

Svjetska glazba u suvremenom glazbenom obrazovanju

Snježana Dobrota
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
Odsjek za učiteljski studij

Sažetak

Glazbeno značenje ima dva aspekta. Jedan od njih se odnosi na glazbenu sintaksu, a drugi na izvan-glazbene konotacije koje glazba nosi sa sobom (društvene, kulturne, religijske i političke asocijacije). U radu analiziramo fenomen *svjetske glazbe* i razloge njezina uvođenja u glazbenu nastavu. Iako potreba uvođenja *svjetske glazbe* u nastavne programe nije upitna, pri pokušaju njezine ugradnje u nastavu nailazimo na brojne prepreke. Velik broj glazbenih pedagoga osjeća nedostatak sposobnosti poučavanja glazbe iz interkulturalne perspektive zbog nedostatka znanja iz tog područja. Druga je prepreka nedostatak kvalitetnih nosača zvuka dostupnih učiteljima.

S obzirom na značajnu ulogu *svjetske glazbe* u suvremenim glazbenim programima, sugeriramo dalja istraživanja preferencija glazbe iz djeci stranih kultura, te utjecaj različitih čimbenika, u prvom redu dobi, na formiranje takvih preferencija.

Ključne riječi: glazbeno značenje, glazbeno obrazovanje, preferencije, svjetska glazba, interkulturalno obrazovanje.

1. Uvod

Jedan od ciljeva glazbenog obrazovanja je zasigurno razvijanje sposobnosti estetskog procjenjivanja glazbe, odnosno razvijanje osjetljivosti za vrijednost glazbe, te za umjetničku kvalitetu djela i njegove izvedbe. Poticanje takve kritičke distance moguće je jedino ako su mladi od samih početaka obrazovanja izloženi glazbi različite stilske provenijencije, opazajući pritom njezina značenja. Problematika glazbenog značenja često se povezuje s pitanjima glazbene ideologije, glazbene vrijednosti, društvene klase, spola i reproduktivnih učinaka glazbenog obrazovanja. Glazba posjeduje značenje u onoj mjeri u kojoj je ljudi shvaćaju kao glazbu, inače je ne bismo mogli razlikovati od neke druge skupine zvukova.

Kako ističe Green (1997, 36), glazbeno značenje ima dva aspekta koji se nalaze u dijalektičkom od-

nosu. Jedan aspekt je ono što se naziva *inherentnim značenjem*, a označuje način na koji su glazbeni materijali, odnosno zvukovi i pauze, oblikovani jedni u odnosu spram drugih. Ovdje je zapravo riječ o glazbenoj sintaksi ili unutar-glazbenom značenju. Takvo značenje predstavlja logičko, teorijsko područje koje sadrži ili je utjelovljeno unutar glazbenih materijala. Budući da su inherentna glazbena značenja izrađena od glazbenih materijala, ona nastaju iz ljudske sposobnosti strukturiranja zvukova, što se događa posredstvom neformalnog i formalnog izlaganja glazbi i glazbenim aktivnostima.

Drugi aspekt glazbenog značenja je ono što Green naziva konotiranim značenjem. Riječ je o izvanglazbenim pojmovima ili konotacijama koje glazba nosi, poput društvenih, kulturnih, religijskih ili političkih asocijacija. U vezi s takvim asocijacijama može postojati sporazum, kao što je, na pri-

mjer, slučaj s nacionalnom himnom, ali one mogu biti i specifične za svakog pojedinca. Glazba uvijek ima neko konotirano značenje, koje ne potječe samo od originalnog konteksta u kojemu je proizvedena već i iz konteksta njezine distribucije i recepcije. U svakom glazbenom iskustvu pojavljuju se i inherentni i konotirani aspekti glazbenog značenja¹, iako ih slušatelj ne mora biti svjestan. Niti jedna glazba ne može se percipirati kao glazba u društvenom vakuumu.

Pozitivne reakcije na inherentna značenja se pojavljuju kada dobro poznajemo i razumijemo glazbenu sintaksu. S druge strane, pozitivne reakcije na konotirana značenja se javljaju kada su konotacije povezane s ugodnim, pozitivnim emocijama. Za razliku od toga, negativna iskustva s inherentnim značenjima javljaju se kada ne poznajemo glazbeni stil, odnosno glazbenu sintaksu, pa uslijed toga glazbu smatramo dosadnom. Upravo je to ono što se događa u razredu s umjetničkom glazbom. Negativni se odgovori na konotirana značenja javljaju kada osjećamo da glazba pripada društvenoj grupi s kojom se ne možemo identificirati.

Moguće je da osoba ima negativan stav prema jednom, a pozitivan prema drugom aspektu glazbenog značenja. Osoba koja ne poznaje sintaktičke detalje, odnosno formalnu, harmonijsku i ritamsku strukturu Mozartove glazbe, može ju smatrati kićenom, dosadnom ili površnom. Međutim, ta ista osoba može imati pozitivan stav prema konotiranim značenjima Mozartove glazbe, jer joj se sviđa libreto opere ili sam društveni čin posjećivanja kazališta. Moguća je i obrnuta situacija, u kojoj je iskustvo inherentnog značenja pozitivno, a iskustvo konotiranog značenja negativno. Osoba može biti detaljno upućena u strukturu Mozartove glazbe, ali joj se ne mora sviđati libreto njegovih opera ili kazališno okruženje smatra suviše konzervativnim.

Osim što kvaliteta odgovora na jednu vrstu značenja može proturječiti onoj drugoj, može se dogoditi i ono što predstavlja jedan od najprovokativnijih aspekata glazbe i zanimljivo pitanje za glazbeno obrazovanje: odgovor na jedan aspekt značenja može nadvladati onaj drugi, utjecati na njega, čak ga i

promijeniti. Kao primjer, Green (ibid., 54) navodi primjer skandinavskoga glazbenog kritičara 19. stoljeća, koji je pisao vrlo pozitivne kritike o jednom skladatelju. Kada je otkrio da je taj skladatelj žena, nastavio je pisati pozitivne kritike, ali je promijenio jezik. Tako je, na primjer, umjesto riječi *prodoran*, *muževan* ili *moćan*, počeo koristiti riječi *delikatan* i *senzitivan*. Na taj je način spol skladatelja utjecao na konotirana glazbena značenja, koja su onda promijenila i ona inherentna.

Ovdje se može postaviti pitanje koliko je glazba uopće autonomna? Clarke (prema Clayton i dr., 2003, 159) ideji glazbene autonomije upućuje dvije kritike. Kao prvo, smatra da takva ideja pokušava prezentirati svoju društvenu i povijesno specifičnu paradigmu kao nešto univerzalno, odnosno kao mjerilo prema kojemu se vrednuju sve ostale vrste glazbe, što uvelike utječe na našu percepciju popularne, narodne i nezapadne glazbe. Slijedom toga, ideju glazbene autonomije Clarke označuje kao *ideološku* i *hegemonijsku*. Kao drugo, smatra da je ideja glazbene autonomije na određeni način *reificirajuća* i *atrofirajuća*, jer o glazbi govori kao o nečemu sadržajnom samom po sebi, kao o nečemu što se slobodno kreće u odnosu spram povijesnih i društvenih okolnosti, osiguravajući pritom status bezvremenskih remek-djela ili fosilizirane muzejske kulture umjetničke glazbe.

Ideju autonomne glazbene prakse potrebno je sagledati unutar suvremene društveno-kulturne situacije u kojoj se takva praksa odvija. Ovdje zasigurno nije riječ o statičnom već o iznimno dinamičnom fenomenu, na koji utječe čitav niz kulturnih i društvenih čimbenika. Glazba je dio svakidašnjeg života i kao takva se mora i promatrati.

U tom kontekstu je zanimljivo razmotriti fenomen *svjetske glazbe* i njezinu ulogu u kontekstu suvremenoga glazbenog obrazovanja.

2. Svjetska glazba

U uvjetima sveopće globalizacije dolazi do sve bržeg protjecanja glazbe. Iako dio glazbene produkcije uistinu postiže globalni doseg, velik broj

¹ Ovdje možemo napraviti analogiju s lingvistikom. Naime, središnje i unutarnje značenje jezičnog izraza njegova je denotacija ili smisao, dok nasumične i katkad s njim povezane promjenljive asocijacije čine njegove konotacije (Trask, 2005, 395).

izvođača i stilova i dalje ostaje distinktivno lokalno. Dok su neka mjesta izolirana i nalaze se izvan globalnih trendova, druga su, pak, središta kreativnosti, recepcije i transformacije. Fenomen *svjetske glazbe* (eng. *world music, world beat*) ilustrira način na koji je glazba istodobno pokretač mobilnosti i kulturna ekspresija permanentno povezana s određenim lokalitetom. Takva se glazba kreće od mjesta koja se percipiraju kao marginalna prema središtima glazbene industrije, odnosno od zemalja u razvoju prema Zapadu i njegovim potrebama za novim zvukovima, izvorima kreativnosti i ekspresijama autentičnosti.

Velik je broj zemalja koje su i danas, unatoč sveopćoj globalizaciji, u maloj mjeri izložene utjecajima zapadne popularne glazbe. Iako angloameričke kompanije dominiraju globalnim strujanjima diskografske industrije, to nužno ne osporava prisutnost egzotičnih zvukova, te nezapadnih formi i tradicije u popularnoj glazbi. U svim fazama evolucije popularne glazbe postojali su određeni "strani" elementi, koji su se često modificirali kako bi se prilagodili zapadnim ukusima i predrasudama. Brojni afrički instrumenti inkorporirani su u američku glazbu, a već tridesetih godina prošlog stoljeća havajska glazba i rumba postaju vrlo dobro prihvaćene čak u Japanu (Hosokawa, 1999). Poigravanja s mistikom Istoka intenzivirala su se šezdesetih godina prošlog stoljeća, kad su *Beatlesi*, a posebno George Harrison, iskazali fasciniranost indijskim instrumentima, indijskom glazbom i Ravi Shankarom, koji po mnogima predstavlja prvoga pravoga "svjetskog glazbenika", promovirajući glazbene zvukove i strukture koji su se u potpunosti razlikovali od onih sa Zapada (Mitchell, 1996). Do tada su lokalni i regionalni glazbenici uglavnom ostajali nepoznati zapadnim slušateljima, kojima je takva glazba bila nepristupačna, pa su i zapadne diskografske kompanije pokazivale iznimno mali interes za nju. Međutim, glazbenici poput *Beatlesa* tragali su za misticizmom i inovativnim zvukovima koji su se mogli ugraditi u zapadne glazbene strukture, te su upravo u *svjetskoj glazbi* pronalazili izvore autentičnosti i distinktivnosti. Tako je Paul Simon u svoj album *Graceland* (1986) unio elemente južno-afričke glazbe, skupina *Pearl Jam* povezala se s *Nusrat Fateh Ali Khan*, a *heavy metal* bend *Sepultura* sa *Xa-*

vante indijancima iz Brazila (Harris, 2000). Na taj su način brojni nezapadni glazbenici ostvarili svoju afirmaciju na Zapadu, te time izašli iz lokalnih okvira, promovirajući autentičnu *svjetsku glazbu*.

Jedna od temeljnih osobina *svjetske glazbe* je miješanje različitih utjecaja i stilova. Tako se popularna glazba Konga intenzivno razvijala tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća, i to ponajprije pod utjecajem karipske i kubanske glazbe, odnosno ritmova rumbeske i lirskih melodijskih linija. U to se vrijeme diljem afričkog kontinenta popularizirala akustična gitara, pa rezultirajuća interakcija afrokubanske glazbe, akustičnih gitara i tradicionalnih afričkih ritmova stvara novi glazbeni stil, nazvan *Congo*, u kojemu su evidentni elementi *salse*, američkog *rhythm and bluesa*, *reggaea* i *disca*.

Pokušavajući očuvati i nacionalne i regionalne tradicije, nezapadni izvođači redovito su apsorbirali čitav niz stilskih utjecaja sa Zapada. Iako nije postojala tijesna veza između identiteta, etniciteta, mjesta i glazbe, određeni su stilovi bili tijesno povezani s regijama i vremenskim razdobljima, a specifično prostorno porijeklo kao da je osiguravalo određeni stupanj autentičnosti.

Svjetska glazba zapravo predstavlja marketinšku kategoriju koja uključuje spoj različitih stilova iz zemalja u razvoju. Njezina definicija ovisi o društvenoj, političkoj i demografskoj poziciji manjinskih grupa u određenoj zemlji. Tako se, na primjer u SAD-u, gdje živi brojna hispanistička populacija, *salsa* ne smatra *svjetskom glazbom*, za razliku od Velike Britanije (Guilbault, 1993, 45). Slijedom toga zaključujemo da se ove kategorije u različitim kontekstima shvaćaju na potpuno različite načine.

Pojam *svjetska glazba* predstavlja "marketinški termin koji opisuje proizvode glazbenih interakcija između sjevera (SAD-a i zapadne Europe) i juga (prije svega Afrike i Karipskog zaljeva), koji se početkom osamdesetih godina pojavljuju u popularnoj glazbi, prije svega zahvaljujući pojavi novih, međusobno povezanih infrastruktura, utemeljenih u svrhu kultiviranja i njegovanja apetita slušatelja Prvoga svijeta prema egzotičnim i novim zvukovima Trećeg svijeta" (Pacini-Hernandez, 1993, 48-50, Feld, 2000).

Kako ističe Erlmann, "termin *svjetska glazba* prikazuje osebujan patos: hipnotizirajuću formulu

za novu poslovnu pustolovinu, jednu vrstu skraćene figure za novu, iako fragmentiranu globalnu ekonomsku realnost s privlačnim komercijalnim mogućnostima” (1996, 474). Interes za *svjetsku glazbu* posebno se intenzivirao osamdesetih godina prošlog stoljeća, u razdoblju raspada komunističkog bloka, ponovnog oživljavanja brojnih etničkih grupa, prihvaćanja novih orijentacija u različitim zajednicama i formiranja novih saveza, ali i sve većih problema povezanih s pojavom multikulturalnosti i polietničnosti, konsolidiranja globalnoga medijskog sustava, te rekonfiguriranja svjetskoga ekonomskog poretka u skladu s mnogo fluidnijim međunarodnim sustavom (prema Guilbault, *ibid.*, 36). Najkraće rečeno, u uvjetima postmodernističkog svijeta povećane mobilnosti, prolaznosti, urbanizacije i brze tehnološke promjene, povećava se glazbena raznolikost i eklekticizam, pri čemu je afirmacija *svjetske glazbe* išla ususret neumoljivoj potrebi kapitalizma za novim izvorima inspiracije i inovacije, ali i novim područjima proizvodnje i potrošnje.

Unatoč eklekticizmu i hibridnosti, uspjeh izvođača poput Youssou N’Dour ili Angélique Kidjo zahtijevao je od njih da ostanu, u određenoj mjeri, “glazbeno i inače predmodernistički...kulturalno ‘prirodni’, zbog rasizma i zahtjeva Zapada za autentičnošću”, što Taylor naziva “strateškom neautentičnošću” (1997, 126). Ipak, glazba većine poznatih “svjetskih” glazbenika preuzela je formu robe, osiguravši sebi čvrstu poziciju na razvijenim nacionalnim tržištima, mnogo prije nego što se nova globalna glazba uopće i počela percipirati. N’Dourve pjesme reflektiraju pritiske modernosti, poput utjecaja turizma i okolinske degradacije, migracija i nostalgije za precima i njihovom mudrošću, koristeći distinktivan, bubnjarski utemeljen glazbeni stil – *mbalax*. I Kidjo donosi jednu vrstu postkolonijalne kritike, usmjerujući se prema društvenoj promjeni i problemima razvoja (Taylor, *ibid.*, 136). Oba su izvođača apsorbirala zapadne elemente, prije svega pod utjecajem Jimija Hendrixa i Johna Coltranea, kao i utjecaje drugih sinkretičkih afričkih glazbi, koju su pjevali na nekoliko jezika.

Svjetska je glazba s vremenom postajala sve raznolikijom, a u temelju takve raznolikosti nalazi se paradoks inherentan diskografskoj industriji, u

kojoj su izvođači iz zemalja Trećega svijeta stjecali mnogo brži pristup globalnim tržištima kada su koristili pretežno euroameričke ljestvice i napjeve, harmoniju, elektroničke instrumente, te pristupačne plesne ritmove. Strateška neautentičnost, zajedno s često nehotećim stapanjem različitih glazbenih stilova, rezultirala je sve prisutnijim osjećajem “komodificirane različitosti, zamagljivanjem granica između egzotičnog i poznatog, lokalnog i globalnog u međunarodnoj popularnoj kulturi” (Feld, 1991, 134).

Uopćeno gledajući, *svjetska glazba* ilustrira fetišiziranje marginalnosti i esencijalističko identificiranje kulturnih praksi zemalja u razvoju sa samom različitosti (Erlmann, *ibid.*, Mitchell, *ibid.*). Ovo je fetišiziranje dio šireg trenda traganja za kulturama koje su relativno nedirnute procesima komodifikacije, što je najevidentnije u nekim formama turizma, koje veličaju, opredmećuju i romantiziraju opseg u kojemu je neka kultura i mjesto izolirano od drugih. Ipak, unatoč isticanju autentičnosti, dolazi do kontekstualiziranja *svjetske glazbe*, prije svega na kompilacijskim albumima i festivalima na kojima je pomiren čitav niz egzotičnih zvukova iz različitih lokacija.

Razvoj *svjetske glazbe*, ili još točnije, “glazbe Trećega svijeta” (Feld, 2000, 53), temeljem svojih konotacija egzotične razlike, udaljenosti, siromaštva i jednostavnosti, naglasio je etnicitet, u početku kao kuriozitet, a kasnije i kao robu. Tržište je zahtijevalo različitost, u smislu lokalnih i regionalnih zvukova, opskurnih izvođača i naroda, stranih instrumenata, kreativnosti i energije, te neobičnih ritamskih i vokalnih struktura. Kako je *svjetska glazba* ušla na globalna tržišta, te kako je bila konstruirana i definirana takvim tržištima, postalo je evidentno da ona ne predstavlja toliko novu “estetsku formu globalne imaginacije” (Erlmann, *ibid.*, 468), koliko proizvod fuzije koji stoga iziskuje stratešku neautentičnost, selektivno prisvojenju, čak i romantiziranu od strane “tradicionalnijih” svjetskih regija. Stoga autentičnost predstavlja implicitno prostorni model, “postavljajući neofričku, svetu, ruralnu tradiciju u središte, a svjetovni, strani, urbani elitni prostor na margine” (Averill, 1997, 44). Ovakvu je autentičnost zahtijevao Zapad.

Svjetska glazba ima egzotično porijeklo, jer potječe iz zemalja Trećega svijeta, pa joj se sukladno tome često pripisuje inferiornost, iako se istodobno favoriziraju dobre strane njezine glazbene tradicije. U uvjetima u kojima migracija, posebno iz siromašnih u bogate zemlje, postaje sve kritičnijim elementom globalizacije, glazba se pomiče iz vezanih, fiksnih ili esencijalnih identiteta, istodobno postajući predmetom sve brže fuzije i promjena u različitim socio-ekonomskim, političkim i geografskim kontekstima. Umjetnici se osjećaju uvrijeđenima kada ih se kategorizira u skupinu *svjetske glazbe*, izdvojeno od ostatka popularnoga glazbenog korpusa. Fetišiziranje mjesta, postojano u plasmanu *svjetske glazbe*, više se ne može intelektualno podupirati.

3. Razlozi uvođenja svjetske glazbe u nastavu

Neki glazbeni pedagozi smatraju kako je prvi i jedini cilj glazbenog obrazovanja usmjeravanje učeničkih preferencija prema zapadnoj, umjetničkoj glazbi. Drugi, pak, favoriziraju proširivanje preferencija prema glazbi različitih etničkih, rasnih i kulturnih skupina, ispravno uočavajući kako interkulturalno obrazovanje postaje imperativom suvremenog svijeta u kojemu živimo. Takvo obrazovanje uključuje tri važne dimenzije: (1) uključivanje i autentično prikazivanje multikulturalnog sadržaja; (2) obraćanje pozornosti na kulturne perspektive, predrasude i stereotype; (3) jednakost u procesima učenja i poučavanja među učenicima različitog porijekla (Banks, 1988).

Prevladavajuće stajalište o superiornosti zapadne umjetničke glazbe vrlo je diskutabilno. Vjerovanje kako je zapadna umjetnička glazba prirodnija, složenija, izražajnija i sadržajnija u odnosu prema ostalim vrstama glazbe, problematično je s više aspekata. Ono je, zahvaljujući svojoj ograničenosti, intelektualno problematično, jer negira prirodnost, složenost i sadržajnost nezapadnih glazbi, zanemarujući pritom mogućnost postojanja alternativnih estetika. Moralna problematičnost takva vjerovanja evidentna je u tome što ono implicira inferiornost nezapadne glazbe i nezapadnih kultura općenito. Ipak, moramo imati na umu da je glazba, jednako kao i društvo, utemeljena na različitim sustavima

i filozofijama, pa je u skladu s tim trebamo i promatrati.

Analizirajući razmišljanja različitih teoretičara (Reimer, 1989, Swanwick, 1988, Banks, *ibid.*) o mjestu i ulozi *svjetske glazbe* u školi, Fung (1995, 37-39) ističe postojanje triju skupina argumenata u prilog njezina uvođenja u nastavne programe. U prvoj se skupini nalaze *društveni razlozi*, odnosno razvijanje interkulturalne svijesti, razumijevanja i tolerancije, te iskorjenjivanje rasnih predrasuda. Baveći se pitanjima društvene funkcije glazbe, Banks (*ibid.*) i Jorgensen (1991) formiraju modele koncentričnih krugova za uvođenje *svjetske glazbe* u obrazovanje. Tako bi, prema Banksovu mišljenju, učenici trebali formirati jasne i pozitivne samoidentifikacije na tri razine – etničkoj, nacionalnoj i globalnoj – pri čemu je etnička razina temeljna i predstavlja preduvjet za ostale dvije. Jorgensen smatra da enkulturacija, kao forma obrazovanja, uključuje nizove koncentričnih krugova, koji predstavljaju sve veće razine razumijevanja, od granica određene kulture, prema sve globalnijem pogledu na čovječanstvo.

U drugu skupinu Fung ubraja *glazbene razloge*. Uvođenje *svjetske glazbe* u nastavne programe omogućuje usvajanje glazbenih pojmova i elemenata, razvijanje slušnih vještina i kritičkog mišljenja, povećavanje tolerancije prema nepoznatoj glazbi, te razvijanje osjetljivije percepcije poznate glazbe. Sustav kulturnih vrijednosti na kojemu je utemeljeno glazbeno obrazovanje vrlo je neuravnotežen. S tim u vezi Elliot ističe sljedeće: “Prvo, mi poučavamo vrlo ograničen dio glazbe koja se sluša i prakticira u našim multikulturalnim društvima. Drugo, ‘naše’ tradicionalno zapadne prakse izvođenja i slušanja glazbe imaju nekoliko zajedničkih osobina: one su usmjerene prema sintaktičkim strukturama (tonalnim melodijama i funkcionalnoj harmoniji); one više vrednuju ponovno stvaranje nego ono spontano; one naglašavaju kontrolu glazbenih okolina. Treće, prevladavajuća filozofija glazbenog obrazovanja savjetuje nas da tretiramo glazbu (sve glazbe!) kao estetski objekt kontemplacije, prema standardima ukusa 18. stoljeća” (1989, 13). Takva filozofija glazbenog obrazovanja nije nimalo prikladna za analizu nezapadnih glazbenih formi. Naime, u zapadnoj umjetničkoj tradiciji glazba se promatra više kao proizvod, a manje kao proces. Uloge glazbenih

sudionika, poput skladatelja, izvođača i slušatelja, u zapadnoj su glazbenoj tradiciji jasno demarkirane, za razliku od nediferenciranih uloga sudionika ostalih glazbenih tradicija, u prvom redu afričkih. Prenosjenje zapadne umjetničke glazbe temelji se na notaciji, dok se ostale glazbene tradicije uglavnom oslanjaju na slušno prenošenje. Istražujući neke glazbene kvalitete koje nisu naglašene u zapadnoj umjetničkoj glazbi, učenici stječu bolje razumijevanje prirode glazbe i načina na koji se glazba povezuje s ljudskim životom. Ta se ideja može povezati s Elliottovim induktivnim modelom dinamičnog multikulturalizma, iz kojega učenici, analizom palete različitih glazbenih kultura, dolaze do pojmovi glazbe, glazbenog razmišljanja i glazbenog ponašanja (ibid.).

Trećoj skupini razloga za uvođenje *svjetske glazbe* u škole pripadaju *globalni razlozi*, koji polaze od pretpostavke da je glazba globalni fenomen i da nema kulture koja nema glazbu. Kako bismo postali potpunim osobama u modernom svijetu, moramo biti osjetljivi na kulturu u globalnom kontekstu.

Fungovi razlozi za uvođenje *svjetske glazbe* u nastavu zrcale kompleksnost fenomena *svjetske glazbe* i potrebu njezina sveobuhvatnog razmatranja s društvenoga, glazbenoga i globalnog aspekta.

4. Zaključak

Iako velik broj glazbenih pedagoga smatra ideju uvođenja *svjetske glazbe* u glazbenu nastavu neupitnom, postoji čitav niz prepreka koje stoje na putu uspješnom inkorporiranju takve glazbe u nastavne programe. Kao prvo, učitelji nemaju dovoljno znanja za poučavanje glazbe iz interkulturalne per-

spektive, jer je njihova glazbena pouka uglavnom utemeljena na zapadnoj umjetničkoj glazbi. Druga prepreka je nedostatak kvalitetnih nosača zvuka, uslijed čega učitelji posežu za aranžiranim, neautentičnim verzijama *svjetske glazbe*. Takav je pristup u suprotnosti s preporukama etnomuzikologa i glazbenih pedagoga, koji naglašavaju važnost korištenja autentičnih nosača zvuka u radu s djecom. Ipak, jasno je da u razredu nikada nećemo postići apsolutnu autentičnost *svjetske glazbe*, iz jednostavnog razloga što takvu glazbu odvajamo od njezina originalnog socio-kulturnog konteksta i premještamo je u razredni kontekst. U radu s djecom je potrebno, osim inherentnog značenja *svjetske glazbe*, posebno naglasiti njezina konotirana značenja, jer je riječ o glazbi koja potječe iz djeci dalekih i nepoznatih kultura. Imajući u vidu da se preferencije *svjetske glazbe* povećavaju s poznavanjem takve glazbe, Demorest i Schultz (2004) razmatraju mogućnost da bi polazište za uvođenje glazbe nepoznatih kultura mogao biti glazbeni stil *world pop*, u kojemu se spajaju zapadni i nezapadni elementi. Naravno da se izlaganje učenika *svjetskoj glazbi* ne bi zaustavilo u toj fazi, ali bi takav pristup zasigurno stvorio pozitivniji kontekst za prihvaćanje glazbe koja potječe iz djeci nepoznate kulture.

S obzirom na važnost *svjetske glazbe* u glazbenim programima širom svijeta, bilo bi zanimljivo istražiti dječje odgovore na glazbu različitih kultura i utjecaj nekih čimbenika, u prvom redu dobi, na njihove preferencije. Takve bi informacije mogle pomoći glazbenim pedagozima u stvaranju pozitivnijih i ugodnijih glazbenih iskustva koja će proširiti i obogatiti dječje glazbene svjetove.

Literatura

- Averill, G. (1997), *A Day for the Hunter. A Day for the Pray. Music and Power in Haiti*. Chicago: Chicago University Press.
- Banks, J. A. (1988), *Multicultural Education: Theory and Practice*. Boston: Allyn and Bacon.
- Clayton, M., Herbert, T., Middleton, R. (2003), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York and London: Routledge.
- Demorest, S. M., Schultz, S. J. M. (2004), Children's preference for authentic versus arranged version of world music recordings. *Journal of Research in Music Education*, 52 (4), 300 – 313.
- Elliot, D. J. (1989), Key concepts in multicultural music education. *International Journal of Music Education*, 13 (3), 11 – 18.
- Erlmann, V. (1996), The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s. *Public Culture*, 8 (3), 467 – 487.
- Feld, S. (1991), Voices off the rainforest. *Public Culture*, 4 (2), 131 – 140.
- Feld, S. (2000), A sweet Lullaby for world music. *Public Culture*, 12 (2), 145 – 171.
- Fung, V. C. (1995), Rationales for Teaching World Music's. *Music Educators Journal*, 82 (1), 36 – 40.
- Green, L. (1997), *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guilbault, J. (1993), *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Harris, K. (2000), Roots: the relationship between the global and the local within the extreme metal scene. *Popular Music*, 19 (2), 13 – 30.
- Hosokawa, S. (1999), Strictly ballroom – the rumba in pre-World War Two Japan. *Perfect Beat*, 4 (3), 3 – 23.
- Jorgensen, E. R. (1991), In search of music education. Paper presented at the meeting of the College Music Society. Chicago, Illinois.
- Mitchell, T. (1996), *Popular Music and Local Identity*. London and New York: Leicester University Press.
- Pacini-Hernandez, D. H. (1993), A view from the south: Spanish Caribbean perspectives on world beat. *The World of Music*, 35 (3), 48 – 69.
- Reimer, B. (1989), *A Philosophy of Music Education*. Englewood Cliff, NJ: Prentice Hall.
- Swanwick, K. (1988), Music education in a pluralistic society. *International Journal of Music Education*, 12 (3), 3 – 8.
- Taylor, T. D. (1997), *Global Pop: World Music, World Markets*. New York, London: Routledge.
- Trask, R. L. (2005), *Temeljni lingvistički pojmovi*. Zagreb: Školska knjiga.