija traje, a na samom improvizatoru je način na koji će donijeti svoju temu, odnosno improvizaciju, koliko će ona biti kompleksna te koje će ljestvice upotrebljavati. Biti improvizator jedna je od zahtjevnijih glazbenih uloga koja zahtjeva neprekidno usavršavanje i stjecanje znanja. Govoreći o koncertnoj izvedbi, također će u partituri, kao i kod studijskog snimanja, biti zapisani akordi te broj taktova improvizacije, a na improvizatoru je kako će svoju improvizaciju odsvirati. Sam čin improvizacije zna biti izazovan kod koncertnih izvedbi većih ansambala poput *big banda* gdje, unatoč tome što piše broj taktova trajanja improvizacije, improvizator zna produžiti ili skratiti svoju dionicu. Tu onda glavnu ulogu ima dirigent, odnosno voditelj ansambla koji treba u momentu reagirati i znati „vratiti“ ansambl, kao i solista, na određeno mjesto u partituri, koje je otprije dogovoreno. Dogovori o navedenim mjestima u partituri služe upravo za to da se ansambl sigurno i zajednički uključi u skladbu nakon improvizacije, koja je, kao glavni element glazbene spontanosti, upravo ona kompetencija koja izdvaja *jazz* glazbu od ostalih glazbenih vrsta.

2. 2. 3. Filmska glazba

„Filmska glazba, posebna je glazbena vrsta, namijenjena praćenju projekcije filma, bilo izravnom izvedbom-glasovirom, drugim instrumentom ili cijelim orkestrom (u nijemom filmu), bilo snimljena na filmskoj vrpici (u zvučnom).“³⁴ Spada u kategoriju primijenjene glazbe, koja je u ovom slučaju u službi radnje i događanja na sceni. Uz filmsku glazbu, u kategoriju primijenjene glazbe spadaju još i glazba za kazališne predstave, glazba za reklame, za različite plesne izvedbe te, u novije vrijeme, glazba za videoigre. Zbog svoje specifičnosti i usklađivanja glazbe s radnjom i „događanjima“ na filmskom platnu, filmska glazba jedna je od najkompleksnijih i obuhvaća veliki broj glazbenih stilova, kao i široki spektar glazbenih kompetencija potrebnih za uspješno bavljenje njome. (Paulus, 2012:227). Zbog svega navedenog, nije ni čudo da su se filmskom glazbom jako puno bavili klasično obrazovani glazbenici, iako je u današnje vrijeme situacija nešto drugačija, budući da se filmskom glazbom bave i glazbenici koji nemaju formalno/klasično glazbeno obrazovanje. Od pojave nijemog filma pa sve do razvoja filmske industrije kakvu poznajemo danas, autori filmske glazbe imali su posebnu ulogu. Pri opisivanju razvoja filmske radnje, skladatelji su se služili različitim tehnikama i instrumentalnim ansamblima. „Djelatnost skladatelja iz „zlatnog doba“ Hollywooda³⁵ bila je vezana uz postojanje filmskih studija koji su mogli financirati velike simfonijske orkestre (svaki je studio imao svoj orkestar), ali i uz interes publike za mjuzikle, epske filmove pustolovnog žanra, melodrame, vestern-filmove i kriminalističke filmove (tzv. *film noir*). Kada je taj interes nakon Drugog svjetskog rata počeo opadati, tražile su se drukčije vrste glazbe, često komornijeg tipa.“ (Paulus, 2012:47). Od kompozitora iz „zlatnog doba“ Hollywooda treba istaknuti Maximiliana Raoula Steinera (1888.-1971.), Alfreda Newmana (1900. – 1970.), Dimitrija Tiomkina (1894.-1979.) te Ericha Wolganga Korngolda (1897.-1957.). Svi navedeni bili su klasično obrazovani dirigenti ili kompozitori dok razvojem filmske industrije i same glazbene tehnologije, skladatelji filmske glazbe sve više postaju klasično obrazovani instrumentalisti ili čak samouki ili neformalno obrazovani glazbenici. Treba navesti i Johna Williamsa (1932.), Ennia Morriconea (1928.-2020.), Howarda Shorea (1946.), Jamesa Hornera (1953.-1915.) te Alexandra Desplatea (1961.) koji su bili (ili su još) klasično obrazovani skladatelji, zatim Michaela Kamena te Davea Grusina kao klasično obrazovane instrumentaliste (oboa i klavir) te Vangelisa (1943.-2022.), Hansa Zimmera (1957.) te Johanna Johannsona

³⁴ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 01.09.2022.

³⁵ Razdoblje holivudskog filmskog stvaralaštva od početka tridesetih do kraja pedesetih godina 20. stoljeća

(1969.-2018.) kao samouke i neformalno obrazovane skladatelje filmske glazbe. Zbog svoje široke primjene, filmska glazba obuhvaća mnoge glazbene žanrove i stilove pa je tijekom povijesti bila konstantno povezana sa *jazzom*, popularnom ili klasičnom glazbom te industrijom *show businessa*, dok su se mnogi istaknuti skladatelji i aranžeri klasične, popularne ili *jazz*-glazbe, okušali u filmskoj glazbi, kao i obrnuto.

Glede razvoja filmske glazbe u Hrvatskoj, „prvi zvučni igrani film bio je „Šešir“ Oktavijana Miletića (1937.) čiju je glazbu potpisao Eduard Gloz (1904.-1971.).³⁶ Doprinos razvoju filmske glazbe u Hrvatskoj dali su skladatelji koji su se bavili klasičnom i scenskom glazbom: Ivo Tijardović (1895.-1976.), Fran Lhotka (1883. - 1962.), Anđelko Klobučar (1931. - 2016.), Boris Papandopulo (1906.-1991.), Milo Cipra (1906. - 1985.), Dragutin Savin (1915.-1996.). Sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, sve veći primat u skladanju filmske glazbe preuzimaju autori koji se bave popularnom, ali i *jazz*-glazbom, Arsen Dedić (1938. - 2015.), Alfi Kabiljo³⁷ (1935.), Miljenko Prohaska (1925. - 2014.). Osamdesetih i devedesetih godina takvu praksu nastavljaju Rajko Dujmić (1954. - 2020.), Zrinko Tutić (1955.), Mate Matišić (1965.) i Neven Frangeš (1951.), koji se intenzivno bavi i *jazz*-glazbom. U današnje vrijeme, filmskom glazbom bave se klasično obrazovani skladatelji, zatim glazbenici s diplomama raznih studijskih smjerova muzičkih akademija, kao i samouki, neformalno obrazovani glazbenici.

U filmskoj glazbi, dirigiranje kao glazbena kompetencija, sadrži određene specifičnosti po kojima se razlikuje od dirigiranja u klasičnoj, popularnoj ili *jazz*-glazbi. Unatoč dodirnim točkama kao što su taktiranje, uzmah, odmah te rukovođenje ansamblom/orkestrom, svaki dirigent u filmskoj glazbi trebao bi, uz dobro poznavanje partiture, jako dobro poznavati filmski materijal za koji je glazba skladana. To se pogotovo očituje kod studijskih snimanja velikih filmskih produkcija gdje je prisutan veliki simfonijski orkestar. Tada je, uz sami orkestar, prisutan i ekran (najčešće su dva, jedan veliki za orkestar i jedan manji, za dirigenta) na kojemu su prikazane scene iz filma koje prati glazba. U tom slučaju dirigent, osim gledanja same partiture i dirigiranja, mora voditi računa i o zbivanjima na ekranu, gdje su prikazane scene iz filma. Uz navedene scene iz filma, na ekranu je često brojač taktova i vremena koji prikazuje

³⁶ Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 01.09.2022.

³⁷ Bavio se i klasičnom, i filmskom, i popularnom glazbom. Jedan od najsvestranijih hrvatskih skladatelja svih vremena.

izmjenjivanje taktova i sekundi, kako bi dirigent lakše usklađivao filmske scene i glazbu koja se snima.³⁸ Uz sve navedeno, na studijskim snimanjima filmske glazbe u velikim produkcijama, uz dirigenta i orkestar, prisutni su i tonski majstori, glazbeni producenti te *miks* i *mastering* inženjeri, svatko specijaliziran za točno određenu ulogu kako bi sam proces snimanja tekao što brže i efikasnije. Treba naglasiti kako su ovakva snimanja često vrlo stresna jer su ograničena vremenom i velikim novčanim sredstvima koje treba opravdati, tako da sam dirigent treba znati kako pristupiti snimanju, koliko ponavljanja raditi, kad napraviti pauzu te istovremeno uspješno komunicirati sa svojim suradnicima, redateljem, scenaristima, tonskim majstorima, producentima te, ponajviše, članovima orkestra. U ovakvim slučajevima, razvijena socijalno-emocionalna inteligencija, uz glazbeni talent i iskustvo, bit će dirigentu od presudne važnosti. Sve navedeno odnosi se na studijska snimanja gdje je zastupljen simfonijski orkestar ili neki manji ansambl poput gudačkog orkestra ili *big banda* s gudačkim kvartetom ili kvintetom.³⁹ Po pitanju koncertnog izvođenja filmske glazbe, dirigentski pristup sličan je onome u klasičnoj glazbi gdje bi dirigent trebao što bolje poznavati partituru, ali isto tako i sam film, kako bi znao izvući maksimum iz partiture i glazbene ideje koju je zamislio skladatelj. Nadalje, i na koncertnim izvođenjima filmske glazbe, često se, uz nastup orkestra, na velikom platnu prikazuje film tako da i u ovom slučaju, dirigent mora voditi računa o usklađenosti glazbe i prikazivanja filmskih zbivanja. Uz sve navedeno, treba uzeti u obzir da je u filmskoj glazbi prisutan širok raspon glazbenih stilova, od klasične, popularne pa sve do *jazz*-glazbe, stoga bi dirigent trebao biti upoznat sa širim spektrom glazbenih žanrova i stilova kako bi svoje dirigiranje, ovisno je li riječ o studijskom snimanju ili koncertnoj izvedbi, uspješno prilagodio i uskladio s glazbenim stilom i namjenom.

Instrumentacija i orkestracija ključne su kompetencije za bavljenje filmskom glazbom, pogotovo ako je glazba namijenjena simfonijskom orkestru ili manjim ansamblima, poput gudačkih ili puhačkih orkestara. Poznavanje ovih dviju vještina omogućuje skladatelju ili aranžeru uspješnu razradu vlastite ideje u izvedbi većeg ili manjeg instrumentalnog sastava. *Aranžiranje* kao glazbena kompetencija u filmskoj glazbi podrazumijeva poznavanje instrumentacije i orkestracije, dok, govoreći o aranžiranju u užem smislu, ono se uglavnom odnosi na različite glazbene obrade filmske glazbe koju izvodi simfonijski orkestar, u izvedbi

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=DxS_nWi-GuM&ab_channel=AnaKrstajic. Pristupljeno 01.09.2022.

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=5xeDuZx4FTY&ab_channel=An%C5%BEErozman. Pristupljeno 01.09.2022.

drugačijih ansambala, poput *big bandova* te gudačkih ili puhačkih orkestara. U svakoj od tih obrada, aranžman može uključivati razradu prisutnih motiva na različite načine, pod uvjetom da je navedena filmska tema ili skladba prepoznatljiva jer se u suprotnom gubi bit samog aranžmana. (Paulus, 2012:42). S druge strane, govoreći o instrumentaciji i orkestraciji u filmskoj glazbi, one imaju uporište u klasičnoj glazbi, ali su izuzetno personalizirane na način da gotovo svaki kompozitor filmske glazbe ima svoj vlastiti način orkestracije, kao i svoje, osobne orkestratore – zbog zauzetosti brojnim angažmanima, sam skladatelj ponekad ne stigne sve svoje zadaće obaviti na vrijeme. Različiti pogledi na instrumentaciju i orkestraciju glavno su obilježje filmskih skladatelja, od samog razvoja zvučnog filma pa sve do danas. „Praksa uporabe orkestratora karakteristična je za Sjedinjene Države gdje je filmska glazba (zbog naglog razvoja američkog filma nakon Drugog svjetskog rata) doživjela procvat i postala komercijalnim prototipom za većinu ostalih filmskih industrija. Pojam orkestratora, barem onakav kakvim ga poznaju američki filmski skladatelji (i svi oni koji su radili za američke filmske produkcije), u Europi i u ostalim dijelovima svijeta, gotovo je nepoznat. U Europi su se koristili „aranžerima“ dok je uloga orkestratora, prvenstveno u Engleskoj, bila prepisivanje nota iz orkestralnih skica i raspisivanje po pojedinim instrumentima i instrumentalnim skupinama.“ (Paulus, 2012:44). Nadalje, „mnogi filmski skladatelji koji bi rado orkestrirali vlastite partiture, jer ih, poput Morriconea, smatraju iznimno važnim dijelom skladateljskog procesa, to jednostavno ne stignu.“ (Paulus, 2012:45). Treba naglasiti da, u današnje vrijeme, većina filmskih i televizijskih skladatelja (ne računajući velike holivudske produkcije) uglavnom koristi semplere, sekvencere, MIDI⁴⁰ i glazbenu elektroniku, prvenstveno zbog financijskih razloga te brzine rada i praktičnosti. Zbog svega navedenog, logično je da filmski skladatelji koriste sve više znanja vezanog uz glazbenu produkciju.

Skladanje i *songwriting*, kao glazbene kompetencije, u filmskoj su glazbi nerazdvojne. Od samih početaka zvučnih filmova te razvojem filmske glazbe, svaka je filmska situacija, a i lik, imala određenu glazbenu podlogu ili temu, kojom se gledateljima predočava određeno stanje ili zbivanje. Ovakvi skladateljski postupci vuku korijen od 19. stoljeća te upotrebe *lajtmotiva*⁴¹ u Wagnerovim operama, za koje se može reći da su začetak scenske glazbe unutar koje se nalazi i filmska glazba. Tijekom osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća, gotovo je svaki film

⁴⁰ MIDI-kratice za *Musical Instrument Digital Interface*

⁴¹ *Leitmotiv*, njemački izraz za glazbenu temu koja predočava određeno stanje, osobu ili specifičnost

velike holivudske produkcije imao jedan ili više *soundtrackova*, odnosno pjesama koje predstavljaju film ili određeni filmski lik.⁴² Ta se praksa zadnjih dvadesetak godina mijenjala, ali i u današnje vrijeme jako puno filmova ima svoje specifične *soundtrackove*. Glazbena kompetencija *songwritinga* u skladanju filmske glazbe izuzetno je bitna jer sam autor treba dobro poznavati filmsku radnju, likove te scenarij kako bi znao odabrati glazbeni žanr za *soundtrack*, zatim kreirati melodijsku liniju i harmonizirati je na odgovarajući način (voditi računa pri uglazbljivanju teksta), uskladiti tekst pjesme s filmskom radnjom i samim značenjem filma te uskladiti sve ove parametre pri aranžiranju. Ova složena glazbena kompetencija koja objedinjava više različitih glazbeno-skladateljskih postupaka izuzetno je specifična, stoga ne čudi da skladatelj filmske glazbe ne mora ujedno biti i autor, odnosno skladatelj *soundtracka*. U dosadašnjoj filmskoj praksi, obično bi autori pjesama bili izvođači, kantautori ili producenti popularne ili *jazz*-glazbe i svih njihovih pripadajućih žanrova i stilova, u suradnji sa skladateljem cijele glazbe za film. Ovakva praksa prisutna je i danas u filmovima koji imaju *soundtrackove*.⁴³

Skladanje filmske glazbe jedna je od najkompleksnijih i najsveobuhvatnijih glazbenih kompetencija budući da obuhvaća širok spektar glazbeno-teorijskih znanja i primjenu velikog broja glazbenih vještina. Skladatelj filmske glazbe bi, osim poznavanja glazbeno-teorijskih disciplina poput harmonije, polifonije i glazbenih oblika te poznavanja orkestracije, instrumentacije, aranžiranja, dirigiranja, sviranja instrumenta, kao i glazbene produkcije, trebao biti u stalnom kontaktu s režiserom i scenaristom kako bi što bolje glazbom dočarao filmsku radnju i likove. Nadalje, skladatelj filmske glazbe trebao bi poznavati veliki broj glazbenih žanrova i stilova budući da mu to omogućava bolje izražavanje vlastitih ideja koje su u službi filmskog prikaza. S druge strane, skladatelj mora osjetiti atmosferu filma te prepoznati filmske situacije kako ne bi glazbom previše ili premalo rekao ili skretao pažnju sa same filmske radnje.

Isto tako, treba naglasiti kako se skladateljski poziv razlikuje ovisno o geografskom području. U Hrvatskoj, kao i zemljama bivše Jugoslavije, sam skladatelj imao bi polivalentnu ulogu, uključujući, među ostalim, i rad u studiju sa softverskim instrumentima. Ukoliko se ipak snima cijeli orkestar ili manji, instrumentalni ansambl (gudački ili puhački orkestar te gudački ili

⁴² <https://ew.com/movies/the-best-80s-movie-soundtracks/>. Pristupljeno 1.09.2022.

<https://ew.com/movies/best-90s-movie-soundtracks/>. Pristupljeno 1.09.2022.

⁴³ <https://www.classicfm.com/discover-music/who-wrote-the-soundtrack-for-a-star-is-born/>. Pristupljeno 01.09.2022.

https://m.imdb.com/title/tt6139732/fullcredits/music_department. Pristupljeno 01.09.2022.

puhački kvartet ili kvintet), sam skladatelj je ujedno i dirigent. Velike holivudske produkcije rade po principu kombiniranja studijskih, softverskih instrumenata te većih ili manjih instrumentalnih sastava, uključujući i simfonijski orkestar. Skladatelj može, ali i ne mora biti dirigent na studijskom snimanju orkestra ili ansambla dok u produkcijskom smislu poslove snimanja, *miksinga* i *masteringa* obavljaju različiti ton-majstori i audio inženjeri, u suradnji sa skladateljem. Svi navedeni postupci odnose se na studijsko snimanje sa „živim“ instrumentima, no ukoliko se cijeli proces skladanja i snimanja filmske glazbe odvija sa softverskim instrumentima, skladatelj u svom studiju, najčešće preko MIDI klavijature obavlja sve zadatke dok proces *miksinga* i *masteringa* može prepustiti specijaliziranim audio inženjerima ili ih također obaviti sam.⁴⁴

Glazbena produkcija, u današnje vrijeme, jedna je od ključnih kompetencija potrebnih za bavljenje filmskom glazbom. Primjena ove glazbene kompetencije, u filmskoj se glazbi može podijeliti na dvije vrste: snimanje i produkcija „živih“ instrumenata te programiranje, skladanje i produkcija pomoću kompjuterskih/softverskih instrumenata. Pri snimanju i produkciji „živih“ instrumenata, producent, koji je najčešće kasnije zadužen i za procese *miksa* i *masteringa*, treba dobro poznavati instrumentaciju, glazbene mogućnosti svakog instrumenta koji se snima i osnove akustike kako bi znao pravilno postaviti mikrofone te kasnije balansirati zvuk pri procesu *miksinga*. Kod snimanja i produkcije računalnih, odnosno softverskih instrumenata, osoba koja sklada glazbu i radi produkciju, trebala bi dobro poznavati rad s računalom i produkcijskim softverima, poput *Cubasea*, *Nuenda*, *Abletona*, *Reapera* ili *Logica*. Međutim, osoba koja se bavi produkcijom i skladanjem filmske glazbe preko kompjuterskih softvera, ne mora nužno imati formalno glazbeno obrazovanje, kao ni poznavati glazbeno-teorijske discipline. Dovoljno je da poznaje rad s produkcijskim softverom, računalom, da poznaje produkcijske faze, kao i da je „naslušana“ filmske glazbe jer, u tom slučaju, takvo iskustvo postaje presudno pri samom produkcijsko-skladateljskom procesu. Naravno, ukoliko producent filmske glazbe ima formalno ili neformalno glazbeno obrazovanje te poznaje glazbeno-teorijske discipline i glazbenu produkciju, sam proces skladanja i produkcije bit će mu puno lakši. Rad s produkcijskim softverima danas je u filmskoj glazbi izuzetno prisutan, pogotovo kod manjih filmskih produkcija koje nemaju velike budžete za angažiranje manjih ili većih orkestara i glazbenika.

⁴⁴ <https://integraudio.com/complete-guide-film-scoring/>. Pristupljeno 01.09.2022.

Zbog same specifičnosti i kompleksnosti filmske glazbe koja uključuje brojne glazbene žanrove i stilove, postoje brojni skladatelji i producenti filmske glazbe koji imaju formalno ili neformalno glazbeno obrazovanje, kao i oni koji su potpuno samouki i upravo ta činjenica izdvaja filmsku glazbu od klasične, iako one imaju jako puno dodirnih točaka. Uspješan glazbeni producent koji se bavi filmskom glazbom, poznavat će produkcijski rad i kod ostalih glazbenih stilova jer će mu svaki glazbeni žanr i stil, na određenoj razini, u filmskoj glazbi, biti potreban.

Sviranje instrumenta i improvizacija, kao glazbene kompetencije, manje su zastupljene u filmskoj glazbi nego u *jazzu* ili popularnoj glazbi, ali isto tako imaju izraženu ulogu pri studijskom snimanju ili reprodukciji glazbe. Kod snimanja „živih“ instrumenata, sviranje instrumenta izražena je glazbena kompetencija (razvijeni tehnički aspekt, kao i čitanje s lista, odnosno sviranje partitura), pogotovo u slučaju da sam skladatelj ili producent sudjeluju u snimanju svirajući instrument. S druge strane, kod velikih filmskih produkcija, pri snimanju orkestra ili manjeg ansambla, najčešće su angažirani profesionalni glazbenici, dok skladatelj dirigira i/ili daje savjete dirigentu i ansamblu te prati partituru. Vještina improvizacije prisutna je pri studijskom snimanju instrumenta, pogotovo ako se u partituri nalazi oznaka s akordima za improvizaciju pa onda glazbenik-instrumentalist, koji snima instrument, treba na navedene akorde odsvirati improviziranu glazbenu frazu. U filmskoj glazbi ovo nije čest slučaj, osim ako je posrijedi filmska glazba s *jazz* ili *blues*-elementima. U tom slučaju, improvizacija je prepuštena glazbeniku-instrumentalistu koji, bez obzira na pruženu slobodu, treba biti u kontaktu sa skladateljem i dirigentom.⁴⁵ Ukoliko je glazbenik koji snima instrument sam skladatelj, tada on ima potpunu slobodu improvizirati onako kako je zamislio. Navedeni slučaj je pri studijskom snimanju instrumenata prije iznimka nego pravilo, dok je puno češće prisutan pri koncertnom izvođenju filmske glazbe. Skladatelj ili producent filmske glazbe ne mora nužno na svom instrumentu biti virtuoz ili vrhunski improvizator već je puno bitnije da ima onoliko razvijenu vještinu sviranja i/ili improvizacije koja mu omogućava normalan tijek skladateljskog procesa. Ovo se također odnosi i na studijsko snimanje, kao i na koncertno izvođenje filmske glazbe. Primjerice, Hans Zimmer, samouki i informalno/neformalno obrazovani skladatelj filmske glazbe, nije virtuoz na gitari ili klaviru, ali svira i jedan i drugi instrument na koncertnim izvođenjima svoje filmske glazbe dovoljno dobro da, u kombinaciji s ostalim glazbenicima na

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=uU9jTKxwNv0&ab_channel=InternationalJazzDay. Pristupljeno 01.09.2022.

sceni, glazbu iznese na način na koji je zamislio. S druge strane, pri korištenju softverskih instrumenata, producent ili skladatelj koji zna bar malo svirati klavir, bit će u velikoj prednosti nad onim koji to ne zna, budući da se za takav skladateljski proces koristi MIDI klavijatura preko koje se sviraju gotovo svi instrumenti. Isto tako, netko tko ne zna uopće svirati klavir, uvijek ima opciju programiranja instrumenata i zvukova direktno preko softvera (bez vanjskog spojenog instrumenta ili uređaja) kao i angažiranja drugog glazbenika koji može glazbenu ideju snimiti na način na koji je skladatelj zamislio.⁴⁶

Neovisno o tome bavi li se popularnom, filmskom ili *jazz*-glazbom osoba koja ima formalno ili neformalno glazbeno obrazovanje, neosporno je da svakodnevna želja i motivacija za učenjem, napretkom te velika strast i posvećenost donose rezultate. Isto tako, samouki i neformalno obrazovani glazbenici upravo će stječući svakodnevno glazbeno iskustvo i znanje, postupno doći do određenih saznanja i spoznaja koje formalno obrazovani glazbenici imaju. Ipak, njihova prednost je u institucionaliziranom glazbenom obrazovanju jer im se na taj način skratilo vrijeme potrebno da dođu do glazbeno-teoretskog znanja što je i glavna zadaća institucionaliziranih glazbenih ustanova. S druge strane, samouki će glazbenici stalno raditi na sebi, svjesni kako nemaju formalno ili neformalno glazbeno obrazovanje što će im biti nit vodilja za stalna usavršavanja i nadograđivanja glazbenog znanja i iskustva. Bez obzira na stupanj glazbenog obrazovanja, talent, rad i posvećenost gotovo će uvijek doći do izražaja.

2. 3. Stjecanje kompetencija u okviru studijskih programa visokoškolskih glazbenih/umjetničkih ustanova u Republici Hrvatskoj

U Republici Hrvatskoj postoje četiri visokoškolske glazbene odnosno umjetničke ustanove: *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu*, *Muzička akademija u Puli*, *Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku* te *Umjetnička akademija u Splitu*. Kako bi se vidjelo koje su glazbene kompetencije potrebne za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom zastupljene u visokoškolskom formalnom glazbenom obrazovanju, analizirat će se studiji kompozicije, glazbene teorije te glazbene pedagogije, budući da imaju prisutan najširi spektar glazbeno-

⁴⁶ https://filmscoringtips.com/film-editors-recording-mixing/#Attend_Music_Recording_Sessions . Pristupljeno 01.09.2022.

teorijskih predmeta i vještina. Na Muzičkoj akademiji u Puli ne postoje studiji kompozicije i teorije glazbe pa će se analizirati samo studij glazbene pedagogije.

2. 3. 1. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu

Studiji kompozicije i teorije glazbe imaju identične predmete, uz dodatak stručnih, skladateljskih na studiju kompozicije. Nadalje, studij kompozicije dijeli se na studij klasične kompozicije, elektroničke kompozicije te primijenjene kompozicije, a razlike između njih su upravo u predmetima koji su karakteristični za elektroničku i primijenjenu kompoziciju (na primjer: tehnike elektroničke i tehnike primijenjene glazbe).⁴⁷ Studij glazbene pedagogije ima identične predmete kao i studij teorije glazbe, uz lakši program iz glazbeno-teorijskih disciplina te određene predmetne razlike, poput kolegija „Priređivanje za ansamble 1 i 2“ koje studiji teorije glazbe i kompozicije nemaju u svom obvezatnom programu.⁴⁸ Što se tiče glazbeno-teoretskih disciplina te glazbenih kompetencija potrebnih za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom, zastupljene su sve osim kompetencije *songwritinga*. Svaka druga kompetencija zastupljena je kod studija kompozicije, teorije glazbe ili glazbene pedagogije, bilo kod obaveznih, bilo kod izbornih predmeta. Primjerice, kompetencija orkestracije uči se u sklopu obaveznog predmeta na studiju kompozicije, naziva „Kompozicija s instrumentacijom“, dok se kod studija glazbene pedagogije navedena kompetencija uči kod predmeta „Priređivanje za ansamble 2“. Nadalje, studij glazbene pedagogije jedini ima u studijskom programu obavezni predmet vezan za vokalno i instrumentalno aranžiranje (Priređivanje za ansamble 1 i 2), dok ga studenti kompozicije i glazbene teorije mogu slušati kao izborni predmet. Isto tako, studenti svih triju navedenih studija stječu osnovno znanje iz glazbene produkcije iz kolegija „Glazbena informatika 2“ (obavezni predmet za studije kompozicije i teorije glazbe, izborni za glazbenu pedagogiju), dok svoje znanje snimanja i produciranja glazbe mogu produbiti u studijskim modulima „Ton majstor“ te „Glazbena produkcija“. Također, studenti ovih studija imaju opciju izbornog slušanja četiriju kolegija dvogodišnjeg *jazz*-modula, među koje spadaju i kompetencije

⁴⁷ <http://www.muza.unizg.hr/studiji/kompozicija/>. Pristupljeno 01.09.2022.

⁴⁸ <https://www.isvu.hr/visokaucilista/hr/podaci/1349/nastavniprogram/2022/razina/5/izvedba/R/smjer/123>. Pristupljeno 01.09.2022.

jazz-improvizacije i *jazz-aranžiranja*. Treba naglasiti i kako su sva tri studija integrirani petogodišnji studiji.⁴⁹

2. 3. 2. Muzička akademija u Puli

Studij glazbene pedagogije obuhvaća četverogodišnji, preddiplomski te jednogodišnji, diplomski studij. Pregledom plana i programa izvođenja nastave na studiju, može se zaključiti kako su zastupljene sve glazbeno-teorijske discipline potrebne za bavljenje klasičnom glazbom, kao i većina glazbenih kompetencija potrebnih za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom, bilo da se znanje vezano za njih dobije iz obaveznih ili izbornih kolegija. Ono što nedostaje u sklopu kompetencija je detaljnije znanje iz snimanja instrumenata i glazbene produkcije (osnovno znanje zastupljeno je u sklopu predmeta „Računalo u glazbi“ I-IV) te *jazz*-predmeti, odnosno improvizacija i aranžiranje.⁵⁰ Treba naglasiti da nije zastupljena ni kompetencija *songwritinga*, kao ni kod Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu.

2. 3. 3. Umjetnička akademija u Osijeku

Studiji kompozicije i teorije muzike izvode se na glazbenom odjelu, na odsjeku za instrumentalne studije i podijeljeni su na preddiplomski (trogodišnji) i diplomski (dvogodišnji) studij.⁵¹ Studij glazbene pedagogije izvodi se na odsjeku za glazbenu umjetnost i također je podijeljen na preddiplomski (trogodišnji) te diplomski (dvogodišnji) studij. Usporedivši studije kompozicije i teorije muzike može se doći do zaključka kako su kolegiji identični, s razlikom stručnih, skladateljskih predmeta, na primjer kompozicija, instrumentacija, osnove elektroničke glazbe. Studiji teorije muzike i glazbene pedagogije također su identični, s razlikom u težini glazbeno-teorijskih disciplina. Treba naglasiti i kako studij glazbene pedagogije jedini od tri navedena studijska smjera ima kao obavezni predmet „Priređivanje za ansamble“ koji se direktno dotiče aranžiranja, dok isti mogu izabrati studenti kompozicije i teorije glazbe kao izborni. Identična stvar je i s predmetom „Osnove kompozicije“ koji je obavezan studentima

⁴⁹ <http://www.muza.unizg.hr/studiji/teorija-glazbe/>. Pristupljeno 01.09.2022.

⁵⁰ https://mapu.unipu.hr/mapu/studijski_programi/preddiplomski/glazbena_pedagogija. Pristupljeno 01.09.2022.

⁵¹ <http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-kompozicija/>. Pristupljeno 01.09.2022.

Kompozicije i teorije muzike, a studenti glazbene pedagogije ga mogu birati kao izborni.⁵² Od glazbenih kompetencija potrebnih za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz* glazbom zastupljene su sve, osim *jazz*-improvizacije i aranžiranja te, kao i kod prijašnjih glazbenih institucija, kompetencija *songwritinga* koja nije zastupljena ni u kakvom obliku.

2. 3. 4. Umjetnička akademija u Splitu

Studiji kompozicije, teorije glazbe i glazbene pedagogije izvode se na glazbenom odjelu Umjetničke akademije u Splitu. Svaki od studija podijeljen je na preddiplomski (četverogodišnji) te diplomski (jednogodišnji) studij.⁵³ Gotovo je ista situacija kao i na studijskim smjerovima Umjetničke akademije u Osijeku, studiji kompozicije i teorije glazbe identični su, osim razlike u stručnim, skladateljskim predmetima dok studij glazbene pedagogije jedini ima obvezatni predmet „Priređivanje za ansamble“. Istoimeni predmet jedini je vezan direktno uz kompetenciju aranžiranja, a studenti kompozicije i teorije glazbe mogu ga izabrati kao izborni⁵⁴. Što se tiče glazbenih kompetencija potrebnih za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom, zastupljene su sve osim *jazz*-improvizacije i aranžiranja te kompetencije *songwritinga* koje nema u silabusu studijskih programa.

Može se zaključiti kako se na svim visokoškolskim glazbenim i umjetničkim ustanovama u Republici Hrvatskoj, bez obzira na njihovu ključnu usmjerenost prema klasičnoj glazbi, poučava većina kompetencija potrebnih za uspješno bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom. Isto tako, može se dati značajna prednost Muzičkoj akademiji sveučilišta u Zagrebu budući da studijski programi obuhvaćaju sve navedene kompetencije, osim *songwritinga*. Na ostalim se visokoškolskim glazbenim i umjetničkim ustanovama također ne stječe kompetencija *songwritinga*, ali isto tako i kompetencije *jazz*-improvizacije i aranžiranja koje Muzička akademija u Zagrebu izvodi u sklopu svojega *jazz*-modula.

⁵² <http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-glazbena-pedagogija/>. Pristupljeno 01.09.2022.

⁵³ <https://www.umas.unist.hr/odjeli/glazbena-umjetnost/>. Pristupljeno 01.09.2022.

⁵⁴ <https://www.umas.unist.hr/odjeli/glazbena-umjetnost/glazbena-teorija-i-kompozicija/>. Pristupljeno 01.09.2022.

3. ISTRAŽIVANJE: SAMOPROCJENA STEČENIH KOMPETENCIJA GLAZBENIKA BEZ ZAVRŠENOG FORMALNOG GLAZBENOG OBRAZOVANJA

3. 1. Cilj i zadaci istraživanja

Cilj istraživanja bio je utvrditi koliko su glazbenici koji imaju neformalno obrazovanje ili manji dio formalnoga glazbenog obrazovanja (maksimalno završena osnovna glazbena škola) zadovoljni sa stečenim znanjima, umijećima i kompetencijama koje su potrebne za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom. Pri tome su određeni sljedeći zadaci:

- saznati kako je tekao proces glazbenoga obrazovanja sudionika istraživanja
- ispitati trajanje i kontinuitet njihovog glazbenog obrazovanja;
- ispitati stavove sudionika o stečenim znanjima i umijećima i pritom utvrditi:
 - pozitivne aspekte glazbenoobrazovnoga procesa;
 - negativne aspekte glazbenoobrazovnoga procesa;
- definirati suodnos stečenih kompetencija i profesionalne djelatnosti sudionika te, na temelju dobivenih spoznaja, opisati primjenu znanja i umijeća u okviru trenutne djelatnosti.

3. 2. Metodologija istraživanja

U realizaciji istraživanja, koje je provedeno metodom polustrukturiranog intervjua, sudjelovala su tri sudionika. Svaki od sudionika uspješan je glazbenik koji se bavi popularnom, filmskom odnosno *jazz*-glazbom. Za područje filmske glazbe intervjuiran je Dalibor Grubačević (1975.), skladatelj filmske i klasične glazbe koji nema formalno glazbeno obrazovanje, već je glazbu učio privatno, neformalnim putem. Za *jazz*-glazbu, intervju je dao Toni Starešinić (1981.), *jazz*, *fusion*⁵⁵ i *pop*-klavijaturist u pratećem sastavu Josipe Lisac te skladatelj, klavijaturist i voditelj bendova *Chui* i *Mangroove*. Za područje popularne glazbe intervjuiran je Neno Belan (1962.), poznati glazbenik, gitarist, *songwriter*, pjevač i kantautor. Do sudionika sam

⁵⁵ Improvizacijska vrsta glazbe koja podrazumijeva mješavinu više glazbenih žanrova i stilova.
<https://proleksis.lzmk.hr/28911/> Pristupljeno 04.09.2022

došao na različite načine: Dalibor Grubačević odazvao se na moj poziv za intervju putem komunikacije e-poštom, s Tonijem Starešinićem me povezo Elvis Penava, profesor kolegija *Ritam u jazzu 2* koji sam pohađao tijekom studija. S Nenom Belanom me povezo Darko Bakić, zamjenik glavnog tajnika Hrvatskog Društva Skladatelja, kojega sam također kontaktirao putem službene adrese e-pošte s upitom za istraživanje u okviru pisanja diplomskoga rada.

Intervjui su ostvareni uživo, uz vođenje bilježaka i snimanje cjelovitog razgovora. Dalibor Grubačević intervjuiran je u Koprivnici, gradu u kojemu živi, u lokalnom kafiću, 15. lipnja, 2022. godine. Toni Starešinić intervju je dao u kafiću, 19. lipnja 2022. godine, u zagrebačkom naselju *Trešnjevka*, dok je razgovor s Nenom Belanom obavljen također u kafiću, 22. lipnja 2022. godine, u zagrebačkom naselju *Lanište*. Intervju je bio strukturiran na način da je sudionicima bilo postavljeno sedam pitanja koja su predstavljala kostur za realizaciju intervjuja, dok su sudionici mogli još slobodno dodati što god žele. Najduži intervju bio je s Daliborom Grubačevićem (trideset dvije minute i četrdeset četiri sekunde), nešto manje je trajao s Tonijem Starešinićem (osamnaest minuta i četrdeset devet sekundi) dok je najkraći intervju bio s Nenom Belanom (jedanaest minuta i devet sekundi). Svaki od sudionika odgovarao je točno i precizno na pitanja, dodajući određeni vlastiti sadržaj. Isto tako, svakom od sudionika je bilo drago što sudjeluju u istraživanju vezanom za diplomski rad na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu. Intervju je sadržavao sljedeća pitanja:

- 1) Zamolio bih vas da ukratko opišete proces svojega glazbenog obrazovanja! Na koji ste način stjecali znanja i umijeća? Kojim ste se izvorima služili?
- 2) Koliko je sveukupno trajalo Vaše glazbeno obrazovanje? Je li bilo redovito i kontinuirano?
- 3) Kako biste procijenili razinu stečenih znanja i umijeća? Jeste li zadovoljni vlastitim napretkom?
- 4) Što biste posebno izdvojili kao poticajno za Vaš napredak (osobe, izvori znanja)?

- 5) Smatrate li da ste zakinuti za određeno glazbeno znanje budući da nemate formalno glazbeno obrazovanje?
- 6) Molim Vas da opišete Vašu trenutnu profesionalnu djelatnost u području glazbe!
- 7) Možete li uspješno primijeniti stečena znanja i umijeća u sadašnjem profesionalnom radu?

3.3. Proces istraživanja – opis realiziranih intervjua s ispitanicima

3.3.1. Dalibor Grubačević

Pri opisu procesa svojega glazbenog obrazovanja, Dalibor Grubačević izjavio je kako je prvi ozbiljniji kontakt sa glazbom imao kad je u petom razredu osnovne općeobrazovne škole počeo svirati u tamburaškom orkestru i tu proveo nekoliko godina svirajući različite instrumente. Sam kaže da se nikad nije zadovoljio s reproduktivnim radom već da je uvijek težio svojem vlastitom kreativno-glazbenom izrazu. Što se tiče samog glazbenog obrazovanja, Grubačević je pohađao privatnu poduku kod iz harmonije i polifonije kod profesorice Natalije Imbrišak, punih sedam godina. Nadalje, s maestrom Miljenkom Prohaskom radio je kraće vrijeme na kompetencijama dirigiranja i orkestracije/instrumentacije. Grubačević ističe kako je i sam pročitao jako velik broj knjiga vezanih za glazbene kompetencije orkestracije, instrumentacije aranžiranja te dirigiranja. Nadalje Grubačević smatra kako je jedini prekid njegovog glazbenog obrazovanja bio kad je nekoliko godina svirao gitaru u *rock'n' roll* bendu dok za vlastito glazbeno obrazovanje smatra da traje i danas budući da još uvijek ima stvari koje ne zna i koje uči. Kao glavnu osobu zaslužnu za njegov glazbeni razvoj i napredak navodi orguljašicu i profesoricu glazbeno-teoretskih predmeta, Nataliju Imbrišak te maestra Miljenka Prohasku, kod kojih je išao na privatnu poduku. Isto tako, Dalibor Grubačević tvrdi kako bi volio bolje svirati klavir te komponirati za klavirom, budući da uglavnom svoje kompozicije piše direktno u kompjuterski softver. Isto tako, smatra kako bi trebao poboljšati kompetenciju dirigiranja, iako je dirigirao ansamblima na snimanju vlastitih kompozicija za što on tvrdi kako je uglavnom riječ o taktiranju. Član je Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika i Hrvatskog Društva Skladatelja,

komponira pretežno filmsku, ali i klasičnu glazbu te radi orkestralne aranžmane za izvođače *pop* glazbe, poput grupe „Pavel.“ Smatra da uspješno primjenjuje sva svoja stečena znanja i umijeća u sadašnjem profesionalnom radu.

3.3.2. Toni Starešinić

Toni Starešinić navodi kako je svoje osnovno glazbeno znanje stekao u osnovnoj glazbenoj školi „Blagoje Bersa“ u Zadru gdje je odslušao svih šest razreda, ali nije službeno završio školovanje budući da se nije nikad pojavio na završnom ispitu. Svojim ozbiljnijim glazbenim početkom smatra početak srednje škole kad je dobio prvi sintesajzer te glazbene ploče Pink Floyd, King Crimsona i Herbieja Hancocka. Dolaskom u Zagreb na studij, počinje sve ozbiljnije i profesionalnije svirati klavir i klavijature dok znanje iz glazbene teorije uglavnom uči vlastitim iskustvom, „skidajući“ pjesme omiljenih mu izvođača po sluhu. Ističe mrežnu stranicu *allmusic.com* koja mu je, po njegovim riječima, izrazito pomogla da dođe do imena izvođača koje je znao čuti na radiju. Treba naglasiti kako je riječ o kasnim devedesetim i ranim dvije tisućitim godinama kada internet nije bio razvijen kao danas. Starešinić tvrdi da je jako puno o glazbi i glazbenoj teoriji naučio slušajući, svirajući i skladajući vlastitu, autorsku glazbu. Isto tako, nikad nije kod nikog išao na instrukcije. Njegovo je glazbeno obrazovanje bilo kontinuirano te da traje i danas (već više od dvadeset godina) budući da svaki dan uči nešto novo, a da mu je osnovna glazbena škola pomogla s vještinom sviranja klavira i određenim znanjem iz teorije glazbe. Ističe kako je također zadovoljan svojim napretkom te razinom stečenih znanja, umijeća i vještina dok bi osobno volio bolje svirati klavir, pogotovo s tehničkog aspekta. Kao posebno poticajno za vlastiti glazbeni napredak, Starešinić bi izdvojio izvođače poput Milesa Daviesa u *jazz*-glazbi te King Crimsona u *rock*-glazbi. Za napredak u *jazz*-glazbi ističe također i pijaniste, prije navedenog Herbieja Hancocka, Joea Zawinula, Brada Mehldaua te Oscara Petersona. Starešinić naglašava kako je teoriju i harmoniju *jazz*-glazbe prvenstveno učio slušajući navedene izvođače te bi onda ono što bi čuo primijenio u svojim skladbama i na nastupima uživo. Poznaje note i u zadnje vrijeme u većoj mjeri ispisuje instrumentalne aranžmane za svoje skladbe, ali uglavnom melodije i teme koje kasnije na probama svi zajedno aranžiraju. Glede određenog znanja iz *jazz*-harmonije, tvrdi da ih poznaje te svira i koristi u svojim improvizacijama, iako nužno ne zna kako se zapravo pišu (slovno-brojčana oznaka) ili

notiraju. Smatra kako nije zakinut za određeno glazbeno znanje budući da nema formalno visokoškolsko glazbeno obrazovanje (srednju glazbenu školu ili akademiju), osim što bi volio bolje svirati klavir. Isto tako smatra kako je bolje da nije išao u srednju glazbenu školu ili na akademiju jer bi ga, po njegovom mišljenju, „ukalupili“ dok je na ovaj način stvorio svoj osobni stil sviranja i skladanja glazbe te nije (p)ostao kreativno zakinut. Nadodaje kako i svira na više strana te da uvijek ima određene svoje „šalabahtere“ i oznake poznate samo njemu koje piše na partituru ili u kajdanku kad svira složenije nastupe, poput suradnje s *Jazz* orkestrom Hrvatske radiotelevizije ili s Josipom Lisac. Osim što svira sa svojim bendovima *Chui*, *Mangroove*, *Je Veux* te u pratećem sastavu Josipe Lisac, komponira glazbu za kazališne predstave, dokumentarne filmove, a autor je i glazbene špice dnevnika Hrvatske radiotelevizije. Glazbene kompetencije orkestracije i instrumentacije ne poznaje u formalnom smislu već sklada u svom kućnom, priručnom studiju s kompjuterskim softverima „po sluhu“, to jest po principu onoga što mu dobro zvuči. Nadalje, sam radi glazbenu produkciju, a u zadnje vrijeme sve više i *miksing* i *mastering*. Smatra kako uspješno primjenjuje sva stečena znanja i umijeća u sadašnjem profesionalnom radu.

3.3.3. Neno Belan

Neno Belan je počeo svoje glazbeno obrazovanje s deset godina, kada su ga roditelji upisali u osnovnu glazbenu školu u Splitu na odsjek za klasičnu gitaru. Naglašava da to nije bila njegova želja već isključivo želja roditelja te da im je dan danas zahvalan jer je to odredilo njegov životni i glazbeni put. Završio je osnovnu glazbenu školu, po njegovim riječima, kao solidan gitarist i odličan u teoriji glazbe i *solfeggiu*. Budući da se nije imao namjeru baviti klasičnom glazbom, nije nastavio formalno glazbeno obrazovanje. Po pitanju izvora kojima se služio, određeno glazbeno znanje povezano uz akordne progresije i hvatove, dobivao je od starijih kolega gitarista dok je ono glazbeno znanje koje je dobio u glazbenoj školi koristio za „skidanje“ pjesama i akorda po sluhu, slušajući radio. Nadalje, Belan smatra kako je danas proces učenja bilo kojeg instrumenta lakši nego ikad zbog interneta, tako da i sam zna gledati videa na mrežnom servisu *youtube* i na taj način učiti svirati pjesme i uspoređivati glazbeno-interpretativno znanje. Isto tako, Belan naglašava kako njegovo glazbeno obrazovanje zapravo nikad nije prestalo, budući da se svaki dan glazbeno usavršava i uči nešto novo (sad već više od

40 godina). Ozbiljnijim početkom bavljenja glazbom smatra trenutak kad je kupio te počeo svirati električnu gitaru, sa šesnaest godina. Ističe kako je zadovoljan razinom stečenih znanja i umijeća te kako on nije virtuoz na gitari, ali da je jako dobro svira te da mu je ona izuzetno korisna za skladateljsko-kantautorski rad. Dodaje i da je pronašao svoj gitaristički zvuk te da mu je na taj način gitara u potpunosti ispunila svrhu. Za svoj napredak ne izdvaja niti jednog pojedinca već smatra kako su za to u potpunosti zaslužni ljudi s kojima je svirao i surađivao, od prvih srednjoškolskih bendova, zatim benda *Davoli* s kojim je postigao velike uspjehe osamdesetih godina pa sve do glazbenog sastava *Fiumens* s kojima uspješno surađuje zadnjih dvadeset i pet godina. Ne smatra da je zakinut za određeno glazbeno znanje bez obzira na to što nema visokoškolsko formalno glazbeno obrazovanje (srednja glazbena škola ili akademija) jer se nije htio baviti klasičnom glazbom, dok je na svom glazbenom putu pronašao načine na koje će nadograđivati svoje glazbeno znanje koje mu je, u praktičnom smislu, potrebno. Neno Belan je kantautor (bavi se *songwritingom*, sam piše glazbu i tekst pjesama te radi i aranžman), gitarist i pjevač. Osim navedenog, ima i svoj studio i bavi se glazbenom produkcijom. Nadalje, autor je i glazbe za dječje mjuzikle. Ne poznaje kompetencije poput orkestracije i instrumentacije formalnom smislu već komponira na gitari i s kompjuterskim softverima, dok mu je orkestracije (u suradnji s Belanom) za tri mjuzikla koja je napisao, radio basist Olja Dešić koji je specijalizirao orkestraciju na *Berklee Online Department*⁵⁶. Smatra da uspješno primjenjuje sva svoja stečena znanja i umijeća u sadašnjem profesionalnom radu.

3.4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

3. 4. 1. Proces glazbenog obrazovanja

Što se tiče procesa glazbenog obrazovanja, sudionici istraživanja glazbeno su znanje stjecali informalnim (najvećim dijelom), neformalnim te formalnim učenjem. Nadalje, sva trojica sudionika veliku zaslugu za stjecanje glazbenog znanja pridaju osobama s kojima su surađivali, bilo u formalnom ili neformalnom odnosu. Isto tako, u istraživanju je uočeno kako formalni dio

⁵⁶ Dopisna-„online“ glazbena škola sa sjedištem u Bostonu.

glazbenog obrazovanja (završena osnovna glazbena škola) znatno doprinosi razvoju razumijevanja glazbene teorije, kao i *solfeggia*. Nadalje, uočeno je kako i neformalno obrazovanje znatno pridonosi razvoju poznavanja glazbene teorije te glazbeno-teoretskih disciplina, poput harmonije, polifonije te prije spomenutog, *solfeggia*. Također, istraživanje je pokazalo kako je za stjecanje glazbenog znanja informalnim učenjem potreban jako dug vremenski period (dvadeset godina) kako bi glazbenik mogao doći do one razine služenja glazbenim kompetencijama koja mu je potrebna kako bi uspješno skladao svoju vlastitu filmsku i klasičnu glazbu.

3. 4. 2. Trajanje i kontinuitet glazbenog obrazovanja

Govoreći o trajanju i kontinuitetu glazbenog obrazovanja, u istraživanju je uočeno kako je izostanak formalnog glazbenog obrazovanja rezultirao većom motivacijom i znatiželjom (željom) za učenjem i usavršavanjem. Nadalje, prestanak formalnog glazbenog obrazovanja (završena osnovna glazbena škola) imao je isti učinak. Isto tako, prema istraživanju, konstantan proces informalnog glazbenog učenja, kod sudionika istraživanja doveo je i do razvoja socijalno-emocionalne inteligencije, odnosno neglazbene kompetencije koja je presudna u kontinuiranom radu s ljudima. Nadalje, kod sva tri sudionika istraživanja, pri procesu informalnog glazbenog učenja, najveći je naglasak stavljen na slušanje i reprodukciju glazbe te razvitak vlastitog, kreativno-glazbenog izraza. Isto tako, kod sva tri sudionika istraživanja prisutan je stav kako je formalno glazbeno obrazovanje samo jedan „put“ stjecanja znanja kojim se može ići, ali nije presudan za uspjeh u glazbenoj karijeri.

3. 4. 3. Razina stečenih znanja i umijeća

Istraživanje je pokazalo kako se, kao pozitivni aspekti glazbeno-obrazovnog procesa, ističu učenje u mentorskom odnosu s profesorom, „jedan na jedan“ (neformalno učenje), koje ujedno doprinosi opuštenosti samog učenika. Nadalje, pozitivan aspekt je i kontinuirani rad na sebi te stjecanje iskustva informalnim učenjem koje dovodi do razvoja glazbene kreativnosti (učenje kroz igru i „otkrivanje“ novog glazbenog sadržaja). Isto tako, istraživanje je pokazalo kako neformalno glazbeno obrazovanje, s naglaskom na privatne instrukcije, potiče na širenje

glazbenih vidika te razvoj glazbenih i neglazbenih kompetencija, kao i razvoj discipline. Nadalje, uočeno je da kombinacija formalnog (završena osnovna glazbena škola) i informalnog glazbenog obrazovanja pozitivno utječe na razvoj glazbene kreativnosti i vlastitog glazbenog izričaja. Isto tako, treba naglasiti kako su sva tri sudionika istraživanja informalnim učenjem (vlastitim glazbenim iskustvom i interakcijom s ostalim glazbenicima) jako puno naučili o glazbenoj produkciji, diskografiji, oglašavanju te plasiranju svoje glazbe na tržište.

3. 4 . 4. Pozitivni aspekti glazbeno obrazovnog procesa

Istraživanje je pokazalo kako se, kao pozitivni aspekti glazbeno-obrazovnog procesa, ističu učenje u mentorskom odnosu s profesorom , „jedan na jedan“ (neformalno učenje), koje ujedno doprinosi opuštenosti samog učenika. Nadalje, pozitivan aspekt je i kontinuirani rad na sebi te stjecanje iskustva informalnim učenjem koje dovodi do razvoja glazbene kreativnosti (učenje kroz igru i „otkrivanje“ novog glazbenog sadržaja). Isto tako, istraživanje je pokazalo kako neformalno glazbeno obrazovanje, s naglaskom na privatne instrukcije, potiče na širenje glazbenih vidika te razvoj glazbenih i neglazbenih kompetencija, kao i razvoj discipline. Nadalje, uočeno je da kombinacija formalnog (završena osnovna glazbena škola) i informalnog glazbenog obrazovanja pozitivno utječe na razvoj glazbene kreativnosti i vlastitog glazbenog izričaja. Isto tako, treba naglasiti kako su sva tri sudionika istraživanja informalnim učenjem (vlastitim glazbenim iskustvom i interakcijom s ostalim glazbenicima) jako puno naučili o glazbenoj produkciji, diskografiji, oglašavanju te plasiranju svoje glazbe na tržište.

3. 4. 5 .Negativni aspekti glazbeno obrazovnog procesa

U istraživanju se uočilo kako informalno učenje traži jako puno vremena i nosi dugotrajnost i sporost samog obrazovnog procesa. S druge strane, formalno glazbeno obrazovanje, odnosno učenje omogućuje brži dolazak do glazbeno-teoretskog znanja (naglasak na filmsku i klasičnu glazbu). Isto tako, treba naglasiti kako je samostalno, odnosno informalno učenje znatno olakšano razvojem internetske mreže gdje postoje brojne stranice koje mogu poslužiti kao izvor glazbenog znanja. Prije samog razvoja interneta, obrazovni proces prilikom

informalnog glazbenog učenja bio je znatno usporen i ograničen upravo radi nedostatka glazbenih izvora, odnosno nemogućnosti dolaska do istih. Treba naglasiti kako, uzevši u fokus popularnu glazbu, informalno učenje omogućuje brzi napredak, prvenstveno radi direktnog kontakta s različitim glazbenicima i kontinuiranog rada s ljudima prilikom kojeg se razmjenjuju glazbena iskustva i informacije.

3. 4. 6. Opis trenutne profesionalne djelatnosti

Dalibor Grubačević koji ima neformalno i informalno glazbeno obrazovanje, profesionalni je skladatelj, aranžer i član HZSU⁵⁷ i HDS⁵⁸. Toni Starešinić koji ima kombinaciju formalnog i informalnog glazbenog obrazovanja, profesionalni je *pop*, *jazz* i *fusion* klavijaturist, skladatelj i aranžer. Neno Belan, koji je također učio formalnim i informalnim putem, profesionalni je *pop* i *rock* gitarist, skladatelj, *songwriter*, aranžer, producent i kantautor. Nadalje, sva trojica sudionika istraživanja uspješni su profesionalni i svestrani glazbenici s fokusom na filmsku, *jazz* i popularnu glazbu, ali isto tako i sa širim glazbenim interesima. Grubačević, uz bavljenje filmskom glazbom, piše aranžmane za različite *pop* i *rock* izvođače, producira i snima vlastitu, ali i tuđu glazbu. Toni Starešinić, osim što se bavi *jazz* i *fusion* glazbom, svira različite glazbene žanrove u različitim glazbenim sastavima, a ujedno je i radijski voditelj i glazbeni urednik. Neno Belan je, pored svih navedenih glazbeno-profesionalnih djelatnosti, bio i umjetnički direktor Zagrebačkog festivala, u razdoblju od 2017.-2020. godine. Treba naglasiti kako su se Starešinić i Belan okušali u primijenjenoj glazbi, iako im to nije glavni fokus profesionalne djelatnosti: Toni Starešinić piše glazbu za kazališne predstave i televizijske emisije, a Neno Belan također je autor glazbe za kazališne predstave i mjuzikle.

3. 4. 7. Primjena stečenih znanja i umijeća

Sva tri sudionika istraživanja zadovoljna su sa stečenim znanjima i umijećima i uspijevaju ih primijeniti u profesionalnoj glazbenoj djelatnosti. Nadalje, treba naglasiti kako u

⁵⁷ Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika

⁵⁸ Hrvatsko Društvo Skladatelja

primjeni stečenih znanja i umijeća ipak postoje određene razlike. Dalibor Grubačević jedini je od trojice sudionika istraživanja koji nije reproduktivni umjetnik dok Neno Belan i Toni Starešinić izvode svoju glazbu na koncertima. Nadalje, bez obzira na to što su reproduktivni umjetnici, ni Neno Belan niti Toni Starešinić ne smatraju sebe glazbeno-izvođačkim virtuozima već oboje smatraju kako su im instrumenti isključivo u službi glazbe koju skladaju i sviraju. S druge strane, bez obzira na to što Dalibor Grubačević ne izvodi svoju glazbu na koncertima, osobno bi htio imati razvijeniju vještinu sviranja instrumenta radi same prirode skladanja i orkestriranja. Isto tako, treba naglasiti kako sva tri sudionika istraživanja smatraju sebe dovoljno kompetentnima i ravnopravnima ostalim profesionalnim glazbenicima koji se bave filmskom, *jazz* ili popularnom glazbom. Bez obzira na nedostatak formalnog glazbenog obrazovanja (srednja glazbena škola ili akademija), sva tri sudionika istraživanja uspješni su profesionalni glazbenici s respektabilnim karijerama.

4. RASPRAVA O REZULTATIMA ISTRAŽIVANJA

Ako se usporede rezultati dobiveni intervjuom sa svima trima glazbenicima, može se zaključiti kako su sve tri osobe imale različito glazbeno obrazovanje. Kod sve trojice prisutno je informalno obrazovanje, odnosno učenje (skupljanje glazbenog iskustva kroz vrijeme tsamoobrazovanje), dvojica (Toni Starešinić i Neno Belan) imaju određenu razinu formalnog glazbenog obrazovanja (osnovna glazbena škola) dok je kod Dalibora Grubačevića bilo prisutno neformalno glazbeno obrazovanje- privatna poduka (što nije bio slučaj kod Tonija Starešinića i Nene Belana). Nadalje, i Grubačević i Starešinić naglašavaju kako nisu zadovoljni svojom razinom sviranja klavira (tehnički aspekt sviranja instrumenta), dok je Belan rekao kako je zadovoljan svojom razinom sviranja gitare. Isto tako, sva trojica ispitanika smatraju kako je njihovo glazbeno obrazovanje bilo kontinuirano te da traje i danas te sva trojica smatraju kako uspješno primjenjuju stečena znanja i umijeća u svojoj profesionalnoj glazbenoj djelatnosti. Grubačević koji jedini ima iskustvo neformalnog obrazovanja, kao glavni pozitivni aspekt glazbenoobrazovnog procesa smatra neformalnu i ležernu atmosferu učenja pri kontaktu „jedan na jedan“ te kontinuitet glazbenog obrazovanja, stalni rad na sebi i kreativnost (isto smatraju i Belan i Starešinić imajući, isto kao i Grubačević, iskustvo informalnog obrazovanja). Kao glavni negativni aspekt vlastitih glazbenoobrazovnih procesa, Grubačević i Starešinić smatraju presporo dolaženje do znanja metodom „pokušaj-pogreška“ te dugotrajnost samog obrazovnog procesa (jako veliki protok vremena). Belan s druge strane ne navodi nikakav negativni aspekt vlastitog glazbenoobrazovnog procesa. Ako se uzmu u obzir glazbene kompetencije potrebne za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz* glazbom, situacija je sljedeća: Dalibor Grubačević koji se pretežno bavi filmskom glazbom, od svih ispitanika najviše poznaje i koristi kompetencije orkestracije, instrumentacije i dirigiranja; Starešinić najviše poznaje i koristi kompetenciju improvizacije (*jazz* glazba) dok Neno Belan najviše poznaje i upotrebljava kompetenciju *songwritinga* (kantautor popularne glazbe). Belan i Starešinić ne koriste kompetenciju dirigiranja dok kompetencije instrumentacije i orkestracije koriste na nesvjesnoj razini ili uz pomoć suradnika (Belan). S druge strane, i Belan i Starešinić više koriste kompetenciju sviranja instrumenta i improvizacije od Grubačevića (budući da su glazbeni izvođači), a slično je i s kompetencijom *songwritinga* koju najmanje koristi Grubačević, nešto više Starešinić (autor je glazbe i ponekog teksta u bendovima

u kojima svira) te najviše Belan koji je kantautor. Kompetencije glazbene produkcije, skladanja i aranžiranja, jednako su izražene kod sva tri ispitanika, svi ih poznaju i koriste, samo prilagođene određenoj vrsti glazbe (Grubačević u filmskoj, Starešinić u *jazzu* i Belan u popularnoj).

Uzevši u obzir pregled svih navedenih glazbenih kompetencija potrebnih za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom, može se reći da za uspješno bavljenje trima vrstama glazbe nije potrebna službena glazbena naobrazba. S druge strane, netko tko je klasično glazbeno obrazovan (formalno ili neformalno) brže će se snaći i napredovati u popularnoj, filmskoj ili *jazz*-glazbi nego netko tko je samouk ili nema klasično glazbeno obrazovanje. S obzirom da svaka navedena glazbena kompetencija ima svoje zakonitosti i pravila koja se razlikuju unutar svake vrste glazbe, glazbeniku koji se uspješno bavi popularnom, filmskom ili *jazz*-glazbom, osim poznavanja i korištenja glazbenih kompetencija, bit će potrebne i neglazbene kompetencije, poput fleksibilnosti, strpljenja, komunikativnosti te discipline. Nadalje, pregledom studijskih programa visokoškolskih glazbenih i umjetničkih ustanova u Republici Hrvatskoj, može se reći kako su zastupljene sve kompetencije osim *songwritinga* koji nije prisutan niti na jednoj visokoškolskoj ustanovi dok kompetencije *jazz*-aranžiranja i improvizacije postoje isključivo na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu.

5. ZAKLJUČAK

Cilj ovoga rada bio je izložiti i objasniti glazbene kompetencije klasično obrazovanih glazbenika koje su potrebne za bavljenje popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom. Hrvatske visokoškolske glazbene i umjetničke institucije u svojim programima sadrže većinu glazbenih kompetencija te svaki klasično obrazovani glazbenik može dobiti potpuno glazbeno znanje koje mu je potrebno za bavljenje trima navedenim vrstama glazbe. Nadalje, glazbenici koji nemaju formalno glazbeno obrazovanje također se jednako uspješno bave navedenim vrstama glazbe budući da svoje glazbeno znanje, vještine i kompetencije stječu neformalnim ili informalnim obrazovanjem odnosno učenjem. S druge strane, kod informalno ili neformalno obrazovanih glazbenika obrazovni proces i proces stjecanja znanja traje puno duže nego kod glazbenika koji imaju formalno glazbeno obrazovanje. Isto tako, treba naglasiti kako i glazbenici koji su se obrazovali informalnim ili neformalnim putem, veliki naglasak stavljaju na kontinuirani rad na sebi i cjeloživotno učenje. Pišući ovaj rad, proširio sam svoje znanje o glazbenim kompetencijama potrebnim za bavljenjem popularnom, filmskom i *jazz*-glazbom te o samoj ulozi glazbeno-klasičnih obrazovnih institucija koje bi svojim radom i programom trebale studentima trebale omogućiti što brži dolazak do znanja. S obzirom da srednje glazbene škole i glazbene i umjetničke akademije u svojim programima imaju zastupljenu većinu kompetencija, učenici i budući studenti koji se vide u profesionalnoj glazbenoj ulozi ne bi trebali imati nikakvih problema u dobivanju glazbenih umijeća i vještina koje su im potrebne. Neka i ovaj rad posluži budućim učenicima, studentima i profesorima te im skрати put do potrebnog znanja.

6. LITERATURA

- Despić, D. (2002.). **Harmonija sa harmonskom analizom**. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Devčić, N. (2010.). **Harmonija**. Zagreb: Školska knjiga, d.d.
- Dobbins, B. (2015.). **Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach**. New Albany: Advance Music.
- Gligo, N. (1996.). **Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova**. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka.
- Hindemith, P. (1983.). **Tehnika tonskog sloga**. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Jerković, J. (1999.). **Osnove dirigiranja I – Taktiranje**. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera, Pedagoški fakultet.
- Lilja, E. (2019.). **Harmonic function and modality in classic heavy metal**. University of Stavanger.
- Morić, M. (2020.). **Jazz-glazba u nastavi glazbene kulture, glazbene umjetnosti i teorijskih glazbenih predmeta**, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- MZOŠ i HDGPP. (2008). **Nastavni plan i program za srednju glazbenu školu**. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- Obradović, A. (1978.). **Uvod u orkestraciju**. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Paulus, I. (2012.). **Teorija filmske glazbe: Kroz teoriju filmskog zvuka**. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Petrović, T. (2019.). **Nauk o kontrapunktu**. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- Ravlić, S. (2019). Hrvatska enciklopedija. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- Savage, S. (2014.). **Mixing and Mastering in the Box: The Guide to Making Great Mixes and Final Masters on Your Computer**. New York: Oxford University Press.

Skovran D., Peričić V. (1991.). **Nauka o muzičkim oblicima**. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Završki, J. (1995.). **Teorija glazbe: osnove**. Zagreb: Hrvatski pedagoško-književni zbor.

Mrežni izvori:

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.

<https://nottelmannmusic.com/top-10-qualities-of-an-effective-band-or-orchestra-conductor/>.

(preuzeto: 30. kolovoza 2022. godine)

<https://www.findagrave.com/memorial/8103314/michael-arnold-kamen>. (preuzeto 30. kolovoza 2022. godine)

<https://www.colorado.edu/cwa/dave-grusin>. (preuzeto 30. kolovoza 2022. godine)

<https://www.britannica.com/biography/Quincy-Jones>. (preuzeto 30. kolovoza 2022. godine)

<http://www.hds.hr/clan/kalogjera-niko-nikica/?lang=hr>. (preuzeto 30. kolovoza 2022. godine)

<http://www.hds.hr/clan/kalogjera-stjepan-stipica/?lang=hr>. (preuzeto 30. kolovoza 2022. godine)

<https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/how-film-music-conductors-differ-26903/>. (preuzeto 31. kolovoza 2022. godine)

<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/intro-to-pop-schemas/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.muza.unizg.hr/8-odsjek-za-glazbenu-pedagogiju/kolegiji-predmeti-koje-predaju-nastavnici-8-odsjeka/sviranje-partitura-c/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVZvXw%3D%3D&keyword=a+prima+vista. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.muza.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/07/IU-LA-kompozicija-composition.pdf>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/how-film-music-conductors-differ-26903/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.muza.unizg.hr/8-odsjek-za-glazbenu-pedagogiju/kolegiji-predmeti-koje-predaju-nastavnici-8-odsjeka/priredivanje-za-ansamble-1/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.ukessays.com/essays/media/the-characteristics-of-classical-crossover-music-media-essay.php>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.nacional.hr/novi-trend-2019-trap-cajke-hip-hop-uz-folk-zavladao-glazbenim-svijetom/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://www.youtube.com/watch?v=DxS_nWi-GuM&ab_channel=AnaKrstajic. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://www.youtube.com/watch?v=5xeDuZx4FTY&ab_channel=An%C5%BEErozman. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://ew.com/movies/the-best-80s-movie-soundtracks/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://ew.com/movies/best-90s-movie-soundtracks/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.classicfm.com/discover-music/who-wrote-the-soundtrack-for-a-star-is-born/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://m.imdb.com/title/tt6139732/fullcredits/music_department. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://integraudio.com/complete-guide-film-scoring/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://www.youtube.com/watch?v=uU9jTKxwNv0&ab_channel=InternationalJazzDay. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://filmscoringtips.com/film-editors-recording-mixing/#Attend_Music_Recording_Sessions.

(preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.muza.unizg.hr/studiji/kompozicija/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.isvu.hr/visokaucilista/hr/podaci/1349/nastavniprogram/2022/razina/5/izvedba/R/smjer/123>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.muza.unizg.hr/studiji/teorija-glazbe/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

https://mapu.unipu.hr/mapu/studijski_programi/preddiplomski/glazbena_pedagogija. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-kompozicija/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine).

<http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-glazbena-pedagogija/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.umas.unist.hr/odjeli/glazbena-umjetnost/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://www.umas.unist.hr/odjeli/glazbena-umjetnost/glazbena-teorija-i-kompozicija/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

<https://proleksis.lzmk.hr/28911/>. (preuzeto 1. rujna 2022. godine)

7. PRILOZI

Prilog 1

Dalibor Grubačević-intervju

Damjan: „Dalibor, hvala što ste pristali na intervju. Molio bih vas da ukratko opišete proces svojeg glazbenog obrazovanja. Na koji ste način stjecali znanja i umijeća? Kojim ste se sve izvorima služili?“

Dalibor: „Pa evo, zapravo, moj put glazbeni je možda u današnje vrijeme čudan, zapravo...Ja sam došao, tata me htio upisati u, vidio je kao potencijal neki, vamo-tamo, i šta ćeš svirati sinko, ajde gitaru. Može gitara. I dođem ja na gitaru, došo' sam pred vrata, vidio profesora i u plač. Jednostavno sam odustao dok sam vidio profesora, splašio sam se i to je bila moja incijalna i prva, onako, prvi susret s muzičkom školom. U šoku sam bio jer nisam uopće znao, iskreno, nije mi se svidio profesor. I to je tako stajalo godinama, ali stalno me naganjala ta glazba nekako. Onda sam u petom razredu zapravo negdje ozbiljnije krenuo u neku glazbenu priču. Svirao' sam i prije, čak sam svirao i one blok flaute, sam sam na uho to naučio svirati i sve, ona tema iz Jlenka nekada, što je bila na televiziji, to sam ja na uho fino sve odsvirao si i odlično, ali zapravo sam krenuo tamo negdje u petom razredu, u tamburaškom orkestru. Profesor u osnovnoj školi je primijetio da kao ja to imam, i ritam i sve i onda me, kao, očeš ti mali svirat' u tamburaškom orkestru, i reko' može, šta, bugarija. Bugarija ima ritam, super. To je kontra, ono. Tako da sam ja nekoliko godina svirao baš , tu sam krenuo svirat' zapravo kroz tamburaški orkestar i to orkestralno muziciranje i to sve skupa. Međutim, sve je to bilo, kako bi' reko, nikad se nisam ja zadovoljio do kraja sa reproduktivnim, znaš ono nekim, da sviram nešto drugo, uvijek sam ja nešto mislio da bi' ja mogo' nešto svoje. Znači tolko sam bio prepotentno, ono, da bi' ja nešto svoje, ne, a meni su govorili pa mali ne možeš ti nešto svoje ako prvo nećeš svirat' nešto drugo. Pa reko, ne znam, ono, ajde, možemo vidjet. I naravno, mislim, dok si mlad ono misliš, ali još i dan danas imam problem, recimo ja sa muziciranjem, recimo svirat' recimo nekakva djela Chopina ili nešto, ono, dođem do pola pa izgubim živaca, recimo, nemam živaca

recimo, na klaviru, ali uvijek volim nešto svoje smišljavati, neke svoje ideje, neke svoje frazirunge, i tak' dalje. No dobro, uglavnom, tak', vreme je prolazilo, nekak' sam ušo' u nekakvu *rock'n' roll* priču iza toga, ne, pa sam ušo' u neki bend i to je, onak', trajalo neko vrijeme, a u međuvremenu sam, malo pomalo, krenuo na privatne satove kod profesorice Natalije Imbrišak koja sad još uvijek inače predaje na srednjoj glazbenoj školi u Varaždinu. Ona je stvarno izvrstan i teoretičar i orguljaš, orguljašica, i stvarno, kod nje sam išo' jedno šest godina sigurno samo na harmoniju i kontrapunkt, i tu je priča zapravo počela poprimat' skroz jedan drugi oblik, sve je to nekako drukčije krenulo. I tu je, ovo što sad radim, nekako započelo, započelo razmišljanje moje u vezi glazbe, da se to širi. *Rock'n' roll* je zanimljiva priča, al' je uska dosta, na neki način, a opet i ta priča, zajedno s ovom pričom je nekako otvorila te neke, ajmo reć', vidike.“

Damjan: „Shvaćam. Jeste imali još nekog mentora, jeste se s još nekim izvorima služili?“

Dalibor: „Jesam, je, tako je. Bio je kratko, bio je Miljenko Prohaska, s njim sam jedno kraće vrijeme isto, on me čak učio i dirigiranju nešto i isto harmoniji, harmonijskom, i orkestraciji, da kažem isto. Dobro, al' to ne mogu čak niti uzet' za nešto dugo, ovo sa Natalijom je daleko više bilo, to je bilo dobrih šest godina, sedam, učenja, baš ono driljanja čistog, jedan na jedan kako bi se reklo, ne. Tako da je to, evo recimo, bilo, i da ne kažem da sam puno, puno literatura tamo negdje s dvadeset i svojih, dvadeset pet, dvadeset šest, dvadeset sedam godina, pročitao sam jako puno literatura, baš što se tiče orkestracije, harmonije, kontrapunkta, Tihomira Petrovića imam gomilu, to mi je ona preporučivala da i literaturu uzmem. Ja sam znao često puta s vlakom ić' u ono doba i čitat' literaturu, ja sam si uzo' cijelu knjigu, mislim da je Samuel Adler, ili, ako se ne varam, knjiga njegova o orkestraciji. To je bila debela knjiga, petsto stranica, ja sam to u vlaku čitao i gledao, u principu slogove, kak' se, u principu, formiraju, kako se *brassovi*, recimo, formiraju u uski slog, kako se gudači pišu, i tak' dalje, tak' da sam i, ajmo reć', u slobodno vrijeme upijao to. Možda malo kasno jer me moja luda glava odvela na krivu stranu, ali šta je tu je, sad.“

Damjan: „Ma nikad nije kasno.“

Dalibor: „Da.“

Damjan: „Je li to obrazovanje bilo redovito, kontinuirano ili je bilo isprekidano nekim izletima u druge vode?“

Dalibor: „Ne, ne. Nakon tog jednog perioda, jamo reć', *rock'n' rolla*, svirke *Beatlesa*, meni su uvijek *Beatlesi* i *Rolling stonеси*, šezdesete godine, ta neka *pop* kultura mi je bila super i, ovoga, nakon toga je konstantno bilo, to nije bilo isprekidano. Nakon toga šest godina, sedam godina konstantnog rada, privatnih sati, i, usporedno s tim, tu sam se razvijao i pri pisanju u *Sibeliusu* jer onda su već krenuli prvi *Sibelius*, recimo, ja sam imao *Sibelius* dvojku ili trojku već instaliranu i ono, e da...i ovaj, tu sam, usporedno s tim, razvijao i te neke vještine pisanja, kompjuterskog pisanja notnih zapisa, partitura i toga svega, ne. Tak da je to nekako...i još dan danas ima stvari koje ne znam i koje uči, zapravo i razvijam na neke načine.“

Damjan: „Dobro, super. Kako bi procijenio razinu stečenih znanja i umijeća? Jesi li zadovoljan stečenim znanjima i umijećima? Jesi li zadovoljan vlastitim napretkom?“

Dalibor: „Pa ja bi' reko' da jesam, ali je možda prespor. Možda je, da sam ipak otišo' onim putem, možda kojim sam, ajmo reć', trebao ić', znači školski, srednja škola, akademija, došo' bi' do toga puno prije, ali ja danas recimo razgovaram s kolegama i dirigentima, i glazbenicima, ono, ko' što mi tu sad na kavi razgovaramo, o svemu u glazbi, o osjećaju, izvedbi, šta treba, o svim mogućim stvarima, kako neko djelo može zazvučat', šta se tu može napraviti, uzmemo partituru, čitamo iz toga, i tak' dalje, ali do toga je trebalo daleko više vremena nego što bi trebalo da sam išao, recimo ono, nekakvih osam, devet godina akademije i srednje škole, dok recimo ovdje je trajalo dobrih dvadeset godina.“

Damjan: „Dvadeset godina?“

Dalibor: „Dvadeset godina sigurno. Laganog obrazovanja, greške su bile puno, onda ispravljanje tih grešaka, ja kažem svojoj klinki koja ide na klavir, dok krivo imaš postavljene prstomete, teže je ispraviti'. E to je i kod mene bilo. Ja sam to nešto možda svoje htio, pa su me poslije ispravili pa je bilo užasno teško popraviti' neke stvari, ali bože moj, šta je tu je, sada.“

Damjan: „Dobro, ispalo je super.“

Dalibor: „Da, da.“ To su one, znaš one greške, znaš, imaš paralelne kvinte koje su, nekad se nisu, a sad, to ja radim, recimo, često, bez ono, straha.“

Damjan: „S tim nas drilaju dosta tako da znam o čemu pričate. Prije ste mi rekli o profesorici Nataliji Imbrišak, teoretičarki, orguljašici, pedagoginji. Što biste još posebno izdvojili kao

poticajno za vaš napredak? Je li bila još neka osoba osim profesorice Imbrišak i maestra Prohaske? Jesu bili neki drugi izvori znanja? Internet ili nešto drugo možda?“

Dalibor: „Pa dobro, znaš šta je, u to doba je krenuo taj internet nekako, to je kraj devedesetih bio i svakako da su onda, bilo je tu još nešto, zapravo. U jednom trenutku, što je dosta bitno izdvojiti, mene je, uz taj recimo nekakvu kompoziciju i to sve skupa vezano uz skladanje i pisanje nekakve glazbe, počeo zanimati i sam zvuk, sama produkcija, glazbena produkcija. I, na neki način sam ja i startao sa nekakvim studijom tonskim i tu sam isto te neke vještine, ajmo reći, savladao, kroz godine. Meni nije trebao nikakav *MPA* ili *EMI* da ja dođem do toga jer ja sam zapravo kretao sam, ja sam učio iz knjiga, ja sam učio sve na uho, na sluh. Devedesetih sam snimao i *punk*, i *rock*, i svašta je bilo da bi se na kraju, ipak, isprofilirao na nekakvu filmsku, filmski zvuk i klasični zvuk. To je ono što je meni sad već dugo godina i već stalno nekako vuče i volim radit' to i to mi je užitak. Meni nije problem snimit' orkestar, izmiksati orkestar bilo kakvog obujma, simfonijski i bilo šta, meni to, uopće, nije problem. Nije mi više niti izazov *pop* radit' i pikat' kockice one kojekakve unutra, u kompjuteru, nego meni dok oni zasviraju, sto ljudi, dok ja kažem, ovaj mikrofoni tu, ovaj mikrofoni je za tu, ostavi tu *Oktavu MK 12* na violine ili nemoj stavljati zbog tog', možda, što su pretamne ili šta ja znam...Uz to nekakvo komponiranje, ta produkcija mi je tok u tom klasičnom smislu. Da, produkcija je isto svoje...A što se tiče osobe, ne mogu se sad iskreno ni sjetiti dal' je bilo još nekoga, sigurno da je bilo, ali, u životu vas svatko dotakne malo. Ali, netko utječe više, netko utječe manje, ne. Može se desiti da baš, ne znam, neki privatni trenutak može utjecati na vas da se počnete baviti nečim ili da prekinete se baviti, ne mora biti samo glazbenik, ne. Tak' da ne mogu se sada iskreno ni sjetiti dal' je netko još i bio, ne. Ali, možda ću se sjetiti do kraja.“

Damjan: „Dobro. Što se tiče produkcije, danas je stvarno „poplava“ tih škola, ali vi ste dokaz da se može i sam naučiti to sve, postavljati mikrofoni, snimati orkestar...Je li vam dugo trebalo za doći do tog stadija da možete snimiti cijeli simfonijski orkestar i poslije taj materijal miksati? Koliko je vremena trebalo?“

Dalibor: „Pa, evo onako iskreno. Sad je dvije tisuće dvadeset i druga, prvi miks simfonijskog, znači nisam ga snimio, nego sam radio miks i balansirao, sam dvije tisuće šesnaeste radio, a s tim sam se počeo baviti tisuću devetsto devedeset i pete. Znači, to bi rekli ljudi, dvadeset godina isto negdje. E sad, mogu sam ja i prije to, ja sam snimao i dvije tisuće osme i devete, *brass* kvintete,

neke gudače manje, ali doći do simfonijskog ako ozbiljno hoćete radit', i onaj tko ozbiljno, ozbiljno radi posao...i vani, ne dajete, ako ćemo baš iskreno, ne dajete nekom mladom, neiskusnom, da radi neki projekt koji vam je bitan. Zašto? Zato što uvijek postoji nekakav redoslijed šta treba odraditi, osim ako ne vidite da je neko ekstra, ekstra talentiran, čak i u tom produkcijskom smislu.“

Damjan: „Shvaćam. A logično, da.“

Dalibor: „Mislim da treba proć', treba proć'...Ja bi' volio sad, iskreno da ti kažem, volio bih da mi je deset godina manje zato što sam potrošio previše vremena na učenje, a mogao sam možda to kroz školu, a zapravo sam sve išao *trial and error*, kak' bi rekli Englezi.“

Damjan: „Da, pokušaj pogreška.“

Dalibor: „E, i sad sam došao do toga dok mi netko nešto kaže, ja se samo nasmijem, znam točno o čemu govorim. Isto što se tiče i orkestracije, i ono...Ja znam sjest' sa, evo recimo, ne znam, Alanom Bjelinskim, mi razgovaramo i onda pustimo tamo neku glazbu, nešto, ja je čujem, on je čuje točno kao ja, ja je slušam, on maše glavom, ok, znam što to znači, ovaj timpan je preglasan, je preglasan je, totalno razumijem, znaš, mislim, to su...Al on isto ima iskustvo, recimo ljudi koji isto imaju iskustvo. To su isto stvari koje se stječu vremenom, ne.“

Damjan: „Jasno, slažem se. Smatrate li da ste možda zakinuti za određeno glazbeno znanje budući da nemate formalno glazbeno obrazovanje?“

Dalibor: „Volio bih da više sviram klavir, da ga više znam svirati. Da znam komponirat' ko što su stari majstori komponirali, za klavirom jer da ja sad to idem radit', meni bi trebalo, za ovo što sad radim u dva tjedna, trebalo bi mi dva mjeseca. Evo to je moje, ono što ja imam problem sam sa sobom, a to je kao, to je ono što nam je dalo ovo vrijeme kompjutera, prečice, a opet to je i oduzelo tu neku dozu ljudskog da ti sviraš klavir i da pišeš i da čuješ gdje je koji instrument i da ga orkestriraš ručno. Ja pišem direktno note, ja ništa ne pišem, ne sviram si prije u neki *sequencer* ili nešto pa da onda to eksportiram u midi, ne, ja drito pišem na stari način, odmah krećem s idejom, razradim si temu, harmonijski si razradim klavir, onda idem pisat'. U *Sibelius*. Dok neko ne, neko piše prvo u midi pa onda iz midija to eksporta, i to ljudi koje poznam,

dirigenti i šta ja znam, ozbiljniji, ono, nego ja, ali ja ne, ja drito pišem...ali bih volio da sjednem za klavir, da znam tolko dobro svirat' klavir, da sjednem i da pišem, orkestriram onako kako se nekad orkestriralo. Ja mislim da sam zakinut za to znanje. Možda, ni to nije isključeno, da se ne može naučit', ali, znate, dok upalite kompjuter, ako već jedanput radi sad kompjuter, šta ću sad sjest' i pisat', znaš, mislim, pisat ću u *Sibeliusu*. Evo to je možda ono što...ostalo, iskreno, volio bih još i dirigirat', evo. Možda je to, onako malo previše, možda netko niti ne misli da može, ali ja mislim da bi' čak i mogo. Ali, to treba ipak proć' malo nekakvog vremena i treba radit' dulje vremena i trebalo se s tim krenut' prije, evo, da...Jesam, dirigirom' sam.“

Damjan: „Baš sam htio pitati jeste ikad dirigirali svoje kompozicije?“

Dalibor: „Ne, ne. Dirigirao sam Zagrebačkim solistima, ali to je bilo snimanje i išlo mi je dobro. Čak su i oni rekli da je super da...ali to ja bih reko da je to taktiranje, to nije, ono, dirigiranje, u smislu, ne znam, tipa, Tarbuk ili netko dok dirigira nego to je bilo čisto taktiranje u tempu i tak dalje, ali zanimljivo iskustvo, velim. Možda dirigiranje i to pisanje, ručno pisanje, orkestriranja preko kompjutera, to bi' volio, ovaj, da je možda ono klasična neka škola, došlo do toga, ali ovak' je malo sad teže, jel.“

Damjan: „Ma da, al' dobro. Kažu ljudi kako nikad nije kasno tako da tko zna što vas još čeka.“

Dalibor: „Vidjet ćemo, vidjet ćemo...da.“

Damjan: „Molio bih vas još da samo opišete vašu trenutnu profesionalnu djelatnost u području glazbe.“

Dalibor: „Ja sam samostalni umjetnik, znači preko HZSU i, ono, skladatelj, pišem, kao takav i stalni član Hrvatskog Društva Skladatelja.“

Damjan: „Po vokaciji ste, zapravo, skladatelj širokog spektra ili ste usredotočeni samo na filmsku glazbu, ili?“

Dalibor: „Ne, ne, ne. Kad smo već kod te filmske glazbe, ja pišem filmsku glazbu jer mislim da sam, netko mi je reko nekom prilikom jesi li ti lud da ćeš živjet' u hrvatskoj od filmske glazbe...Pa reko, jesam. I stvarno, dok me ljudi pitaju, ti živiš samo od toga? Jel' ima u hrvatskoj filmova? Nema? Onda, kak' živiš? Pa, snađe se. Zapravo, radim i druge stvari. Evo, baš je bila press konferencija Zagrebačke Filharmonije neki dan, jučer ili prekjučer, i evo, jedno djelo, za

tubu i orkestar mi se izvađa dvadeset četvrtog veljače, u Lisinskom. Tako da, evo, to. To mi je gušt.“

Damjan: „Za tubu i orkestar?“

Dalibor: „Za tubu i orkestar. Tuba i orkestar. To sam pisao za Krunu Babića, on je tubista u Filharmoniji, i , ovoga, to će bit' izvedeno, nadam se da će uspjeti i snimiti to. Pisao sam nešto i za Soliste, i ovaj, za neke *brass* kvintete, to mi je onako, kako ko naruči, ako voli da nije, recimo, ja sam drukčija vrsta, ja ne pišem avangardno ili alternativno ko što se zna pisat', ja pišem pitku glazbu. Može biti zanimljiva kako kome. Netko će reć' da je sva glazba napisana. A nije baš tako. Ok, al' mislim da i ovi koji pišu avangardno, nisu se ni oni rodili ko Mozarti da sad je to, ono, to jedanput čuješ i više nikad ne želiš slušati, budimo realni. A ja pišem glazbu koja je, ok, ilustrativna, meni je i Runtz reko, dok je slušao *preview* za tubu, ovaj, šef dirigent u Filharmoniji, reko je da je jako ilustrativna i da baš mu se sviđa i da će se potruditi'. I stvarno, prošlo dva tjedna i stvarno, ovoga, dobio sam informaciju da su je uvrstili, isto, ok, stavili su je u *Off* ciklus, jasno mi je sve, ali ne mogu dospjet' u Crveni ili Plavi ali dobro, vidim, ovi svi drugi su mrtvi u Plavom ili Crvenom pa je možda bolje da sam u *Offu*. Tako da, oću reć' da zapravo, pa, mogu reć' da je širokog spektra. Znači, bavim se aranžiranjem, iz gušta, pop pjevačima, dok treba orkestrirati, al' bože moj, to radi i Đurović, Frano Đurović isto, on isto to radi, radio je Pavelu kojem ja znam da je radio. Pišem, ajmo reć', klasične komade. Ne zato što je to, ono, klasika neka tamo nego zato što je nekakva, ajde, forma ili zvučno je, onako, više ko klasika, nije neka avangarda, ne ili to i ovu filmsku glazbu, primijenjenu glazbu, to volim radit'. Ako je to širi spektar, valjda je onda. Na tri mjesta, ne.“

Damjan: „Pa dobro, na više strana.“

Dalibor: „Na više strana, da. E pa zato i mogu bit' u samostalnim umjetnicima jer na više strana grebem.“

Damjan: „Je li teško dosegnuti status samostalnog umjetnika, čisto pitam jer smo mala država i malo smo tržište. Je li to isto jedan dugi proces?“

Dalibor: „Proces je, je , ja mislim da je. Ja mislim ovako, znači, ako želite biti samostalni umjetnik, ako nemate papir sa završenom akademijom, to se dosta odnosi na ove koji završe, ove balerine, recimo čak i solo pjevači, oni dobiju lakše jer je i sama akademija za solo pjevanje

dovoljna da budu samostalni umjetnici, jel'. A mi, mi koji nemamo papir, mi se moramo dokazivati godinama sa nekim djelima koja moraju dosežati nekakvu kvalitetu. Ne može sad neko objaviti cd tu, ne znam, u nekoj kući koju nitko nije čuo i sad je to objavljeni cd onako, nije tiskan i nije prijavljen u Hrvatsku diskografsku udrugu i ni ništa i sad je cd objavljen, ne, tako da ono. Ako se radi o filmovima, opet, tu postoji opet da trebaš imati dvjesto pedeset minuta godišnje javnog prikazivanja. Znači, javno prikazivanje su festivali, televizija, i tak' dalje, tak' da su to neke brojke koje su bitne da bi ušao u zajednicu samostalnih umjetnika.“

Damjan: „Dobro, vi ste uspjeli.“

Dalibor: „Ja sam uspio, da, i, ovaj...ali moram priznat' da, hm, bojao sam se ja toga. Kako živjet' zapravo. Žena, žena radi, ona radi normalni, *day job* kak' bi se reklo, onako, posao.“

Damjan: „Nije u glazbi?“

Dalibor: „Nije u glazbi, ona je u *Carlsbergu* i ok, sve je to skupa. A klinka, klinka je, ono, četrnaest godina, i treba, sad ono treba, ideš u nešto što onako, šta će biti...ali, mogu reć' da mi je bolje nego šta mi je bilo ikad.“

Damjan: „Super. Možete li i primjenjujete li uspješno sva stečena znanja i umijeća u vašem sadašnjem, profesionalnom glazbenom radu? Mislim konkretno na sve što ste naučili, na harmoniju, aranžiranje, orkestraciju, čak i dirigiranje?“

Dalibor: „Da, da, da, jer ja baš gledam...Ne pišem glazbu koju je teško izvest', odnosno, ne želim da glazbenici doživljavaju šokove dok sviraju glazbu. Glazba mora ležat' pod prstima, glazbenici se moraju dobro osjećati dok sviraju glazbu i oni koji slušaju također. Ovo što sam ja naučio, ajmo reć' da je mene samo naučilo, ali i postoji onaj dio logike nekakve, glazbene. Ja se dosta držim tom logikom i ako je meni nešto logički, onda će vjerojatno u devedeset posto slučajeva ta logika pomoć' da na kraju, ne znam, u orkestraciji ili nečemu, izađe dobro i dosta kvalitetno i zanimljivo tako da dok se to izvede, da bude zanimljivo i za slušati i zanimljivo i za svirati.“

Damjan: „Super. Još bi me zanimalo, ono što je u hrvatskoj manje zastupljeno je to što se jako taj *music business* stavlja sa strane, ne znam je li do malog tržišta ili čega već...Jeste li se i na koji

način „probijali“ i koliko vam je vještina nekog *music businessa* zapravo pomogla jer pretpostavljam da ste to isto skupljali s iskustvom?“

Dalibor: „Da, to je, zapravo, taj *music business*, to nekako, bar na očigled meni, možda sam ja bio prenaivan da ga vidim pred deset godina, ja ga nisam primijetio, ali sad, zadnjih deset godina, to ozbiljnije svi, onako, *PR*-ovski, od kad je taj *Facebook*, od kad su te društvene mreže, to svi ozbiljno jako rade na tome, čak i oni koji nemaju šta prodati. Imamo tzv. umjetnika koji, to je na granici nečega, ne znam čega, i oni ozbiljno ulažu i financijska sredstva u taj nekakav *business*, u to nekakvo reklamiranje, u to sve skupa. Ja sam to, isto tak', pa shvaćam da neke stvari treba staviti, shvaćam da neke stvari moraš gledati ko *business*, al' neke stvari se opet dese, same od sebe. Nakon, ajmo reć' sad, od prvog nekog mojeg filmskog projekta je prošlo, pa osamnaest godina. To je, već, ajmo reć', jedna odrasla osoba, osamnaestogodišnjak, onako, kojemu raste i brada. I sad, dok uzmeš to, ja sam tu puno stvari naučio, a opet, mislim si, opet, neke stvari ne radim koje bi' trebao raditi. Al opet, evo sad, znam sve ljude koji su bitni, i zvao sam nedavno Arsena Ostojića, on radi nekakav crtani film, nudim mu, jer, možda ga zanima, i tak' dalje...moram, moram, moram poslati mail, moram se nać' s ljudima, moram kontaktirati s ljudima, ali ovaj kontakt, ovo, je nezamjenjivo. Dok se mi vidimo.“

Damjan: „Slažem se.“

Dalibor: „Jer recimo, možda se mi budemo vidjeli za, recimo, četiri, pet, šest, sedam godina negdje, ali ja ne budem zaboravio, ali druga je stvar, recimo, dok ti samo mailom obaviš posao i sad je to to, ne. I to recimo, mi se možemo naći negdje, na nekom simpoziju negdje, danas, sutra će bit', možda za pet, šest, sedam, osam godina negdje i to je skroz nešto nezamjenjivo jednostavno i ovaj vaš dolazak tu isto, cijenim.“

Damjan: „Hvala vam od srca, ja sam isto pobornik ovakvih susreta.“

Dalibor: „Ne, ne, nije. Jako puno ljudi samo pošalje pitanja, ovoga, i to je to. Meni je poslala, pred jedno, dvije godine, poslala jedna cura, evo iskreno ne znam, iz Francuske nešto i pisala je za nekakav magazin, ne znaš hoće li to izaći ili neće i nikad nije, nit' se javila, nit' je to izašlo, niti išta. Onako, preko maila, nemam pojma, Isto mi je postavljala neka pitanja, ja sam to na engleski odgovarao, onako, joj...koliko sam ja zapravo, znaš...tak' da ono, ali ovo, ovo vaše dok ste mi rekli da ste na akademiji i ono, da, ja uvijek oću, koliko god ja mogu, ja hoću pomoć', sa

svojim znanjem. Mislim, treba uvijek uzet' u obzir da ja ne mogu znati ono što zna recimo, ne znam, evo sad ću reć', evo Tarbuk možda, Šipuš ili netko. Oni će govorit' o svojoj glazbi i ono što oni rade...ili Josipović...Ali da ću ja reć' svoje iskustvo, tih nekih dvadeset i nešto godina od onoga „popišanog“ *rock 'n' rolla* kojeg ja zovem, dok sam bio onako klinac pa do, recimo, nekakve glazbe koja, pa iskreno, graniči sa nekom ozbiljnom glazbom, ja to ni ne zovem ozbiljnom glazbom koju ja pišem. Ne zovem ozbiljnom glazbom, a zvuči ko takva, recimo, i ljudima je zanimljivo svirat' i da je to nekakvo široko iskustvo, široki dijapazon, je. Meni je, recimo, Prohaska reko, mali, pa ti već sad (to je bilo dvije hiljade treće godine), ti već sad si imao i *rock 'n' roll*, i tamburaše, i sad i ta filmska glazba, pa ti sad već imaš, ovoga, ozbiljno, ozbiljno iza sebe, ovoga, karijeru. Nije to karijera, veli. Ha, trebaš si još samo naučit' orkestrirat', veli on meni, ne, do kraja. Ja sam se isto, od onda do sad, daleko već, znači opet, napredovao, što se tiče orkestracije i svega pa sam na kraju i napravio, evo tako, jedno djelo koje se bude izvelo, a to nije, to je sad zapravo tek mali korak kojeg ja planiram zapravo napravit', ne. Ali eto.“

Damjan: „Hvala vam od srca što se pristali na ovaj intervju i nadam se da ćemo se još koji put vidjeti i susresti u budućnosti.“

Dalibor: „Pa ja se isto nadam.“

Damjan: „Bilo je jako ugodno i bit će jako korisno za moj diplomski rad. Hvala još jednom. „,

Dalibor: „Hvala tebi.“

Prilog 2

Toni Starešinić-intervju

Damjan: „Toni, hvala ti od srca što si pristao na ovaj razgovor.“

Toni: „Ma ništa, hvala tebi.“

Damjan: „Zamolio bih te da ukratko opišeš proces svojega glazbenog obrazovanja! Na koji si način stjecao znanja i umijeća? Kojim si se izvorima služio? Kako je to teklo“

Toni: „ Pa evo...Znači osnovno znanje sam naučio u osnovnoj glazbenoj školi u Zadru, i u biti, tu je završilo moje formalno obrazovanje.“

Damjan: „Jesi završio cijelu osnovnu školu ili?“

Toni: „Na kraju sam čak i odslušao sve, ali nisam na kraju...ono, već sam zamrzio klavir i sve to pa se nisam na kraju ni pojavio na ispitima jer to mi je tad valjda bila najgora stvar u životu...i u biti...tek sam se kasnije, kroz srednju školu, ponovo zaljubio u to sve, kad sam dobio prvi sintić pa sam mogao nešto svoje komponirati i uvijek me zapravo više zanimalo svoje nešto nego vježbati te, te note. A imao sam i tu sreću...ok, naravno, u pitanju je bio očito taj genetski neki moment koji sam naslijedio od roditelja. Moj stari je inače bratić od Igora Kuljerića, našeg dirigenta pa su tu ti neki glazbeni geni u obitelji. Iako doma kod nas zapravo nitko ne sluša muziku previše (osim ovu zabavnu), a stari koji je jedini slušao, on je cijelo vrijeme radio van (bio po jahtama), i u biti, na neki način, on je bio neki taj lik koji je neku muziku donio kući. To su bile stare ploče od Pink Floyda, Rolling Stonesa, i to... I kasnije je isto, krajem osnovne škole, stari donio hrpu nekih *jazz/blues/funk* cd-a, ono, sedmi razred osnovne škole, i tu sam se zaljubio odmah u to. A dole na otoku Istu (odakle sam), mali otok je i ima, skužio sam, ljubitelja i *prog-rocka* pa sam tamo došao i do King Crimsona i Van der Graaf Generatorsa...pa ovaj jedan kafić ljetni je popodne vrtio *fusion* pa je tamo bilo Billija Cobhama i Herbija Hancocka i svašta, tako da, u biti, do puno muzike sam došao tamo u kontakt. Ali, kad sam došao tek u Zagreb na

faks, onda sam zapravo počeo istraživati što sve je muzika i tu mi je, zapravo, puno pomogao *allmusic.com*, stranica gdje onda nađeš nekog pa imaš onda similar artist, pa onda zapišeš na papir, pa ideš onda u cd shop, i tak...I tako sam zapravo najviše puno naučio slušajući glazbu, više nego zapravo svirajući. Jer zapravo nisam nikad, ajmo reć, kasnije ozbiljnije ni vježbao nego uvijek je to bila igra i skladanje nečeg svojeg, komponiranje neko, snimanje, i to. I onda sam zapravo kroz igru nekako vježbao i kroz igru i slušanje glazbe uglavnom.“

Damjan: „Da, super. To ti je, u biti, bio neki glavni izvor znanja u tom trenu. Je li bila neka osoba, jesi ikad išao na instrukcije kod nekog?“

Toni: „Nisam nikad išao kod nikog na instrukcije nego jednostavno kad sam zbilja otkrio što je glazba, onda sam se fakat zaljubio skroz u nju i onda je to bila jednosmjerna ulica, više nije bilo drugog puta i samo sam za to živio i živio. Na kraju nisam ni faks završio zbog toga. Jednostavno, previše su se stvari otele kontroli i tad je nastao i *Mangroove* i počeli smo snimati prvi album i svašta i jednostavno je išlo u tom smjeru.“

Damjan: „I ostalo je povijest kako kažu.“

Toni: „Da, haha.“

Damjan: „Super, jako zanimljiv put ako mogu primijetiti. Drugo pitanje bi bilo koliko je sveukupno trajalo tvoje glazbeno obrazovanje? Je li bilo redovito i kontinuirano? „

Toni: „Pa da, zapravo, osnovna škola, tih šest godina, a ovo ostalo i dalje zapravo stalno učiš, zapravo slušaš i učiš. I sad isto...imam taj svoj mali kućni studio pa doma isto nešto produciram, snimam pa onda i tu učim tako da, u biti, uvijek učiš.“

Damjan: „I dalje traje obrazovanje?“

Toni: „I dalje traje obrazovanje, da.“

Damjan: „Kako bi procijenio razinu svih znanja, umijeća i vještina koja si stekao? Jesi li zadovoljan svojim napretkom?“

Toni: „Pa nisam zadovoljan svojom vještinom sviranja klavira, tu mislim da bih stvarno trebao biti puno bolji. Puno ima kolega koji sviraju puno bolje od mene i ono, stvarno se, taj dio, ovaj...ali, poklopilo se, kako sam došao u kontakt s raznom muzikom i zavolio te spojeve

različitih žanrova i toga svega, da sam nekako uspio barem neki svoj identitet napraviti u tome i na sceni, i sam sintevima, s mnogo tih klavijatura, nekako sam napravio svoju priču. Tako da čak...ok, naravno, da sam išao dalje u srednju pa na akademiju, vjerojatno bih svirao puno bolje i znao bih puno bolje, al' pitanje dal' bi me ta škola usmjerila već u nekom kalupu ili bi ostao tako slobodan tako da sve ima svoje plusve i minuseve plus u mom slučaju je to što sam uspio iz tog manjeg znanja stvoriti neku svoju autentičnu priču. Tako da znam puno ljudi koji ono, kad završiš, koliko dugo si u školama, jednostavno te ukalupe u neki smjer i teško je izaći iz toga. Tako da...naravno, nije ni ovo baš najsretnija varijanta jer bih fakat volio puno bolje svirati, ali mi se ne da vježbati.“

Damjan: „Jasno. Dobro. Reci mi bi li nešto posebno izdvojio, neku možda osobu ili neki izvor znanja, što je bilo poticajno za tvoj napredak? Ili nešto treće možda?“

Toni: „Pa mislim da su to možda bili neki sastavi, bendovi koji su mi zapravo možda najviše otvorili svemir, tipa *Miles Davis* i *King Crimson*. *Miles Davis* u jazzu, a *King Crimson* u Rocku. To su, zapravo, primjeri karijera koje su trajale. *King Crimson* traje još i dan danas, znači pedeset godina s konstantnim razvojem i kreacijama i to nikad nije bilo ono, ajde sad dosta, sad je penzija i sad ćemo živjet' na staroj slavi nego stalno se nešto novo dešava, kreativno. Ono, glazba bez granica, jel'. Ajmo tako reć'.“

Damjan: „Je li to zapravo i razlog ove tvoje glazbe koja je onako dosta „šarena“, neki *fusion*, kombinacija stilova?“

Toni: „Da, da, u biti da, tako da sam u biti ja svoje mjesto našao u nekakvom, ja to kažem da sam sebi izmaštao nekakav prostor između *popa*, *jazza* i *alternative*, u nekom tom trokutu. Tako da, u biti, shvaćam kad i ovi *hardcore jazzari* kažu pa nije to baš jazz, opet za *pop* publiku nije to baš ni *pop*, alternativci će za *alternativu* reći možda nešto drugo, al' opet...“

Damjan: „Bitno da si zadovoljan“.

Toni: „Da.“

Damjan: „Što se tiče *jazz* glazbe, možeš li navesti neke uzore? Već si nešto naveo i bio rekao i prije, ali jesi li zapravo *jazz* glazbu i sam skidao nekad po sluhu kad si bio slušao?“

Toni: „Pa zapravo nisam nikad skidao tipa one te solaže i to, u biti...Ne znam, nikad me to nije previše privlačilo nego jednostavno samo bi slušao i slušao pa bi to nešto ušlo i onda kad bi svirao negdje na nekom koncertu, kad bi imao dobar sound, nešto bi izašlo, nešto baš drugačije. Skužio sam zapravo da sound isto, da kvaliteta sounda puno utječe...ovaj...kad dugo sviraš na jednom soundu i onda se pomakneš sa nekog na bolji sound, čak ti ta promjena izazove neki efekt da počneš bolje svirati. I naravno, ekipa s kojom sviraš je isto bitna, što sviraš s ljudima koji bolje sviraju od tebe, onda i ti napreduješ tako da, da...A od uzora, od klavijaturista, naravno, to su ovi svi klasici, *Herbie Hancock*, *Joe Zawinul*, *Brad Mehldau*, pa *Oscar Peterson*, ima ih sad fakat ono milion i svi su posebni, svaki na svoj način.“

Damjan: „To te pitam jer, u biti, znam da si svirao u više kombinacija s *jazz orkestrom* HRT-a, bez obzira što su većinom vjerojatno bile tvoje stvari, al' svejedno...je li ti to bio neki mini pozitivan šok, je li ti dugo trebalo da se uklopiš u tu priču ili si već bio glazbeno potkovan prije budući da su u pitanju ipak tvoje autorske stvari?“

Toni: „Je, ali pošto su bili novi aranžmani, onda sam tražio note unaprijed da mi daju pošto sam jako spor s čitanjem na licu mjesta i ovaj, tako da sam se ja pripremio doma malo, a i dali su mi slobodu da ipak mogu te neke svoje stvari odraditi tako da zapravo sam se brzo uklopio, ok prvih par proba trebalo je malo da to uopće pohvatam, da vidim di i što se dešava, a onda poslije više nisam ni gledao te note nego sam imao neki svoj šalabahter, i tako to.“

Damjan: „To sam te baš htio pitati budući da sviraš i s Josipom Lisac, jel' tako?“

Toni: „Tako je“.

Damjan: „Ona stvarno ima pjesme koje nisu onakve da ih netko prosječan tek tako može ni skinuti na prvu po sluhu...Kako se snalaziš s time, jel' imaš neke svoje fore, svoje šifre?“

Toni: „Pa imam, ovaj, šalabahtere, u biti, zato šta, takva je situacija da sa svakim bendom nemaš nikad previše svirki nego onda imaš, recimo, mjesečno jednu sa jednim, s drugim, s trećim i onda se zapravo stalno repertoari mijenjaju i kad se to zareda, treba ti vremena da se prešaltaš iz jednog repertoara u drugi repertoar. I onda ti tu pomažu ti neki šalabahteri. Ono, popis pjesama pa bar tonaliteti ili ključna neka točka ili nešto, mislim da, da ne odeš skroz u drugo...jer ono, baš sam skužio sad kad ono sviraš pet različitih programa unutar dva tjedna, ono, lako se

pogubiti. Krenem na jednom koncertu svirat' pjesmu od nekog drugog jer kao počinje slično, a opet nije isto i onda, da...“

Damjan: „Shvaćam. Reci mi, što se tiče ovih akorada, i nekih *jazz* akorada i *jazzy* akorada i ostalih stvari općenito, pretpostavljam da si to isto dosta naučio, što po sluhu, što po nekim *online* stvarima?“

Toni: „Pa da, u biti, naučio sam te neke stvari, ali u biti neke stvari čak i ne znam kako se tehnički zapravo pišu, s tim da pišem na neki svoj način. U početku su mi note izgledale ko' neki hijeroglifi ili ono neko crtovlje u bolnici, znaš ono, na krevetu, a sad sam fakat počeo i pisat' note zadnjih par godina. Evo kad radimo u *Chuiju* isto onda skužim da mi je najlakše za neke stvari dečkima doći i evo...ono, Vojkan čita *prima vista* pa onda on to sve odsvira na saksofonu bez problema, a i ostali dečki doma si malo pogledaju tako da mi je to iskreno izazov.“

Damjan: „Super. Sad jedno meni osobno zanimljivo pitanje. Smatraš li da si zakinut za određeno glazbeno znanje budući da nemaš formalno glazbeno obrazovanje?“

Toni: „Da, ono što sam ti pričao. Fali mi to da mogu bolje, da mogu, stvarno ono, super svirat' klavir, to mi je žao, tako da se uvijek nekako švercam lagano, tu sa strane, a opet onda to je taj drugi dio priče di onda sam to iskoristio ajmo reć' u neki plus pa...recimo na način na koji je *Chui* posložen. Sad, imamo solistu glavnog, imamo basistu koji drži neko sidro, imamo bubnjara koji je posvuda, a ja sam nekakav kao, ono, okvir koji sve to održava. Evo recimo isto, u *Mangrooveu* i *Je Veuxu*, u biti, sviram baseve s lijevom rukom tako da držim cijelu harmonijsku strukturu, a imamo još bubnjara i solistu...tako da mi ta formacija zapravo kad sviram bas i držim kompletnu harmoniju zapravo daje potpunu slobodu, da mogu ići di god hoću. Jer solist uvijek može...on svira solo i melodiju, a bubnjar to, naravno, sve isprati tako da taj format mi odlično leži, baš...prije smo čak i u *Chuiju* svirali tako i onda bi, zapravo, neki koncerti kompletni bili improvizirani jer bi mogli raditi što god, kako bi nas puklo. Sad kad imam basistu u *Chuiju*, onda je to ipak malo strukturiranije jer se, ono, teško se dvoje ljudi baš skuži istovremeno da odu negdje, pa se onda držimo u nekakav tijek forme.“

Damjan: „Super. Daj mi reci...rekao si da sviraš lijevom rukom bas na *moggu*, a lijeva je za akorde“?

Toni: „Da, da.“

Damjan: „To je umjesto basista. Kao *Doorsi*.“

Toni: „Da, da, da. I to je vrlo praktično na *stageveima* pošto nemamo gitaru u bendu, općenito imamo bolji *sound* od ostalih jer nema pojačala, a pojačalo stvara buku naravno pa je sve puno lakše ozvučiti i puno produciranije zvuči sa *sintevima*, nego sa...a j..a, sorry...“

Damjan: „Znači, generalno, u biti, volio bi da bolje sviraš klavir?“

Toni: „Da“.

Damjan: „Ok, to je zanimljiva konstatacija. Molio bih te da opišeš svoju trenutnu profesionalnu djelatnost u području glazbe.“

Toni: „Pa, da...evo, trenutno sviram u mnogo bendova; sviram s Josipom Lisac i imam svoje bendove *Chui*, *Mangroove* i *Je Veux* i još jedan bend koji sam pokrenuo s Majstorovićem i Borkom Rupenom. To je isto improvizacijski s kojim spajamo i *world music* sa *sintevima*, onak' malo, nazovimo to *Fantasy fusion jazz* i, u biti, imam još par sastava koji su zapravo kombinacija istih ljudi, više za ovako neke prilike, *evente*, kad se traže neki *coveri* da se sviraju, al' onda opet mi to napravimo na svoj način da ne bude dosadno baš, da se igramo i taj *cover* je, zapravo, ko' nekakva baza, a onda iz njega izađe nešto što nam onda dođe na licu mjesta, a ljudima je to opet fora i zanimljivo tako da je i nama isto...a, u biti, sve više i više radim glazbu za kazalište i za televiziju tako da...evo sad baš radimo glazbu za *SNG Maribor*. Radi se adaptacija *Crvenkapice*, *Črvena kapuca*“, i to će bit' zanimljivo isto. Radili smo prije toga isto u ZKM-u *Čarobnjaka iz Oza*, i za televiziju isto. Sad radim treću sezonu *Nesreće*, dokumentarnog serijala i još sam radio za jedan film koji sad se treba završiti, a napravio sam, recimo, ovu glazbu za dnevnik za HRT što je sad, isto, godinu i pol' dana. To me spasilo u ovoj pandemiji i ovome svemu.“

Damjan: „Autorska prava?“

Toni: „Da, da.“

Damjan: „Sad jedno vječno pitanje. Kako stigneš sve to? Jesi li jako organiziran? Kako tražiš inspiraciju, ukoliko se ona, po tebi, uopće može tražiti kad si na toliko strana?“

Toni: „Pa, sve teže i teže to stižem tako da evo sad jedva čekam još ovih dva, tri tjedna da ovaj kaos prođe i onda malo će bit' lakše. Al' da, ono, neki put ne pristupam glazbi da radim onako šablonski samo, već vadim gotove stvari za nešto, nego pokušavam dati sebe u sve to pa onda je neki put, ono, imaš osjećaj ko' da svi očekuju od tebe da si nekakav, ono, bankomat mašte. Sad će sve samo izlaziti nešto, a ne ide to baš tako, da. I, neki put je ono teško, al' ono, skužio sam da mi je užasno bitno ući u dan dobro. Znači, u jutro, ono, kavica, pa mačka, s kavicom odradim, sve njezine želje i volje zadovoljim i onda si mogu pustiti ploču i cd i sat vremena meditirati uz to i onda ide nekako sve lakše.“

Damjan: „Dobro. Želio bih te još pitati možeš li uspješno primijeniti sva svoja stečena znanja i umijeća u svom sadašnjem profesionalnom glazbenom radu?“

Toni: „Pa da, mislim, s obzirom na okolnosti i uvjete, zapravo da se čak i dosta dobro tu nekako snalazim. Taj kućni studio je zapravo isto nekakva polu-improvizacija, i, ajmo reć' da sa malo stvari uspijevam napraviti više. Al' nadam se da ću nekad i uspijet' zaraditi neke novce pa preseliti' se u malo veći stan i onda urediti sobu za jedan konkretni studio pa onda i nova oprema bolja i sve, tako da, eto.“

Damjan: „Shvaćam.“

Toni: „Za sad se borimo.“

Damjan: „Neka, borba. Da li si ikad možda razmišljao ne baviti se isključivo autorskim radom i svirati npr. neke „ležernije“ stvari samo radi novca? To te pitam jer je danas prisutan jako velik broj tzv. *Cover* glazbenika dok si ti u puno projekata koji su većinom tvoji autorski. Pitaš li se ikad je li to vrijedno toga, tolike žrtve?“

Toni: „Pa, u biti, čak sam znao u nekim ludim avanturama, neke fešte zasvirati' i neke kombinacije i bilo mi je isto fora zasvirati'. Imali smo, to je jedna luda kombinacija, davno prije, ne znam uopće kako smo se skupili, kao tražili su naši koji slave Novu godinu u Pragu neki bend da im tamo svira. I mi se tamo uništili, napili i nama bilo najbolje ikad, potrošili smo sve novce slijedeći dan i onda smo još na ulici svirali tamo po Pragu. Tako da, a gle, naravno, zavisi šta se svira al' opet, ako je neki okej repertoar čak bih to i mogao preživjeti' jer je bitno na takvim koncertima kad dobiješ taj *response* publike, vidiš da je i njima super pa onda ako je i tebi to ok,

ja mislim da bih čak i mogo', iako, nadam se da ću morat' to što kasnije raditi. Radije maštam o nekom svom triju u penziji i sviram jazz *covere* ili tako nešto.“

Damjan: „Lijepo.“

Toni: „Za penziju“.

Damjan: „Za penziju. I još da te pitam za kraj. Stigneš li, pored toliko projekata, slušati glazbu? Što danas najviše slušaš, ne računajući svoju autorsku glazbu?“

Toni: „Pa puno slušam muziku, zapravo, od svih stvari...ja volim fakat i sport, i filmove, i klopu finu i sve živo, al' muzika mi je i dalje, s jedne strane, i najveći hobi jer i dalje najviše volim slušati glazbu. I stalno slušam, evo sad, svirali smo jučer u Labinu pa sam si za put (pet sati vožnje), pokupio sve ove neke stare blues cd-e koje nisam slušao sto godina. Sad sam isto nabavio i neke nove ploče, imam i neke stare tako da stalno nešto slušam i svaki dan je nešto drugo. Žanrovski gledano, *fusion, jazz, blues, funk, soul, rock, prog-rock*, elektronika, ono što sviram, što čuješ u muzici, to i slušam.“

Damjan: „Hvala ti od srca još jedan na ovom intervjuu i sretno ti dalje sa svime čime se baviš.“

Toni: „Hvala i sretno tebi s diplomskim.“

Prilog 3

Neno Belan-intervju

Damjan: „Dragi Neno, hvala ti od srca što si pristao na ovaj intervju. Zamolio bih te da ukratko opišeš proces svojega glazbenog obrazovanja! Na koji si način stjecao znanja i umijeća? Kojim si se izvorima služio?“

Neno Belan: „Pa ovako...ja sam imao deset godina života kad sam upisao glazbenu školu, odsjek za klasičnu gitaru u Splitu. To nije bio moj film, moja želja već želja mojih roditelja. Oni su zamislili da bih se ja trebao biti vanškolskom nekom aktivnošću pa su oni smislili da je to glazba, glazbena škola. Oni su smislili da je to gitara...sve su oni smislili...Jer kao klavir je prevelik, di ćemo s njim...Ja sam bio dosta miran i poslušan dječak pa sam ih poslušao. Rekao sam ok i krenuo u glazbenu. Ovo je možda jedan dobar primjer koliko odgoj može utjecati jer to je meni sad život, ta glazba. Jer da oni mene tada nisu upisali na gitaru, vjerojatno bi moj život drugačije izgledao. Počeo sam pohađati klasičnu gitaru. To je trajalo šest godina, osnovna glazbena-niža glazbena. Bio sam solidan gitarista i odličan u solfeggiu i teoriji glazbe. Kad sam završio nižu glazbenu, već sam bio srednjoškolac (16 godina), već sam bio veći i promišljao sam svojom glavom. Nisam se imao namjeru dalje baviti s klasičnom gitarom pa sam odlučio da neću upisati srednju nego sam se u to doba zainteresirao za popularnu glazbu onog doba koju su mladi u to vrijeme slušali. To je bio uglavnom neki rock pa sam odlučio pustiti kosu te štedio novac i kupio prvu električnu gitaru. Onda sam daljnje obrazovanje u smislu usavršavanja instrumenta razvijao preko iskusnijih kolega koji su mi pokazivali fore jer, naravno, električna gitara je nešto drugo od klasične gitare, ali taj temelj koji sam dobio mi je uvelike olakšavao daljnji napredak na gitari. Jedan dobar dio sam i sam naučio, zainteresirao sam se za određene izvođače pa sam pokušavao skidati te pjesme, harmonije, aranžmane i jednostavno sam napredovao. Taj proces u stvari nikad nije ni stao, i dalje traje. I dalje se bavim i skladanjem, a skladam na gitari i uvijek nešto novo pronalazim, tražim. Zadnjih petnaest do dvadeset godina imamo youtube i ostale blagodati koje nam je donio Internet pa čak i danas neke stvari koje me zanimaju mogu naći na youtubeu kako se izvode. Da navedem primjer, ja obožavam Beatlese, meni su oni uzor broj

jedan i od njih sam najviše naučio, a postoji njihova pjesma *Blackbird* koju izvodi Mcartney na akustičnoj gitari i meni nije bilo baš jasno kako to izvodi. Našao sam na youtubeu kako jedan frajer objašnjava kako se to svira, sve je lijepo objasnio...prvo ovo, pa ono, pa ovo...i u dvadeset minuta sam skinuo cijeli *Blackbird*. Tako da evo, valjda i taj alat sad dosta pomaže. Vidim da i klinci preko youtubea rapidno uče te instrumente, puno brže nego što smo mi i moja generacija. To je, u stvari, fantastičan alat!“

Damjan: “Dobro. Usput si mi odgovorio i na drugo pitanje: Koliko je sveukupno trajalo tvoje glazbeno obrazovanje ? Je li bilo redovito i kontinuirano?“

Neno: „Pa i dalje traje...Redovito je u smislu da sam ja cijeli život u glazbi i da stalno napredujem, ali nije redovito u smislu obaveznog školovanja itd...Onda vjerojatno postoje periodi kada i nisam nešto napredovao u instrumentu jer mi nije trebalo, a postoje periodi kad se uhvatim opet pa nešto vježbam, naučim, skidam, itd.

Damjan: „Kako bi procijenio razinu stečenih znanja i umijeća? Jesi li zadovoljan vlastitim napretkom?“

Neno: „Jesam. Mislim, ja nisam virtuoz na instrumentu, ali jako dobro sviram gitaru i vrlo mi je korisna za ono čime se ja bavim, za moj stil glazbe. Našao sam nekih svoj zvuk, skladam na gitari i mislim da mi je gitara u potpunosti ispunila svoju svrhu, svrhu u mom glazbenom životu.

”

Damjan: „Što bi posebno izdvojio kao poticajno za svoj napredak (osobe, izvori, znanja)?“

Neno: „Pa, ja sam zapravo od srednje škole kad sam kupio tu električnu gitaru, vrlo brzo ušao u bend. I od tih dana do dana današnjeg ja sam uvijek član benda. Znači, taj mali kolektiv, u njemu sam rastao i mi smo uvijek nešto htjeli svirati, skidati, ovo-ono i tu smo se u stvari formirali kao glazbenici. Od tih prvih srednjoškolskih bendova, preko *Davola* koji je prvi profesionalni bend s kojim sam napravio profesionalnu karijeru, pa do dana današnjega s bendom *Fiumens* s kojima upravo ove godine slavim dvadeset pet godina zajedništva. Tako da sam ja ponikao što se tiče ove glazbe koju sviram i danas iz benda. Uvijek je tu bend koji mi čuva leđa i koji me potiče da radim i da napredujem.“

Damjan: „Smatraš li da si zakinut za određeno glazbeno znanje budući da nemaš formalno glazbeno obrazovanje, odnosno formalno završenu srednju glazbenu školu ili akademiju?

Neno Belan: „Pa ne, ne smatram jer da sam želio svirati klasiku onda bih, naravno, završio srednju glazbenu, a onda poslije i akademiju. Budući da nisam išao u tom smjeru, našao sam načine na koje ću nadograđivati svoje znanje u smislu onog znanja koje mi je potrebno. Ne moram sve znati na gitari nego neke stvari koje su meni potrebne sam našao načina da ih nađem, da me netko nauči ili da se sam naučim itd. i danas sviram na razini koja me zadovoljava.“

Damjan: „Molio bih te da opišeš svoju trenutnu profesionalnu djelatnost u području glazbe!

Neno: „Ja sam performer, i pjevam i sviram gitaru u bendu. Kantautor sam, pišem sam pjesme koje izvodim s bendom. Aranžer sam, aranžiram te pjesme, imam i svoj studio glazbeni pa onda radim aranžmane u tom studiju i glazbenu produkciju radim. I s tim se bavim. Ja sam, inače, po struci, električar tako da se tu nekako spajaju te dvije moje struke, glazba i elektronika. Pisao sam glazbu-dječje mjuzikle, ali to opet spada pod skladanje.“

Damjan: „Pa da. I jesi se dobro snašao?“

Neno: „Je, je, odlično! Tri kompletna mjuzikla sam napravio (dječja). Na kraju smo napravili džuboks mjuzikl *Bambina* koji je u HNK Split bio izveden. On je rađen kao *Mamma mia*, na starim pjesmama mojim koje već postoje.“

Damjan: „Jesi ti imao neku ideju koja je bila orkestrirana? Jesi se ikad zanimao za to ili si imao neke pomoćnike?

Neno: „Imao sam pomoćnika jer imam u bendu vrsnog pomoćnika, a to je Olja Dešić. On je moj basist, ali je završio je orkestraciju na Berklee online programu i odlično to radi pa nije imalo smisla da se ja tu idem gurati ako je on bolji od mene. Tako da je, u dogovoru sa mnom, orkestrirao te pjesme i malo smo ih izmijenili da zvuče mjuziklski.“

Damjan: „Možeš li uspješno primijeniti sva svoja stečena znanja i umijeća u sadašnjem profesionalnom radu?“

Neno: „Da, to sam ti već odgovorio. Znači, ja sam, koliko je meni trebao, uzeo. Nisam zakinut nigdje, a ako se pojavi neko novo znanje kod mene pa ga možda budem iskoristio za neku

buduću pjesmu ili ne znam što, zašto ne. To se i događalo u ovih...ja sam trideset sedam godina profesionalno već u karijeri tako da uvijek nešto nadograđuješ.“

Damjan: „I za kraj još jedno pitanje. Danas su jako popularne škole za produkciju i jako puno ljudi se sve više bavi glazbenom produkcijom. Kako si ti učio produkciju (osim što si elektroničar po struci)?“

Neno: „Kao prvo, ja sam snimao puno. Izdavao sam puno albuma i uvijek sam bio u studiju. Znači, od prvih albuma sam promatrao kako drugi to rade. Mnoge sam stvari naučio na licu mjesta. Što se tiče kompletne karijere od *Davola*, ja nisam to producirao, ali sam bio po studijima, snimao, učio neke stvari jer sam elektroničar pa mi je jasno što se tu događa, a svoj studio razvijam negdje od kraja devedesetih. Prvo je bio primitivan, a onda se nabavljala ta tehnologija i sad je to već jako dobar studio. Kako je studio rastao, tako sam i ja rastao kao producent. Učio sam neke trikove, a tu je pomogao i taj youtube gdje ima stvarno puno materijala iz kojeg možeš svašta naučiti što se tiče produkcije gdje i oni top svjetski producenti pričaju razne priče, objašnjavaju neke trikove, itd...Znači, jednostavno radiš, iskustvo, imaš kolege koji se isto tim bave pa razmjenjujete iskustva, napreduješ. Nisam bio u nikakvim tim formalnim školama, znam da postoje, naravno...Ali mislim...nije loše ni da postoje te škole, opet, tu su ljudi koji znaju što predaju i koji mogu prenijeti dio svog znanja, ali mislim da je najvažnije onda biti u praksi prisutan. Biti u studiju i raditi. Isto kao što je bitno svirati non-stop da bi napredovao. Mislim, praksa je bitna, nije samo teorija bitna.“

Damjan:“ Hvala ti puno još jednom što si pristao na ovaj intervju.“

Neno:“ Nema problema, drago mi je ako sam pomogao.“