

POPULARNA GLAZBA I GLAZBENA NASTAVA

Recenzenti:

prof. dr. sc. Vedrana Spajić-Vrkaš, red.prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
prof. dr. sc. Albinca Pesek, izv.prof., Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta

WEB predavanje recenzirano dana 15. svibnja 2012. i prema Odluci donesenoj na 12. sjednici Vijeća Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu od 1. lipnja 2012. postavljeno na www.ffst.hr (službenoj web stranici Filozofskog fakulteta u Splitu).

ZNANSTVENO PODRUČJE: Društvene znanosti

ZNANSTVENO POLJE: Pedagogija

ZNANSTVENA GRANA: Posebne pedagogije

STUDIJSKI PROGRAM: Učiteljski studij

NASTAVNI PREDMET: Metodika nastave glazbene kulture 1

GODINA I SEMESTAR: 3. godina, 6. semestar

GODIŠNJI / TJEDNI BROJ SATI: 45 sati / 2 sata predavanja + 1 sat seminara

NASTAVNA CJELINA: Suvremeni pristupi nastavi Glazbene kulture

NASTAVNA JEDINICA: Popularna glazba i glazbena nastava

NASTAVNI OBLICI RADA: Frontalni rad, rad u skupinama

NASTAVNO SREDSTVO: PowerPoint prezentacija

NASTAVNA POMAGALA: računalo i LCD projektor

CILJEVI NASTAVE: Ukazati na važnost proširivanja nastavnog programa Glazbene kulture primjerima popularne glazbe.

ZADATCI NASTAVE:

- upoznati temeljne pojmove (kultura, supkultura, identitet, popularna glazba);
- steći uvid u mogućnosti primjene popularne glazbe u glazbenoj nastavi;
- potaknuti studente na kritičko razmišljanje u vezi mogućnosti proširivanja nastavnog programa glazbene nastave na svim nivoima obrazovanja.

KORELACIJA:

- Glazbena kultura
- Sociologija
- Povijest

PLAN SATA:

- **Uvodni dio:** definiranje pojmova kultura, supkultura, identitet, popularna glazba (frontalni rad);
- **Glavni dio:** razlozi za uključivanje popularne glazbe u nastavu (frontalni rad, rad u skupinama);
- **Završni dio:** rasprava i zaključci (frontalni rad).

LITERATURA ZA STUDENTE:

1. Dobrota, S., Matić, D. (2010) „Music and music education within the context of socio-cultural changes.“ *Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes*. 18th EAS Congress, 26-29 April 2010, Bolu-Turkey. Editors: Kalyoncu, N. *et al.*
2. Dobrota, S., Reić Ercegovac, I. (2009) „Glazbene preferencije mladih s obzirom na neke socidemografske varijable.“ *Odgojne znanosti*. 11 (2), 381-398.
3. Middleton, R. (1990), *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Popularna glazba i glazbena nastava

Sažetak: Popularna glazba važan je dio supkulture mladih. U radu se problematizira pitanje odnosa glazbene nastave prema popularnoj glazbi koju favoriziraju masovni mediji i skupine vršnjaka, te razlozi za njeno uvođenje u nastavu. Kao rezultat analize nastavnog programa i udžbenika, autorica dolazi do dvije vrste skupine razloga koji opravdavaju uvođenje popularne glazbe u nastavu. Prvoj skupini pripadaju *glazbeni* razlozi koji su orijentirani prema samoj glazbi i njenim inherentnim vrijednostima. Drugu skupinu čine *neglazbeni* razlozi, a odnose se na upoznavanje kulturno-povijesnih okolnosti u kojima popularna glazba nastaje i živi.

Ključne riječi: kultura, supkultura, identitet, popularna glazba, glazbena nastava.

1. Uvod

Zahvaljujući brzom tehnološkom razvoju, te povećanoj komercijalizaciji i ekonomskoj moći glazbene industrije, glazbi u suvremenom društvu pripada velika uloga. Glazba je temeljni komunikacijski kanal, ona pobuđuje emocije i regulira raspoloženja, a putem glazbe ljudi formiraju i izražavaju svoje identitete. Kako ističe Cook „...odluka o tome koju ćemo glazbu slušati ne ukazuje samo na ono što *želimo biti*, nego i na ono što *uistinu jesmo*. „Glazba“ je suviše mala riječ da bi obuhvatila toliku raznolikost formi koje označavaju kulturne ili supkulturne identitete“ (1998, 5).

Sveprisutnost glazbe u društvu s jedne je strane pozitivna pojava. Međutim, glazbena demokratizacija zasigurno ima i negativne posljedice, pri čemu u prvom redu mislimo na potencijalno štetan utjecaj dijela glazbe koju plasiraju masovni mediji na glazbeni ukus mladih. Supičić (1978) ispravno uočava kako masovni mediji nemaju moć automatskog privođenja slušatelja glazbi, autentičnog obogaćivanja glazbom ili buđenja i održavanja njihovog trajnijeg i dubljeg interesa za glazbu i njene vrijednosti, već jedino omogućuju da im glazba postane bliža. Činjenica da posredstvom masovnih medija velik broj ljudi ima priliku slušati glazbu različite kvalitete, ipak nije sama po sebi dovoljna da se slušatelji takvoj glazbi doista približe, da je bolje shvate i vrednuju, odnosno da im glazba postane istinska kulturna potreba. U ostvarenju toga cilja zasigurno je relevantniji društveno-kulturni i odgojni sustav.

Budući da je glazba mladih u prvom redu popularna glazba, zanimljivo je razmotriti problematiku kulture, supkulture, identiteta i popularne glazbe.

Kultura je "...jedna od dvije ili tri najkompliciranije riječi u engleskom jeziku. Uzrok tome jednim se dijelom nalazi u njenom zamršenom povijesnom razvoju u nekoliko europskih jezika, ali većim dijelom u činjenici da je ona postala važan pojam u nekoliko različitih intelektualnih disciplina, kao i u nekoliko zasebnih i nespojivih sustava razmišljanja" (Williams, 1983, 87). O kulturi se obično raspravlja sa sljedećih stajališta: *kultura kao umjetnost i umjetnička djelatnost*, *kultura kao način života*, te *kultura kao proces razvoja* (Baldwin, 1999, 7).

Što se vrednovanja različitih kultura tiče, kulturni etnocentrizam polazi od uvjerenja da postoji kultura koja je superiorna u odnosu na sve ostale kulture, dok kulturni relativizam ističe potrebu razmatranja svake kulture u njezinim vlastitim okvirima (prema Hess i dr., 1988, 64). U kontekstu glazbene kulture, etnocentrističko stajalište zagovaralo bi superiornost zapadne umjetničke glazbe, dok bi kulturni relativisti promatrali zapadnu umjetničku glazbu kao samo jednu u nizu različitih, ali jednako vrijednih glazbenih stilova. Dakle, kulture generalno, pa tako i one glazbene, jednostavno su različite i kao takve ih treba i promatrati.

Pojam *supkulture* odnosi se na vrijednosti, uvjerenja, stavove i životne stilove manjinskih skupina u društvu čija se kultura razlikuje od kulture dominantne skupine, iako je s njom na određeni način povezana. Dok je stariji pojam *kultura mladih* pretpostavljao jednu, homogenu kulturu, supkulturni pristup naglašava fragmentiranje takve kulture, pri čemu supkulturna skupina izražava otpor prema dominantnoj kulturi i tako razvija svoj vlastiti identitet (prema Edgar i Sedgwick, 1999, 386-387).

Glazba je važan element supkulturnog stila. Razmatrajući supkulturne stilove i analizirajući glazbu kao kulturnu praksu, engleski teoretičar Williams (1965) govori o društvenom karakteru umjetnosti. On smatra da se niti jedan aspekt glazbe ne može shvatiti neovisno od analize društvenih i kulturnih procesa koji ga okružuju, iako takva analiza sama po sebi nije dovoljna za potpuno razumijevanje jednog tako složenog fenomena kao što je glazba.

U tom je smislu zanimljivo razmišljanje Green (2006, 102-103), koja govori o dva dijalektički povezana glazbena značenja: *inherentnom* i *konotiranom* značenju. Prvo od njih, ono *inherentno*, odnosi se na glazbenu sintaksu, odnosno na način oblikovanja i povezivanja različitih glazbenih elemenata. Drugo značenje je *konotirano* i označava različite društvene, kulturne, religijske i političke konotacije glazbenog djela. Budući da svako glazbeno iskustvo obuhvaća i *inherentno* i *konotirano* značenje, glazbeno djelo, a posebno ono koje pripada popularnoj glazbi, ne može se promatrati u društvenom vakuumu.

Kako smo ranije istaknuli, glazba, posebno ona popularna, predstavlja medij putem kojega ljudi formiraju i izražavaju *identitet*. Budući da svaki pojedinac u društvu ima svoje potrebe i interese, društvo uspostavlja ravnotežu između interesa pojedinca i zahtjeva društva kao cjeline, pa govorimo o identitetu u smislu razmišljanja i predodžbi koje pojedinac ima o sebi.

Kidd (2002, 26) govori o tri forme identiteta: *individualni*, koji predstavlja osjećaj osobnosti, zatim *društveni*, koji se odnosi na kolektivni osjećaj pripadanja skupini, te *kulturni* identitet, koji označava pripadanje određenoj etničkoj, kulturnoj ili supkulturnoj skupini.

Woodward (1997) uspostavlja distinkciju između esencijalističkih i neesencijalističkih definicija identiteta. Esencijalističke definicije polaze od ideje da svaka etnička, odnosno kulturna grupa posjeduje apsolutan i fiksiran skup povijesnih osobina koje stvaraju njen identitet, koji je zajednički svim članovima grupe. S druge strane, neesencijalističke definicije usmjeravaju se prema osobinama koje su zajedničke članovima etničke, odnosno kulturne grupe, ali i prema razlikama unutar nje. Stoga takva definicija uzima u obzir činjenicu da su identiteti suvremenog društva promjenljivi, nezavisni, neodređeni i mnogostruki.

Pitanja povezana s identitetom relevantna su i za istraživanje popularne glazbe¹. Budući da su stabilnost i koherentnost društvenih identiteta dovedeni u pitanje, ideja o postojanju fiksne veze između društvene grupe i određenih glazbenih stilova više nije održiva. Stoga je u razmatranju glazbenih identiteta potrebno napraviti odmak od esencijalističkih ideja prema stajalištu da kulturni identiteti nisu fiksni, nego da se aktivno stvaraju putem određenih komunikacijskih procesa, društvenih praksi i artikulacija unutar određenih okolnosti.

Fenomen *popularne glazbe* nije moguće jednoznačno definirati. Birrer (prema Horn, 1985, 104) donosi četiri definicije popularne glazbe:

- *Normativne definicije* prema kojima popularna glazba predstavlja inferiornu vrstu glazbe.
- *Razlikovne definicije* koje definiraju popularnu glazbu kao glazbu koja se razlikuje od folklorne i umjetničke glazbe.
- *Sociološke definicije* koje povezuju popularnu glazbu s određenim društvenim grupama.

¹ Razmatrajući problematiku identiteta u kontekstu popularne glazbe, MacDonald i dr. (2002, 2) govore o *identitetima u glazbi (identities in music, IIM)*, koji se odnose na društveno definirane aspekte glazbenih identiteta unutar određenih kulturnih uloga i glazbenih kategorija, te o *glazbi u identitetima (music in identities, MII)*, odnosno o načinu na koji koristimo glazbu kao sredstvo razvijanja ostalih aspekata naših individualnih identiteta.

- *Tehnološko-ekonomske definicije* koje zagovaraju stajalište da se popularna glazba širi posredstvom masovnih medija na masovnom tržištu.

Kako ističe Middleton (1990, 4, 7), niti jedna od navedenih definicija sama po sebi nije zadovoljavajuća. Popularna glazba može ispravno sagledati jedino u kontekstu sveukupnog glazbenog područja, unutar kojega predstavlja aktivnu tendenciju, jer glazbeno područje nikada ne miruje, ono je uvijek u pokretu.

Iako se muzikologija definira kao znanost koja se bavi proučavanjem glazbenih fenomena, te istraživanjem i utvrđivanjem njihovih zakonitosti, muzikolozi uglavnom tretiraju popularnu glazbu kao nešto banalno, prolazno ili komercijalno.

Odnos između muzikologije i popularne glazbe Middleton (Ibid., 104-107) razmatra s tri aspekta. Prvi od njih odnosi se na *terminologiju prilagođenu umjetničkoj glazbi*, koja nije odgovarajuća za analizu popularne glazbe, u kojoj daleko veća uloga pripada nekim drugim parametrima, poput ritma, gradacije visine i boje, te ukupnosti tehnika izvođačke artikulacije.

Drugi aspekt problema odnosi se na *metodologiju prilagođenu karakteristikama notacije*. Umjetnička se glazba relativno lako notira, što nije slučaj s popularnom glazbom. Nadalje, percepcija umjetničke glazbe temelji se na slušanju funkcionalno-harmonijskih odnosa, što u popularnoj glazbi nije slučaj. I, konačno, partitura u umjetničkoj glazbi promatra se u idealnoj formi, ne uvažavajući važnost izvedbe, improvizacije i izvođačkog konteksta, što je u popularnoj glazbi izuzetno važno.

Treći aspekt muzikološkog problema predstavlja *ideologija*, budući da „...muzikologija nije povijesno neutralna... Ona je nastala u određenom trenutku, u određenom kontekstu – u Europi u 19. stoljeću, i stoga je u tijesnoj vezi s kodificiranom glazbenom praksom toga vremena koju je postavila u središte svojih interesa“ (Ibid., 106). Slijedom toga, stvorena je ideja o tradicionalnom glazbenom korpusu, koji isključuje popularnu i nezapadnu umjetničku glazbu.

Iz svega rečenog možemo zaključiti kako se popularna glazba ne može analizirati s pozicija s kojih polaze klasični glazbenici i muzikolozi, u prvom redu zbog njenih glazbeno-izražajnih sastavnica, ali i zbog tijesne povezanosti popularne glazbe s društveno-povijesnim kontekstom u kojemu nastaje.

2. Glazbena nastava i razlozi za uključivanje popularne glazbe u škole

Glazbena nastava, naročito ona gimnazijska, koncipirana je prema *dijakronijskom modelu*, u kojemu "program uglavnom slijedi kronološki tijek razvoja glazbe i njenih stilova"

(Nastavni plan i program za gimnazije, 1999, 77), pa je tako za prvi razred gimnazije predviđen "Razvoj glazbe od njenih početaka do renesanse (tj. do kraja 16. stoljeća)", za drugi "Barok, galantni stil i bečka klasika (cijelo 17. i 19. stoljeće)", u trećem se razredu učenici upoznaju s razdobljem "Od romantizma do impresionizma (glazbena umjetnost tijekom 19. stoljeća)", a u četvrtom s "Razvojnim pravcima glazbene umjetnosti tijekom 20. stoljeća" (Ibid., str. 77). Osnovni nedostatak tako koncipirane nastave je taj što je ona učenicima nezanimljiva, te im "...nudi glazbu koja je suprotna njihovim stvarnim, potencijalnim i poželjnim glazbenim interesima, i to osobito na početku učenja, što, opet, može imati negativne motivacijske učinke i na kasnije razrede" (Rojko, 2001, 6). Kao daljnje nedostatke te koncepcije Rojko navodi pretjeranu opširnost sadržaja, verbalizam na štetu glazbe, te pretvaranje nastave u relativno rigidnu shemu (Ibid., 6-7).

Za razliku od tog modela, u *sinkronijskom modelu* u prvom planu nalazi se glazba, a ne kronološki slijed, čime se postiže zanimljivost i raznolikost nastave, te se izbjegava verbaliziranje o glazbi. Aktivnim slušanjem glazbe, koje podrazumijeva uočavanje glazbeno-izražajnih sastavnica djela, kao što su izvođači, tempo, dinamika i oblik, te koncipiranjem glazbene nastave prema *sinkronijskom modelu*, stvoreni su preduvjeti za ostvarivanje zadataka glazbene nastave i kultiviranje glazbenog ukusa mladih. Na taj način kod učenika se razvijaju umjetnički kriteriji pomoću kojih je učenicima omogućeno kritičko primanje glazbe koju posreduju masovni mediji.

Što se sadržaja za slušanje tiče, Program predviđa glazbu koja pripada tradiciji zapadnog civilizacijskog kruga, dok se ostali, kulturno nepristupačni idiomi, iz njega isključuju. Budući da se učitelji veoma teško prilagođavaju specifičnim izrazima pojedinih kultura, oni podržavaju kulturalno etiketiranje, designirajući pritom određene glazbeni idiome kao intrinzično inferiorne i nerazvijene. Takva je koncepcija glazbenog obrazovanja u potpunosti suprotna interkulturalnoj koncepciji obrazovanja koja podrazumijeva uključivanje multikulturalnog sadržaja prezentiranog na autentičan način, te zagovaranje jednakosti u procesima podučavanja i učenja za učenike iz različitih sredina (prema Banks i McGee, 1993).

Iako bi trendovi u glazbenom obrazovanju trebali pratiti društvena kretanja, sadržaji suvremenih školskih programa uglavnom ne odražavaju glazbeni svijet u kojemu živimo. Davne 1967. godine održan je Simpozij u Tanglewoodu, pod nazivom *Glazba u američkom društvu*, na kojemu se evaluirala uloga glazbe u američkom društvu i obrazovanju. Sudionici simpozija upozorili su na potrebu uvođenja „...glazbi svih razdoblja, stilova, formi i kultura u

nastavni program. Glazbeni repertoar trebao bi se proširiti i uključiti glazbu našeg vremena i njeno bogatstvo raznolikosti, poput popularne tinejdžerske i avangardne glazbe, američke folklorne glazbe i glazbe drugih kultura“ (Choate, 1967, 51).

Što se do danas od toga realiziralo? Generalno govoreći, nailazimo na razočaravajuću situaciju u kojoj se popularna glazba koristi kao motivacijsko sredstvo za aktivnosti koje se u konačnici fokusiraju prema umjetničkoj ili narodnoj zapadnoeuropskoj glazbi. Međutim, potreba uspostavljanja veza između popularne glazbe, s jedne, te glazbene nastave, s druge strane, danas je neupitna. Umjesto stajališta da se glazbeni stilovi nalaze u *hijerarhijskom* odnosu, zagovaramo ideju o *jednakosti* različitih glazbenih stilova. Takva pozicija sugerira *jednakost*, a ne *hijerarhijski* odnos između različitih društvenih praksi, iz čega proizlazi zaključak da je bilo koja glazba, kao ekspresija određenih društvenih iskustava, jednako vrijedna kao i ostale vrste glazbe. Međutim, takvo je stajalište suprotno onom tradicionalnom, budući da dominacija zapadnoeuropske ideje u glazbenom obrazovanju sugerira superiornost samo jedne vrste glazbe – one umjetničke.

I hrvatske srednje škole prate trend marginaliziranja popularne glazbe. Analizirajući *Nastavni plan i program za gimnazije*, uočavamo da se popularna glazba spominje u četvrtom razredu i to više kao preporuka: „Kretanja u zabavnoj glazbi našega vremena (izbor s područja šlagera, *pop-rock* i *punk* glazbe te mjuzikla domaćih i inozemnih skladatelja prema dostupnim zvukovnim ilustracijama“ (Ibid., 84).

Što se tiče udžbenika (*Glazbeni susreti četvrte vrste: udžbenik glazbene umjetnosti za četvrti razred gimnazije*), popularna, odnosno *rock* glazba, obrađuje se u okviru teme *Glazbena umjetnost druge polovine 20. stoljeća*. Unutar navedene teme govori se o pojmu *rock* glazbe, zatim o njenim značajkama, nastanku i stilovima, te o danas vrlo popularnom glazbenom stilu – *world music*. Predviđen je i određeni broj skladbi za slušanje, među kojima se nalaze i pjesme Carlosa Santane, Elvisa Presleya, Ray Charlesa, Bob Dylana i ostalih velikana popularne glazbe.

Koji su to razlozi za uvođenje popularne glazbe u nastavu? Uzmemo li za polazište razloge za uvođenje glazbene kulture kao nastavnog predmeta, dolazimo do dvije kategorije razloga: *glazbeni*, koji su orijentirani prema samoj glazbi i njenim inherentnim vrijednostima, te *neglazbeni*, koji se temelje na ideji o transferu učenja, odnosno polaze od stajališta da bavljenje glazbom pozitivno utječe na razvoj intelektualnih i ostalih sposobnosti.

I razlozi za uvođenje popularne glazbe u nastavu mogu se, uvjetno rečeno, podijeliti u *glazbene* i *neglazbene* razloge.

1. *Glazbeni razlozi za uvođenje popularne glazbe u nastavu.* Temeljni *glazbeni razlog* za uvođenje popularne glazbe u nastavu je upoznavanje učenika s popularnim glazbenim stilom i njegovim glazbeno-izražajnim sastavnicama. Ovdje moramo napomenuti da popularna glazba, u odnosu na onu umjetničku, posjeduje određene specifičnosti, prije svega u vezi glazbeno-izražajnih sredstava i sociokulturnog značenja, što moramo imati na umu prilikom njene analize i evaluacije. Analizirajući popularnu glazbu često tragamo za osobinama koje posjeduje umjetnička glazba, a budući da ih popularna glazba ne posjeduje, ona se klasificira kao inferiorna. Time se perpetuiraju određene glazbene vrijednosti, definirane od strane glazbenih kritičara i muzikologa, koje *a priori* veličaju umjetničku glazbu i zatvaraju vrata svim ostalim glazbenim vrstama.

U integriranju popularne glazbe u glazbenu nastavu prioritetno je pitanje glazbene autentičnosti. Kako bismo bili autentični, popularnu glazbu moramo podučavati na način koji odgovara procesima stvaranja takve glazbe. Green (2001) smatra da je najbolji način učenja o popularnoj glazbi putem njenog slušanja i improviziranja. Slično razmišlja i Woody (2007), koji ističe da, ukoliko je cilj glazbenog obrazovanja osposobljavanje učenika za sudionički angažman u glazbi i razvijanje sposobnosti koje će im omogućiti stvaranje glazbe izvan strukturirane, školske okoline, u glazbenu je nastavu potrebno uključiti sviranje po sluhu i improviziranje u okviru popularnog glazbenog stila. Možda je glavna prepreka podučavanju takvim vještinama to što većina učitelja pasivno konzumira popularnu glazbu. Oni ne odbijaju popularnu glazbu, ne suprotstavljaju se njenom podučavanju, ali jednostavno ne znaju što bi s njom.

Bez obzira na to slušamo li ili izvodimo popularnu glazbu, važno je kontinuirano obogaćivati program novim i nepoznatim glazbenim idiomima, koji neće predstavljati samo primjere određenih kultura, sa stereotipima i etiketiranjem koji takav pristup prate, već u prvom redu glazbene objekte i zvučna događanja s ekspresivnim značenjem.

2. *Neglazbeni razlozi za uvođenje popularne glazbe u nastavu.* Za sveobuhvatnu analizu popularne glazbe optimalan je model glazbene nastave koji predviđa nadopunjavanje glazbenih primjera s informacijama o društveno-povijesnom i kulturnom kontekstu u kojemu takva glazba nastaje. Na taj način glazbena nastava korelira s ostalim nastavnim predmetima, u prvom redu onim društvenim.

Društveni komentar u glazbi dostigao je svoj vrhunac kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća. Tada nastaje čitav niz takozvanih *protestnih pjesama*, koje predstavljaju jedan od glavnih simbola kulture mladih. Kao primjer navodimo pjesme Bob Dylana, *Blowin' in the wind* (1963) i Johna Lennona, *Give Peace a Chance* (1969) (vidi Priloga 1). Iako se pjesma *Blowin' in the wind* smatra *protestnom pjesmom*, ona postavlja niz filozofskih pitanja o miru, ratu i slobodi, ali ne daje konkretne odgovore na njih. Dylan se pita koliko iskustva mora imati čovjek da bi postao čovjekom? Koliko daleko mora ići da bi pronašao mir? Iako su odgovori na ta pitanja svuda oko nas, nije lako doći do njih. Pjesma *Give Peace a Chance* antiratne je tematike i izražava protest protiv rata u Vijetnamu. Pored neupitne estetske vrijednosti, navedene pjesme donose kritičku refleksiju stanja u društvu i problematiziraju neka od vječnih pitanja, pa ih je moguće povezati i s nastavom povijesti, sociologije, filozofije ili engleskog jezika.

3. Zaključak

Glazbene preferencije mladih formiraju se pod utjecajem medija, skupina vršnjaka i obitelji, s jedne, te glazbene nastave, s druge strane. Glazba koja ispunjava slobodno vrijeme mladih uglavnom je popularna glazba. Stoga bi se i škola, kao institucija koja je povezana sa životom mladih i na određeni ga način reflektira, trebala odrediti prema tom glazbenom stilu.

Cilj glazbene nastave, koji je kompatibilan s unitarističkim stajalištem o psihološkoj strukturi glazbenih sposobnosti², je kultiviranje glazbenog ukusa mladih, njihove osjetljivosti za umjetničku kvalitetu djela, te razvijanje sposobnosti estetske procjene glazbe različite stilske provenijencije. Uključivanje popularne glazbe u nastavu u potpunosti je u skladu s tako formuliranim ciljem. Popularna glazba predstavlja zaseban, iako heterogeni stil, kojega karakterizira veliko bogatstvo glazbeno-izražajnih sastavnica.

Osim neupitnih *glazbenih* kvaliteta popularne glazbe, ona je zanimljiva i zbog svojih *neglazbenih* atributa, odnosno povezanosti s društveno-povijesnim i kulturnim kontekstom u

² Shvaćanja o psihološkoj strukturi glazbenih sposobnosti razvila su se u dva smjera: *elementarističkom* i *unitarističkom*. Zastupnici *elementarističkog* stajališta objašnjavaju glazbenu sposobnost kao sumu određenog broja nezavisnih svojstava, najčešće osjetljivih, od kojih svako može biti prisutno kod pojedinca u različitim stupnjevima. S druge strane, *unitaristi* govore o glazbenoj sposobnosti kao o općoj sposobnosti kompozitnog tipa, čiji su pojedini vidovi uzajamno manje ili više povezani. Jedan od utemeljivača *unitarističkog* stajališta, Révész, ističe da je najvažnija osobina muzikalne osobe sposobnost estetskog procjenjivanja glazbenog djela (prema Mirković-Radoš, 1996, 38-39).

kojemu nastaje i živi. Temeljem takvih, *neglazbenih* atributa, moguće je uspostaviti vrijedne korelacije glazbene nastave s nastavom povijesti, sociologije, filozofije, književnosti i engleskog jezika. Cjeloviti, interdisciplinarni pristup u nastavi zasigurno je učenicima zanimljiviji, a znanja stečena na takav način trajnija su i kvalitetnija.

Jasno je da popularna glazba, kao uostalom ni narodna, ne treba i ne može imati primat u glazbenoj nastavi. Međutim, ne možemo je ni u potpunosti iz nje isključiti. Kako je svrha glazbene nastave "sveobuhvatan odgoj mladeži u kulturi i, u tom sklopu, odgoj poznavatelja temeljnih značajki glazbe" (Nastavni plan i program za gimnazije, Ibid., 77), uvođenje popularnog glazbenog idioma zasigurno će pridonijeti ostvarenju toga cilja.

Dodatak 1: Stihovi pjesama *Blowin' in the Wind* i *Give Peace a Chance*

Blowin' in the Wind

Bob Dylan

Album: Freewheelin (1963)

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, n how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, n how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, n how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, n how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
Before its washed to the sea?
Yes, n how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, n how many times can a man turn his head,
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

Give Peace a Chance

John Lennon (1969)

Album: Shaved Fish

Ev'rybody's talkin' 'bout
Bagism, Shagism, Dragism, Madism, Ragism, Tagism
This-ism, that-ism, ism ism ism
All we are saying is give peace a chance
All we are saying is give peace a chance

Ev'rybody's talkin' 'bout
Minister, Sinister, Banisters and Canisters,
Bishops, Fishops, Rabbis, and Pop Eyes, Bye bye, Bye
bye
All we are saying is give peace a chance
All we are saying is give peace a chance

Ev'rybody's talkin' 'bout
Revolution, Evolution, Masturbation, Flagellation,
Regulation,
Integrations, mediations, United Nations, -
congratulations
All we are saying is give peace a chance
All we are saying is give peace a chance

Ev'rybody's talkin' 'bout John and Yoko, Timmy Leary,
Rosemary,
Tommy Smothers, Bobby Dylan, Tommy Cooper,
Derek Taylor, Norman Mailer, Alan Ginsberg, Hare
Krishna
Hare Hare Krishna
All we are saying is give peace a chance
All we are saying is give peace a chance

Literatura

1. Baldwin, E. i dr. (1999) *Introducing Cultural Studies*. London: Prentice Hall Europe.
2. Banks, J. A., McGee, C. A. (Eds.) (1993) *Multicultural Education: Issues and perspectives*. Needham Heights, MA: Allyn and Bacon.
3. Choate, R. A. (1967) „Music in American Society: The MENC Tanglewood Symposium Project.“ *Music Educators Journal*, 53(7), 38-40.
4. Cook, N. (1998) *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
5. Edgar, A., Sedgwick, P. (1999) *Key Concepts in Cultural Theory*. London, New York: Routledge.
6. Green, L. (2001) *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Educators*. Aldershot, UK: Ashgate.
7. Green, L. (2006) “Popular music education in and for itself, and for 'other' music: current research in the classroom.” *International Journal of Music Education*. 24 (2), 101-118.
8. Hess, B. B. i dr. (1988) *Sociology*. New York: MacMillan Publishing Company.
9. Horn, David (ed.) (1985) *Popular Music Perspectives 2: Paper from the Second International Conference on Popular Music Studies. Reggio Emilia, September 19-24, 1983*. Göteborg; Exeter: IASPM.
10. Kidd, W. (2002) *Culture and Identity*. New York: Palgrave MacMillan.
11. MacDonald, R. A. R. i dr. (2002) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
12. Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
13. Mirković-Radoš, K. (1996) *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
14. *Nastavni plan i program za gimnazije. Glazbena umjetnost*. (1999) Zagreb: Glasnik Ministarstva prosvjete i sporta Republike Hrvatske.
15. Rojko, P. (2001) “Povijest glazbe/glazbena umjetnost u glazbenoj školi i gimnaziji.” *Tonovi. Časopis glazbenih i plesnih pedagoga*. 1/2(37/38), 3-19.
16. Ščedrov, Lj. i dr. (2000) *Glazbeni susreti četvrte vrste: udžbenik glazbene umjetnosti za četvrti razred gimnazije*. Zagreb: Profil international.
17. Supićić, I. (1978) *Estetika evropske glazbe*. Zagreb: JAZU.
18. Williams, R. (1965) *The Long Revolution*. London: Pelican.
19. Williams, R. (1983) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.
20. Woodward, K. (ed.) (1997) *Identity and Difference*. London: Sage.

21. Woody, R. H. (2007) „Popular Music in School: Remixing the Issues.“ *Music Educators Journal*, 93(4), 32-37.

Popular music and music teaching

Summary: Popular music is an important part of youth subculture. This article discusses the question of the relationship of music teaching to popular music favored by mass media and peer groups, and the reasons for its introduction into teaching. As a result of the analysis of curriculum and textbooks, the author comes to two types of sets of reasons that justify the introduction of popular music in the classroom. The first group includes *musical* reasons that are oriented toward the music and its inherent values. The second group consists of *non-musical* reasons, relating to the introduction of cultural and historical circumstances in which popular music is created and lived.

Key words: culture, subculture, identity, popular music, music teaching.