

# POPULARNA GLAZBA U KONTEKSTU FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA S POSEBNIM NAGLASKOM NA BLUES I ROCK GLAZBU

---

Županić Tica, Nives

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:175224>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
MUZIČKA AKADEMIJA  
VII. ODSJEK ZA DUHAČKE INSTRUMENTE

NIVES ŽUPANIĆ TICA

**POPULARNA GLAZBA U KONTEKSTU  
FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA  
S POSEBNIM NAGLASKOM  
NA *BLUES* I *ROCK* GLAZBU**

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

VII. ODSJEK

**POPULARNA GLAZBA U KONTEKSTU  
FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA  
S POSEBNIM NAGLASKOM  
NA *BLUES* I *ROCK* GLAZBU**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: dr. sc. Nikolina Matoš

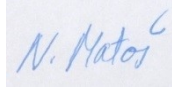
Studentica: Nives Županić Tica

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

## DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Nikolina Matoš

A small rectangular image showing a handwritten signature in blue ink that reads "N. Matoš".

U Zagrebu, lipanj 2020. godine

Diplomski rad obranjen 15. lipnja 2020. godine ocjenom Odličan (5).

### POVJERENSTVO:

1. Bank Harkay (predsjednik)
2. Nikolina Matoš (mentorica)
3. Marina Novak (članica)

OPASKA: PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU  
KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

## SAŽETAK

Polazna teza ovoga rada jest da je *rock* glazba, kao i ostali popularni („neklasični“) žanrovi, vrijedna za poučavanje u glazbenim školama, kako u izvođačkoj nastavi u svrhu uvoda u improvizaciju, tako i na teorijskoj nastavi, uz pretpostavku da će se zahtjevniji žanrovi *blues* i *jazz* poučavati u kasnijoj dobi. Teorijski dio diplomskoga rada donosi povijesni pregled nastanka *blues* i *rock* glazbe te njihovih obilježja uz pregled literature koja obuhvaća područje primjene popularne glazbe u glazbenoj pedagogiji. Nadalje, empirijski dio rada donosi podatke o stavovima triju sudionika istraživanja, glazbenih umjetnika i pedagoga, o uvođenju improvizacije te *jazza* i popularne glazbe u osnovne i srednje glazbene škole. Istraživanje je provedeno tehnikom polustrukturiranog intervjua, a podatci pokazuju da bi učenici i studenti profitirali implementacijom popularnih žanrova u formalni glazbeno-obrazovni sustav.

Ključne riječi: *rock*, *blues*, popularna glazba, improvizacija, glazbeno obrazovanje

## ABSTRACT

The hypothesis of this paper is that rock and other vernacular music genres are suitable for use in music education for the purpose of teaching improvisation in performance classes as well as teaching music theory, with the assumption that more demanding genres such as blues and jazz are also taught in later stages of music education. In the theoretical part of the thesis, history, development and elements of blues and rock music will be addressed, as well as peer-reviewed literature on the subject of using rock music in music education. The empirical part features data on the stances of three professors in the fields of jazz and popular music on the subject of implementation of improvisation and vernacular musics in so called „classical“ music education. The conclusion of this paper is that music students on all levels would profit from inclusion of popular music genres in formal music education.

Keywords : rock, blues, popular music, improvisation, music education

## **PREDGOVOR**

Zahvaljujem profesorima Nestoroviću, Penavi i Račiću na sudjelovanju u istraživanju, svojoj profesoricu Renati Penezić koja me potaknula da pišem o temi koja me interesira i pružala mi podršku cijelim putem mog akademskog obrazovanja, svojoj mentorici Nikolini Matoš na stručnom vodstvu, strpljenju i brojnim uputama za oblikovanje mog diplomskog rada, te svima koji su bili uz mene i pružali mi podršku u mom glazbenom obrazovanju.

# Sadržaj

I.	UVOD .....	7
II.	POVIJEST I OBILJEŽJA POPULARNIH ŽANROVA OD <i>BLUESA</i> DO <i>ROCK</i> GLAZBE .....	9
2.1.	<i>Blues</i> glazba.....	9
2.2.	<i>Rhythm and blues</i> glazba.....	12
2.3.	<i>Rock</i> glazba.....	14
III.	POPULARNA GLAZBA U KONTEKSTU FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA .....	18
IV.	ISTRAŽIVANJE: ISPITIVANJE STAVOVA O POPULARNOJ GLAZBI U KONTEKSTU FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA .....	21
4.1.	Problem, ciljevi i uzorak istraživanja .....	21
4.2.	Metoda i postupak istraživanja.....	22
4.3.	Rezultati.....	23
4.3.1.	Struktura, organizacija i metode nastave „neklasičnih“ predmeta/kolegija u glazbeno-obrazovnim ustanovama.....	23
4.3.1.1.	Kolegiji <i>Osnove jazz improvizacije</i> i <i>Jazz ansambl</i> - profesor Saša Nestorović .....	23
4.3.1.2.	Kolegij <i>Ritam u jazzu</i> - profesor Elvis Penava .....	24
4.3.1.3.	Predmet <i>Povijest glazbe</i> - profesor Ladislav Račić .....	25
4.3.2.	Implementacija „neklasične“ glazbe i uvođenje improvizacije u osnovne i srednje glazbene škole .....	26
4.3.2.1.	Stavovi o improvizaciji u klasičnim glazbenim školama te uvođenju <i>jazza</i> i popularne glazbe u nastavni program glazbenih škola .....	26
4.3.2.2.	Veza rock glazbe s klasičnom i <i>jazz</i> glazbom .....	29
4.4.	Interpretacija dobivenih podataka .....	30
V.	ZAKLJUČAK .....	33
VI.	LITERATURA.....	34
VII.	PRILOZI.....	36
7.1.	Slika 4. Primjer rock pjesme kao diktat s ciljem vježbanja promjene mjere odnosno nepravilne mjere (izvor: Harrington, 1991.).....	36
7.2.	Slika 5. Primjer rock pjesme kao diktat s ciljem vježbanja promjene mjere odnosno nepravilne mjere. (izvor: Harrington, 1991.) .....	37
7.3.	Slika 6. Predloženi popis pjesama za vježbanje i analizu harmonije i modulacije (izvor: Harrington, 1991.) .....	38

## Popis slika

Slika 1. Unificirani prikaz <i>blues</i> ljestvica (izvor: Ripani, 2009.).....	11
Slika 2. Primjer <i>rock</i> pjesme u AAB modificiranoj <i>blues</i> formi: The Beatles – Taxman (izvor: Biemonte,2010.) .....	15
Slika 3. Harmonijske funkcije tonaliternih i modalnih kvintakorda (izvor: Biemonte, 2010).	17



## I. UVOD

Tijekom svojega glazbenog obrazovanja, primijetila sam da mnogi učenici, među kojima sam i ja, zaokružuju svoje srednjoškolsko glazbeno obrazovanje bez sposobnosti improvizacije barem nekoliko taktova bilo kakve glazbe – od klasične do popularne – unatoč tome što je u velikom dijelu povijesti klasične glazbe improvizacija bila iznimno bitna i pokazivala glazbenikovo razumijevanje harmonije, forme i ritma te njegovu muzikalnost i kreativnost, pogotovo u razdoblju baroka i klasicizma koji čine standardni dio kurikuluma svih glazbenih škola u Hrvatskoj i svijetu. Često sam „u izvanškolskom životu“ dolazila u situacije da me netko zatraži da improviziram, a ja nisam znala kako pa sam posljedično imala strah od improvizacije. Kasnije sam, razgovarajući sa svojim kolegama, uvidjela da nisam jedina.

Na četvrtoj godini studija flaute na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, odlučila sam upisati izborni kolegij *Osnove jazz improvizacije 1* u čiji je program uključen i *blues* koji se smatra korijenom *jazz* glazbe te je standardni dio *jazz*-pedagogije. Iako sam imala poteškoća zbog potpunog neiskustva s improvizacijom bilo koje vrste, počela sam shvaćati kako se grade „sola“ i na koje se sve načine može improvizirati, primarno putem dobro vođenih metodičkih vježbi u nastavi. Usto, zamijetila sam napredak u vlastitoj sposobnosti slušanja i reprodukcije po sluhu te izvođenja artikulacije i ritma, pronašla sam novu motivaciju za vježbanje ljestvica i tehničkih vježbi, te sam upoznala jednu novu sferu shvaćanja glazbe.

Zbog doživljenih koristi stjecanja vještine improvizacije, zapitala sam se zašto tako nešto nije dostupno u ranijim stupnjevima formalnoga glazbenog obrazovanja i kako bi se to eventualno moglo ostvariti. Kao dugogodišnja slušateljica i poznavateljica *rock* glazbe, smatram takvu glazbu idealnim „kandidatom“ za uvod u improvizaciju na višoj osnovnoškolskoj te na srednjoškolskoj razini, ponajviše zbog njezine srodnosti s *bluesom*, raznolikosti i miješanja podžanrova i stilova te zabavnog karaktera. Valja napomenuti da ne smatram svu *rock* glazbu jednako kvalitetnom zbog zasićenosti tržišta i nepostojećih minimalnih ulaznih kompetencija skladatelja i izvođača te bi bilo potrebno utvrditi određene standarde kvalitete od strane stručnjaka, uz davanje prednosti solistima i sastavima čiji su članovi prošli formalno obrazovanje u području klasične i/ili *jazz* glazbe.

Cilj ovoga rada je ustanoviti da je *rock* glazba vrijedna za poučavanje u glazbenim školama u okviru izvođačke i glazbeno-teorijske nastave, uz pretpostavku da se zahtjevniji

žanrovi poput *bluesa* i *jazza* poučavaju u kasnijoj dobi. U teorijskom dijelu pregledat će se razvoj od *bluesa* do *rock* glazbe tijekom prošloga stoljeća, to jest povijest, elementi i društvene prilike u kojima su nastali. Osvrnut ću se i na dosadašnju ulogu popularne i *jazz* glazbe u formalnom glazbenom obrazovanju. Empirijski dio rada donosi istraživanje o mišljenju stručnjaka, točnije profesora pojedinih predmeta i kolegija koji su ujedno i uvaženi glazbeni umjetnici, glede problema nedostatka improvizacije i popularne glazbe u formalnom glazbenom obrazovanju. Također, pružit će se pregled strukture nastave na njihovim kolegijima i opažanja na koje su načine njihovi kolegiji koristili studentima. U prvom poglavlju empirijskoga dijela objektivno će se iznijeti i kategorizirati odgovori dobiveni od sudionika, dok će se u drugom poglavlju empirijskog dijela analizirati i kritički osvrnuti na postavljenu problematiku i rezultate istraživanja.

## II. POVIJEST I OBILJEŽJA POPULARNIH ŽANROVA OD *BLUESA* DO *ROCK* GLAZBE

Da bi se shvatila srodnost između *blues* i *rock* glazbe i shodno tome opravdalo korištenje *rock* glazbe u formalnom glazbenom obrazovanju, uz pretpostavku da će se *jazz* poučavati na kasnijim stupnjevima, potrebno je sagledati povijest razvoja ovih žanrova i njihove glazbene elemente. *Blues* je utjecao na mnoge žanrove, između ostalog i na *rock* i *jazz* te im je takoreći zajednički rođak. Razlog tako dalekosežnom utjecaju *bluesa* na druge žanrove, navodi Alper, leži u mogućnosti njegova preoblikovanja, kako bi odgovarao mnoštvu raznolikih glazbenih vizija, te podatnosti koja se također može primijetiti i kod *jazza* (Alper, 2005). Gorenavedene činjenice svojevrsni su temelj za pisanje ovoga rada, to jest upućivanja na *rock* glazbu kao dobrog izbora za jednostavan i zabavan uvod u učenje improvizacije, kako bi se izbjegao „šok“ pri upoznavanju mnogo zahtjevnije *blues* i *jazz* improvizacije.

### 2.1. *Blues* glazba

*Blues* je glazbeni žanr nastao na prijelazu s 19. na 20. stoljeće među crnačkim stanovništvom u južnim dijelovima Sjedinjenih Američkih Država<sup>1</sup>. Razvio se iz afričke glazbene tradicije, gdje je najbitniji „glazbeni glasnogovornik“ kao subjekt koji izražava osjećaje grupe, bilo da je riječ o sreći ili o tuzi te s druge strane iz radnih, poljoprivrednih i duhovnih pjesama robova (Ferris, 1974). Radne pjesme (eng. *work songs*) služile su za zabavu i komunikaciju te su često bile izvođene u formi „pitanje-odgovor“, dok su pjesme uz rad na polju (eng. *field hollers*) bile tugaljive, improvizirane solopjesme i služile su za izražavanje osjećaja (Evans, 2008). Ti su oblici utjecali na stvaralaštvo tzv. „crnih glazbenika“ nakon zabrane ropstva. Ferris navodi da nažalost, „za razliku od ekstenzivnog istraživanja i dokumentiranja crnačke duhovne glazbe, takvog istraživanja nije bilo za *blues*, tako da su diskusije o začetcima *bluesa* u 19. stoljeću predmet nagađanja“. (Ferris, 1974.)

Nakon završetka Američkoga građanskog rata 1865. godine, mnogi su bivši robovi pohrlili u deltu Missisippija (područje između rijeka Mississippi i Yazoo) kako bi unajmili komad zemlje ili radili u mnogobrojnim plodnim poljima delte. Nažalost, većina je završila u *sharecropping* shemi – plaćali su najamninu za zemlju najmodavcu s udjelom vlastite berbe,

---

<sup>1</sup> Blues. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristup 16. 3. 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=8222>.

zbog čega su bili u dugovima i siromaštvu (Evans, 2008). Iako su bili slobodni, i dalje su bili diskriminirani i segregirani od bijeloga stanovništva te su živjeli teške živote, a ono što će postati *blues*, bio je savršeni medij za izražavanje osjećaja i iskustava bivših robova u američkom društvu. Delta Mississippija postala je jedno od glavnih žarišta *bluesa*, koji će kasnije postati poznat kao *delta blues* (Ferris, 1974).

*Blues* je kao glazbeni žanr sazio već 1890-ih godina, što tvrdi Big Bill Broozy opisujući kako su njegov ujak i ujakov prijatelj Stonewall Jackson izvodili *Joe Turner Blues*, no otkriven je tek oko 1902. godine (Ferris, 1974 prema Broozy, 1964). Dvoje glazbenika, Gertrude "Ma" Rainey i W.C. Handy, u zasebnim su instancama slučajno čuli glazbenike kako sviraju *blues*, te su ga smatrali vrlo neobičnim, no intrigantnim, i uključili su njegov zvuk u svoje nastupe, što je publika dobro prihvatila. Handy i Rainey postali su glavni promotori *blues* glazbe široj publici (Ferris, 1974). Nakon izbijanja Prvoga svjetskog rata, tvornice, klaonice, željeznice i automobilska industrija počinju zapošljavati crnce zbog manjka radne snage te oni, privučeni boljom zaradom i životnim prilikama, masovno sele u gradove kao što su Chicago, New York, Detroit i Philadelphia gdje se *blues* još više širi i evoluira.<sup>2</sup> Nakon što je *Crazy Blues* pjevačice Mamie Smith 1920 postala hit, diskografske kuće pohrlile su snimati *blues* glazbenike. Nažalost, sve ploče koje su u to doba crni glazbenici snimili označavane su etiketom „rasna ploča“ (eng. *race music, race records*) ili „*sepia*“, što je bio očiti odraz segregacije crnog stanovništva (Redd, 1985).

Kao što je već spomenuto, delta Mississippija smatra se jednim od žarišta *blues* glazbe te su tamo nastala dva karakteristična stila – *Delta blues* i *Hill country blues*. *Delta blues* gitara svirala se grlom boce na malom prstu (eng. *bottleneck style*) kojim bi se pritiskale žice i tako dobivao zvuk sličan havajskoj gitari. Često se uz gitaru mogla čuti i usna harmonika. Tematski gledano, pjevalo se o životu u ruralnoj sredini (Ferris, 1974). Ovi su stilovi bili vrlo popularni u regiji, no izvan regije se nije znalo za njih sve do 1933. godine, kada su folkloristi John i Alan Lomax posjetili jug SAD-a kako bi dokumentirali narodnu glazbu za Kongresnu biblioteku.<sup>3</sup> Period od Prvog do nakon Drugog svjetskog rata obilježen je velikom migracijom crnog ruralnog stanovništva u urbane sredine, pogotovo u Chicago. *Delta blues* glazbenici nose svoj zvuk sa sobom te ga prilagođavaju novoj okolini – glavnom temom postaju teškoće života u getu. Muddy Waters popularizira upotrebu električne gitare te začinje novi stil –

---

<sup>2</sup> Friedman, M. „Blues 102: The Blues On The Move.“ Strathmore, <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/great-migration>. Pristup 17.1.2020

<sup>3</sup> Friedman, M. „Blues 102: The Blues On The Move.“ Strathmore, <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/great-migration>. Pristup 17.1.2020

*Chicago blues* odnosno *electric blues*, zvan također i *urban blues*. *Chicago blues* glazbenici su duo koji se sastojao od gitare i harmonike proširili u sastav sa saksofonom, basom i bubnjevima (Ferris, 1974). U Louisiani su također nastala dva različita stila *bluesa*. U New Orleansu se *blues* stopio s lokalnim glazbenim stilovima kao što su *jazz*, *dixieland* i karipska glazba, što je stvorilo „njuorleanški“ stil u kojem su najprominentniji saksofon i klavir, dok je u području Baton Rougea pedesetih godina prošloga stoljeća nastao *swamp blues* koji je spojio elemente njuorleanškog *bluesa* sa *cajunom* i *zydecom*. Piedmont, područje između Atlantskog oceana i Apalačkog gorja, iznjedrio je *piedmont blues*, koji zbog karakterističnog stila sviranja gitare zvuči slično *ragtimeu* (Russel, 2015).

Jedan od najbitnijih elemenata *blues* glazbe je *blues ljestvica*, nastala iz afričke pentatonske ljestvice. Postoji nekoliko varijanti ljestvice:

- *heksatonska* ljestvica – molska pentatonska ljestvica s nadodanim smanjenim petim odnosno povišenim četvrtim stupnjem;
- *heptatonska* ljestvica – dijatonski dur sa sniženim trećim, petim i sedmim stupnjem;
- *nonatonska* ljestvica – dijatonski dur s prirodnim (dijatonskim) i istodobno sniženim trećim i sedmim stupnjem.

U prikazu ljestvice (slika 1), stupnjevi u zagradi često se ne smatraju dijelom ljestvice, budući da je heksatonska verzija prevalentna, no nisu u potpunosti isključeni. Stupnjevi koji se snižavaju za pola tona, tzv. *blue notes*, označene su kao *varijante* (Ripani, 2009).



Slika 1. Unificirani prikaz *blues* ljestvica  
(izvor: Ripani, 2009.)

Najčešća forma u *bluesu* je ona od dvanaest taktova, no postoje i osmotaktni i šesnaesttaktni *blues*. Tipična akordna progresija sastoji se od sljedećih stupnjeva: I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I (Tomasetti, 2003). *Call and response* forma (pitanje i odgovor), u kojem vođa otpjeva stih, a grupa odgovara, bio je više od samo glazbenog elementa – u doba robovlasništva služio je kao vrsta komunikacije. Putem pjesme, robovi su davali jedni drugima kodirane upute za bijeg i nalaženje s oslobođenim robovima i drugim saveznicima.

Također, od iznimne je važnosti korištenje velikog molskog septakorda kao toničke funkcije od strane *blues* skladatelja, što je imalo utjecaj na velik dio popularne glazbe dvadesetoga stoljeća (Alper, 2005). Od ranog ruralnog *bluesa* preko urbanog *bluesa* pa do suvremenoga *jazza*, forma je pokazala značajnu fleksibilnost uz zadržavanje svoje osnovne strukture. Karakteristična se AAB forma također prenijela i na *rock* glazbu i sastoji se od četverotaktne fraze koja se ponavlja te se na nju „odgovara“ drugom četverotaktnom frazom. Stihovi su u odnosu na akorde skladani tako da se prva četverotaktna fraza (A) pjeva „preko“ prvog stupnja, druga fraza (A) počinje na četvrtom stupnju – promjena harmonije naglašava sadržaj stihova – i potom odgovor (B) počinje na petom stupnju te se razrješuje na prvi stupanj, što kreira dramatski efekt napetosti i razrješenja (Alper, 2005).

Nepotrebno je napominjati da ni robovi, niti rani *blues* glazbenici nisu bili glazbeno obrazovani u klasičnom smislu, dakle nije bilo notnih zapisa. To znači da su se pjesme prenosile isključivo oralno te su *blues* glazbenici razvijali drugačije vještine od klasičnih glazbenika, prvenstveno vještinu improvizacije, no i slušanje i reprodukciju po sluhu što su također bitni dijelovi obrazovanja klasičnog glazbenika. Pjevači i instrumentalisti grade improvizirana sola na harmoniji, melodiji i ritmu te često i na formi „poziv i odgovor“, kao da razgovaraju.<sup>4</sup> Vještina improvizacije je dan-danas ključan element *bluesa* i *jazza*, kao i *rocka*, i upravo jedan od najbitnijih elementa po kojima se sudi koliko su njihovi izvođači kvalitetni.

## 2.2. *Rhythm and blues* glazba

Pojam prema kojemu je ovaj žanr dobio svoj naziv pojavljuje se 1949. godine kada magazin *Billboard* zamjenjuje pojam *race record* sa *rhythm and blues* (u daljnjem tekstu R&B). U literaturi se mogu pronaći različite, čak i kontradiktorne informacije u vezi žanra. Arnold Shaw tvrdi da, „iako je pojam nastao da bi se izbjegao pogrdni naziv 'rasne glazbe', stil [crnačke popularne glazbe] se dovoljno promijenio i definirao da mu je bio potreban nov naziv“, te ga definira kao vokalnu glazbu za plesanje pod utjecajem različitih stilova crnačke popularne glazbe (Shaw, 1980). S druge strane, Ralph J. Gleason i Lawrence N. Redd koriste R&B kao sinonim za *rock 'n' roll* i ne priznaju ih kao dva različita stila, nego navode da je R&B korišten kao skupni naziv za „crnu glazbu“. Doduše, većina se izvora slaže da je R&B bio jedna od glavnih „podloga“ za nastanak *rock 'n' rolla* (Redd, 1985.; Shaw, 1980 prema

---

<sup>4</sup> Slattery, C. „What makes the blues sound like the blues?“ Strathmore, <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/blues-clues>. Pristup 17.1.2020

Gleason, 1958). R&B je jedan od najčešće korištenih pojmova u suvremenoj uporabi, no zbog raznolikosti izvođača i glazbenih stilova kategoriziranih u žanr, nema zapravo nikakvu jasnu definiciju (Borthwick i Moy, 2004). Iz literature je evidentno da je riječ o umatanju pogrđnog naziva *race music* u politički korektan naziv, dok je vrlo pogrešna generalizacija glazbe temeljena na rasističkim, segregacijskim principima prošloga stoljeća ostala do danas.

Za potrebe ovoga rada pregledat će se isključivo karakteristike R&B glazbe u razdoblju kasnih četrdesetih odnosno ranih pedesetih godina prošloga stoljeća. U tom razdoblju, R&B glazba je bila fuzija gospela, *boogie-woogieja*, *jump bluesa*, *urban bluesa*, *hokum bluesa* i *combo swing jazz*. Koristila je formu karakterističnu za gospel, „strofa-refren“ formu (eng. *verse-chorus*) umjesto 12-taktne AAB *blues* forme, što se prenijelo i na *rock 'n' roll* glazbu. Bila je manje kompleksna u smislu strukture, aranžmana i orkestracije od *swinga* te je veći naglasak bio na ritmu nego na razvijenoj melodijskoj liniji. Koriste se improvizirana sola na saksofonu, a veličine izvođačkih sastava variraju. Kada se R&B spominje u užem smislu, obično se misli na brze, ritmične skladbe Louisa Jordana, Big Joe Turnera, Wynonieja Harrisa i Nat King Colea (Shaw, 1980; Borthwick i Moy, 2004; Kalra, 2008.)

Sam Elvis Presley, jedan od najpoznatijih *rock 'n' roll* glazbenika, bio je obožavatelj Big Bill Broonzyja i Big Boy Crudupa te je naučio svirati gitaru slušajući *blues* i R&B glazbenike, iako je bijelo stanovništvo toga doba *blues* i generalno popularnu glazbu crnih glazbenika smatralo „grešnom glazbom“. Jedan od Presleyevih najvećih hitova, pjesma pod nazivom *Hound Dog*, obrada je istoimene pjesme Big Mame Thornton, snimljene tri godine prije Elvisove verzije, no Presleyeva je obrada postigla puno veći uspjeh od originala. Takve su situacije bile česte u to doba zbog segregacije te između ostalog, radijskih programa posebno za crnce i za bijelce, a pritom su bijeli glazbenici imali puno širi domet od crnih glazbenika, koji nisu dobivali nikakve naknade za svoje pjesme korištene u obradama. Pozitivan ishod ove nepravedne situacije odnosio se na upoznavanje bijele publike s crnačkom glazbom i progresivno micanje granica i predrasuda između mladih pripadnika objiju rasa (Redd, 1985.; Shaw, 1980).

### 2.3. *Rock* glazba

Konfuzija između *rock 'n' rolla* i R&B-ja vrlo se vjerojatno dogodila zbog činjenice da je radijski urednik i DJ Alan Freed pedesetih godina prošloga stoljeća počeo koristiti pojam *rock 'n' roll* za R&B u svojem radijskom programu kako ne bi odbio bijelu publiku od „crne glazbe“. Iako se invencija tog izraza često pripisuje njemu, Bill Haley sebi pripisuje izum pojma i tvrdi da ga je Freed samo popularizirao. Drugi izvori tvrde kako je termin *rock 'n' roll* postojao u žargonu *blues* pjesništva već godinama prije. Nadalje, Shaw smatra *rock 'n' roll* bijelim derivativom R&B-a, no činjenica je da su neki od najpoznatijih *rock 'n' roll* glazbenika te pionira *rock 'n' rolla* bili crni, ukazuje da njegovo razmišljanje nije sasvim točno, iako on kasnije navodi da je teško zamijeniti ta dva žanra i da *rock 'n' roll* nije R&B. Među takvim glazbenicima bili su i Chuck Berry, Sister Rosetta Tharpe, Fats Domino, Arthur Crudup i mnogi drugi (Redd, 1985.; Shaw, 1980).

Šezdesetih godina prošloga stoljeća *blues* i *rock* su se proširili na Veliku Britaniju i započeli fenomen zvan „britanska invazija“ sa žarištem u Liverpoolu, čijim su dijelom bili sastavi The Rolling Stones, The Beatles, The Animals, The Who i drugi. Od tada se izraz *rock* primjenjuje na glazbu koja je stvaralački kompleksnija, ambicioznija, umjetnički i tematski izazovnija te svirački zahtjevnija od *rock 'n' rolla*, ali i od *pop* glazbe u užem smislu, koja je dizajnirana pretežno ili isključivo za top-ljestvice, to jest za masovnu i manje zahtjevnu publiku. Tematski raspon *rocka* se također proširuje, varirajući od uobičajenih i svakodnevnih do društvenih i političkih pitanja te različitih oblika iskazivanja nonkonformizma. Narednih četrdeset godina razvijali su se mnogobrojni novi stilovi, to jest podžanrovi *rock* glazbe kao što su *blues rock*, *country rock*, *psihodelični rock*, *hard rock*, *jazz rock*, *glam rock*, *punk rock*, fuzije više žanrova istovremeno te *heavy metal* koji se službeno smatra podžanrom *rocka*, no iznjedrio je toliko vlastitih stilski različitih podžanrova da ga se može *de facto* smatrati zasebnim žanrom.<sup>5</sup> (Olson, 2008., Palmer, 2001., Borthwick i Moy, 2004.)

Oko toga što *rock* glazbu čini *rock* glazbom također postoji mnoštvo neslaganja. Dapače, oko samog imenovanja ima kontradikcija – dio izvora koristi *rock 'n' roll* i *rock* kao sinonime, dok ih drugi prepoznaju kao dva različita žanra. Firth (2019) navodi da postoji generalno slaganje oko toga da je *rock* glazba 'vrsta glazbe sa snažnim ritmom', ali je teže biti konkretniji od toga te nadodaje da je *rock* glazba vrsta glazbe s jednostavnim melodijama i snažnim ritmom koju izvode male skupine ljudi s električnim gitarama i bubnjevima (Firth,

---

<sup>5</sup> Rock-glazba. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 16. 5. 2020. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53123>



2019). Definirajući i analizirajući *rock* glazbu, većina izvora staje na instrumentaciji i socijalnom aspektu te je mnogo veći izazov pronaći literaturu koja se bavi definicijom i analizom *rocka* u muzikološkom i estetskom smislu.

Među temeljnim glazbenim obilježjima *rock 'n' rolla* su, usko gledano, troakordna struktura, oblik strofa-refren ili modificirana AAB *blues* forma (slika 2), naglašena melodioznost, primjenu četveročetvrtinske mjere te snažan ritamski naglasak na drugoj i četvrtoj dobi (eng. *backbeat*) koje su inače nenaglašene. Uglavnom se izvodi na električnim instrumentima kao što su gitara, bas-gitara, opcionalno i klavijature, uz bubanj i vokal, u sastavu od četiri ili više glazbenika.<sup>6</sup> Pjesme su obično trajale manje od četiri minute, što je slučaj i s većinom današnje glazbe. Međutim, ta definicija u praksi doživljava niz odstupanja u svim elementima, ponajprije u pratećoj postavi koja može uključivati i primjenu drugih instrumenata poput raznih vrsta klavijatura, sintesajzera i električnih orgulja, puhačke sekcije (najčešće saksofona), gudačkih instrumenata i/ili dodatnih udaraljki (Palmer, 2001. prema Stuessy i Lipscomb, 1999, i Moore, 1993;).

$$\begin{array}{cccc|cccc} \text{||: } & \mathbf{D}^7 & | & \mathbf{D}^7 & | & \mathbf{D}^{7\sharp 9} & | & \mathbf{D}^{7\sharp 9} & :|| & \mathbf{C}^7 & | & \mathbf{G}^{7\sharp 9} & | & \mathbf{D}^7 & | & \mathbf{D}^7 & | \\ & \text{I}^7 & & \text{I}^7 & & \text{I}^{7\sharp 9} & & \text{I}^{7\sharp 9} & & \text{VII}^7 & & \text{IV}^{7\sharp 9} & & \text{I}^7 & & \text{I}^7 & \end{array}$$

Slika 2. Primjer *rock* pjesme u AAB modificiranoj blues formi: *The Beatles – Taxman* (izvor: Biemonte,2010.)

Račić navodi nekoliko bitnih elemenata *rock* glazbe: karakterističan zvuk postignut električnim instrumentima, neprekidan ritam koji kontrastira melodiji te naglasak na inače nenaglašenim dobama u taktu, slobodne harmonije koje bi se trebale gledati van okvira klasične harmonije te slobodni i maštoviti aranžmani koji ne prate klasične forme (Račić, 1981).

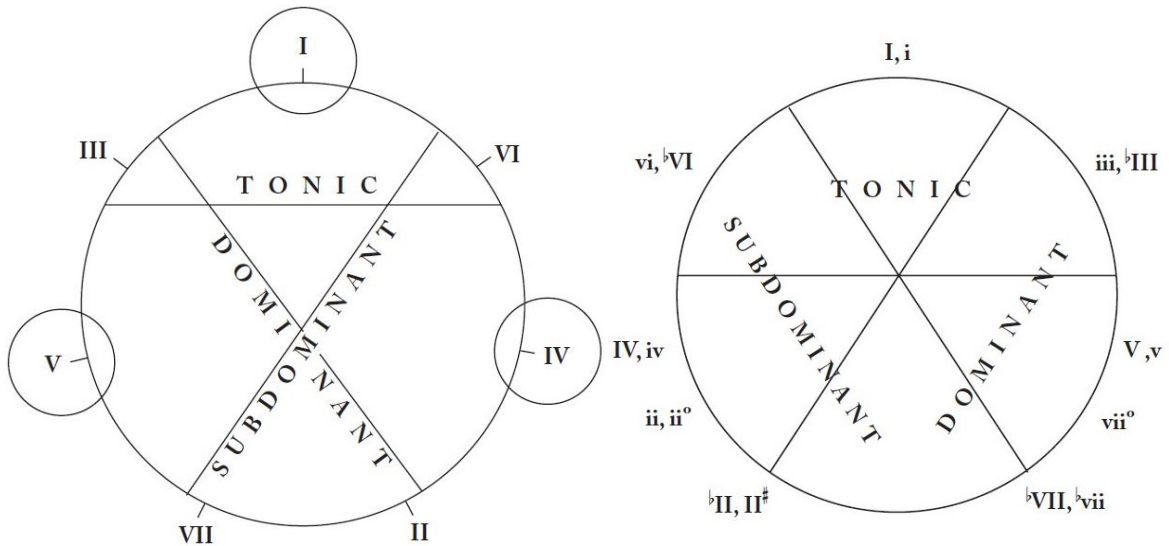
Jedan od interesantnijih stilova je progresivni *rock*, od milja zvani *prog*. Iako se stil pojavio sedamdesetih godina prošlog stoljeća, njegove se naznake mogu vidjeti i među nekim ranijim sastavima, kao što su dulja minutaža pjesama, korištenje neuobičajenih instrumenata (klasični orkestralni instrumenti, blokflaute, melotroni, tabla, sitar) kod *Beatlesa*, virtuoznost i opisi psihodeličnih iskustava kod Hendrixa i *Creama*, eksperimentiranje sa *free-form jazzom* i avangardom kod sastava *The Soft Machine* i ostalih kanterburških sastava te adaptiranje klasične glazbe kod *Procol Haruma* (Palmer, 2001). Opisan je kao kompleksan stil koji

<sup>6</sup> Rock-glazba. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=53123>. Pristupljeno 16. 5. 2020

povlači utjecaje iz mnogih, raznovrsnih žanrova i stilova glazbe kao što su *jazz*, avangarda, narodna glazba, klasična glazba, psihodelični *pop/rock* i R&B te ga neki autori čak uspoređuju s *jazz* glazbom zbog sličnog načina na koji se razvio, sličnih vrijednosti i glazbenih obilježja. Neke od dodatnih karakteristika *proga* su eksperimentiranje s produkcijskom tehnologijom, formom, tonalnošću, modalnošću odnosno atonalnošću, instrumentalna i kompozicijska virtuoznost, uglazbljivanje poezije i općenito korištenje motiva iz književnosti, nepravilne mjere, prominentne instrumentalne pasaže i motivički rad, korištenje proširenih oblika i klasičnih formi kao što su kontrapunkt, fuga i slično. Borthwick i Moy povlače paralelu između *jazza* i *proga* u smislu da oba žanra cijene kreativni integritet i eksperimentaciju više od komercijalnog uspjeha (Palmer, 2001; Borthwick i Moy, 2004).

Na pitanje je li *rock* glazba vrsta umjetnosti koja zaslužuje proučavanje i analizu odgovor je, čini se, potvrđan, tvrdi Harrington (1991). Dokaz tome je velik broj stručnih članaka, radova i knjiga na tu temu te percepcija *rock* glazbe kao bitnog glazbenog oblika od strane značajnih i u glazbeno-filozofskom smislu raznolikih članova klasične zajednice kao što su Bernstein, Glass i Cage (Harrington, 1991). Kako je kao žanr stilski veoma raznolik i raspon pjesama varira od jednostavnih do složenih, nudi mnoge prilike za učenje na različitim razinama. Koristi tonalitet i atonalitet, razne pentatoničke ljestvice, *blues* ljestvice i moduse, od kojih najčešće miksolidijski, eolski i dorski u *rock* glazbi, dok su u „metalu“ češći frigijski i lokrijski, što posljedično znači da su i progresije šarolike te se harmonijske funkcije mijenjaju ovisno o kontekstu. Harmonija u *rock* glazbi često je opisivana kao manje usmjerena i funkcionalna naspram konvencionalne tonalitetne harmonije, navodi Biemonte, a razlog tomu je pretežnost pentatonskih, modalnih i *blues* struktura te posljedični izostanak vođice (slika 3). U mnogim „neklasičnim“ žanrovima, uključujući *blues*, *jazz* i *rock*, neakordički tonovi nisu u pravilu nestabilni, u smislu da stilske odrednice zahtijevaju njihovo rješenje, tako da standardna pravila vođenja glasa i tretiranja disonance ne moraju nužno biti primjenjiva na njih. „Iako se klasična glazba na površini razlikuje od neklasične glazbe, mnogi temeljni principi su isti, kao što su centralna uloga tonike (eng. *pitch centrality*) i njena hijerarhija, relativne konsonance i disonance, struktura fraze i funkcija. Analitički okviri razvijeni za razumijevanje tih principa mogu se adaptirati i primijeniti na modalne, pentatoničke i *blues* strukture u *rocku* i ostalim vrstama glazbe“ (Biemonte, 2010, 95). Harrington, koji pak pod *rock* glazbu uvrštava i *pop*, navodi nekoliko primjera klasičnijih harmonijskih progresija i situacija, pogodnih, prema autoru, za poučavanje u nižim razredima srednje škole: „Refren pjesme *As Stevieja Wondera* je u harmonijskom planu I-V6/4-I6-IV,

refren pjesme *Flashdance* Irene Cara u I-I6-IV-V11-V, povećani sekstakordi koji se rješavaju u kadencirajući kvartsekstakord ili kvintakord petoga stupnja mogu se naći u nekoliko pjesama Beach Boysa, sekundarne dominante se često mogu naći u pjesmama Princea, Beatlesa, Elvisa Costella, Boba Dylana, The Traveling Wilburys, They Might Be Giants i mnogih drugih“. (Harrington, 1991, 29, 30)



Slika 3. Harmonijske funkcije tonalitetnih i modalnih kvintakorda (izvor: Biemonte, 2010)

### III. POPULARNA GLAZBA U KONTEKSTU FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA

Od početka svojega glazbenog obrazovanja pa do studija glazbe, prosječni klasični glazbenik u Republici Hrvatskoj neće imati dodira s improvizacijom u okviru bilo kojega stila, ni općenito s popularnom i *jazz* glazbom, osim eventualno u neformalnim glazbenim krugovima i/ili glazbeničkim obiteljima. Tek na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, od treće godine studija odnosno petoga semestra, glazbenik ima priliku izučavati *jazz* improvizaciju na visokoškolskoj glazbeno-obrazovnoj ustanovi. *Blues* je standardni dio kurikuluma na *jazz* akademijama diljem svijeta, pa tako i na *jazz* modulu na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji. Također, *jazz* i *blues* su zastupljeni u *Glazbenoj školi Ladislav Račić*, popularno nazivanom *Rock akademija* u Zagrebu – riječ je o privatnoj osnovnoj i srednjoj školi za *jazz* i popularnu glazbu. *Rock* glazba se može učiti isključivo na spomenutoj *Rock akademiji* u Zagrebu te kod privatnih učitelja. Ponekad se tragovi *bluesa* i *rocka* „ušuljaju“ u program srednjoškolskih puhačkih orkestara u Republici Hrvatskoj, ali zato vrlo rijetko, točnije, gotovo nikada u druge sastave ili individualnu nastavu glazbala i potrebno je zapitati se zašto je tome tako. Kako bi se pokušali pronaći odgovori, ovo će se poglavlje osvrnuti na znanstvene članke o popularnoj glazbi u formalnom glazbenom obrazovanju.

Susanna Garcia, koordinatorica klavijaturističkog odsjeka na Sveučilištu u Louisiani, u intervjuu za Alperov članak, tvrdi: „Elitizam od strane konvencionalno obrazovanog osoblja je dio problema. *Jazz* se također suočavao s tim predrasudama - bio je crna ovca dugo vremena i mislim da popularna glazba ima isti problem sada. Predrasuda prema popularnoj glazbi u visokom obrazovanju proizlazi iz vjerovanja da u popularnoj glazbi nema kompleksnosti ni intelektualnog sadržaja. Slične predrasude bile su uzrok dijelu otpora prema ulasku *jazza* u visoko obrazovanje“. Garcia vjeruje da „popularna glazba nudi studentima drugačije načine učenja o glazbi“, te nastavlja: „Smatram da ti načini mogu biti vrlo vrijedni i na korist svakom studijskom programu.“ (Alper, 2007, 160). Fowler konstatira da, odbijanjem korištenja *rock* glazbe i ostale „glazbe mladih“ u obrazovanju, profesori glazbe propuštaju podučiti i doprijeti do velikog broja učenika. „Odričemo se odgovornosti i ostavljamo učenika na milost i nemilost DJ-u. [...] Mladi ljudi možda znaju što vole, no rijetki mogu reći zašto. Primjerice, mogu znati jedan stil *rock* glazbe ali nemati nikakvo znanje o ostalima. Mogu ne biti u stanju raspoznati instrumente, harmoniju, oblik, ritam, ni verbalnu poruku. Profesorovo znanje glazbe primijenjeno u svrhu istinskog razumijevanja njihove glazbe bilo bi dobrodošlo“ (Fowler, 1970, 42).

Učenici su u nastavi *solfeggia* često izolirani od realističnih i muzikalnih iskustava u učenju, tvrdi Harrington (1991). Većina slušnih vježbi uključuje podučavanje harmonijske, melodijske i ritamske percepcije putem diktata sviranih na klaviru i odvojenih od konkretnog glazbenog, umjetničkog konteksta. Učenik koji isključivo sluša diktate svirane na istom instrumentu i van konteksta neće biti osposobljen za transkripciju glazbe uživo, snimljene glazbe i stilova glazbe na koju nije naviknut. „Učenicima, naravno, koristi vježbanje harmonijskih, melodijskih i ritamskih diktata na klaviru na isti način na koji izvođačima koristi vježbanje ljestvica, tehničkih vježbi i etida. No isto kako izvođač koristi ljestvice, tehničke vježbe i etide kao sredstvo postizanja cilja te se na kraju bavi sviranjem „prave“ glazbe, tako bi se i koncept vježbanja diktata, odnosno transkripcije po sluhu, trebao fokusirati na „pravu“ muziku – snimke raznolikih stilova, glazbenih razdoblja, instrumentacija, harmonija, melodija i tempa, a diktati za klavirom trebali bi se tek koristiti kao sporedno sredstvo za stjecanje vještine transkribiranja.“(Harrington, 1991, 27)

Autor smatra da se snimke *jazza*, *rocka* i ostale popularne glazbe mogu učinkovito koristiti kao sredstvo u poučavanju teorijskih predmeta i slušnih vježbi u klasičnom glazbenom obrazovanju te prilaže pregršt primjera pjesama koje se mogu koristiti za harmonijsku analizu, harmonizaciju i vođenje glasa, za vježbanje prepoznavanja i transkribiranja modulacije, nepravilnih mjera, za ritamske diktate i slično (slike 4, 5, 6). „Mnogi učenici će vrijednije raditi na stjecanju potrebnih vještina za svladavanje melodijskih, harmonijskih i ritamskih diktata ukoliko je glazba iz koje ih uče nešto njima blisko, poznato i zabavno. Dapače, mnogi mladi glazbenici su se zainteresirali za klasičnu glazbu tek nakon iskustva slušanja *rock* odnosno popularne glazbe. Učenje teorije i slušnog raspoznavanja pomoću klasične glazbe može se doimati svrsishodnim ukoliko se naučeno može primijeniti izvan učionice, primjerice za otkrivanje paralela između harmonijskih progresija te melodijske i ritamske strukture u klasičnoj i *rock* glazbi, te realizacije da se analitičke tehnike i stavovi s jednog područja mogu primijeniti i na druga“ (Harrington, 1991, 29).

U hrvatskim glazbenim školama slična je situacija kao što opisuje Harrington. U nastavi *solfeggia* diktati se uglavnom zapisuju samo s klavira te nerijetko didaktički primjeri prevladavaju nad primjerima iz literature. U slučaju primjene primjera iz literature, riječ je isključivo o klasičnoj glazbi različitih glazbeno-stilskih razdoblja. U nastavi harmonije proučavaju se isključivo „klasični“ harmonijski spojevi u durskim i molskim tonalitetima, dok se ostali ljestvični sustavi zanemaruju te se pritom ne izlazi iz okvira klasične glazbe i četveroglasne vokalne harmonizacije. Jednako tako, nastava polifonije (kontrapunkta)

obuhvaća dva stilska razdoblja, a to su renesansa (vokalna polifonija) i barok (instrumentalna polifonija). Drugim se glazbeno-stilskim razdobljima, a kamoli žanrovima, ne posvećuje pažnja, što vrijedi i za visokoškolsku (akademsku) razinu glazbenoga obrazovanja. Na glazbenim oblicima također se proučava isključivo klasična glazba, počevši od manjih struktura (oblici) prema većim strukturama (glazbene i glazbeno-scenske vrste). Zaključno, učenik se tijekom svojega glazbenog obrazovanja u načelu ne susreće s popularnom glazbom te je prepušten samostalnom proučavanju, za što najčešće nema potrebne kompetencije.

## IV. ISTRAŽIVANJE: ISPITIVANJE STAVOVA O POPULARNOJ GLAZBI U KONTEKSTU FORMALNOGA GLAZBENOG OBRAZOVANJA

### 4.1. Problem, ciljevi i uzorak istraživanja

Kao problem istraživanja može se definirati izostanak *jazza* i općenito popularne glazbe te improvizacije bilo koje vrste iz kurikulumu osnovnih i srednjih glazbenih škola, što je dovelo do potrebe za ispitivanjem stavova o popularnoj glazbi u kontekstu formalnoga glazbenog obrazovanja. Ispitat će se stavovi stručnjaka u navedenim područjima, točnije, profesionalnih glazbenika koji svoju glazbeno-pedagošku djelatnost temelje na poučavanju „neklasičnih“ glazbenih žanrova u okviru predmeta/kolegija na glazbenoobrazovnim ustanovama.

Ciljevi istraživanja usmjereni su na:

1. dobivanje informacija o predmetima/kolegijima - strukturi nastave, primjeni postupaka i metoda i zastupljenosti pojedinih popularnih žanrova;
2. ispitivanje stavova profesionalnih glazbenika koji u nastavu svojih predmeta/kolegija implementiraju popularne žanrove, a odnose se na uvođenje ovih žanrova u službeni kurikulum te korist implementacije žanrova za cjelovito glazbeno obrazovanje pojedinca.

Uzorak istraživanja čine trojica ciljano odabranih glazbenih umjetnika-pedagoga. Riječ je o profesorima Saši Nestoroviću i Elvisu Penavi s Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu te profesoru Ladislavu Račiću iz *Glazbene škole Ladislav Račić*. Planirani su i intervjui s ravnateljima još pet glazbenih škola u Zagrebu zbog očitovanja njihovog mišljenja o pitanju uvođenja *jazza* i popularne glazbe u kurikulume glazbenih škola te su im poslana molbe putem e-maila, no do dovršetka ovoga rada nije dobiven odgovor. Posljedično, uzorak istraživanja je uzak i ograničen te rezultati mogu, ali ne moraju biti odraz realnoga stanja, što će utjecati i na interpretaciju dobivenih rezultata.

## 4.2. Metoda i postupak istraživanja

Za ispitivanje stavova u okviru ovoga istraživanja odabrana je tehnika intervjua. Riječ je o umjetno stvorenoj situaciji od strane istraživača s ciljem prikupljanja informacija neophodnih za određeni istraživački problem, uz vođenje računa o znanstvenim zadaćama anticipiranja, opisivanja i interpretiranja. Postoje četiri glavne podjele tehnika intervjuiranja – po broju sudionika, po broju intervjua po sudioniku, po načinu provedbe intervjua i po stupnju strukturiranosti, no generalni konsenzus jest da je najbitnija razlika između tipova intervjua podjela po stupnju strukturiranosti (Stanić, 2015). Temeljem te podjele razlikujemo strukturirani, polustrukturirani i nestrukturirani odnosno slobodni intervjui. Slobodni intervjui su neformalni i spontani i pritom ne postoje strukturirani set pitanja – jedino je tema određena, a intervjui ovisi o stručnosti ispitivača te o sudioniku. Strukturirani intervjui koncipirani su na setu strogo određenih pitanja zatvorenoga tipa, u stilu ankete, te ne postoji mogućnost postavljanja dodatnih potpitanja od strane ispitivača niti objašnjavanja odgovora od strane ispitanika te su idealni za statistička istraživanja. Polustrukturirani intervjui su fleksibilnije prirode: pitanja su određena kao svojevrsna podloga za razgovor te su dopuštena potpitanja i varijacije među pitanjima postavljenim ispitanicima s ciljem dobivanja što potpunijeg iskaza sudionika (Žentil Barić, 2016). Također, ovaj tip tehnike je idealan za društvene znanosti, stoga je za diplomski rad odabran polustrukturirani intervjui.

Sva tri intervjua s navedenim sudionicima realizirana su u svibnju 2020. godine i provodila sam ih osobno. Sudionicima je objašnjen razlog prikupljanja podataka te im je napomenuto da će biti imenovani u istraživanju, na što su pristali. Intervjui su, zbog situacije s aktualnom pandemijom koronavirusa (Covid-19), realizirani putem *online* korespondencije, korištenjem elektroničke pošte. Kako to tehnika polustrukturiranog intervjua nalaže, ispitanicima su predložene dvije teme:

- a) struktura i metode njihove nastave (uz moguće komentare o dojmovima polaznika);
- b) stavovi o uvođenju „neklasične“ glazbe u formalno glazbeno obrazovanje te o vezi između klasične, *rock* i *jazz* glazbe.

U okviru druge teme profesori su dodatno zamoljeni da komentiraju zapažanje nedostatka izučavanja improvizacije u klasičnim osnovnim i srednjim glazbenim školama. Ovisno o danim odgovorima, profesori su u daljnoj prepisci putem elektroničke pošte zamoljeni za dodatna objašnjenja, što je navedeno u idućem potpoglavlju.



### 4.3. Rezultati

Dobiveni podatci su analizirani kvalitativnom metodom, kategorizirani i opisani, s povremenim dodavanjem izravnih citata ispitanika. Dobivene se podatke, sukladno postavljenim temama intervjua, može podijeliti u dvije kategorije:

- struktura, organizacija i metode nastave;
- stavovi o uvođenju *jazza* i popularne glazbe u osnovne i srednje glazbene škole.

#### 4.3.1. Struktura, organizacija i metode nastave „neklasičnih“ predmeta/kolegija u glazbeno-obrazovnim ustanovama

U okviru prve teme, sudionici su zamoljeni da detaljno opišu predmete/kolegije koje predaju i glazbu koju pritom primjenjuju te da opišu dobivene povratne informacije učenika odnosno studenata na svojim kolegijima i načine na kojima je učenicima odnosno studentima koristilo slušanje njihovih predmeta Procijenila sam da je dobivene podatke u ovom slučaju najbolje kategorizirati pojedinačno po sudionicima – zbog različite prirode kolegija odnosno predmeta koje predaju i ustanova na kojima rade, ne postoji mogućnost detaljnije usporedne analize podataka. Shodno tome, podatci iz ove kategorije su informativne prirode.

##### 4.3.1.1. Kolegiji *Osnove jazz improvizacije* i *Jazz ansambl* - profesor Saša Nestorović

Profesor Saša Nestorović na Muzičkoj akademiji u Zagrebu realizira nastavu kolegija *Osnove jazz improvizacije* već dvanaest godina, a od osnivanja *Jazz modula* (2012. godina) vodi i *Jazz ansambl*. Oba kolegija za polaznike traju dvije godine te su podijeljeni u grupe *Osnove jazz improvizacije 1-2* odnosno *Jazz ansambl 1-2*. U slučaju obaju kolegija, nastava se održava jednom tjedno u trajanju od jednoga sata. *Jazz ansambl* je podijeljen na orkestar koji se sastoji od osamnaest do dvadeset i tri polaznika i *combo* (mali ansambl) s pet do petnaest polaznika, dok broj polaznika *Osnova jazz improvizacije* varira između deset do trideset studenata na prvoj godini, a na drugoj se godini broj „prepolovi“ ili svede na trećinu. Nastavni sadržaji su praktične prirode – različite vježbe, slušanje glazbe i analize strukture glazbenih djela. Polaznici rade po određenom planu literature, slijeda ljestvica i formi koje se čitaju na nastavi *a vista* te svi polaznici sviraju po krug sola, ili podijele solo na manje dijelove (npr. po dva ili po četiri takta) što, tvrdi profesor, redovito daje još bolje rezultate. Profesor Nestorović napominje: „Studenti, naravno ovisno o individualnim mogućnostima i specifičnostima

instrumenta, svladavaju osnove, zapravo više dobivaju informacije, jer nastava se odvija samo jednom tjedno, jedan sat, dok na *jazz* studijima taj predmet slušaju i rade bar šest do osam sati tjedno.“

Glazba koja se primjenjuje je, citiram: „*mainstream jazz*, znači srednja, najšira *jazz* struja, *bebop*, *hardbop*, *swing*, *cool jazz*, *fusion* i svi konstruktivni stilovi. *Free jazz* se, kao i stari stil, spominje i koristi ponekad kao dio izvedbe, ali budući da je taj stil samo spontanost i dogovor, ne vježba se, ne priprema pa mu se i ne poklanja posebno vrijeme, dok se *hardbop* mora vježbati bar deset godina da bi se zadovoljili osnovni kriteriji. *Blues* je glazba koja je korijen *jazz* glazbe i zato se uvijek svugdje u svijetu prvo proučava fenomen heksatonske *blues* ljestvice, na kojoj se bazira jako puno *jazz* formi i materijala. Što se tiče *rock* glazbe, nije uvrštena u nastavu jer je premalo vremena, a ako pogledamo plan i program doktorskih studija iz *rock* glazbe, uglavnom u Americi, jako je malo dodirnih točaka s *jazzom*, kao i jako malo dodirnih točaka s glazbom uopće.“

Po pitanju povratnih informacija dobivenih od studenata, profesor navodi: „Polaznici odmah pokažu sreću i ushićenje jer rade baš to što su željeli i tražili, dok neki odmah ispišu ili u početku nastave ne sviraju jer ne žele loše zvučati, puno se nijansi pokazuje između te dvije krajnosti, ali do ispita se svi nekako snađu, osim onih koji su ispisali. Neki su upisali *jazz* studij u New Yorku, neki dobili nagradu na natjecanju Papandopulo, neki vode *big bandove* ili manje bendove u svojim sredinama, tako da ipak taj informativni predmet ostavlja tragove.“

#### 4.3.1.2. Kolegij *Ritam u jazzu* - profesor Elvis Penava

Profesor Elvis Penava djelatnik je Muzičke akademije u Zagrebu od 2012. godine. Kolegij o kojemu će ovdje biti riječ izvodi se u trajanju od dvije godine i podijeljen je u grupe *Ritam u jazzu 1* i *Ritam u jazzu 2*. Nastava se realizira jednom tjedno u trajanju od jednoga sata te je broj polaznika u prosjeku pet do šest studenata. Nastavni sadržaji uključuju vježbe čitanja, interpretiranje ritma na različite načine u svrhu istraživanja fraziranja upotrebom elemenata svojstvenih *jazz* glazbi, analize melodijskih primjera, bavljenje ulogom ritamske sekcije, poliritmijom, improviziranim uvodima i završetcima i slično.

„Fokus je na *swing* interpretaciji ritma, vježbamo *laid back* odnosno 'lijeno ili kasno' kao i *on top of the beat* fraziranje u kojem vježbamo interpretaciju 'na naprijed' gdje je svirana nota blago ispred zadanog pulsa. Koristimo *ghost note* odnosno note koje su znatno tiše od

ostatka te sveukupnu artikulaciju *jazz* glazbe. Analiziramo melodijske primjere da razjasnimo vezu kromatike i ritma, teška doba-laka doba, koji tonovi trebaju biti na teškoj dobi, koji ne i tako dalje...“.

Na prvoj godini kolegija se interpretira pjevanjem, a na drugoj godini polaznici donose vlastite instrumente i vježbaju improvizaciju s fokusom na ritmu. U primjeni prevladava *jazz* glazba, no uključeni su i drugi stilovi temeljeni na ritmu, među njima i *rock* glazba. „Mogao bih reći da su *blues* i *rock* uvršteni u nastavu. *Blues* bi bilo nemoguće odvojiti od *jazza*. *Rock* također. Uvršteni su svi stilovi koji se jako baziraju na ritmu. *Latin Jazz*, *Afro*, *hip hop*, *techno*... Jednom smo analizirali formu pjesme jednog progresivnog *metal* sastava. Ako student ima pitanje o ritmu iz bilo kojeg stila, pokušat ću naći odgovor.“

Povratne informacije studenata su, kaže, odlične. „Jako mi puno znači kad sretnem bivšeg studenta ili studenticu koji kažu da im je drago da su pohađali predmet, da im je puno pomoglo i slično. Mislim da im je pomoglo u razvijanju vještina za izvođenje i kompoziciju izvan klasične glazbe. Mnogi od njih se možda u životu i neće više susresti s *jazz* i popularnom glazbom, no ipak mislim da im je dobro da imaju svijest o tome kako drugi stilovi funkcioniraju.“

#### 4.3.1.3. Predmet *Povijest glazbe* - profesor Ladislav Račić

Profesor Ladislav Račić osnovao je svoju glazbenu školu 1992. godine. Škola obuhvaća šestogodišnje osnovno i četverogodišnje srednje glazbeno obrazovanje za popularnu i *jazz* glazbu namijenjenu mladima, ali i odraslim polaznicima. Mogu se pohađati programi pjevanja, glasovira, gitare, bas gitare, bubnjeva, saksofona, trube i trombona, glazbeni vrtić i tečajevi. Nastava se održava jednom do više puta tjedno, ovisno o programu te prevladava individualna nastava nad skupnom. Na individualnoj nastavi sadržaji uključuju ljestvice, vježbe, skladbe raznih razina zahtjevnosti, a kad polaznik svlada osnove instrumenata počinje se učiti improvizacija. „Prije svega, polaznika se od početka uči da može često slobodno varirati svoju dionicu i prilagoditi je trenutnoj izvedbi: nakon upoznavanja tuđih improviziranih sola, započinje graditi jednostavna vlastita sola“. U primjeni su razni stilovi popularne (*rock*, *blues*, *soul*, *pop*) i *jazz* glazbe te u manjoj mjeri i klasična glazba.

Profesor Račić predaje *Povijest glazbe* u svojoj školi, predmet koji se izvodi u trajanju od četiri godine i održava se jednom tjedno u trajanju u okviru tzv. „blok-sata“ u malim grupama od prosječno pet učenika. Na prvoj i drugoj godini se proučava klasična glazba, na

trećoj isključivo *jazz* glazba, a na četvrtoj godini ostali stilovi popularne glazbe, među njima i *rock* glazba. „Nastavni planovi i programi su rađeni prema bogatom prethodnom iskustvu tečajeva pa su rezultati polaznika dobri. Svi su nastavni predmeti priprema za samostalno bavljenje popularnom glazbom. Više je naših maturanata upisalo *Jazz institut* u Grazu i druge škole.“

#### 4.3.2. Implementacija „neklasične“ glazbe i uvođenje improvizacije u osnovne i srednje glazbene škole

U okviru ove teme cilj je bio saznati kakvo je mišljenje profesora o nedostatku improvizacije u klasičnom glazbenom obrazovanju, uvođenju *jazza* i popularne glazbe u kurikulum osnovnih i srednjih glazbenih škola te umjetničko-obrazovnoj vrijednosti *rock* glazbe.

##### 4.3.2.1. Stavovi o improvizaciji u „klasičnim“ glazbenim školama te uvođenju *jazza* i popularne glazbe u nastavni program

Profesori su zamoljeni da komentiraju zapažanje da, unatoč činjenici da je improvizacija bila ključan dio obrazovanja klasičnog glazbenika, danas učenici završavaju glazbene škole bez da su u stanju odsvirati nekoliko taktova improvizirane glazbe. Složili su se da stanje jest takvo, no profesor Račić smatra da zbog prirode skladbi klasične glazbe koje više ne zahtijevaju improvizirane ukrase i kadence kao što je bilo u razdobljima baroka i klasicizma to nije ni potrebno, a s druge strane profesor Penava izjavljuje da ne zna zbog čega i na koji način je došlo do zapostavljanja improvizacije u glazbenoj edukaciji, jer improvizacija je u suštini spontana kompozicija koja zahtjeva znanje i razumijevanje harmonije, i nadodaje: „Ne treba svatko biti kompozitor, ali da razumijevanje harmonije ostane na identifikaciji tonaliteta kod izvođača mi nije jasno“. Profesor Nestorović pak ima još snažnija razmišljanja – tvrdi da su prije, u vrijeme srednjeg vijeka, majstori glazbe-majstori skladatelji imali svoje radionice, improvizirali i zapisivali ponekad svoje improvizacije, tako i njihovi učenici nakon njih, te da nije mogao svatko biti glazbenik, dok danas može. Razlog tome, navodi, leži u „buržoaskoj revoluciji i pružanju mogućnosti svima da sude o svemu i skrivaju se u svom potpunom neznanju kojeg s neviđenom lakoćom pretvaraju u privid anti-estetike i prodaju ga kao znanje i vještinu“. Kao izvor navodi knjigu Nicolasa Harnoncourta *Glazba kao govor zvuka*.

U okviru glavnog dijela teme, zatražila sam od profesora da iskažu stavove o uključivanju improvizacije, *jazza* i popularne glazbe u formalno glazbeno obrazovanje u većoj mjeri, stavove o dodirnim točkama između klasične, *jazz* i *rock* glazbe te mogu li se vještine stečene u polju popularne i *jazz* glazbe prenijeti na polje klasične glazbe i obratno. Profesor Račić je mišljenja da improvizacija u današnje doba nije vitalna za klasičnog glazbenika te da su klasična glazba i popularna odnosno *jazz* glazba dva potpuno različita svijeta. Shodno tome, smatra da je uključivanje popularne i *jazz* glazbe u klasične glazbene škole neizvedivo.

Profesor Nestorović odgovara da bi improvizacija svakako trebala biti u većoj mjeri zastupljena u formalnom glazbenom obrazovanju i navodi *Konzervatorij u Amsterdamu* kao izvrstan primjer: „Nedavno je u Zagrebu gostovao profesor komorne glazbe iz Amsterdama i prezentirao nam njihova dostignuća, izuzetno razvijena. Tamo ako netko studira neki instrument, na primjer fagot, obavezno ima predmet Improvizacija“, uz što naglašava da nije riječ o *jazz* improvizaciji, nego o svim vrstama improvizacije te nastavlja: „predmet na kojem se proučavaju modusi, ljestvice, glazbe svijeta, sve situacije u kojima se improvizira, od gamelana preko indijskih raga čak i do arapskih i pentatonskih kombiniranih modusa.“

Glede *jazza* i popularne glazbe u školovanju, smatra da bi bilo poželjno uvrstiti *jazz* škole u srednje glazbene škole s ciljem podizanja nivoa većinski amaterskog, estradnog demomuziciranja koje je, tvrdi, često upitnog ukusa i puno tužnih, nevještih rješenja. Ponovo navodi amsterdamski model kao pozitivan primjer gdje postoji i veliki *jazz* odjel i nadodaje da ga redovito upisuju studenti koji su prošli dječji odjel za popularnu i *rock* glazbu. Spominje kako i u Moskvi postoji Institut za estradu i *jazz* u istoj zgradi te da se učenici s razvijenijim sposobnostima upisuju na kompleksni *jazz*. „To je najbolji mogući, dokazani način“, konstatira, no s druge strane, osvrće se na nedostatak interesa i potencijalnu veliku neisplativost ulaganja u takav tip programa: „Promatrajući posljednjih trideset godina, *Rock Akademija* u Zagrebu zaista pokriva sve interese – na *jazz* srednjoj ima tek desetak učenika ukupno, a djeca koja proučavaju *rock* isto tako su prilično rijetka, radije su u svojim garažama nego da im netko drugi objašnjava ta dva, tri *riffa*. Mislim da je s jednim jedinim *jazz* klubom u Hrvatskoj i to u Sisku, potpuno iluzorno govoriti o nekom širem pokretu, kakav je u Pragu, Berlinu, bilo kojem europskom gradu. Ono malo profesionalnih *jazz* muzičara nema gdje nastupati, tako da je sadašnje stanje potpuno logično i razumno, kada se poveća potreba, uvodit će se ta glazba i u škole. Ako pogledate broj prijava u ljetni [seminar *jazz* glazbe] Grožnjan ili Brač isto je takvo stanje. Na primjer, u Grožnjanu je dva tjedna profesor trube iz Švedske, koji radi sa jednim jedinim studentom/učenikom. Mislim da to dosta govori o regiji i

interesu. Što se tiče *rock* glazbe, treba uvesti smotre, natjecanja, platforme koje će zaigrati mlade sastave i stanje se možda pokrene“.

Zbog spominjanja doktorskih studija iz *rock* glazbe u prethodnoj temi, profesor je zamoljen da malo više kaže o njima: „Imao sam sreću boraviti više od tjedan dana u gradu Athens, Georgia sa Zagrebačkim kvartetom saksofona. Bili smo *artists in residence*, svaki dan radili sa studentima, od kojih je jedan dio bio na doktorskom studiju, a jedan od njih, dr. Bart Walters, baš je doktorirao *rock 'n' roll* i imali smo puno razgovora. Izuzetno zanimljiv je bio način na koji je analizirao njihovu grupu *R. E. M.*, a posebno *Wide Spread Panic*, koji je po 300 dana na turneji po SAD-u, izuzetno popularan bend [...]. Studij *rock 'n' rolla* je studij sociologije, teatrologije, marketinga, glazba je tu jedva spominjana i kao takva je baš kao Wagnerov *Gesamtkunstwerk*, znači svjetlo, pokret, buka, hipnoza i nekoliko jasnih *riffova* koji moraju biti toliko glasni da se osjete u cijelom tijelu, ne samo u slušanju. Naravno, posebni su predmeti – *rock* poezija, *rock* moda i slično“

Profesor Penava je stava da improvizacija treba biti uključena u nastavu od samog početka, paralelno s učenjem prvih tonova. Njegov prijedlog je da se učenika odnosno učenicu potiče da improvizira s različitim ritmovima na jednom tonu te da se postupno povećava broj tonova na kojima učenik/ca improvizira. Nakon što učenik nauči akorde, dodala bi se akordna progresija, primjerice takt G-dura na takt C-dura, improviziranje melodije i slično. „Meni to zvuči kreativno i zabavno“, kaže. S idejom uvođenja *jazz* i *rock* te ostale popularne glazbe u glazbene škole se slaže: „Mislim da je to vrlo bitno. Škole u Hrvatskoj bi trebale uvesti barem neke predmete vezane uz *jazz* i popularnu glazbu. Veći hrvatski gradovi poput Zagreba, Splita, Osijeka bi trebali imati srednje škole za *jazz* i popularnu glazbu da one mogu eventualno pripremiti studente za akademije.“ Naglašava da je od velike važnosti studente upoznati s *jazz* improvizacijom prije njihovog upisa na akademiju, oprečno sa sadašnjom situacijom gdje se studenti prvi put susreću s *jazz* improvizacijom na višim godinama studija Muzičke akademije Zagreb.

#### 4.3.2.2. Veza *rock* glazbe s klasičnom i *jazz* glazbom

Priupitan o dodirnim točkama između klasične, *jazz* i *rock* glazbe, profesor Nestorović navodi primjere posjećivanja *jazz* koncerata od strane Stravinskog i Bernsteina te pohođenje klasičnih koncerata od strane Davisa, Parkera i Coltranea. Potvrđuje da su glazbenici različitih stilova međusobno utjecali jedni na druge te spominje stapanja *rock* glazbe i klasične glazbe, no u dodaje kako „uvijek u *business* granicama nestaje umjetnost. Naravno da imaju dodirne točke, tonalitetne situacije, taktove, ugađanje instrumenata, no tužno je gledati, primjerice, gudače iz *Londonskog simfonijskog orkestra* kako sviraju nekakve tužne polovinke i jedva čuju sami sebe i drugi ih jedva čuju jer *Deep Purple* mora biti grmljavina ili nema koncerta.“

S obzirom na iskazanu negativnu reakciju prema ideji *rock* glazbe u formalnom glazbenom obrazovanju te *rock* glazbi kao žanru, zamoljeno je dodatno objašnjenje. Konkretno, upitan je smatra li da, primjerice, Pageova, Petruccijeva, Rudessova, Mayova, Malmsteenova sola i općenito kvalitetnija *rock* glazba nemaju apsolutno ništa vrijedno za ponuditi u kontekstu učenja improvizacije, odnosno kao svojevrsni uvod u zahtjevniji *blues* i *jazz*, s obzirom da svi vrhunski *rock/metal* solisti generalno uvijek baziraju svoja sola na *jazz*, *blues* i klasičnoj glazbi. „Na žalost, ne“, odgovara profesor, i obrazlaže, „Vrhunski *rock/metal/shred* solisti kad se stišaju, maknu distorziju, ono što od njih ostaje je apsolutno – ništa. Malmsteen sa nekoliko Paganini uzoraka i nekoliko smanjenih septakorda, stavite ga da svira s Jim Hallom ili Joe Passom, pobjeći će na stražnji izlaz, u stravi, isto kao i Van Halen i svi „veliki“ majstori. [...] na primjer grupa *Pink Floyd*, sjajne ideje, vizije, a improvizacije skromne i gubljenje vremena je slušati ih. Na žalost, čak i u *mathmetalu*, čak i u melodičnim *symphonic rock* ili *melodeath metal* varijantama, vrlo je skroman izbor horizontala/vertikala, alikvote se guše, linije su nerazvijene, kao da nikada nije bilo majstora improvizacije, ali na našu veliku sreću – bilo ih je, snimke postoje“. S druge strane, u pozitivnom svijetlu spominje glazbenike-majstore *jazza* koji se „ponekad spuste u polusvijet *rocka*“ kao što su Frank Gambale i Allan Hollsworth i dodaje kako je takvih glazbenika sve više. No, napominje kako obrnut put nije moguć.

Na pitanje o dodirnim točkama između *jazz*, klasične i *rock* glazbe, profesor Penava odgovara: „Dodirne točke svih stilova su sve više prisutne. Mislim da u budućnosti neće biti stilova glazbe. Svi putuju prema istoj točki. Iz različitih smjerova, možda, ali idu jedan prema drugom. [...] Mislim da čovjek može učiti i posuđivati koncepte iz bilo kojeg stila glazbe. To se i naveliko radi, samo prođe neopaženo. Često je to nesvjesna radnja kompozitora ili

improvizatora.“ Za *rock* glazbu smatra da je ipak sličnija klasičnoj glazbi nego *jazz* glazbi u smislu da je kompozicija gotova prije nastupa i navježbana, dok je u *jazz* skladbi kompozicija skica, smjernica s puno otvorenih opcija. Na to dodaje svoje zapažanje koje zapravo povlači paralelu s postepenim nestankom improvizacije iz klasične glazbe: „*Jazz*, nažalost, u zadnje vrijeme postaje sličniji ovom prvom modelu klasične glazbe gdje se sve više materijala zapisuje u note i daje *jazz* glazbenicima. S time *jazz* gubi tu svoju spontanost i glazbenici sve manje osjećaju potrebu da budu kreativni jer imaju previše uputa za izvedbu. Velikani *jazz* glazbe su doslovno donosili skice u studio. Danas dobivamo isprintane Sibelius štite od pet strana sa svim artikulacijama i čudimo se što nam ne zvuči tako dobro. Osnovna vještina *jazz* glazbenika postaje da izvrsno čita *prima vista* note...To je žalosno. Zašto se baviti harmonijom i razumijevanjem ritma kad nema prostora za istinsku improvizaciju i kad nitko u ansamblu nema prostora za reakciju? Odjednom je postalo nazadno da se svira *swing* ritam u 4/4. Sviramo neparne mjere jer ne znamo što bi sa slobodom u 4/4. To je loše za *jazz*. Pokušavam se boriti protiv toga.“

Za razliku od negativnoga stava profesora Nestorovića, na pozitivno sam mišljenje profesora Penave o ideji uvođenja *rock* glazbe u glazbene škole reagirala zamolbom za dodatnim objašnjenjem: „Mislim da će se to desiti. To je prirodno. Možda neki stilovi poput *metal* glazbe jesu nosili neke negativne konotacije iz sociološkog aspekta zbog kojih su bili izopćeni iz edukacije. Neke stvari su dosta ekstremne, naravno. To razumijem. Ipak, s glazbene strane to može biti vrlo zanimljivo i bilo bi neozbiljno da se to ignorira. Uostalom, glazbu možemo učiti kroz bilo koji stil. *Blues* glazba je izvrsna za podučavanje improvizacije, najbolja podloga za *jazz*. To zapravo svi znaju. *Rock* je također širok pojam, ponekad je granica između *rock* glazbe i *bluesa* vrlo tanka. Ima više sličnosti nego razlika.“

#### 4.4. Interpretacija dobivenih podataka

Podatci dobiveni ovim istraživanjem, iako nepodobni za statističku i usporednu analizu uslijed premalog broja ispitanika i različite prirode kolegija koje predaju, otvaraju mnogo dodatnih pitanja i potrebu za daljnjim istraživanjima s većim uzorkom ispitanika. Za ozbiljnije bi istraživanje bio optimalan reprezentativni uzorak od što više profesora skupne i individualne nastave u „klasičnim“ osnovnim i srednjim glazbenim školama u Republici Hrvatskoj te reprezentativni uzorak profesora *jazz* i popularne glazbe, koji bi se ispitao tehnikom strukturiranog ili polustrukturiranog intervjua i naposljetku, reprezentativni uzorak



bivših i sadašnjih učenika odnosno studenata glazbe koji bi se ispitao tehnikom strukturiranog intervjua. Iz rezultata ovoga istraživanja moguće je generirati nekoliko zaključaka:

1. Prvi susret s improvizacijom i „neklasičnom“ glazbom trebao bi se dogoditi puno ranije od treće godine studija glazbe. Na ovaj se način zakida učenike koji nakon završetka srednje škole ne nastavljaju glazbeno obrazovanje od bitnih informacija, znanja i vještina.
2. Po procjeni intervjuiranih profesora, učenici *Rock akademije*, kao i studenti koji su pohađali kolegije *Jazz modula* na Muzičkoj akademiji u Zagrebu su imali generalno pozitivne reakcije i nastava im je bila korisna, zbog čega se zaključuje da se takav tip nastave ili dijelovi programa tih kolegija i škole trebaju uključiti u ranije stupnjeve glazbenoga obrazovanja. Ovaj zaključak je pojačan osobnim iskustvom autorice, navedenog u uvodu.
3. *Rock* glazba i *jazz* imaju dodirne točke s klasičnom glazbom i žanrovi utječu jedni na druge, čime se zaključuje da klasični glazbenici mogu dodatno profitirati od proučavanja popularnih žanrova, što potvrđuju i Harringtonovi, Alperovi, Fowlerovi i Biemontini članci citirani u prethodnim poglavljima. (Fowler, 1970; Harrington, 1991; Alper, 2007; Biemonte, 2010)

Nadalje, potrebno je osvrnuti se na neke odgovore dobivene u ovim intervjuiima. Jedan od spomenutih problema uvođenja *jazz* glazbe u osnovne i srednje škole je, između ostalog, slab opći interes za *jazz* glazbu – nitko ne dolazi na seminare, nema klubova, glazbenika je malo i nemaju gdje nastupati, stoga nema potrebe. No smatram da je to samo dodatni argument za uvođenje *jazz* glazbe u škole. Kako će se stvoriti potreba za otvaranjem *jazz* klubova kada je premalo glazbenika koji će u njima svirati? Kako će se povećati broj *jazz* glazbenika kada su učenici tom žanru premalo izloženi, kada nisu upoznati s ikakvim tipom improvizacije i boje se improvizirati?

S optimističnim pogledom, jednog dana kada se *jazz* i popularna glazba uvedu u glazbene škole i kada sva djeca koja „prođu kroz glazbene škole“ dobiju adekvatno znanje, povećat će se interes za *jazz*, dolaznost na *jazz* seminare i potreba za više klubova te će se razviti značajniji pokret i scena. Po pitanju spomenutog nedostatka kvalitete u improvizacijama te horizontale i vertikale u komercijalnoj *rock* glazbi, ponovno smatram da bi se i to moglo iskoristiti u pozitivnom smislu. I negativan primjer je primjer i prilika za

učenje – potrebno je ukazati učenicima zašto neki solo nije dobar, zašto drugi jest, koja su bolja rješenja, kako bolje voditi glas.

Jedan od najvećih argumenata protiv uvođenja *rock* glazbe u glazbene škole je komercijalnost žanra, to jest tvrdnja da je *rock* „biznis“, a ne umjetnost. No, zar glazbenici u profesionalnim orkestrima sviraju samo za svoju dušu ili također i za honorar? Hoćemo li onda, vođeni tim argumentom, reći da su samo glazbenici u amaterskim orkestrima istinski umjetnici jer ne sviraju za novac? Možemo li tvrditi da skladatelji-glazbenici zaposleni na dvorovima nisu bili umjetnici jer su „štancali“ simfonije i sonate po narudžbama da bi ispunili potrebnu kvotu, također za novac? Često zaboravljamo da je i klasična glazba nekoć – i to vrlo dugo – bila popularna glazba. Svakako, ne dobivaju se isti rezultati kad se sklada po narudžbi, s ciljem zarade, i kad se sklada da bi se izrazio unutarnji svijet i to jednako vrijedi za svaki žanr i možemo reći za svako razdoblje u povijesti glazbene umjetnosti. No i u *rock* glazbi ima itekako puno iskrenog stvaralaštva, stoga i istinske umjetnosti, samo što je potrebno prokopati malo dublje od „razvikanih“ sastava i solista te komercijalnih diskografskih kuća. Riječ je o neizmjerljivo mlađem žanru u odnosu na klasičnu glazbu, međutim mnogo medijski eksponiranijem, što je rezultiralo prilagodbom za širu publiku, ali ispod te površine postoji mnogo kvalitetne glazbe i kvalitetnih glazbenika, kako skladatelja i aranžera, tako i vokalnih i instrumentalnih izvođača.

## V. ZAKLJUČAK

*Blues* i *rock* glazba su jako opširna područja te muzikološki i metodološki još premalo istraženi u Republici Hrvatskoj, unatoč njihovom golemom utjecaju na glazbu i kulturu, kako u svijetu, tako i kod nas. Brojni stručni i znanstveni radovi, napisani u razdoblju od sedamdesetih godina prošlog stoljeća do danas, dokazuju da glazbeno obrazovanje ne profitira isključivanjem „svega-što-nije-klasična-glazba“ iz nastavnih programa. Improvizacija, ključan dio *bluesa* i *rock* glazbe, gotovo da se i ne spominje u glazbenim školama i zapravo se tek može susresti na izbornom predmetu/modulu na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, iako je riječ o kompetenciji koja se sastoji od mnogih malih vještina vitalnih za klasičnog glazbenika, a to su aktivno slušanje, poznavanje harmonije i akordike, poznavanje specifičnih ljestvica i tehnička vještina interpretacije. Ta se sveobuhvatna kompetencija dodatno oštiri ukoliko se navedene aktivnosti redovito prakticiraju, što se prenosi i na glazbenikovo sviranje i shvaćanje klasične glazbe. Velika je šteta što su kurikulumi glazbenih škola ograničeni samo na klasičnu glazbu, kada su folklorna glazba, kako hrvatska, tako i drugih zemalja, *jazz* i popularna glazba jednako kompleksni i vrijedni za poučavanje i učenje, te zajedno s klasičnom glazbom oformljuvaju potpunog glazbenika. U svakom slučaju, smatram da elitističkim, zatvorenim te isključivim pristupom nećemo dugoročno doći do dobrih rezultata. Na taj način odbijamo mlade od klasične glazbe. Zanimanje za klasičnu glazbu nikad nije bilo na nižoj razini, smanjuje se interes za upisom u glazbenu školu, pretplate u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog većinski kupuju umirovljenici. Otvorenim, uključivim pristupom možemo to promijeniti. Za početak, barem uvođenjem *jazza*, popularne glazbe i *glazbi svijeta* kao izbornih predmeta u glazbenim školama, ili pak nježnim inkorporiranjem ovih područja u postojeću, „klasičnu“ nastavu glazbe, kao što to predlaže Harrington.

Kao posljednji argument i zaključnu rečenicu rada, citirat ću Fowlera: „Svrha glazbenog obrazovanja je da upozna mlade s njihovim glazbenim nasljedstvom – cijelim, od Pachelbela do *popa*. Ne možemo više gledati glazbeno obrazovanje u okvirima isključivo zapadne klasične glazbe“, tvrdi. „Ako je cijela svrha klasične glazbe razviti stručnjake za 'najvišu' glazbenu umjetnost, glazbeni pedagozi moraju biti spremni dokazati da je glazba u europskoj tradiciji superiorna. Moraju biti u stanju odgovoriti na pitanja kao što su, Koja umjetnost ima više ritamskih finesa, europska ili afrička? Koja umjetnost ima više melodijske

kompleksnosti, suptilnosti i ekspresivnosti, europska ili indijska? Koja umjetnost govori učinkovitije o uznemirujućim vremenima u kojima živimo, europska tradicija ili glazba mladih?“ (Fowler, 1970, 39, 42).

## VI. LITERATURA

Alper, G. (2005). How the Flexibility of the Twelve-Bar Blues Has Helped Shape the Jazz Language. *College Music Symposium*, vol. 45, str. 1-12.

Alper, G. (2007). Towards the Acceptance of a Bachelor of Music Degree in Popular Music Studies. *College Music Symposium*, vol. 47, str. 156-166.

Beckstead, D. (2013). Improvisation: Thinking and Playing Music. *Music Educators Journal*, vol. 99, br.3, str. 69-74.

Biamonte, N. (2010). Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, vol. 32, br. 2, 2010, str. 95–110.

Borthwick, S., i Moy, R. (2004). Introduction. *Popular Music Genres: An Introduction* (str. 1-4). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Borthwick, S., i Moy, R. (2004). Progressive rock: Breaking the blues' lineage. *Popular Music Genres: An Introduction* (str. 61-76). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Evans, D. (2008). Blues. *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 12: Music* (str. 31-38). University of North Carolina Press.

Ferris, W. (1974). Blue Roots and Development. *The Black Perspective in Music*, vol. 2, br.2, str. 122-127.

Firth, S. (2019). Rock music. *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/rock-music>. Pristup 17.1. 2020.

Friedman, M. Blues 101: The Blues Enters the Scene. *Strathmore*. <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/blues-101>. Pristup 17.1.2020.

Friedman, M. Blues 102: The Blues on The Move. *Strathmore*. <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/great-migration>. Pristup 17.1. 2020.

Fowler, C. (1970). The Case against Rock: A Reply. *Music Educators Journal*, vol. 57, br.1, str. 38-42.

Harrington, E. (1991). Rock Music as a Resource in Harmonic, Melodic and Metric Dictation. *College Music Symposium*, vol. 31, str. 27-35.

Hrvatska enciklopedija, Leksikografski Zavod Miroslav Krleža. *Blues*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=8222>. Pristup 17.1. 2020.

Hrvatska enciklopedija, Leksikografski Zavod Miroslav Krleža. *Rock-glazba*. Pristup <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53123>. 17.1. 2020.

- Huff, B. Regional Blues Styles. *Strathmore*, <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/regional-blues-styles>. Pristup 17.1. 2020.
- Kalra, A. (2008). R&B. *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 12: Music* (str. 106-111). University of North Carolina Press.
- Olson, T. (2008). Rock and Roll. *The New Encyclopedia of Southern Culture: Volume 12: Music* (str. 122-128). University of North Carolina Press.
- Palmer, J. (2001). Yes, 'Awaken', and the Progressive Rock Style. *Popular Music*, vol. 20, br. 2, str. 243-261.
- Račić, L. (1981). On the Aesthetics of Rock Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, str. 199-202.
- Redd, L. N. (1985). Rock! It's Still Rhythm and Blues. *The Black Perspective in Music*, vol. 13, br. 1, str. 31-47.
- Ripani, R. (2006). The Blues System. *The New Blue Music: Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999* (str. 16-61). Jackson: University Press of Mississippi.
- Russell, T. (2015). Regional blues. *Blues Unlimited: Essential Interviews from the Original Blues Magazine* (str. 29-32). University of Illinois Press.
- Shaw, A. (1980). Researching Rhythm & Blues. *Black Music Research Journal*, vol. 1. str. 71-79.
- Slattery, C. n.d. What makes the blues sound like the blues? *Strathmore*, <https://www.strathmore.org/shades-of-blues/education-portal/blues-clues>. Pristup 17. 1. 2020.
- Stanić, M. (2015.) Priručnik za strukturirani i polustrukturirani intervju. Diplomski rad. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Ekonomski fakultet. <http://oliver.efri.hr/zavrsni/1030.B.pdf>. Pristup 11.5.2020.
- Tomassetti, B. (2003). Beginning Blues Improvisation Pedagogy for the Non-Jazz Specialist Music Educator. *Music Educators Journal*, vol. 89 br. 3, str. 17-21.
- Žentil Barić, Ž. (2016.) Primjena intervjuja kao istraživačke metode u knjižničarstvu. Diplomski rad. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za informacijske znanosti. Dostupno na digitalnom repozitoriju Sveučilišta u Zadru: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:066444>. Pristup 11.5.2020.

## VII. PRILOZI

7.1. Slika 4. Primjer rock pjesme kao diktat s ciljem vježbanja promjene mjere odnosno nepravilne mjere (izvor: Harrington, 1991.)

**"Changes" - Yes**  
17 (17 = 4+3+4+3+3)

Melody Instruments

The image displays two staves of musical notation for the song "Changes" by Yes. The notation is for melody instruments and consists of two lines of music. The first line contains measures 1 through 5, and the second line contains measures 6 through 10. The time signature changes in each measure: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, and 3/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together in pairs. A measure number '5' is placed above the fifth measure of the first line, and a measure number '10' is placed above the tenth measure of the second line.

7.2. Slika 5. Primjer rock pjesme kao diktat s ciljem vježbanja promjene mjere odnosno nepravilne mjere. (izvor: Harrington, 1991.)

"Dance of Maya" - John McLaughlin  
20/8 (20 = 6+6+6+2)

The musical score is presented in two systems: "Melody Instruments" (bass clef) and "Drums" (percussion clef). The time signature is 20/8, with a note that 20 = 6+6+6+2. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 marked at the beginning of their respective lines. The melody instruments play a series of eighth and sixteenth notes, while the drums provide a steady, complex rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line at measure 45.

