

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij Kulturologija,
Kultura, umjetnost i književnost u europskom kontekstu

dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković

**KULTURNI IDENTITET I KREATIVNOST
U GLAZBENOM IZVOĐENJU
– GRANICE IZMEĐU REPRODUKCIJE I
INTERPRETACIJE**

Doktorski rad

Osijek, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij Kulturologija,
Kultura, umjetnost i književnost u europskom kontekstu

dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković

**KULTURNI IDENTITET I KREATIVNOST
U GLAZBENOM IZVOĐENJU
– GRANICE IZMEĐU REPRODUKCIJE I
INTERPRETACIJE**

Doktorski rad

Mentorica 1: prof. dr. art. Dragana Jovanović

Mentorica 2: Akademkinja Helena Sablić Tomić

Osijek, 2024.

JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL

Postgraduate University Study Program Cultural Studies

Antoaneta Radočaj-Jerković, PhD

**CULTURAL INDENTITY AND CREATIVITY IN
MUSICAL PERFORMANCE - THE BORDERS
BETWEEN REPRODUCTION AND
INTERPRETATION**

Doctoral thesis

Mentor 1: Dragana Jovanović, DMA, Associate Professor

Mentor 2: Academician Helena Sablić Tomić

Osijek, 2024.

Mentorica 1: **prof. dr. art. Dragana Jovanović**, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Mentorica 2: **akademkinja Helena Sablić Tomić**, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

ZAHVALA

Zahvaljujem skladatelju prof. art. Daliboru Bukviću na stvaranju glazbenoga djela koje se nalazi u središtu ovog doktorskog rada. Zahvaljujem mu na suradljivosti i povjerenju koje je rezultiralo izvedbama, odjekom i naknadim životom djela koje nas je oboje ugodno iznenadilo. Naša suradnja razvila se na temelju jednoga maila, nekoliko razgovora uživo i mnogo sms poruka, ali je zaživjela u sinergijskom ispreplitanju ideja skladatelja i izvođača u vrtlogu stvaranja interpretacije koja prelazi granice zapisa partiture, što smatram neprocjenjivim profesionalnim i osobnim iskustvom.

Zahvaljujem svojim mentoricama, prof. dr. art. Dragani Jovanović i akademkinji Heleni Sablić Tomić na podršci prilikom pripreme i izvedbe djela te oblikovanja teorijske elaboracije umjetničkog istraživanja.

Iskustvo i rezultati prof. dr. art. Dragane Jovanović u dirigentskom radu s uglednim ženskim zborom *Collegium Musicum* iz Beograda, kao i u izvedbi intermedijalnih projekata, predstavljalo mi je snažan poticaj pri odluci za izradu ove disertacije te sam joj zahvalna na svim sugestijama.

Zahvaljujem akademkinji Heleni Sablić Tomić na ustupljenom tekstu iz knjige *Kartografija ljubavi – Dunavom*, a koji je postao značajno vezivno tkivo umjetničkoga projekta. Zahvalna sam na povjerenju koje je s malo razmijenjenih riječi progovorilo o temama i idejama o kojima obično ne razgovaramo. Zahvaljujem na sugestijama vezanim uz strukturiranje pisanoga dijela doktorske disertacije.

Zahvaljujem svim suradnicima na projektu, ponajprije Davoru Dediću na pomoći kod pripreme i izvedbe te strpljenju u trenutcima u kojima me vodila inspiracija, a ne *ratio*, te dragim kolegama Vuku Ognjenoviću, Zdenki Lacina Pitlik i Josipu Grizbaheru na njihovu kreativnom doprinosu.

Posebno zahvaljujem svojim pjevačicama koje su izvele i snimile *Horizont – vučedolski misterij*, sudjelujući podjednako glasom i voljom u avanturi eksperimentiranja, traganja, sumnjanja i vjerovanja u vrijednosti koje lebde među zvijezdama.

Na kraju, zahvaljujem mojem suprugu Berislavu koji mi svakoga dana pomaže letjeti.

SAŽETAK

Doktorski rad pod nazivom *Kulturni identitet i kreativnost u glazbenom izvođenju – granice između reprodukcije i interpretacije* sastoji se od dva dijela. Prvi dio podrazumijeva introspektivni umjetničko-istraživački rad na pripremi nove višestavačne skladbe za zbarski ansambl - od idejne inicijative, razrade i organizacije projektne ideje, do umjetničke izvedbe iz perspektive dirigenta ansambla. Drugi se dio odnosi na znanstvenu, teorijsku i empirijsku elaboraciju kreativnih istraživačkih procesa prisutnih u postavljanju izvedbe u svrhu propitivanja pojma kreativnosti i identiteta u izvođačkoj umjetnosti te utvrđivanja elemenata izvođačkog (dirigentskog) kreativnog sudjelovanja u oblikovanju djela. Umjetnički i znanstveni doprinos moguće je promatrati zasebno, ali i interdisciplinarno, budući da se interdisciplinarnim metodološkim postupcima i metodama analizira kreativni utjecaj i doprinos izvođača, u konkretnom slučaju dirigenta kao nositelja reprodukcijских i interpretacijskih ideja u oblikovanju glazbene izvedbe.

Ključne riječi: glazbena izvedba; dirigiranje; interpretacija; kreativnost; kulturni identitet.

SUMMARY

Doctoral thesis entitled *Cultural Identity and Creativity in Musical Performance - the Borders Between Reproduction and Interpretation* consists of two parts. The first part includes an introspective artistic research work on the preparation of a new multi-part composition for a choir ensemble from the conceptual initiative, development and organization of the project idea to artistic performance from the position of an ensemble conductor. The second part refers to the scientific, theoretical and empirical elaboration of creative research processes present in the performance in order to question the concept of creativity and identity in the performing arts and determine the elements of performing (conducting) creative participation in the work's formation. Artistic and scientific contribution can be observed separately, but also interdisciplinary, since interdisciplinary methodological procedures and methods analyze the creative influence and contribution of performers, in this case conductors as bearers of reproductive and interpretive ideas, in shaping the musical performance.

Keywords: musical performance; conducting; interpretation; creativity; cultural identity.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. KULTURA, IDENTITET I GLAZBENA UMJETNOST	3
2.1. Kultura kao izvorište identiteta.....	3
2.2. Kulturni identitet – multiperspektivnost pojma	8
2.3. Kulturni identitet u kontekstu nacionalnog identiteta	15
2.4. Kulturni identitet i kulturna baština	19
2.5. Kulturni identitet i glazbena umjetnost.....	25
2.6. Utjecaj glazbe na kulturni identitet.....	28
2.7. Kulturni i profesionalni identitet dirigenta	31
3. GLAZBENA UMJETNOST U KONTEKSTU STVARANJA I IZVOĐENJA.....	36
3.1. Je li reprodukcija <i>a priori</i> interpretacija glazbe?.....	38
3.2. O reprodukciji i interpretaciji u vokalnoj umjetnosti.....	43
3.3. Zborski dirigent u funkciji interpretacije glazbenoga djela.....	46
3.4. Zbor kao umjetnički organizam	49
4. UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE	55
4.1. Metodologija istraživanja.....	55
4.2. Opis i tijek istraživanja	57
4.3. Ciljevi i hipoteze istraživanja	59
4.4. Metode istraživanja.....	59
5. INTERPRETACIJA UMJETNIČKOG PROJEKTA	62
5.1. Preparacija - inspiracija.....	63
5.2. Kreativna inovacija.....	65
5.2.1. Kreativne osobe i njihov umjetnički doprinos projektu	69
5.2.1.1. Kreativne osobe neizravno uključene u izvedbu	71
5.2.1.2. Kreativne osobe izravno uključene u izvedbu	82
5.2.2. Kreativni prostori i njihova uloga u projektu	86
5.2.2.1. Muzej vučedolske kulture	87
5.2.2.1.1. Komunikacija projekta i prostora muzeja.....	90
5.2.2.2. Tvornica Gaj, Slatina – Skladište 8.....	95
5.2.2.2.1. Komunikacija projekta i prostora bivše tvornice.....	96
5.2.2.3. Lauba – kuća za ljude i umjetnost.....	100
5.2.2.3.1. Komunikacija projekta i koncertno-izložbenog prostora	102
5.2.3. Kreativno djelo kao rezultat i početak umjetničkog čina	105
5.2.3.1. Perspektiva skladatelja.....	106
5.2.3.2. Perspektiva dirigentice.....	116
5.3. Komunikacija i verifikacija kreativnog procesa	121

6.	ZAKLJUČAK.....	135
7.	LITERATURA	140
8.	PRILOZI.....	149
9.	POPIS SLIKA.....	168
10.	POPIS TABLICA	169
11.	POPIS PRILOGA.....	170
12.	ŽIVOTOPIS.....	171

1. UVOD

„Uloga umjetnika je postavljati pitanja, a ne odgovarati na njih.“

Anton Čehov

Svijet umjetnosti u kojemu se prakticira djelovanje u području umjetničke prakse bez njene teorijske interpretacije gotovo da više i ne postoji. Teorijski rad koji prati, obrazlaže i interpretira umjetnički rad postao je sredstvo za multidisciplinarno razumijevanje svega što želimo nazvati novim i originalnim u umjetnosti (Nikolić, 2015), stoga će se i u kontekstu ovoga umjetničkog rada posegnuti za definiranjem onih ideja koje su utjecale na formiranje težnje za konkretnim povezivanjem umjetničkog (izvedbenog) i teorijskog, bilo da te ideje izravno potvrđuju ili opovrgavaju temu istraživanja.

Zato je u smislu elaboracije teorijske podloge istraživanja potrebno citirati rečenicu muzikologa Nikše Glige koja je poslužila kao jedna od ideja pri oblikovanju teme, a u kojoj autor problematizira bilo kakvu potrebu za interpretacijom notnoga teksta s obzirom na to da je „*notni tekst samo dokument o jednome od mnogih mogućih izbora pa ga se, budući da je autentičan i zato što je u notiranome dokumentu, mora jednostavno reproducirati, a ne interpretirati — upravo zato da bi se sačuvala njegova autentičnost*“ (Gligo, 2005: 208-209). Takvo razmišljanje naoko negira kreativnost interpretacijskoga doprinosa izvođača u smislu prenošenja autorove (skladateljeve) poruke izvođaču, što Gligo dodatno potvrđuje citirajući Ligetija koji smatra da je sloboda koju skladatelj daje izvođaču samo iluzija jer skladatelji pri stvaranju, ali i nakon što prepuste djelo izvođaču, vode brigu o, odnosno sudjeluju u životu svojih djela (Ligeti, 1959. prema Gligo, 2005). Ipak, skladatelj Milko Kelemen (1965) upozorava da se ideja stvaranja i izvedbe *muzike*, kao i odgovora na pitanje što je to zapravo muzika kroz povijest mijenjala u odnosu na izvor, ali da je za njeno razumijevanje ključno krenuti od razumijevanja ljudske prirode koja se u krugu *produkcija* (djelo) - *reprodukcija* (izvedba) - *publika* (prijem) ne smije izgubiti. Kelemen smatra da je za razumijevanje glazbe ključno razumijevanje glazbenog doživljaja u kojemu se susreću skladatelj, izvođač kao reproduktivni glazbenik, odnosno skladateljev medij, i publika kao primatelj skladateljeve glazbene poruke. Uzimajući u obzir navedeno, postavlja se temeljno istraživačko pitanje ovog rada: postoji li potreba za potragom za interpretacijom kao kreativnim oblikom izvođenja glazbe te mogu li se i, ako da, na koji način odrediti njene granice?

Kada promatra glazbu kao tekst „*koji je više od skupa propisa za realizaciju zvuka*“, Gligo (1999: 153) navodi da je „glazbeni tekst“ moguće interpretirati na dvije razine. U užem smislu je riječ o interpretaciji kao „*realizaciji u zvuku*“, odnosno kreativnom izvođenju skladbe iz perspektive izvođača koja skladbi u trenutku izvođenja daje interpretativni smisao i značenje koje nastaje sa stajališta slušatelja. U širem smislu, riječ je o „*verbalnoj interpretaciji – verbalnoj refleksiji o smislu i značenju glazbe kao teksta*“ (Gligo, 1999:153). Kreativni doprinos izvođača moguće je tražiti upravo u ovim premisama.

Pojmu kulturnog identiteta pristupit će se iz perspektive propitivanja važnosti identiteta lokaliteta na kreaciju i reinterpretaciju sadržaja kulturne baštine prostora te osobnog izvođačkog identiteta u odnosu na glazbeni predložak onako kako je je u knjizi *Kroćenje unutarnjeg nemira: ja, žena, prostor* pristupljeno propitivanju odnosa ženskoga identiteta s književnim tekstom (Sablić Tomić, 2018).

Kreativnost kao fenomen izrazito je popularan te se kao takav istražuje u području različitih znanosti – psihologije, sociologije, pedagogije, antropologije, ali i umjetnosti. Promišljanja o povezanosti kreativnosti i umjetnosti moguće je pratiti od doba antike do danas te iako su se koncepcija i vrednovanje rezultata kreativnosti kroz povijest mijenjali sukladno promjenama društvenih normi i vjerovanja, osnovna počela kao što su inspiracija, stvaranje te kasnije i traganje za originalnim uvidima i rješenjima zajednička su svim razdobljima (Degmečić, 2017).

Istraživanja na temu glazbene kreativnosti brojna su, osobito ona koja istražuju kreativnost u temeljnom obliku stvaranja glazbenoga djela. U posljednje vrijeme sve je više studija koje se bave istraživanjem i drugih područja glazbene kreativnosti, u prvom redu za ovaj rad značajne kreativnosti u procesima izvođenja glazbe. S tim u vezi važno je istaknuti radove koji istražuju ekspresivnost u izvedbi, interpretacijske tehnike, psihološki pojam *flow* (očaravajuća obuzetost) u izvedbi, improvizaciju, osobnu i skupnu izvođačku kreativnost, komparaciju položaja izvođačke kreativnosti s obzirom na žanrove i drugo (Bishop, 2018; Clark, 2005; Csikszentmihalyi, 1996; Jaros, 2009; van der Schyff i Schiavio, 2020; Schiavio i Benedek 2020.; Toynbee 2000).

U kontekstu ovoga rada upravo su navedeni oblici izvođačke kreativnosti poslužili kao temelj za istraživanje i donošenje zaključaka.

2. KULTURA, IDENTITET I GLAZBENA UMJETNOST

2.1. Kultura kao izvorište identiteta

Kultura je složen, multidisciplinarni pojam s višestrukim značenjem. Definira se kao područje „institucija, vrijednosti, predodžaba i praksi koje čine život određene ljudske skupine, a prenose se i primaju učenjem“ (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*). Korijen riječi kultura potječe od latinske riječi *colere*, a označava različite pojmove kao što su uzgajati, obožavati, njegovati. Tako, izvorni smisao riječi kultura može označavati kultiviranje zemlje, kao i kultiviranje ljudskoga duha. Kultura označava promjenu, akciju, djelatnu sklonost rasti i razvoju ili, kako Eagleton navodi: „*kultura navješćuje dijalektički odnos između umjetnoga i prirodnoga, onoga što mi činimo svijetu i svijet čini nama*“ (Eagleton, 2000: 9). Pojam se najčešće proučava u antropološkom smislu, a temeljni je predmet istraživanja u kulturnoj antropologiji, odnosno etnologiji. U novije je vrijeme kultura kao potentan multidisciplinarni pojam tema istraživanja i u mnogim drugim poljima društvenih i humanističkih znanosti. Najčešće upotrebljavana podjela kulture je ona koja se primjenjuje u antropologiji, prema kojoj se kultura dijeli na materijalnu, društvenu i duhovnu (Vuković, 2011).

Jedna od ključnih osobina kulture je njena prilagodljivost i primjenjivost u svim aspektima i segmentima života i društva. S obzirom na cjelokupni razvoj života na Zemlji, kultura predstavlja evolucijsku jedinstvenost i posebnost koja je specifična samo za čovjeka.

Ideja kulture na tragu današnjih tumačenja pojma počela se razvijati krajem 18. stoljeća kao odgovor na bujanje revolucionarnih pokreta i industrijalizma, postavši pritom jednim od temeljnih izraza na kojem počiva romantičarski nacionalizam. Kao znanstveni pojam kultura se pojavljuje u radovima Lorda Henryja Kamesa *Aufbau des Verstandes*¹ iz 1774. godine i nešto poznatijem djelu Johanna Christoha Adelunga iz 1782. - *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*².

U 19. stoljeću pojam kulture se dodatno i značajnije strukturira. Kao etnološki pojam usustavljuje se 1843. godine izdavanjem djela njemačkog antropologa Gustava Friedricha Klemma

¹ Prijevod naslova s njemačkoga jezika: Uređenje uma.

² Prijevod naslova s njemačkoga jezika: Rasprava o povijesti kulture ljudskog roda.

*Allgemeine Kultur und Menschheit*³ (Vince-Pallua, 1999). Kultura se u 19. stoljeću najčešće promatra upravo iz antropološke perspektive u svojstvu društvenog surogata za slabljenje religijskih vrijednosti. Snažnji prodor kulture u javni život donosi 20. stoljeće te kultura postaje „*vitalnim čimbenikom u novim oblicima političkih sukoba*“ prisutnim i danas u pojmovima „*multikulturalizma i politike identiteta*“ (Eagleton, 2017:110).

Britanski antropolog Edward Burnett Taylor, koji je 1871. predložio jednu od prvih definicija i znanstveno određenje pojma, smatra da je kultura složen pojam povezan s civilizacijom s kojom čini cjelinu, a obuhvaća „*znanje, vjerovanje, umjetnost, znanost, pravo, moral, običaje i sva druga umijeća i navike koje je stekao čovjek kao član društvene zajednice*“ (Taylor prema Kloskowska 2003: 12).

Prema Eagletonu (2000), kultura je svojevrsno nesvjesno lice i naličje civiliziranog života, odnosno skup vjerovanja i opredjeljenja koje zajednica prihvaća konsenzusom. Autor ističe nužnost temeljnog razumijevanja prave prirode kulture za izravno sudjelovanje u njezinu kreiranju.

Skledar (2005) ukazuje na temeljni smisao kulture, a to je „*održanje i napredak (humaniziranje) čovjeka, njegova društva i života*“. Iz takvih procesa koji se mogu smatrati svojevrsnim „*kultiviranjem*“ života nastaje kultura kao rezultat utjecaja čovjekove materijalne i duhovne intervencije u prirodu, društvo i ljudski duh (Skledar, 2005: 40). I u kasnijim radovima Skledar (2012) ističe važnost razumijevanja kulture kao rezultata procesa koji su pod utjecajem čovjekove „*materijalne i duhovne intervencije*“ i intervencije.

Stepin (2003) kulturu definira kao sustav povijesno evoluirajućih metabioloških programa ljudskih aktivnosti koje jamče kontinuitet i kontinuiranu modifikaciju društva.

Autorica Heyes (2020) navodi da kultura uključuje ponašanja i znanje koje definira određenu skupinu pojedinaca. Pojam kulture odnosi se na osobine i stručnost određene zajednice, a obuhvaća društvene običaje, jezik, hranu, glazbu i umjetnost i drugo (Smith, 2018). Kultura je predmet proučavanja u prirodnim, humanističkim, društvenim znanostima te u umjetnosti. Patterson (2014) ističe da je kultura rezultat dva recipročna procesa. Prvi proces uključuje znanja koja društvo stvara,

³ Prijevod naslova s njemačkoga jezika: Opća kulturna povijest čovječanstva.

replicira i diseminira, a drugi proces predstavlja nastanak i postojanje pragmatičnih komponenti koje su u službi prvoga procesa.

Prema Eagletonu, pojam kulture podrazumijeva četiri temeljna značenja, od kojih se jedan može smatrati u najširem smislu kao „ukupan način života“, dok se ostali odnose na tumačenje kulture u užem smislu kao „zbroja umjetničkih i intelektualnih djela, procesa duhovnog i intelektualnog razvoja, te vrijednosti, običaja, vjerovanja i simboličnih postupaka prema kojima ljudi žive“ (Eagleton, 2017, 11). Williams (1958), prema Eagletonu (2017), navodi da se pojam kulture neprestano proširuje te da u sebi sadrži „inflatorne sklonosti“ (Williams prema Eagleton, 2017:13). Autor upozorava da je najšira definicija prema kojoj kultura predstavlja „cjelokupan način života“ preširoko postavljena te da takav koncept nameće potrebu za diferencijacijama unutar pojma kulture na materijalnu i simboličnu, odnosno duhovnu sferu (umjetnost, znanost, filozofija, običaji, moral i drugo). Zanimljivo je da ova definicija ima uporište u prvoj zapisanoj definiciji pojma kulture iz 1688. godine, prema kojoj filozof Samuel von Pufendorf kulturu definira kao cjelokupnost oblikovanja ljudskoga života - „*universum vitae humanae cultum*“ (Kloskowska, 2003:10).

Huntington (2004), prema Paiću (2005: 155), kulturu smatra specifičnim oblikom življenja koji uključuje objektivne i subjektivne konstrukte, uvjerenja i sustave vrijednosti kao što su jezik, religijska, društvena i politička uvjerenja, običaji i stilovi ponašanja i drugo. Kulturi se, dakle, ne pristupa na klišeiziran način dijeleći je na „visoku i nisku“, nego ju se tumači iz uključivije i šire perspektive.

Eagleton (2017:12) naglašava latentnu kontradiktornost tumačenja kulture u umjetničkom kontekstu kada opisuje pojam „*novog kulturnog događaja*“ jer kultura uključuje pojave koje su višekratno, čak generacijski, ponavljane. Primjetne razlike između razumijevanja kulture kao načina života i kulture kao umjetnosti otvaraju i niz pitanja na temu pragmatičnog i simboličkog poimanja sfere kulture, pri čemu autor ukazuje na potrebu razlikovanja, nekoć istoznačnih, a danas gotovo suprotnih pojmova, *civilizacije* i *kulture*. U tom smislu civilizacija predstavlja činjeničnu, a kultura vrijednosnu kategoriju (Eagleton, 2017:19).

Potrebno je razlikovati normativno i deskriptivno značenje obaju pojmova, čije se razumijevanje manifestira ponovno izražavanjem činjenica ili vrijednosti.

Pomalo utopijski, Agamben (2010:93) kulturu doživljava kao nadu, kao vremenski portal do budućnosti kroz stvaralaštvo ispunjeno smislom.

Paić (2005) kulturu promatra kao „*partikularnu univerzalnost globalizacije*“ jer njome dominira univerzalnost globalnog kapitala. Autor kulturi dodjeljuje središnje mjesto u suvremenom globaliziranom svijetu nazivajući je „*novom ideologijom identiteta*“, ukazujući pritom na tri nova koncepta kulture. To su:

- transnacionalna hibridizacija,
- fundamentalistički pokreti duhovne obnove i
- biopolitika tzv. „treće kulture“ (Paić, 2005: 200).

Paić poziva na dekonstrukciju pojma kulture u tradicionalnom smislu, ukazujući na potrebu dekonstrukcije njenih temeljnih gradbenih pojava kao što su religija, politika, nacija, ekonomija. Autor ukazuje i na manjkavost UNESCO-ove programske deklaracije iz 1995. koja kulturu definira kao „*obuhvatni i navlastiti način života naroda i društva*“ (UNESCO, 1995: 21) jer takvu definiciju u kontekstu problema kulturnog identiteta smatra neprimjerenom. Nemoguće je i nepotrebno u današnjem svijetu „*hibridnih i heterogenih identiteta u nastajanju*“ težiti obuhvatnosti, autentičnosti, prepoznatljivosti i jedinstvenosti kultura (Paić, 2005: 202). Prema Paiću (2005: 155), kultura je projektivna i promjenjiva te je u tom kontekstu treba i proučavati.

Može se zaključiti da je kultura dinamična pojava koja prolazi kroz kontinuirane promjene te pokazuje sklonost prema proširenju smisla, sadržaja i značenja te je stoga u istraživanjima vezanim uz kulturu važno usvojiti načela multiperspektivnosti i fleksibilnosti kojima će se pojave na odgovarajući način interpretirati i reinterpretirati.

Definiranju kulture moguće je pristupiti i analizom iz tri općenite kategorijske perspektive. Tako Williams (2006) ističe postojanje:

- idealne,
- dokumentarne i
- socijalne definicije kulture.

Kategorija *idealne kulture* podrazumijeva elemente i procese čovjekova razvoja i usavršavanja provedene prema potvrđenim univerzalnim vrijednostima. Riječ je o svezremenski općeprihvaćenim ljudskim vrijednostima neodvojivim od univerzalne ljudske prirode.

Dokumentarna definicija *kulture* odnosi se na zbir djela koja su plod rada, djelovanja, misli, ideja i iskustva ljudi, a koja su na odgovarajući način zabilježena i obrađena. Kod dokumentarne analize procjena i definiranje zasniva se na kritičkom promatranju i vrednovanju misli, iskustava normi, oblika i drugih sastavnica kulture.

Socijalna definicija *kulture* zasniva se na pretpostavkama o kulturi kao refleksiji posebnog načina života temeljenog podjednako na svakodnevnom ponašanju aktera, utjecaju društvenih institucija, ali i umjetnosti, spoznaji, uvjerenjima i stavovima. I u ovom će se slučaju pri analizi rezultata stvaralačke djelatnosti („*plodova uma i mašte*“) koristiti postupci povijesne kritike kojima će se, uvažavajući odnose prema posebnim tradicijama i društvu, vrednovati elementi karakteristični za svakodnevni život i ponašanje ljudi (Williams, 2006: 36).

2.2. Kulturni identitet – multiperspektivnost pojma

Identitet predstavlja *skup značajki koje osobu ili svojstvo čine onom koja jest* (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje). Pojam je nastao iz kasnolatinske riječi *identitas*, što znači istovjetan, a prisutan je u različitim disciplinama, najviše u filozofiji i sociologiji. Castellsu je identitet „*izvor smisla i iskustvo naroda*“ (Castells, 2002:16), odnosno proces „*stvaranja smisla*“ utemeljen na odabranim kulturnim značajkama. Prema Vukoviću (2011), „načelo identiteta“ implicira jednakosti svih pojava u prirodi, društvu i mišljenju usprkos promjenama koje se događaju tijekom povijesnog razvitka (Vuković, 2011: 102).

S obzirom na usmjerenost motrišta, identitet može biti individualan i društveni, ovisno odgovara li na pitanje „*tko sam ja*“ ili „*tko smo mi*“, odnosno zasniva li se na osobnoj ili kolektivnoj dimenziji. Društveni identitet zasniva se na pripadnosti određenoj društvenoj skupni s kojom se pojedinac na temelju individualnoga identiteta može poistovjetiti. Tako se razlikuju identiteti po pitanju psiholoških i antropoloških, društvenih, kulturnih, nacionalnih, jezičnih, profesionalnih i drugih obilježja. Vuković (2011) također navodi kako psihologija, ali i općenito društvene i humanističke znanosti, razlikuju i određuju osobni i društveni identitet. Osobni ili individualni identitet odnosi se na prepoznatljivost osobe i nastaje u procesu poistovjećivanja s obilježjima drugih identiteta u svrhu izgrađivanja vlastitog. Riječ je o spoju pojedinčevih „*osebujnih značajki i kakvoće koji ga određuju i zadržavaju njegovu istovjetnost, unatoč svim mogućim vremenskim mijenama u njegovu izgledu tijela, psihičkoj osobnosti, umnim sposobnostima, sjećanjima itd.*“ (Vuković, 2011: 102).

Značajno je Castellsovo (2002) razmišljanje o diferencijaciji između pojavnosti identiteta i uloga. Uloge formira i definira društvo, odnosno društvene organizacije i institucije putem izvanjski nametnutih normi, dok se identitet gradi slijedeći unutarnji smisao pojedinca ili, kako autor navodi, „*identiteti organiziraju smisao dok uloge organiziraju funkcije*“. Stvaranje identiteta na temelju društvenih institucija moguće je samo ukoliko pojedinac takve procese „*pounutrašnji*“ izgradnjom osobnog unutarnjeg smisla. Smisao je u tom slučaju osobni, individualni unutarnji radar utemeljen oko pojedinčeva primarnog identiteta. Taj unutrašnji smisao svake osobe moguće je definirati i kao „*simboličku identifikaciju svrhe njegova ili njezina djelovanja*“ (Castells, 2002: 17).

S druge strane, društveni identitet odnosi se na osjećaj i svijest o pripadnosti, odnosno na poistovjećivanje pojedinca s vrijednostima zajednice. Identitet se izgrađuje nesvjesno, recepcijom sadržaja i utjecaja iz okoline te svjesno, obrazovanjem.

Castells (2002) prepoznaje tri oblika i izvorišta za izgradnju identiteta. To su:

- legitimirajući identitet,
- identitet otpora i
- projektni identitet.

Legitimirajući identitet odnosi se na identitete koji su rezultat utjecaja civilnog društva, organizacija i dominantnih društvenih institucija kao što su Crkva, sindikati, političke stranke, građanske udruge i slično, a koji se primjenjuje sa svrhom osnaživanja i proširenja dominacije institucija nad sudionicima. *Identitet otpora* ili *identitet za otpor* podrazumijeva izgrađivanje identiteta na temelju procesa uvjetovanih povijesnim, zemljopisnim ili biološkim čimbenicima, najčešće među izoliranim, obezvrijeđenim ili stigmatiziranim sudionicima. Ta vrsta identiteta može dovesti do stvaranja obrambenih identiteta organiziranih u zajednice ili komune, a koje su postavljaju isključivo u odnosu na dominantnu većinu ili, kako Castells (2002: 19) kaže, „isključivanjem onih koji isključuju od strane isključenih“.

Projektni identitet izgrađuje individue, odnosno *subjekte* koji izgradnjom identiteta izgrađuju „*nacrt različitog života*“ utemeljenog bilo na otporu ili na idejama zajedništva. Na taj način subjekti svjesno izgrađuju novi identitet temeljen na odabranim kulturnim postavkama.

Woodward (1997) razlikuje esencijalističke i neesencijalističke definicije identiteta. Esencijalistički pristup podrazumijeva stvaranje identiteta na temelju fiksiranosti skupa osobina unutar svake etničke ili kulturne skupine dok se neesencijalističke definicije, iako uvažavaju zajedničke osobine unutar etničke ili kulturne skupine, značajnije usmjeravaju prema utvrđivanju razlika. Neesencijalistički pristup „*uzima u obzir činjenicu da su identiteti suvremenog društva promjenljivi, nezavisni, neodređeni i mnogostruki*“ (Dobrota, Kušćević, 2009:199).

Dobrota i Kušćević (2009) kada govore o glazbenom identitetu u kontekstu popularne glazbe navode i razlike između individualnog, društvenog te kulturnog identiteta koji u kontekstu popularne glazbe dijele na identitet osobnosti, identitet temeljen na osjećaju pripadnosti skupini te na osjećaju pripadanja etničkoj, kulturnoj ili supkulturnoj skupini koja utječe i gradi ostale identitete.

Slično razmišlja i Labus kada ukazuje kako se pripadnost nekom kulturnom identitetu gradi interakcijom više različitih kulturnih identiteta, odnosno kulturni identitet u tom slučaju postaje „interaktivno i dinamičko polje djelovanja duhovnih (kulturnih) i socijalnih energija svojih aktera“ te na taj način „nadrasta tradicionalno određene kulturnog identiteta kao pasivne pripadnosti nekom kulturnom identitetu i pretvara ga u socijalnu transmisiju njegovih duhovnih kulturnih vrijednosti“ (Labus, 2014: 30).

Za Katavić, Horvat i Sablić Tomić (2006) identitet je proces te je kao takav fluidan i promjenjiv, a sastoji se od stečenih (kulturnih) i zadanih (prirodnih) čimbenika. Autorice u istraživanju regionalnog, nacionalnog i europskog identiteta polaze od premisa prema kojima „identitet predstavlja karakteristike odabrane od samih ljudi, a koje su različite od nekih drugih karakteristika nekih drugih ljudi“ (Jelinčić 2001 prema Katavić, Horvat, Sablić Tomić 2006:326).

Zlatar (2004) navodi da svatko istovremeno sudjeluje u različitim identitetima (osobnim, grupnim, kolektivnim). Autorica ističe kako potreba čovjeka za čvrstim i fiksiranim identitetom izvire iz sigurnosti koju dobiva iz pripadnosti kolektivu te da je riječ o kontinuiranom procesu konstrukcije i dekonstrukcije, napuštanja starog i uspostavljanja novog identiteta u odnosu na druge.

Slično razmišlja i Sablić Tomić kada na temu funkcije pisanja dnevnika kao sredstva identifikacije i određenja prema sebi navodi:

„Funkcija dnevnika ogleda se u portretiranju izvanjskog vremena u kojem autori ostvaruju svoj osobni socijalni identitet. U isto su vrijeme oni prostor samoočuvanja od tog istog tematiziranog društvenog portreta jer upravo dnevnički zapisi postaju rijetkim mjestom u kojem se naobraženi pojedinac samooblikuje i samoprikazuje. Ujedno, oni su mjestom njegove integracije u društvo i izolacije od svijeta“ (Sablić Tomić, 2018:50).

Kada govori o povezanosti identiteta i kulture, Oraić Tolić (2003) naglašava što je sve potrebno za istinsko razumijevanje procesa koji su rezultat sinergijskog djelovanja ovih dvaju pojmova, odnosno objašnjava što znači uistinu poznavati određenu kulturu i identitet. Autorica navodi da poznavati neku kulturu i njezin identitet zapravo znači „znati se služiti rječnikom njezinih kulturnih termina, prepoznavati nevidljive konotacije i narativne modele, znati slušati i pričati priče svojstvene nekom jeziku i kulturi, riječju – vladati imaginarijem njezinih stereotipa“ (Oraić Tolić, 2003: 453).

Drugim riječima, poznavanje ne znači samo prepoznavanje, nego vladanje, razumijevanje, prožimanje i proživljavanje, osjećanje i dijeljenje u svrhu stvaranja.

Razvoj kulturnih identiteta potrebno je promatrati paralelno s (povijesnim) razvojem društva. Musa (2009:281) navodi ključne razlike između kulturnih identiteta predmodernih, modernih te postmodernih i suvremenih društava. Svako razdoblje karakteriziraju određena socioekonomska, politička, sociobiheviistička ili kulturna obilježja što generiraju razvoj ideja, pravaca, koncepata, paradigmi i implikacija koje pak dovode do stvaranja i nestajanja, za to razdoblje, temeljnih vrsta identiteta.

Predmoderna ili tradicionalna društva zasnivaju se na statičnosti i sporim promjenama u kojima dominiraju običajni, religijski i mitološki pogled na svijet, a identiteti izvire iz položaja stečenog rođenjem. Identiteti se zasnivaju na pripadnosti obitelji, rodu, staležu, religiji.

Za moderna su društva karakteristični rodni, nacionalni i klasni identiteti utemeljeni na prosvjetiteljskim idejama.

U suvremenom društvu identitet se gradi u kontekstu globalizacijskih procesa i, prema Hallu, sveopće „fragmentacije“. Hall smatra da je do fragmentacije identiteta došlo zbog ubrzanja društvenih promjena i života uopće, zbog čega je došlo da stvaranja višestrukih, čak i proturječnih i nerazriješenih identiteta (Hall, 2006. prema Musa, 2009: 285). Stoga je za njegovo dublje razumijevanje važno uzeti i okolnosti te utjecaje pod kojima se identifikacija konstruira.

Hall (2006) ukazuje na postojanje dvaju modela konstrukcije:

- prvi model, temeljen je na intrinzičnim i esencijalističkim elementima unutar svakog identiteta, odnosno, riječ je o modelu identiteta temeljenom na dijeljenju i prepoznavanju zajedničkih značenja, primjerice u odnosu na podrijetlo ili iskustvo;
- drugi, diskurzivni model, u suprotnom je, negacijskom odnosu s tezom univerzalnosti identiteta temeljenih na dijeljenju zajedničkih značenja, odnosno to je model konstantnih promjena (Hall, 1996: 2).

Drugim riječima, na identitete s jedne strane utječu procesi kojima se na globalnoj razini događa usklađivanje, ujednačavanje i pojačavanje sličnosti među kulturama, rasama i nacijama, dok se s druge strane stvaraju identitetne razlike unutar najmanjih društvenih jedinica kao što su, primjerice, obitelji. Bauman upozorava na činjenicu kako u takvom društvu „*identitet više nema nikakav čvrst temelj nego je postao samo pitanje izbora*“ (Bauman prema Musa, 2009: 285).

Katavić, Horvat i Sablić Tomić (2005) u radu kojim pokušavaju dati odgovor na pitanje može li se izmjeriti kulturni identitet zaključuju kako su kultura i identitet snažno povezani fenomeni koji uzajamno djeluju i neprestano se paralelno i zajednički razvijaju. Autorice fenomenu pristupaju iz pozicije ekonomskih znanosti koje posljednjih godina sve značajnije proučavaju kretanja u sferi kulture u okviru kulturne ekonomije, a sve s ciljem unapređenja koncepta kulture kao profitabilnog resursa potencijalno zanimljivog potrošačima i gospodarstvu. Radom koji je istražio percepciju mladih o kulturnom identitetu ustanovljeno je nedovoljno razumijevanje pojma među ispitanicima sličnih sociodemografskih karakteristika, što ukazuje na potrebu sustavnije brige o informiranju, razvijanju, planiranju i uopće razumijevanju kulturnog identiteta kao potencijalnog gospodarskog, socijalnog, kulturnog, umjetničkog i duhovnog zamašnjaka razvijenije budućnosti.

Autorica Čapo je, proučavajući radove znanstvenika na temu hrvatskog nacionalnog identiteta, izdvojila tri temeljna tumačenja nacionalnog identiteta i pristupe koji ih definiraju.

To su:

- identitet kao ontološka datost – inventarni pristup,
- identitet kao konstrukcija - (de)konstrukcijski pristup,
- identitet kao instrumentalna ideja – ekonomsko-marketinški pristup (Čapo, 2016: 71).

Inventarni pristup identitetu odnosi se na identitet temeljen na popisima sastavnica hrvatske kulture kao što su jezik, pismo, vjera, značajni kulturni artefakti, uspjesi, izumi i dosezi poznatih Hrvata, geografski položaj i slično. Takav pristup utemeljenje crpi u povijesti i tradiciji, a kulturu i kulturni identitet smatra jedinstvenom, specifičnom u odnosu na druge, nepromjenjivom, statičnom. Identitet u ovom slučaju zapravo predstavlja popis obilježja i kao takav je karakterističniji za prošla vremena nego za suvremenost jer negira samu bit identiteta, a to je promjenjivost.

(De)konstrukcijski pristup označava razumijevanje okolnosti i utjecaja pod kojima se stvara predodžba o identitetu. Takva vrsta identiteta konstruira se u odnosu na druge. Identitet je relacijski, situacijski i refleksivan jer se definira i (de)konstruira spram drugih i u određenom trenutku. (De)konstrukcijskim pristupom nastali identiteti su promjenjivi i utemeljeni na narativnoj konstrukciji ili, kako kaže Oraić Tolić, „identitet nije zbilja, nego kulturna projekcija o sebi i svomu utjelovljena u jeziku“ (Oraić Tolić, 2003: 453).

Instrumentalni pristup uključuje inventarni i konstrukcijski model uz primjenu elemenata ekonomsko-marketinškog modela. Identitet se u ovom slučaju izjednačuje s prepoznatljivošću,

izgradnjom imidža i brendiranjem (Skoko, 2011). Takav pristup zasniva se djelomično i na ideji kreiranja identiteta kao projekta (Castells, 2002) u svrhu izgradnje prosperitetnije budućnosti. Ekonomsko-marketingški model je model komercijalne prirode, a najčešće služi za vlastito reprezentiranje (Čapo, 2016: 78).

U kontekstu ovog rada potrebno je ukazati i na poveznice između identiteta i umjetnosti. Rukavina (2010), razmatrajući dijalektiku identiteta moderne i postmoderne umjetnosti, identitetu pristupa slijedeći Hegelovu definiciju o identitetu kao „iskustvu što ga svijest stječe o sebi“ (Hegel prema Rukavina, 2010: 787) te ga u tom smislu svrstava u sam temelj moderne i postmoderne umjetničke paradigme. Autorica ukazuje na činjenicu da u tim slučajevima identitet postaje odrediv tek u odnosu s pojavama i utjecajima razdoblja kao što su: relativizacija stvarnosti, pluralitet umjetničkih praksi te postojanje raznovrsnih diskursa i mnogobrojnih perspektiva (Rukavina, 2010: 792). Analizirajući krizu identiteta „suvremene“ (vizualne) umjetnosti 20. stoljeća, autorica naglašava prednosti nastale iz krize koje su značajno utjecale na evoluciju u smislu dublje povezanosti umjetnosti i pojedinca, odnosno društva. Takvo shvaćanje primjenjivo je i na sve ostale umjetničke discipline, a zrcali se u stalnoj potrebi za samopropitivanjem stvaralaštva i preispitivanjem umjetničkog stvaranja, za eksperimentom kao temeljnim umjetničkim porivom kod kojega umjetnikova fikcija dominira nad realnošću umjetnosti ili, kao što Sonja Briški-Uzelac kaže, kao „nesiguran i neodređen izraz razlike u načinu promatranja, estetske preferencije, gubitka središta, distorzije, fragmentarnosti, nepovezanosti, preobrazbe, kaosa, obilja, zaigranosti, zabave, pretjerivanja, pojedinosti, suprotnosti, razgraničenja, policentričnih krugova koji se u nedogled preklapaju, križaju, zamagljuju“ (Briški-Uzelac, 2007, prema Rukavina, 2010).

U radu koji problematizira suodnos umjetnosti i nacionalnog identiteta na primjeru hrvatskih umjetnika kraja 19. i prve polovine 20. stoljeća, Prelog pojmu nacionalnog identiteta prvenstveno pristupa iz pozicije promatranja kulture, a ne isključivo politike koja, prema autoru, ima značajniju ulogu u procesu formiranja ideologije nacionalnog usmjerenja. Autor se poziva na stavove o nacionalizmu i modernizmu Anthonyja D. Smitha, prema kojem je kulturni identitet sastavni dio definicije nacionalizma na način da se njegovim ostvarenjem dostižu sami ciljevi pojma, a to je osjećaj posebnog kulturnog naslijeđa i posebnosti nacije. Autor nadalje navodi kako bez takvog osjećaja pripadnosti posebnom kolektivnom kulturnom identitetu nema ni prave, autentične nacije (Smith,

2003 prema Prelog, 2010). S tim u vezi, Prelog ističe primjer likovne umjetnosti koju smatra osobito važnom za izgradnju kolektivnog kulturnog identiteta istraživanog razdoblja te za koju navodi kako je ostvarila važan utjecaj na poticanje i razvoj nacionalne svijesti (Facos i Hirsh, 2003 prema Prelog, 2010: 255).

Iako u svom radu Prelog piše o likovnoj umjetnosti, moguće je uočiti paralele i s drugim umjetničkim disciplinama, a napose s glazbenom umjetnošću. Razdoblje kraja 19. i početka 20. stoljeća vrijeme je buđenja nacionalnih ideja unutar europskog prostora. Te su ideje imale svoja uporišta u poticanju diferencijacija među nacionalnim identitetima putem pronalaženja i isticanja razlika unutar nacionalnih stilova. Takav koncept, iako povijesno relevantan, zamijenjen je nadnacionalnim obilježjima kasnomodernističke i postmodernističke paradigme.

Potrebno je istaknuti da je i glazbena umjetnost proživjela slične nacionalno i nadnacionalno konotirane procese. Glazba kao produkt svjesnog i intuitivnog kreativnog stvaranja svojim brojnim varijetetima i stilovima te različitim ulogama koje ima u životu ljudi u prošlosti je, kao i danas, predstavljala značajan čimbenik u izgradnji nacionalnih (i) kulturnih identiteta. Glazbena umjetnost utječe na izgradnju kulturnog identiteta podjednako koliko se i sama nalazi pod uzajamnim utjecajem drugih kulturnih identiteta, što joj zbog univerzalnosti sadržaja omogućuje i olakšava transformaciju iz singularnog u globalni identitet (Ramadani, 2017).

2.3. Kulturni identitet u kontekstu nacionalnog identiteta

Pojam kulturnog identiteta neodvojiv je od globalnih procesa u kojima kultura čini jedinstvenu cjelinu s društvenim, ekonomskim, političkim i drugim civilizacijskim konceptima i paradigmama kojima nedvojbeno utječe i mijenja suvremeni svijet. Romantičarska predodžba o identitetu zasebnosti kulture se napustila, a identitet se proučava kao proces „miješanja i suodnošenja s Drugima“ (Mesić 2007: 177). Takav koncept osobito je značajan s obzirom na pojavu i porast broja hibridnih identiteta.

Jedna od karakteristika kulturnih identiteta u kasnom modernom dobu, prema Hallu (2006), je da kulturni identiteti, ali i identiteti uopće, nisu jedinstveni, nego fragmentirani i razlomljeni. Karakterizira ih množina i antagonizam diskursa, stavova i praksi koji međusobno stoje u transverzalnom odnosu.

Na prvi pogled može se činiti da kulturni identiteti isključivo crpe svoje porijeklo iz prošlosti, no kako bi se doista izgradili, potrebno je upotrebom povijesnih, jezičnih, umjetničkih resursa uspostaviti vezu s nastajanjem identiteta ili, kao što navodi Hall pozivajući se na Gilroya (1994), odgovoriti na pitanje „*ne tko smo ili odakle dolazimo, nego što bismo mogli postati, kako smo reprezentirani i kako to utječe na našu reprezentaciju nas samih*“ (Hall, 2006:360). Razmatrajući suodnos kulturnog identiteta i tradicije kao temelja za njegovu izgradnju, autor naglašava kako se identitet ne gradi na tradiciji, nego ukorak s tradicijom, ne kao „*povratak korijenima, nego pomirenje sa svojim "koracima"*“ (Hall, 2006: 360).

U kontekstu ranije iznesenog, moguće je ukazati i na Williamsovu (2006:56) percepciju umjetnosti, subjektivno vrednovane na primjerima povijesti i tradicije. Prema Williamsu, umjetnost je zrcalo koje društveni karakter uranja u njegovu iskustvenu stvarnost. Umjetnost, tragajući za novim odgovorima i oblicima percepcije, stvara nove sastavnice koje bi u protivnom ostale nevidljive. Takva razmišljanja samo potvrđuju kako su umjetnost i kultura duboko uvezane u društvo u kojem nastaju i koje recipročno mijenjaju. Uzajamni utjecaji između kultura, umjetnosti i društva generiraju perpetualne promjene koje kreiraju suvremenu stvarnost.

S tim u vezi, potrebno je istaknuti i mišljenja autora kao što je Paić (2005: 172) koji propitkuje potrebu za opstojnošću nacionalne svijesti, regionalnog pripadništva i partikularne postmoderne politike identiteta. Drugim riječima, autor dovodi u pitanje koncept kulturnog identiteta temeljenog na ideji nacije i nacionalne kulture i politike. Paić upozorava kako u suvremenom svijetu u kojem je kultura postala nova ideologija, kulturni identitet može jedino biti „*hibridni i heterogeni način stjecanja individualne i kolektivne subjektivnosti u društvu*“ te kako je za takvo njegovo ostvarenje potrebno slijediti politike kozmopolitskog tretiranja kultura, udaljiti se od uobičajenog religijskog i povijesnog tumačenja problema društva i kritički promatrati biopolitičko djelovanje Zapada. Autor nadalje navodi kako je globalizacija donijela mogućnost permanentne rekonstrukcije i rekonfiguracije identiteta koji Paić smatra „*praznim bez kulture*“, jednako kao što i kulturu smatra „*ispraznom bez identiteta*“ (Paić, 2005: 208).

Labus (2014) poziva na rekonceptualizaciju pojma kulturnog identiteta, na koji osim globalizacijskih utječu i nutarnji procesi prisutni u novim kulturnim praksama i novostvorenim identitetima. Novi oblici kulturnog identiteta, novih kulturnih praksi i osobnih određenja pojedinca značajka su suvremenog društva u kojemu središnje mjesto imaju teme iz područja ljudskih prava, zaštite okoliša, rodne jednakosti, prava manjina, ranjivih i podzastupljenih skupina, *self-care* koncepti i drugo. U tom smislu potrebno je transformirati pojam kulturnoga identiteta u smislu „*de-konstrukcije tradicionalnog (nacionalnog, religijskog, kolektivnog, rasnog, ideološkog itd.) esencijalizma i konstrukcija kulturnog identiteta kao dinamičke socio-kulturne zbilje, po principu socio-kulturnog praxisa*“ (Labus, 2014:17).

Suvremeni koncept kulturnog identiteta slijedi načela individualizacije i autentičnosti, priznanje drugog i(li) drugačijeg, otvorenosti i fleksibilnosti, konstrukciju identiteta temeljenu na iskustvu drugoga, jednakovrijednosti (drugih) kulturnih identiteta, interkulturalnosti i drugo. Odnosno, može se zaključiti da su u procesu izgradnje vlastitog, ovisnosti o drugom i međusobnog nadopunjavanja među identitetima izbrisane jasne granice.

Woolf (1996: 25-26) daje snažnu definiciju nacionalnog identiteta na sljedeći način: „*Nacionalni identitet je apstraktan pojam koji sažima kolektivni izraz subjektivnog, individualnog osjećaja pripadnosti sociopolitičkoj jedinici: nacionalnoj državi. Nacionalistička retorika pretpostavlja ne samo da pojedinci čine dio nacije (preko jezika, krvi, izbora, prebivališta ili nekog*

drugog kriterija), već i da se identificiraju s teritorijalnom jedinicom nacionalne države“ (Woolf, 1996 prema Graham, Ashworth, Tunbridge, 2000: 11).

Kulturni je identitet uz jezik jedan od najvažnijih dijelova nacionalnoga identiteta. Iako se u suvremenom svijetu sve više mijenja tradicionalno poimanje nacionalnoga i kulturnoga identiteta čije se odrednice transformiraju pod utjecajem načela univerzalnosti, opstojnost ovih identiteta i dalje ostaje važna tema osobito u kontekstu *„otpora prema svakoj vrsti unifikacije“* (Jelić, 1999:37 prema Hraste-Sočo, 2013:23) te očuvanja njihove prepoznatljivosti i posebnosti.

U kontekstu hrvatskoga kulturnoga identiteta Hraste-Sočo navodi da se *„ulaskom u Europsku uniju kristalizirala potreba redefiniranja i formiranja preciznijeg hrvatskog kulturnog identiteta u svrhu jasnijeg pozicioniranja na europskoj kulturnoj karti“* (Hraste-Sočo, 2013:24). U Europskoj uniji kao zajednici postoji složen i višeznačan odnos između nacionalnih i kulturnih identiteta. Jiménez i sur. (2004) tvrde da ne postoji dovoljno zajedničkih značajki između identiteta zemalja članica kako bi se stvorio zajednički europski identitet. Razlog tomu je činjenica da je europski identitet „instrumentalan“, odnosno uglavnom je usmjeren prema postizanju određenih društvenih i političkih ciljeva, dok su nacionalni identiteti uglavnom kulturni. Autori zaključuju da su europski i nacionalni identiteti zapravo kompatibilni te da se zajednički identitet teže razvija u zemljama s izraženijim osjećajem za nacionalni ponos.

Današnji nacionalni i kulturni identiteti temelje se na različitosti i *„u odnosu s Drugima“* (Daun, Janson, 2004:300). Skoko ističe kako je *„nacionalni i državni identitet u biti sklop – onoga što pojedina država ili narod uistinu jesu (ili misle da jesu) i načina na koji se predstavljaju svijetu“* (Skoko 2004: 39).

Nacionalne države, pa tako i nacionalni kulturni identiteti, rastvoreni su pod utjecajima novih ideologija kao što su interkulturalizam, multikulturalizam, transkulturalnost te u skladu s njihovim vrijednostima tragaju za izgrađivanjem slobodnog identiteta kojeg Labus (2014) uspoređuje s umjetničkim eksperimentom, svojevrsnim dinamičkim iskušavanjem slobode, odnosno činom *„stvaralačkog traganja (s drugima) za novim kulturnim identitetom“* (Labus, 2014: 32).

Nameće se zaključak da je usustavljivanje i redefiniranje elemenata nacionalnog kulturnog identiteta nužno za samopoimanje i pozicioniranje nacija u multikulturalnoj zajednici u vremenu u kojemu je kulturni identitet pod snažnim utjecajem globalizacije i novih tehnologija koje nepovratno mijenjaju pojedinca, društvo i kulturu brzinom koja ne ostavlja prostor za provjeru učinka promjene. U takvom svijetu pitanje kulturnog, nacionalnog i osobnog identiteta osobito je značajno u svrhu očuvanja prepoznatljivosti i jedinstvenosti nužne za napredak slobodnog heterogenog društva.

2.4. Kulturni identitet i kulturna baština

Kulturni identitet izravno je povezan s pojmovima kulturne baštine, kulturnog nasljeđa ili kulturnih dobara.

Marasović kao povjesničar umjetnosti i kulture navodi kako baštinu predstavljaju „*dostignuća što su nam preci ostavili u jeziku i književnosti, graditeljstvu i likovnim umjetnostima, uključujući narodnu umjetnost, u glazbi, kazalištu, filmu, znanosti i u drugim područjima koja zajedno čine ukupnost kulture*“ (Marasović, 2001:9).

Nafziger (2008) određenju pojma baštine pristupa iz pozicije diferencijacije kulturne baštine na širi ili općenitiji, odnosno uži ili konkretniji pojam, prema kojemu se prvi može definirati kao ukupnost različitih izraza i manifestacija kulture naslijeđenih od predaka, a drugi bi se u konkretnijem smislu odnosio na materijalne i nematerijalne sadržaje, oblike, objekte i ideje kulture (Nafziger, 2008: 145 prema Šošić, 2014: 834).

Vuković (2011) navodi kako je kulturna baština (ili kulturno nasljeđe kao tvorba koju autor smatra konkretnijom u kontekstu u kojemu se danas upotrebljava) oblik ukupnog čovjekova djelovanja realiziran u materijaliziranoj stvari, odnosno „*odraz duha u materijaliziranoj stvari, očuvan u protoku vremena, odraz onog duhovno bitnog i istinskog za čovjeka kroz koje se on pita tko je, odakle je i kamo ide, i zbog toga je taj odraz od trajne vrijednosti za čovjeka*“ (Vuković, 2011: 104).

Primjetno je da kulturna baština doista snažno doprinosi konceptu nacionalnog identiteta. Ili kako tvrdi Vuković, pozivajući se na ideje američke autorice Patty Gerstenblith (1995), „*kulturno „dobro“ je poseban oblik imovine koji obogaćuje identitet, razumijevanje i poštovanje kulture koja je proizvela određeno dobro*“ (Gerstenblith, 1995 prema Vuković, 2001: 100).

Štoviše, može se reći da baština kao produkt povijesti ima ključnu ulogu u stvaranju i identificiranju aktera s kolektivnim konstruktima identiteta poput roda, etniciteta, nacionalnosti i drugo. Podatnost povijesne utemeljenosti baštine za stvaranje, očuvanje i jačanje nacionalnog identiteta proizlazi iz četiriju obilježja prošlosti koje Lowenthal (1985) definira kao neupitnost u vrednovanju drevnih vrijednosti, povezanost sadašnjosti s prošlošću, osjećaj konačnosti ili svršenosti te ideju o repetitiji povijesnih događaja. Imajući u vidu takav odnos prema baštini koja putem primjera

iz prošlosti daje potvrdu sadašnjosti, odnosno koja ljudima daje smjernice za budućnost i pruža osjećaj sigurnosti utemeljenog u osjećaju pripadnosti, može se zaključiti kako je nacionalni identitet neodvojivo vezan uz baštinu iz koje crpi odobravanje za suvremeno djelovanje. Graham, Ashworth i Tunbridge upozoravaju kako identitet izgrađen na takvom pristupu prema prošlosti i opravdan putem neospornog opravdavanja činjenica i postupaka pod krinkom neprikosnovenih baštinskih vrijednosti, osim nedvojbeno pozitivnih refleksija, apostrofira i terete povijesti, strašne događaje, pogreške i zločine prošlosti koji se koriste za legitimizaciju zločina u sadašnjosti (Graham, Ashworth i Tunbridge, 2000: 40).

Na temelju predloženih modela za obrazloženje pojma kulturne baštine moguće je zaključiti da je riječ o dinamičnom, univerzalno prisutnom, ali društveno izrazito promjenjivom konceptu koji egzistira pod snažnim utjecajem aktualnih društvenih, političkih, kulturnih i umjetničkih tendencija u skladu s kojima uvijek i iznova razvija nova značenja i vrijednosti (Šošić, 2014).

Da je riječ o kompleksnom i važnom pojmu koji podrazumijeva povijesno i suvremeno, materijalno i nematerijalno (duhovno) nasljeđe i bogatstvo određene zajednice (regionalne, nacionalne, univerzalne) potvrđuju i brojni dokumenti te njihove dopune koji ga određuju na globalnoj razini. Tako UNESCO-ova *Konvencija za zaštitu svjetske kulturne i prirodne baštine* (1972) jasno definira kulturnu baštinu kao pojam koji se odnosi na „*spomenike, skupine građevina i lokalitete od povijesne, estetske, arheološke, znanstvene etnološke ili antropološke vrijednosti*“.

Tri su glavne komponente Konvencije pri definiranju kulturne baštine:

- *spomenici (djela arhitekture; monumentalna djela iz područja skulpture i slikanja; elementi ili strukture arheološke prirode; crteži, pećine i prebivališta; i kombinacije obilježja izuzetne univerzalne vrijednosti, bilo povijesne, umjetničke ili znanstvene);*

- *skupine građevina (skupine samostojećih ili povezanih građevina koje zbog svoje arhitekture, homogenosti ili položaja u okolišu posjeduju izuzetnu univerzalnu vrijednost, bilo povijesnu, umjetničku ili znanstvenu);*

- *lokaliteti (djela čovjeka ili kombinirana djela prirode i čovjeka, i područja koja uključuju arheološke lokalitete izuzetne univerzalne vrijednosti, bilo povijesne, umjetničke ili znanstvene)*“ (United Nations World Heritage Convention Concerning Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1972:1).

Zaštita prema navedenoj Konvenciji (1972) podrazumijeva i definiranje preporuka za očuvanje značajnih sadržaja prirodne baštine, definiranih na sljedeći način:

- „*spomenici prirode koji se sastoje od fizičkih ili bioloških formacija ili grupa tih formacija, a koji imaju izuzetnu univerzalnu vrijednost iz estetske ili znanstvene perspektive;*
- *geološke i fiziografske formacije i točno određene zone koje predstavljaju habitat ugroženih vrsta životinja i biljaka od izuzetne univerzalne vrijednosti sa znanstvene i konzervatorske perspektive;*
- *znamenita mjesta prirode ili točno određene prirodne zone koje imaju izuzetnu univerzalnu vrijednost iz perspektive znanosti, konzerviranja ili prirodnih ljepota*“ (United Nations World Heritage Convention Concerning Protection of the World Cultural and Natural Heritage, 1972:2).

UNESCO-ova Konvencija iz 1972. je široko primjenjiv i uključiv dokument kojemu nedostaje definiranje one baštine koja se može smatrati nematerijalnom – društvenom, duhovnom, estetskom i umjetničkom dimenzijom ljudskih vrijednosti. Te su vrijednosti definirane UNESCO-ovom *Konvencijom o zaštiti nematerijalne kulturne baštine* iz 2003. godine koju je Sabor Republike Hrvatske potvrdio 2005. godine *Zakonom o potvrđivanju konvencije o zaštiti nematerijalne kulturne baštine*.

Dokumenti definiraju sastavnice nematerijalne kulturne baštine na sljedeći način. To su:

- „*vještine, izvedbe, izričaji, znanja, umijeća, kao i instrumenti, predmeti, rukotvorine i kulturni prostori koji su povezani s tim, a koje zajednice, skupine i u nekim slučajevima, pojedinci prihvaćaju kao dio svoje kulturne baštine*“.

Da bi se navedene sastavnice smatrale značajnom nematerijalnom kulturnom baštinom, trebaju imati i sljedeća obilježja:

- kontinuirano generacijsko prenošenje te opetovano stvaranje temeljeno na postulatima tradicije utemeljene u geografskom i socijalnom okruženju zajednice i skupine stvaraoca;

- djelovanje proisteklo iz osjećaju identiteta i kontinuiteta utemeljenog na interakciji s prirodom i poviješću;

- utemeljenje u ideji poticanja i poštivanja kulturne raznolikosti te ljudske kreativnosti, a sve prema načelima uzajamnog poštivanja među zajednicama, skupinama i pojedincima i idejama održivog razvoja.

Potrebno je istaknuti i područja u kojima se manifestira nematerijalna kulturna baština. To su:

- „(a) usmena predaja i izričaji, uključujući jezik kao sredstvo komunikacije nematerijalne kulturne baštine,
- (b) izvedbene umjetnosti,
- (c) običaji, obredi i svečanosti,
- (d) znanje i vještine vezani uz prirodu i svemir,
- (e) tradicijski obrti“ (Zakon o potvrđivanju Konvencije o zaštiti nematerijalne kulturne baštine, 2005).

Kulturna je baština kao predmet definiranja i zaštite regulirana i drugim dokumentima kao što su: haška *Konvencija o zaštiti kulturnih dobara u slučaju oružanog sukoba* iz 1954., smjernice *The Venice Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites* iz 1964, UNESCO-ova *Konvencija o sredstvima zabrane i sprječavanja nedopuštenog uvoza, izvoza i prijenosa vlasništva kulturnih dobara* iz 1970. godine, australski dokument *The Burra Charter: the Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance* iz 1979., novozelandski dokument *Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value* iz 1992. i drugi.

U svrhu potvrđivanja i razvoja nacionalnog identiteta temeljenog na kulturnoj baštini, nužno je identificirati, proučiti, promovirati te kontinuirano štiti elemente kulturne baštine na način koji osigurava održivost njihovih temeljnih vrijednosti.

Mesić (2022) kulturnom i nacionalnom identitetu također pristupa s gledišta proučavanja kulturne baštine koju smatra „*instrumentom u otkrivanju i njegovanju nacionalnog identiteta*“ (Mesić, 2022: 39). U tom smislu autor navodi razmišljanja Maroevića (2001), prema kojima „*kultura i identitet imaju intiman i prožimajući odnos dok je baština nositelj i prenositelj kulturnog identiteta*“ (Mesić, 2022:38).

Doista, kulturna baština kao gradivni element nacionalnog identiteta najčešće ima socijalno kohezijsku, umjetničku i gospodarsku dimenziju. Ipak, potrebno je istaknuti i često prisutnu političku dimenziju (pozitivnu ili negativnu), pri kojoj se kulturna baština koristi u svrhu političkog promidžbenog djelovanja (Jelinčić, 2010, Hraste-Sočo, 2013).

Očuvanje materijalne kulturne baštine zahtijevat će određene socioekonomske konsenzuse koji mogu biti pod utjecajem političkih, vjerskih i etničkih vrijednosti zajednice, dok će za očuvanje nematerijalne baštine biti važnija informiranost, povezanost te uključenost pojedinca i zajednice u procese promicanja i zaštite identificiranih vrijednosti. Jelinčić (2010: 23) smatra kako je nematerijalnu kulturnu baštinu mnogo teže očuvati od devastacije i zaborava, stoga kao zahvalan oblik promocije i prezervacije predlaže javnu prezentaciju elemenata baštine putem festivala, umjetničkih i folklornih smotri i sličnih sadržaja u smislu nadopune ponude turizma baštine (Jelinčić, 2010: 26). Nadalje, Jelinčić (2010: 48) upozorava na problem neautentičnosti u interpretaciji kulture, osobito u kontekstu turističke ponude koja autentičnost temelji na osobnom iskustvu konzumenta ili, kako Duggan (1997) zaključuje, autentična kultura ne ostaje nepromijenjena, nego zadržava „*sposobnost određivanja prikladnosti svoje prilagodbe*“ (Duggan, 1997: 31 prema Jelinčić, 2010: 48).

U tom se smislu može smatrati izrazito poželjnom primjena postupaka suvremenog (re)interpretiranja autentičnih elemenata kulturne baštine u svrhu potvrđivanja i promoviranja ustanovljenih vrijednosti.

Interpretacija sadržaja kulturne baštine može imati različite uloge, od onih utemeljenih isključivo na informiranju korisnika, do onih koje svrhu pronalaze u poticanju dubljeg doživljajnog povezivanja korisnika s baštinskom materijom. Tako interpretacija sadržaja kulturne baštine može poslužiti u svrhu:

- nadopune izloženih ili dostupnih informacija, odnosno obrazovanja korisnika,
- poticanja određenih stanja kao što su primjerice zabava ili tjeskoba u svrhu stvaranja atmosfere ili emocionalne povezanosti između baštine i korisnika,
- promicanja i popularizacije jačanjem odnosa poštovanja i odgovornosti korisnika prema baštini.

Naravno, kulturnu je baštinu moguće (re)interpretirati i u isključivo artistskom smislu. U tom će slučaju elementi kulturne baštine poslužiti kao polazište u stvaranju originalne umjetničke kreacije koja, iako zasnovana na ideji baštine, s istom baštinom ne mora ostvarivati značajniju vezu. Pri stvaranju umjetničkog djela inspiriranog kulturnom baštinom potrebno je ne upasti u zamku autentičnog tumačenja elemenata baštine, slijedeći pritom široko poznate značajke kulturnog dobra koji se (re)interpretira, odnosno ne popustiti pred očekivanjima javnosti u pogledu baštinski dosljedne realizacije umjetničkog djela jer će takvo djelo predstavljati osiromašenje i za umjetnost i za kulturnu

baštinu. Suptilnim, simboličkim poveznicama između baštine i suvremene umjetnosti ostvarenima na estetski visokovrijedan način često je moguće ostvariti značajniju povezanost kojom će se ukazati na vrijednosti prisutne u obama područjima. Takvim načinom moguće je promicati i jačati svijest o važnosti kulturne baštine u suvremenom društvu na način da se baštini ne podilazi promatrajući je i vrednujući posebnim kriterijima, nego je se oživljava umjetnički relevantnim suvremenim sredstvima. Riječ je o pristupu koji pod presumpcijom izvrsnosti realizacije umjetničkog djela može uvjerljivo generirati poštovanje i odgovornost prema baštini podjednako među umjetnicima i publikom.

2.5. Kulturni identitet i glazbena umjetnost

Kada govori o kulturnom identitetu kao sastavnom dijelu nacionalnog identiteta, Hraste-Sočo (2018) naglašava važnost i potencijal glazbe i nacionalnog glazbenog idioma kao vezivnog tkiva kojim je moguće ostvariti identitetsku homogenizaciju nacije. Autorica najveći potencijal pronalazi u činjenici da je glazba, između ostalog, neverbalna umjetnost te da je zbog toga pogodna za isticanje specifičnosti i autentičnosti koje su potrebne za izgradnju prepoznatljivog nacionalnog identiteta temeljenog na kulturi. Hraste-Sočo (2013) smatra da je identitet moguće graditi pomoću glazbe bez obzira je li riječ o glazbi kao „*ekskluzivnoj glazbenoj tvorbi*“ ili o glazbi „*umjetno stvorenoj u populističke svrhe*“ (Hraste-Sočo, 2013: 37). Autorica navodi kako će za formiranje identiteta biti ključna dominantnija obilježja glazbe.

Analizirajući glazbeni identitet iz pozicije glazbene (povijesne) baštine, može se zaključiti da se izgradnja kulturnoga identiteta često temelji na težnjama za diferencijacijom nacionalnih glazbenih značajki u odnosu na univerzalne internacionalne norme. U povijesti hrvatske umjetničke glazbe (19. i početak 20. stoljeća) bilo je pokušaja utemeljenja nacionalnog glazbenog identiteta kojima je, osim u izdvojenim uspješnim slučajevima, nedostajalo strukturiranije utemeljenosti u glazbenoj estetici prostora i vremena u kojem su nastajali te je upravo „*nekonzistentnost dijaloga s inovativnim estetikama te nedovoljna otvorenost prema svjetskim glazbenim poetikama toga vremena uzrokovala nepotpunu ostvarenost glazbenog potencijala skladatelja nacionalnog smjera*“ (Hraste-Sočo, 2013:47).

Teme koje povezuju glazbu i kulturni ili nacionalni identitet češće se pojavljuju u djelima etnomuzikologa koji, ističući mogućnost povezivanja karakteristika glazbenog izraza neke regije s izgradnjom regionalnog kulturnog identiteta utemeljenog na ili u glazbi, zapravo opisuju identitete zasnovane na kulturnoj (glazbenoj) baštini najčešće u tradicionalnom smislu, koristeći se inventarnim pristupom. Riječ je istraživanjima i radovima koji često opisuju nacionalna i/ili regionalna obilježja glazbene umjetnosti, kulture ili tradicije nekog kraja, umjetničkog razdoblja, glazbenih pokreta i pravaca te ih stavljaju u kontekst sa suvremenošću, kao što primjerice radovi Orlić, 2005; Sam Palmić, 2010 i 2015; Drandić, 2010; Dobrota i Kušćević, 2009; Grgurić i Perak, 2019, Banifačić, 2005; Tuksar 2015; Čaleta 2023; Koprek, 2015 i drugih. Primjetan je i određen broj radova na temu povezivanja

identificiranih karakteristika tradicijske glazbe s njihovom primjenom u opusima skladatelja umjetničke ili, u novije vrijeme, popularne glazbe. Takvim radovima autori nemaju namjeru preispitivati autentičnost identitetskog utemeljenja skladbi, već analizirati i vrednovati umjetnički međutjecaj između tradicije i umjetnosti u kontekstu vremena u kojemu su djela nastala. Moglo bi se zaključiti da su takvi radovi upravo idealni za pokretanje diskusija u smjeru identificiranja kulturnog - glazbenog identiteta, no postavlja se pitanje ima li u kontekstu suvremenih tendencija u pristupu oblikovanju identiteta uopće potrebe za takvim djelovanjem.

Gligo (1987) upozorava kako je na glazbu 20. stoljeća nemoguće primijeniti iste kriterije i postupke za utvrđivanje i potvrđivanje regionalnog i nacionalnog identiteta, a koji su bili primjenjivi u glazbi 19. stoljeća jer je umjetnička glazba 20. stoljeća kozmopolitski znatno otvorenija. Regionalni i nacionalni identitet glazbe najčešće se potvrđuje preuzimanjem elemenata iz folklora, što je u estetici 19. stoljeća moglo predstavljati određeno identitetsko utemeljenje, međutim u estetici umjetničke glazbe 20., a osobito 21. stoljeća posezanje za folklornim značajkama isključivo u svrhu validacije identiteta može se smatrati anakronim i manjkavim postupkom.

Međutjecaj glazbe na izgradnju identiteta osoba i skupina često se istražuje u području popularne glazbe, budući da je popularna glazba izuzetno podatan i zahvalan fenomen za takva istraživanja zbog očitog sociokulturnog značenja, prisutnosti u svakodnevnom životu širokog broja ljudi te iznimno brzih i dinamičnih izmjena stilova, izvođača i autora na globalnoj glazbenoj sceni. Napuštanjem esecijalističkih definicija kulturnih identiteta utemeljenih na glazbi, prema kojima je određena glazba najčešće ekskluzivno vezana uz određenu rasu, spol ili klasu (Firth, 1983 prema Dobrota i Kušćević, 2009), kulturni identiteti utemeljeni na glazbi postali su fluidniji, promjenjiviji i raznorodniji.

Također, napuštaju se stavovi o često stereotipno okarakteriziranim generaliziranim obilježjima pojedinih glazbenih pravaca u popularnoj glazbi i njihovoj vezi s fiksnim etničkim, odnosno rasnim i klasnim identitetom (primjerice, prema kojima su *blues*, *jazz*, *regge*, *rap* i slični recepcijski afro i afroamerički glazbeni žanrovi primarno tjelesno orijentirani, dok su klasična glazba, šansone i drugi zapadnoeuropski glazbeni izričaji značajnije umno orijentirani). Dobrota i Kušćević (2009), pozivajući se na Glassera (1990), naglašavaju da ne postoji jedinstvena veza između etničkih grupa i njihova glazbenog izražavanja jer popularnu glazbu konzumira širok spektar korisnika - od glazbenika koji stvaraju glazbu i na temelju čijeg identiteta nastaje, do publike koja je sluša te se s

njom također poistovjećuje, ali i do čitavog niza glazbenih profesionalaca, djelatnika glazbene industrije, diskografskih kuća, radijskih postaja, medija, vlasnika klubova, promotora i drugih uključenih. Autorice zaključuju da ne postoje esencijalne etničke osobine karakteristične za određeni glazbeni pravac u popularnoj glazbi koji bi se mogao okarakterizirati esencijalističkim identitetskim obilježjima (Dobrota i Kušćević, 2009: 201). Štoviše, upravo takav zaključak implicira procese promjene, odnosno miješanja međužanrovskih glazbenih i multikulturalnih društvenih utjecaja, praksi, glazbenih ideja i pravaca koji dovode do stvaranja novih značajnih kulturnih identiteta.

2.6. Utjecaj glazbe na kulturni identitet

Bilo da je riječ o glazbenoj umjetnosti kao baštinskom ili suvremenom fenomenu, glazba može snažno doprinosti izgradnji osobnog i društvenog identiteta. Povezanost glazbe i identiteta proučava se u području glazbene umjetnosti te humanističkih i društvenih znanosti. Tako je, ovisno o istraživanim procesima, utjecaj glazbe na kreiranje i razvijanje identiteta moguće promatrati iz različitih perspektiva: muzikoloških, kulturoloških, socioloških, psiholoških, pedagoških i drugih. Taj interdisciplinarni fenomen postao je predmetom istraživanja i u kritičkoj muzikologiji ili „novoj“ muzikologiji kraja 20. stoljeća (Maus, 2011). Teme iz područja etnomuzikologije (*worldmusic*), popularne glazbe, glazbene psihologije, rodni studija zavladaše su i u disciplini koja se do tada uobičajeno bavila izučavanjem zapadnoeuropske glazbene tradicije (Garnett, 2016). U daljnjem tekstu obradit će se samo stajališta koja imaju izravnu vezu s temom rada.

Ako se pitanje utjecaja glazbe na razvoj identiteta promotri iz perspektive društvenih znanosti, primjetno je da će se otvoriti novi spektar tema koje za cilj imaju osvijetliti utjecaj glazbe na pojedinca i kolektiv. Talbot (2013) glazbeni identitet definira kao predodžbu vlastite glazbenosti. Tako identificiran glazbeni identitet pod utjecajem je socijalnog okruženja (obitelji, škole, zajednice) u kojemu se prakticira glazba. Putem glazbe pojedinac se može identificirati kao glazbenik (izvođač) ili konzument (slušatelj), kao manje ili više muzikalna osoba, kao dio glazbene zajednice (zbor, orkestra) i drugo (Poder, Kiilu, 2015).

Iz psihološke perspektive, MacDonald, Hargreaves i Miell (2002) smatraju koncept identiteta rezultatom utjecaja kompleksnih interakcija. Identitet je fluidna pojava koja se *“konstantno rekonstruira shodno iskustvima, situacijama i ljudima s kojima je pojedinac u svakodnevnom kontakatu”* (MacDonald, Hargreaves i Miell, 2002:2). Autori razlikuju dvije vrste osobnog identiteta u glazbi, a koje nazivaju:

- a) identiteti u glazbi (*Identities in Music* ili *IIM*)
- b) glazba u identitetima (*Music in Identities* *MII*).

Pojam *„identiteti u glazbi“* odnosi se na one aspekte glazbenih identiteta koji su društveno definirani unutar zadanih kulturnih uloga i glazbenih kategorija, a označavaju primjerice definiranje osoba kao glazbenika. Taj pojam podrazumijeva i kulturno definirane osobine profesionalnih

glazbenika koje ih identificiraju kao skladatelje, izvođače (instrumentaliste, pjevače, dirigente), glazbene pedagoge, muzikologe i drugo. Kategorija ima utemeljenje u etnomuzikologijskom pristupu identitetu, budući da se odnosi na glazbenike i njihove kulturne uloge.

Drugi pojam, „*glazba u identitetima*“, podrazumijeva procese korištenja glazbe kao čimbenika ili resursa u razvijanju drugih aspekata osobnih identiteta (MacDonald, Hagreaves i Miell, 2002:2), a odnosi se najčešće na ulogu koju glazba ima u životima pripadnika kulturalnih i subkulturalnih grupa ili poklonika određenog glazbenog stila. Garnett (2016) na primjeru zbornih pjevača ukazuje na fuziju između navedenih dvaju identiteta jer „*identitet u glazbi se oblikuje, barem djelomično, referirajući se na glazbu u identitetu*“ (Garnett, 2016:5).

Firth (1996) pitanje identiteta i glazbe, odnosno identiteta u glazbi obrazlaže činjenicom da je glazba na razini tjelesnog, emocionalnog i socijalnog iskustva toliko bliska čovjeku te da mu upravo to iskustvo otvara priliku za razvijanje identiteta utemeljenog na kreativnom kulturnom (glazbenom) narativu. To uključuje osjećaj bliskosti sa sobom i s kolektivom s kojim se osoba identitetski poistovjećuje, a s kojim dijeli slična mišljenja, iskustva i osjećaje. Proučavajući estetiku popularne glazbe, autor je došao do zaključaka da se temeljno pitanje estetike ne odnosi na koji način neko djelo utječe na ljude, odnosno, nije ključno pitanje kako slušatelj prima glazbu, nego kako glazba gradi slušatelja, utječe na njega na način da mijenja i stvara glazbeno i estetsko iskustvo koje postaje sastavni dio njegova osobnog i društvenog identiteta. Navedene stavove Firth zasniva na dvjema osnovnim premisama, a to su:

- promjenjivost identiteta kao koncepta,
- iskustvo stvaranja, izvođenja i slušanja glazbe je dinamično stanje promjene i razvoja.

Promjenjivost identiteta kao koncepta zasniva se na ideji identiteta kao razvojnog procesa, a ne kao stanja, odnosno na ideji identiteta kao postajanja (*becoming*), a ne bivanja (*being*). Takvo razmišljanje u skladu je s uobičajenim postmodernističkim shvaćanjem identiteta prisutnim u djelima Halla, Woodwarda, Castellsa i drugih.

Tumačenje iskustva stvaranja, izvođenja i slušanja glazbe kao dinamičnog stanja promjene i razvoja u potpunosti je u skladu s prirodom kreativnog i recepcijskog procesa zasnovanog na ispreplitanju i međusobnom djelovanju uma i tijela, odnosno kognicije, imaginacije i tjelesnosti,

između individualnog i kolektivnog u izvedbi i stvaranju te između etike i estetike u doživljaju (Firth, 1996: 109).

U kontekstu rasprave na temu izgradnje kulturnog identiteta glazbenika utemeljenog na glazbi koju izvode, Firth naglašava važnost prepoznavanja „izmišljenog“, odnosno kreiranog identiteta umjetnika, tzv. *the imagined self* koncepta. Tako izgrađen glazbeni (kulturni/umjetnički) identitet temeljen na naraciji glazbenog predstavljanja ne mora nužno imati negativne konotacije. Koncept se odnosi na konstruiranu ili zamišljenu verziju sebe koju pojedinac stvara na temelju svojih uvjerenja, želja, utjecaja i očekivanja društva. To nije nužno stvarna ili autentična verzija sebe, već idealizirana ili percipirana slika koju osoba ima o sebi te želi predstaviti drugima.

Kao prilog navodima o dubokoj ukorijenjenosti i opravdanosti kreiranih identiteta u društvo, Firth citira dojmljiv ulomak iz knjige „U kući moga oca“ afroameričkog filozofa kulture Kwamea Anthonyja Appiaha: „*Pitanje tko sam ja zapravo proizlazi iz onoga kako se činim drugima, a iako je ključno za mitologiju identiteta i autentičnosti da ovaj aspekt ostane skriven, ono što se čini da jesam u suštini je način na koji me drugi vide, a tek sekundarno način na koji vidim samog sebe*“ (Appiah, 1994: 121 prema Firth, 1996:125).

2.7. Kulturni i profesionalni identitet dirigenta

Dirigenti osjećaju snažnu povezanost sa svojim profesionalnim identitetom. Razlog tomu je široko i zahtjevno obrazovanje te odgovorna čelna uloga u radu s ansamblom. Na oblikovanje identiteta podjednako utječu dirigentova osobna iskustva, ali i umjetnički kontekst ansambla s kojim radi, odnosno koji izgrađuje. Garnett (2016) navodi kako je konstrukcija značenja identiteta zborskog dirigenta pod utjecajem veze koju uspostavlja sa zborom.

Zborski dirigenti u svom radu koriste razne vještine i kompetencije (dirigentske, pjevačke, pedagoške) te se pod utjecajem obrazovanja, iskustva, osobina ličnosti i profesionalne prošlosti njihov identitet formira i mijenja.

Istraživačka studija Jansson i Haugland Balsnes iz 2020. godine pokazuje da se identitet (zborskog) dirigenta temelji na četiri čimbenika koja su povezana s kategorijama kompetencije, zajednice, svrhe i identiteta. To su:

- formalno obrazovanje (dirigent, pjevač, instrumentalist, crkveni glazbenik, glazbeni pedagog i drugo)⁴
- pripadnost (ansamblu, zajednici u kojoj djeluje)
- iskustvo (postignuće i svrha u trajanju, u kvaliteti)
- postajanje (kontinuirana transformacija identiteta).

Autori naglašavaju važnost uloge postignuća u stvaranju identiteta dirigenta - dirigenti streme napretku u glazbenom ili nekom drugom smislu. Osjećaj napretka ili postignuća „*utječe na identitet, odnosno daje povratnu informaciju koliko je dirigent napredovao u odnosu na prije dirigiranja stvorenu sliku o sebi te koliko je u potpunosti preuzeo ulogu dirigenta*“ (Jansson, Haugland Balsnes, 2020:361).

⁴ Norveška studija pokazuje da profesija zborskog dirigenta u nekim zemljama i dalje nije regulirana na razini visokog obrazovanja niti profesionalizirana u smislu očekivanja poslodavaca. Zborski dirigenti često imaju različitu obrazovnu prošlost (pjevači, instrumentalisti, crkveni glazbenici, glazbeni pedagozi, muzikolozi) koju nadoknađuju iskustvom. Ipak, „*studija potvrđuje da formalno obrazovanje utječe na identitet dirigenta čak i nakon mnogo godina dirigiranja*“ (Jansson i Haugland Balsnes, 2020: 358).

Durrant (2005) ističe važnost razumijevanja višeslojnosti dimenzija koje utječu na formiranje profesionalnog identiteta zbornog dirigenta.

Durrant navodi tri sljedeće dimenzije:

- filozofska
- glazbena
- interpersonalna.

Filozofska dimenzija odnosi se na „razumijevanje osnovne uloge dirigenta te uključuje odgovor na pitanje: *Zašto sam dirigent?*“ (Durrant, 2005: 89).

Temeljni principi filozofske dimenzije odnose se na:

- poznavanje repertoara
- poznavanje svih karakteristika ljudskog glasa (instrumenta), kao i rada s glasom ili instrumentima
- razvijenu sposobnost kreativnog glazbenog mišljenja u odnosu na partituru
- razvijeno kritičko mišljenje u kontekstu visoko postavljenih estetskih kriterija kod odabira repertoara
- razumijevanje uloge dirigenta u smislu promotora i zagovaratelja glazbene umjetnosti u odnosu na ansambl i publiku.

Glazbeno-tehnička dimenzija odnosi se na širok spektar glazbenih znanja, vještina i sposobnosti dirigenta, a koje između ostalog uključuju:

- osobna glazbena znanja
- znanja u odnosu prema ansamblu.

Osobna znanja odnose se na glazbena znanja i manualnu preciznost kod određivanja odgovarajućih tempa, pripremnih i završnih kretnji, dinamike, načina fraziranja, odabira prikladnih ekspresivnih izražajnih sredstava i drugo. Glazbena znanja u odnosu prema ansamblu su sposobnost slušanja s razumijevanjem u svrhu korekcije ansambla u smislu intonacije, ritma, tonske boje, vertikalnih i horizontalnih nastupa dionica, dikcije, utvrđivanja balansa među dionicama, prikladnog fraziranja i drugo.

Interpersonalna dimenzija odnosi se na oblike komuniciranja i stilove vođenja dirigenta, sposobnost poticanja motivacije te stvaranja kvalitetnog i kreativnog radnog ozračja za ansambl.

Interpersonalne vještine uključuju:

- visoku razinu jasnoće komunikacijskih vještina u području verbalne, neverbalne (gestikulacija, facijalna ekspresija, govor tijela) i glazbene komunikacije (izražavanje zvukom, odnosno glasom ili instrumentom)
- učinkovitost u organizaciji rada na pokusima
- sposobnost stvaranja pozitivne radne atmosfere u kojoj će članovi ansambla moći izraziti puni glazbeni potencijal
- sposobnost pozitivnog utjecanja na samopouzdanje i jačanje sigurnosti pjevača putem primjerenog i empatičnog načina komuniciranja
- sposobnost jasnog komuniciranja rezultata rada i napretka pjevača u svrhu postizanja visoko postavljenih standarda rada i izvedbe (Durrant, 2005: 89-90).

Wittry (2007) kao jednu od najvažnijih dirigentskih osobina ističe liderstvo. Autorica smatra zastarjelim tradicionalno vjerovanje prema kojemu je dirigentova urođena osobnost i sklonost vođenju kao osobina ličnosti dominantnija u odnosu na stečene i razvijene vještine vođenja. U knjizi *Beyond the Baton* Wittry iznosi brojne savjete i iskustva uspješnih dirigenata o načinima kako se sposobnost vođenja može razviti i unaprijediti. Autorica ističe kako se dirigentski profesionalni identitet podjednako ostvaruje na pozornici, pokusu i u svakodnevnom životu. Pored usvojene visoke razine glazbenih znanja i vještina koje se podrazumijevaju, posebno uspješni dirigenti razlikuju se od prosječnih upravo prema kvaliteti svojih liderskih sposobnosti i osobina. Stoga autorica upozorava na sljedeće: „*Dirigentsko liderstvo zahtijeva dvije stvari: nekoga tko će voditi i nekoga tko će slijediti. Samo zato što želite biti vođa i mislite da imate dobre ideje ne znači automatski da će vas netko slijediti. Umjetnost vođenja je umjetnost uvjeravanja. Svi veliki vođe znaju kamo idu i sposobni su uvjeriti druge da ih slijede. To mogu postići na dva načina, uspostavljanjem moći na temelju položaja ili povjerenja*“ (Wittry, 2007:77). Jasno je da je uspostavljanje moći na temelju povjerenja i poštovanja složeniji i zahtjevniji, ali prihvatljiviji i učinkovitiji put. Wittry navodi kako će takav lider uspjeti motivirati ansambl da ga slijedi u svim idejama ne zato što mora, nego zato što želi te će u tom smislu povjerenje i poštovanje ansambla prema dirigentu unaprijediti i realizaciju njegove glazbene vizije. Cashman upućuje na činjenicu kako nije moguće odvojiti lidera od njegove osobnosti, od njegova karaktera. Liderstvo se često smatra profesionalnom kategorijom, „*kao nešto što ljudi rade*“, a ne što

jesu. Autor smatra da je liderstvo snažno povezano s ljudskom nutrinom u smislu da je riječ o „*našem nutarnjem biću u akciji*“ (Cashman, 1999:18).

Na tragu sličnih razmišljanja je i Wis koja u knjizi *The Conductor as Leader* (Dirigent kao lider) navodi da je „*karakter ono što jesmo i što donosimo na pozornicu. To je naše srce u akciji, izražavanje mudrosti i provjera snage*“ (Wis, 2007:144).

Autorica ukazuje na važnost sljedećih sastavnica neglazbenog dirigentskog identiteta:

- dirigentska autentičnost u smislu njegovanja profesionalnog integriteta u radu i privatnom životu
- donošenje profesionalnih odluka na temelju osobnog sustava vrijednosti izgrađenog na viziji o osobnom dirigentskom (ljudskom) poslanju
- korištenje humora kao sredstva i stila rada u procesu postizanja učinkovitijih rezultata i opuštenije atmosfere u kojoj ansambli u pravilu postižu bolje rezultate.

Također, ne manje značajnim navodi se i potreba za balansiranim odnosom između profesionalnog i osobnog života, važnosti povremenog povlačenja u osamu kako bi se udaljilo od profesionalnih podražaja i pronašlo vrijeme za introspekcijsku analizu djelatnosti i života, a sve kako bi se izbjegla egom vođena karijera koja podjednako može štetiti dirigentu kao osobi i suradnicima te ansamblima s kojima radi (Wis, 1999).

Može se zaključiti da se dirigentski profesionalni identitet treba promatrati u njegovoj ukupnosti i neodvojivoj koegzistenciji između glazbenog i neglazbenog segmenta identiteta dirigenta kao osobe.

U glazbenom smislu, profesionalni identitet dirigenta podrazumijevat će njegovo glazbeno biće oblikovano na temelju glazbenih predispozicija, kontinuiranog obrazovanja i usavršavanja, stečenih profesionalnih iskustava, glazbenih preferencija te, u pojedinim slučajevima, utjecaja identiteta ansambala s kojima je radio.

Glazbeni identitet dirigenta temelji se na predodžbi o visokoprofesionalnom i široko obrazovanom glazbenom umjetniku koji posjeduje iznadprosječno razvijene sljedeće parametre:

- znanja i vještine glazbenog izražavanja glasom, instrumentom i dirigentskom gestom
- sposobnost čitanja partitura u svrhu njihova razumijevanja

- sposobnost audijacije (Gordon, 1999), slušnog razumijevanja i pamćenja glazbenog teksta
- osjećaj za ritam, metriku i tempo
- glazbenu imaginaciju potrebnu za samostalno i inovativno kreiranje interpretacije glazbenih izvedbi
- vještinu simultanog slušanja većeg broja dionica i reagiranja na nedosljednosti u odnosu na partituru
- znanja o teoriji i povijesti glazbe
- znanja o glazbenom repertoaru, glazbenim stilovima i izvođačkim tradicijama
- poznavanje stranih jezika ili dikcije stranih jezika tradicionalno prisutnih u glazbenoj literaturi (latinski, talijanski, njemački, engleski, francuski)
- znanja o sociološkim, psihološkim i kulturološkim aspektima glazbene umjetnosti.

U neglazbenom smislu, identitet dirigenta povezan je s njegovom osobnošću, stečenim i naučenim osobinama ličnosti, radnim navikama i razvijenim generičkim kompetencijama koje će izravno utjecati i na uspješnost glazbenog rada. Jovanović (2016) navodi neke od poželjnih općih sposobnosti kao što su: samostalnost, kritičko mišljenje pri razvijanju ideja, samoregulacija, kreativnost, fleksibilnost, komunikativnost, sposobnost timskog rada, razumijevanje audiovizualnih tehnologija, sposobnost nošenja sa stresom i anksioznošću uslijed javnih nastupa i drugo.

Važno je istaknuti kako je profesionalni identitet dirigenta ovisan i o sposobnostima, stilovima i tehnikama vođenja i komuniciranja s ansamblom, publikom i javnošću, pri čemu će autoritet temeljen na međusobnom povjerenju i poštovanju generirati bolje rezultate. Ako se navedenim osobinama pridoda često prisutni zarazni entuzijazam, energičnost i samopouzdanje kojim mnogi dirigenti zrače, nije neobično da se uz profesionalni identitet dirigenta često upotrebljava i pojam karizme kao sinonim za sve iznimne karakteristike koje se očekuju od osoba dirigentske profesije.

3. GLAZBENA UMJETNOST U KONTEKSTU STVARANJA I IZVOĐENJA

Glazba (*glas-ba*, *glas* = *zvuk*), slavenski naziv iz 19. stoljeća ili njena internacionalno prisutnija istoznačnica muzika (grč. *μουσική*; lat. *musica*, arap. *mūsīqī*, engl. *music*, franc. *musique*, njem. *Musik*, tal. *musica*) u Hrvatskoj enciklopediji definirana je kao „*znanje i vještina, odnosno umjetnost vremenske organizacije zvuka; umjetnost kombiniranja zvukova prema pravilima (koja se mijenjaju prema mjestima i razdobljima), organiziranja trajanja s pomoću zvukovnih elemenata.*“ Muzička enciklopedija (1976) definira pojam kao „*umjetničku disciplinu koje je materijal zvuk.*“

Kroz povijest, definicije glazbe mijenjale su se i prilagođavale shodno permanentnoj promjenjivosti motrišta prema umjetnosti(ma) u širem povijesnom, društvenom, filozofskom, teološkom i drugom srodnom kontekstu od vremena antike do suvremenosti. Ono što se ipak može izdvojiti kao temeljna i zajednička dimenzija glazbene umjetnosti nepodložna povijesnim promjenama jest podjela glazbe na glazbenu praksu (izvođenje, skladanje) i glazbenu teoriju (znanost o glazbi u užem i širem smislu) koja ima korijene u djelima antičkog filozofa i glazbenog teoretičara Aristoksena, a na sličan način prisutna je i danas.

Potreba za dualnošću u recepciji pojma glazbe kao *musicae practicae* (glazbene izvođačke djelatnosti) i *musicae poeticae* (skladateljstvo) javlja se u 16. stoljeću u djelu kantora Nicolausa Listeniusa koji u svom djelu *Musica* (1537.) navodi ovu podjelu.

Johann Gottfried Herder, njemački književnik, teolog i filozof 18. stoljeća, glazbu je definirao kao „umjetnost vremena“, za razliku od likovne umjetnosti koju naziva „umjetnošću prostora“, ukazujući pritom na distinkciju između glazbe koju smatra energijom (grč. *energeia* – djelujuća sila), odnosno „umjetnosti koja djeluje kroz energiju, djeluje u slijedu vremena“, a ne djelom (grč. *ergon* - tvorevina), „umjetnosti koja daje djela – djeluje u prostoru“ (Herder prema Dahlhaus, 2003: 19). Na tragu Herderovih i T. Georgiadesovih ideja, njemački muzikolog Carl Dahlhaus, kao jedan od najznačajnijih muzikoloških autoriteta 20. stoljeća, iako ne osporava značaj notnog teksta, zaključuje da je „skladbi da se glazbeno ostvari, potrebna zvukovna interpretacija“ te u jednadžbu kojom se određuje smisao glazbe pored skladatelja i izvođača uvodi i treći subjekt – slušatelja jer smatra da je „smisao glazbe intencionalan; postoji samo ako ga slušatelj shvaća“ (Dahlhaus, 2003:23).

S druge strane, Theodor Adorno, također iznimno značajni njemački filozof i muzikolog 20. stoljeća, glazbu ponajprije doživljava kao tekst te smatra da je „*svako postajanje*“ (*ozvučivanje*) u glazbi iluzorno zbog toga što je glazba, kao tekst, doista fiksirana i tako nema ničega što „postaje“ jer je već sve tu“ (Adorno, 1989:35).

Muzikolog Nikša Gligo, razmatrajući ideju glazbe kao teksta, zaključuje da je tako definiran pojam glazbe „*više od skupa propisa za realizaciju u zvuku i zahtijeva interpretaciju na barem dvije razine: a) kao (glazbenu) interpretaciju u užem smislu, kao realizaciju u zvuku i b) interpretaciju u širem smislu, kao verbalnu refleksiju o smislu i značenju glazbe kao teksta*“ (Gligo, 1999:153).

Poznati dirigent Nikolaus Harnoncourt glazbu promatra iz izvođačke perspektive prvenstveno kao „*govor zvuka*“ u kojoj, pozivajući se na srednjovjekovnu podjelu na *glazbenike praktičare* i *glazbenike teoretičare*, implicira da suvremeni glazbenik ne bi trebao djelovati kao jedan od ova dva zasebna entiteta, nego integrirano djelovati kao *cjelokupni glazbenik*. U idealnom smislu, cjelokupni je glazbenik skladatelj koji poznaje izvođačku praksu, ali i ostvaruje kontakt s publikom, odnosno izvođač koji ima dovoljno teorijskog i „povijesnog“ znanja za kompetentno i autentično izvođenje mnogobrojnih glazbenih stilova (Harnoncourt, 2005: 20-22).

3.1. Je li reprodukcija *a priori* interpretacija glazbe?

Pojam reprodukcija (re- + produkcija) potječe iz latinskog jezika (lat. *reproductio*) i u doslovnom prijevodu znači - ponovno izvesti. Hrvatska enciklopedija reprodukciju definira kao „*izradb, izvedbu kojom se nastoji postići što veća sličnost s izvornikom* (Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje).

U glazbenoj umjetnosti reprodukcija ili izvođenje glazbe može se definirati kao izravna glazbena djelatnost sviranja, pjevanja ili dirigiranja kojom izvođač rekonstruira notni zapis uz pretpostavku visoke razine vjerodostojnosti originalu.

Drugim riječima, „*pisanim tekstom... služiti će se samo kao provizornom skelom: za izvođenje mišljenja glazbe, za misliti je danas, ponovno nalazeći misao stvaratelja preko kakva genopjeva, prikladno priključena kakvu denotekstu. Izvoditi (jouer), to je rekonstruirati (re-construire), regenerirati (re-generer)!*“ (Charles, 1978:202 prema Gligo, 1999:151).

Izvođačka praksa prema kojoj izvođač glasom, instrumentom ili dirigiranjem rekonstruira notni predložak, a koji nije nužno sam napisao započela je u 19. stoljeću, ali je u 20. stoljeću usustavljena na način kakav i danas poznajemo. Prema Poljaku, udaljavanjem od skladateljskog identiteta, reproduktivni su umjetnici donošenjem vlastitih odluka pri izvođenju počeli razvijati izvođačku praksu (Poljak, 2016).

Iako se izvođenje glazbe proučava od kada postoji i glazbena praksa, tek je relativno nedavno zaživjelo na razini interdisciplinarnе umjetničke i znanstvene discipline pod nazivom *performance studies* (izvođački studiji).

Garnett (2016) navodi da su se izvođački studiji kao kategorija usustavili tek 1995. godine na Konferenciji američkog muzikološkog društva i to kao odgovor na višegodišnju dominaciju interesa muzikologa isključivo prema skladateljima i njihovim djelima. Izvođenju glazbe do tada se pristupalo gotovo isključivo kao praktičnoj, gotovo tehničkoj umjetničkoj djelatnosti koja za cilj ima dosljedno reproduciranje skladateljevih zamisli. Originalna umjetnička izvedba postala je predmetom istraživanja te se kao takva emancipirala u odnosu na umjetničko djelo koje u ovom slučaju postaje sredstvo, odnosno objekt umjetničkog čina. U izvođačkim studijima skladatelj se ne smatra jedinim

zaslužnim za umjetničko oživotvorenje djela, nego se istražuju procesi i postupci kojima je izvođač (zvučno) oživio djelo.

Razvoj izvođačkih studija, između ostalog, omogućen je i zahvaljujući značajnom razvoju u području audiovizualnih tehnologija, kao i u dostupnosti uređaja za audio i videosnimanje i obradu zvuka. Audio i videozapisi izvedbi postali su sastavni dio svakodnevne izvođačke i obrazovne prakse i kao takvi predstavljaju mjerljiv materijal kojim je moguće validirati istraživanja i napredak izvođača.

Pojam interpretacija (lat. *interpretatio*) upotrebljava se u različitim disciplinama te shodno kontekstu može imati različito značenje. Temeljno značenje interpretacije prema Hrvatskoj enciklopediji je „*tumačenje, objašnjenje, shvaćanje; misaoni postupak, odnosno izlaganje, izjava kojom se utvrđuje smisao ili značenje neke pojave, teksta, zakona i drugo.*“

Pojam se najčešće koristi u filozofiji, povijesti, književnosti, društvenim znanostima i umjetnostima. U filozofiji je pojam povezan uz „*umijeće tumačenja*“ i „*unutarnjeg razumijevanja*“, odnosno divinacije. U znanosti o književnosti interpretacija označava hermeneutički „*način bavljenja književnim tekstom*“ kojemu je u osnovi razumijevanje.

U kazališnoj umjetnosti pojam interpretacije odnosi se na izvedbu djela na „*način kojim npr. glumac ostvaruje ulogu ili redatelj scensko djelo.*“

U glazbenoj umjetnosti interpretacija je *način kojim interpreti (pjevači, instrumentalni solisti, dirigenti, zborovi, orkestri) izvode notni zapis skladbe pretvarajući je u njezin zvukovni oblik* (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje). Imajući u vidu ovu definiciju, može se konstatirati da je interpretacija kreativni postupak koji provodi izvođač (interpret), a predmet te radnje je umjetničko djelo (skladba).

Međutim, u stručnoj literaturi postoje različita tumačenja pojma interpretacije. Primjetna su različita stajališta vezana uz izvođačku interpretaciju glazbe koju pojedini autori negiraju, smatrajući je nepotrebnom ili bar nedostižnom kategorijom izvedbene umjetnosti. Tako Lang (1960) citira Mauricea Ravela koji zahtijeva od pijanista da njegovu glazbu „samo sviraju, a ne interpretiraju“ kako je ne bi iskrivili (Long, 1972:21). Levinson (1993:33) razlikuje „*izvedbenu (performative)*“ i „*kritičku (critical)*“ interpretaciju, pri čemu se pojam izvedbene interpretacije odnosi na način izvođenja, a kritička interpretacija na obrazloženje, odnosno davanje mišljenja o djelu u pisanom ili govornom

obliku. Autor ističe da ne postoji veza između tih dvaju oblika interpretacije te daje prednost kritičkoj interpretaciji u odnosu na izvedbenu koju svodi isključivo na reprodukciju, odnosno (tehničko) izvođenje.

Suprotno Levinsonovu mišljenju, Thom (2006) smatra da ipak postoje određene sličnosti u postupcima kojima se glazbenici služe pri objema vrstama interpretacije, budući da obje interpretacije teže dokazivanju smisla notnog predloška glazbom ili riječima. Autor ističe sljedeće fenomene koje smatra originalno i u glazbenom smislu interpretacijskim:

- transkripcije
- varijacije
- umjetnička realizacija (oživotvorenje).

Thom, navodi značaj kreativnih postupaka koji se događaju pri transkribiranju glazbenih djela u novi medij jer „transkripcija podrazumijeva rad na postojećoj glazbi te njeno aranžiranje na način da se pritom očuvaju određene (dovoljne) količine originalnog sadržaja, ali u novom mediju“ (Thom, 2006:441). Kao primjer navodi Busonijeve klavirske transkripcije Bachove *Chaconne za solo violinu* koja „kao i sve umjetničke transkripcije daje originalnom djelu novi glas i čineći tako generira glazbeni smisao“ (Thom, 2006:442).

Varijacije nisu same po sebi interpretacija, nego ih interpretacijom čini mjera između vjernosti predlošku i originalnosti, odnosno kreativnosti u variranju. Variranje i varijacije Thom smatra kompleksnijim i kreativnijim postupkom od transkripcije upravo zbog mogućnosti koje se otvaraju u slobodnom tumačenju teme koja se varira, između ostalog i zbog mogućnosti interpretiranja predloška isključivo putem harmonijske strukture. Kao primjere za širinu potencijala u postupku variranja autor navodi *Varijacije (Aldous Huxley In Memoriam)* ⁵Igora Stravinskog ili *Goldberg varijacije* ⁶Johana Sebastiana Bacha.

Za ovaj rad najznačajnije je Thomovo stajalište, prema kojemu „glazbena realizacija (oživotvorenje) može biti interpretacija“ (Thom, 2006: 448), gdje izvođač, zahvaljujući, između

⁵ Varijacije u potpunosti zasnovane na inverziji, retrogradnosti i retrogradnoj inverziji serije tonova (White, 1979: 535-536).

⁶ Transformacija glazbenog sadržaja u različite stavke (*Aria* transformirana u *Overture*, *Gigue* ili druge glazbene forme (Said, 1992:24).

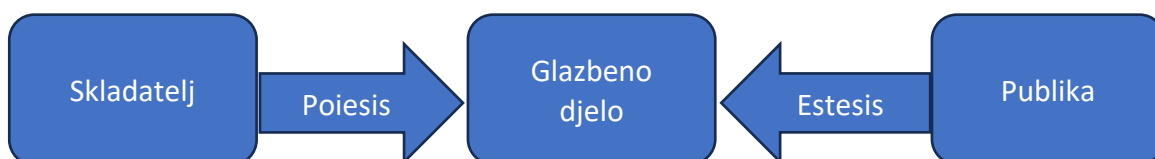
ostalog, i svojim tjelesnim osobinama ostavlja osobni trag u glazbi koju izvodi. Takvo promišljanje osobito je primjenjivo u vokalnoj i zborskoj glazbi. Dirigentica Dragana Jovanović također navodi da je partitura samo „*dio zvučne pojavnosti glazbe, ona je formula za rekonstrukciju skladateljeve primarne ideje, a kada se dopuni suvremenim osobnim osjećajem izvođača za glazbu nastaje produktivna reprodukcija, to jest, interpretacija. Dakle, život glazbenog djela nije život originala, već nečeg prenesenog*“ (Jovanović, 2016:141). Slično je razmišljao i pijanist Vladimir Horowitz koji pri kraju svoje bogate, duge i uspješne karijere sugerira: „*Morate otvoriti partituru, i tako reći, vidjeti što se krije iza nota jer note su iste, bilo da je riječ o Bachovoj glazbi ili glazbi nekog drugog skladatelja. Ali iza nota nalazi se nešto drugo i to je ono što izvođač mora otkriti. Može sjesti i odsvirati jedan dio na jedan način, a zatim možda pretjerati s idućim, ali, u svakom slučaju, mora nešto učiniti s glazbom. Najgore je ne učiniti ništa. Možda trebate učiniti čak i nešto što vam se ne sviđa, ali učinite to! Tiskana partitura je važna, ali interpretacija njezinog sadržaja bila je predmet mog životnog proučavanja*“ (Horowitz, 1988:116).

I dirigent Harnoncourt ističe da je za izvedbenu interpretaciju iznimno važno razumijevanje glazbe, podjednako od izvođača kao i od publike. Takav pristup potreban je osobito u kontekstu izvođenja i interpretiranja povijesne glazbe jer, kako navodi, „*više nema jedinstva glazbe i vremena*“ koje bi omogućilo za povijesnu izvedbenu interpretaciju primjereno razumijevanje. Za tu razinu razumijevanja potrebno je znanje, a Harnoncourt upozorava da današnji izvođači i publika čak i „*ne poznaju nedostatak tog znanja*“. Izvođači su usmjereni na tehničke i emocionalne odrednice izvedbe na tragu idealizirane slike romantičkog umjetnika „*koji pomoću intuicije dobiva uvide koji uvelike nadmašuju prosječnog čovjeka*“. Harnoncourt sugerira da se svakoj povijesnoj glazbi treba pristupiti poštujući njene zakonitosti te kod interpretacije osobitu pažnju potrebno je posvetiti razumijevanju konteksta u kojemu je nastala. Da bi interpret osvijestio što izvedbom želi poručiti, prvo treba otkriti što glazba poručuje, odnosno „*mora se čistom osjećaju, čistoj intuiciji pridružiti i znanje*“ (Harnoncourt, 2005:21-22). Stoga će tako široko obrazovani „*cjelokupni*“ glazbenik izvođač pred glazbeno obrazovanom publikom dosegnuti razinu glazbene interpretacije koja je podjednako autentična koliko i kreativna.

Može se zaključiti da iako se svako izvođenje glazbe ne može (i ne treba) smatrati interpretacijom, balansiranim odnosom između vjernosti partituri i opravdanih, utemeljenih te svrhovitih kreativnih rješenja moguće je dosegnuti razinu originalne izvedbene interpretacije.

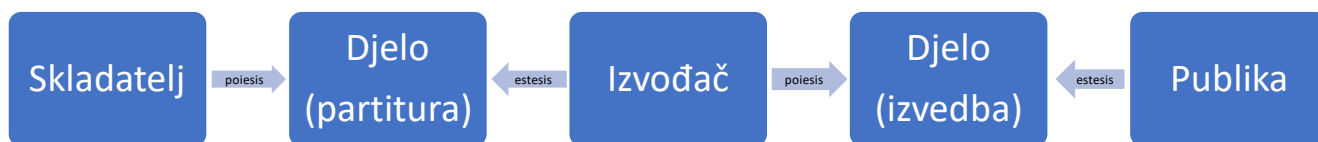
3.2. O reprodukciji i interpretaciji u vokalnoj umjetnosti

Opći procesi i temeljne odrednice izvedbene interpretacije glazbe zajedničke su bez obzira na izvođački sastav, vrstu glazbe ili glazbeni stil izvođenja. Molino (1990) smatra proces glazbenog stvaranja završenim tek u trenutku realizacije zapisa glazbe ili praizvedbe. Glazbeni čin promatra kao integrativni proces uzročno-posljedičnih izmjena *poiesisa* i *estesisa*, odnosno stvaranja i razumijevanja u koji je pored izvođača uključena i publika koja ima sličnu ulogu kao i izvođači, a to je *estesis* razumijevanje (slika 1).



Slika 1 Prikaz glazbenog stvaranja prema Molinu (1990)

Autor također navodi kako se izvođač u procesu oblikovanja djela podjednako služi razumijevanjem i stvaranjem, odnosno posredstvom *estesisa* djeluje na glazbenu partituru kako bi je *poiesisom* oživio u glazbu (slika 2).



Slika 2 Prikaz glazbenog čina od skladateljeve ideje do izvedbe prema Molinu (1990)

Za pjevačicu Lotte Lehmann (1985) interpretacija jednostavno znači „*individualno razumijevanje i reprodukciju*“. Ono što autorica smatra kompleksnim jest poučavanje interpretaciji. Interpretacija podrazumijeva individualnost, originalnost i živost koja izvire iz osobnog umjetničkog identiteta pojedinca te se kao takva može poticati, indicirati, moderirati, pospješiti, no ne i u potpunosti poučiti, svakako ne primjerom (Lehmann, 1985:10).

Izvođačko razumijevanje i interpretativno kreiranje djela te posredno i skladateljevu kreativnu viziju, razumijevanjem, vrednuje publika. Kriteriji prema kojima se može vrednovati interpretacija najčešće su sljedeći: vjerodostojnost izvedbe (vjernost partituri), glazbena koherentnost izvedbe, glazbena autentičnost (McPherson i Schubert, 2004). Realizaciju navedenih odrednica moguće je kvalitativno vrednovati, ali je potrebno istaknuti da se takvo vrednovanje najviše zasniva na subjektivnom mišljenju, iskustvu i znanju osobe koja vrednuje te je stoga i rezultat vrednovanja najčešće subjektivan.

Za razliku od instrumentalne glazbe, vokalna glazba pruža izvođaču element prednosti u kreiranju izvedbe. Taj je element tekst, odnosno sadržaj. Bernac (1978) ističe kako uobičajene oznake za interpretaciju kao što je primjerice *espressivo* (izražajno) mogu imati različito značenje u instrumentalnoj i vokalnoj glazbi. U instrumentalnoj glazbi oznaka *espressivo* može se plošno tumačiti kao izražajno, pojačano osjećajno izvođenje temeljeno na asocijacijama ili osjećajima koje interpret u sebi pobuđuje i prenosi, za razliku od tumačenja istoga pojma u vokalnoj glazbi, u kojoj se pojam dodatno pojašnjava i produbljuje poetskim tekstom. U tom smislu, skladatelj posredstvom poezije (ili dramske radnje) izvođaču sugerira i vrstu ekspresije koja se u izvođenju očekuje. Stoga se izvedba i interpretacija vokalne glazbe zasniva na sintezi glazbenog i literarnog teksta kao podjednako važnih izražajnih elemenata.

Svaki reproduktivni umjetnik drugačije doživljava uglazbljenu poeziju te stoga nije neobično da je drugačije i interpretira. Izvođački odgovor na skladateljevu viziju djela zasniva se na individualnoj izvođačevoj imaginaciji, na poznavanju stilskih obilježja skladbe, analize i razumijevanja melodijske, ritamske i harmonijske fakture, ostvarenoj sintezi između glazbe i teksta, vlastitim vokalno-tehničkim mogućnostima ili teškoćama, uspostavljenoj podržavajućoj dvosmjernoj glazbenoj komunikaciji s drugim izvođačima (klavir, orkestar, drugi pjevači, dirigent). U potrazi za interpretacijskim sredstvima pjevači katkad daju primat interpretaciji teksta i (ne)svjesno zanemaruju neke od navedenih nužnih preduvjeta za kvalitetnu izvedbu. Stoga Miller (1999) na primjerima interpretativne analize solo pjesama iz razdoblja romantizma upozorava na važnost poznavanja prvenstveno stilskih, ali i ostalih glazbenih značajki djela koje se izvodi te „*imanja mjere*“ u vokalnoj

interpretaciji povijesnoga repertoara. Autor navodi kako izvođači ponekad zaboravljaju da su oni „*re-creatori*, a ne *creatori* djela“ (Miller, 1999:17).

Vrlo važan element u kreiranju interpretacije u vokalnoj i vokalno-instrumentalnoj glazbi jest specifičnost i jedinstvenost boje glasa izvođača u funkciji kreiranja različitoga zvuka. Boja je glasa individualno karakteristična osobina svakog pjevača koja uz ništa manje značajnu koloritnu prilagodljivost glasa promjenama emocionalnog stanja uslijed glazbenih i poetskih podražaja pruža vokalnim izvođačima snažno interpretativno sredstvo. Kada je riječ o zborskoj umjetnosti, tada se navedenu prednost može multiplicirati brojem glasova u ansamblu koji se korištenjem različitih tehnika, kao što su na primjer: glasovni efekti, usklađivanje i modifikacija timbre i vokalne boje putem pozicioniranja pjevača u prostoru, korištenje akustike prostora i drugo, stavljaju u službu interpretacije. Navedene tehnike predstavljaju izniman interpretacijski potencijal osobito kod interpretacije suvremenog repertoara.

3.3. Zborski dirigent u funkciji interpretacije glazbenoga djela

Ulogu kreatora zvuka u funkciji djela u zbarskoj umjetnosti ima dirigent koji, osim što pjevačima prenosi ideju djela, utječe na stvaranje i oblikovanje zvuka ansambla koji smatra najprihvatljivijim.

Iako i orkestralni dirigenti također kreiraju zvuk orkestra, ponajprije dinamičkim i drugim interpretativnim uputama i sredstvima, zbarski dirigenti oblikovanju zbarskoga zvuka pristupaju kao temeljnoj zadaći. Taj je zadatak podjednako uzbudljiv koliko i obvezujući jer u prenesenom smislu podrazumijeva izgradnju instrumenta na kojemu se u isto vrijeme svira. Uzbudljivost tog vječnog usklađivanja na razini zbarskoga zvuka leži u mogućnostima zvučne prilagodbe „instrumenta“ (zbor) repertoaru, prostoru, akustičkim uvjetima. Koloritna transformacija zbora predstavlja vrlo zahtjevnu i cijenjenu kvalitetu, a uspješno je mogu postići samo zborovi koji nemaju vokalno-tehničkih i intonativnih problema. Ideal je zbarskoga zvuka postizanje homogenosti u cjelini, kao i unutar pojedine dionice, a podrazumijeva homogenost na razini intonacije, vokalne tehnike, kvalitete tona, boje zvuka. Postizanje tog ideala ovisit će prvenstveno o jasnoći dirigentske ideje o zvuku te poznavanju tehnika kojima će ga postići. U tom smislu, zbarski dirigent preuzima ulogu vokalnoga pedagoga koji tragajući za zvukom facilitira asocijacije i metafore koje kod različitih pjevača trebaju pobuditi sličan zvučni rezultat. Jovanović (2016) potvrđuje da se ti procesi u zbarskoj praksi događaju svakodnevno sa svrhom „prilagođavanja zbarske zvučnosti zamišljenoj zvučnoj pojavnosti partiture“ (Jovanović, 2016:15).

Prepoznatljiv zbarski zvuk znatno ovisi i o nacionalnom vokalnom, odnosno zbarskom identitetu temeljenom na prepoznatljivim karakteristikama nacionalnih zbarskih tradicija i literature. Tako se često na temelju zvuka i boje može prepoznati podrijetlo zbora ili bar manira u duhu koje nacionalne zbarske škole zbor izvodi određeni repertoar. Iako je nacionalni glazbeni, u ovom slučaju vokalni identitet kategorija vrijedna očuvanja, potrebno je u interpretaciji voditi računa da ta kategorija ostane primjenjiva samo na repertoaru na nacionalnom jeziku i s nacionalnim značajkama. U današnjem globalnom, multimedijalnom svijetu nužno je od umjetničkih ansambala očekivati raznovrsnost i transformabilnost i po pitanju zvučnosti u interpretaciji glazbe različitih nacionalnih stilova. Na ovom je mjestu potrebno upozoriti i na sve češću podložnost zbarskoga zvuka trendovima u popularnoj glazbi. Neprestana medijska izloženost popularnoj glazbi dovela je do pojave simuliranja

globalno prisutnog pop-zvuka i u zbarskoj umjetnosti. Takav pristup može dovesti do osiromašenja svjetske zbarske tradicije i urušavanja potencijala zbora za izvođenje različitih glazbenih stilova. To nipošto ne znači da zborovi ne trebaju izvoditi popularnu glazbu, ali znači da je potrebno s oprezom njegovati raznovrsnost autentičnih zvučnih izvedbi raznolike glazbe, budući da se zbog svoje rasprostranjenosti popularna glazba nameće kao globalni glazbeni identitet, što je osobito opasno za nacije koje nemaju jedinstven ili dovoljno prepoznatljiv vlastiti vokalni identitet.

Ipak, najznačajniju ulogu u kreiranju zvuka zbora ima dirigent koji djeluje na ansambl na više razina: od odabira repertoara, uvježbavanja i izgradnje ansambla, oblikovanja umjetničke interpretacije djela, do završne izvedbe koja je odraz njegove osobne estetike. Prema Jovanović, „*ideal dirigentske prakse je autorska interpretacija glazbenog djela koja je rezultat prožimanja umjetničke osobnosti dirigenta, zahtjeva umjetničkog djela i mogućnosti ansambla, a sve u javnom prostoru*“ (Jovanović, 2016:43). Može se zaključiti da se dirigentska autorska interpretacija temelji na stvaranju optimalne izvedbe koja podjednako zadovoljava viziju skladatelja, potencijal izvođača i očekivanja publike. Zadaća je dirigenta pronaći umjetničku ideju koja će smisljeno i opravdano, a opet originalno povezati skladatelja, djelo, izvođače i publiku. U tom smislu, dirigent je zagovornik svih dionika navedenog glazbenog procesa, a svoj zagovor čini putem unošenja vlastite umjetničke osobnosti i glazbene kreativnosti u posredovanje.

Glazbeni identitet i umjetnička osobnost dirigenta zrcali se u svim aspektima izvedbe. Kad je riječ o zbarskim dirigentima, umjetnička osobnost dirigenta odražava se i na zvuku zbora. Čest je slučaj da dirigenti kod postavljanja zvuka zbora ponavljaju zvučne slike zborova s kojima su radili, a koje pak za njih predstavljaju zvučni ideal. To je osobito primjetno kod dirigenata koji dugi niz godina rade s istim ansamblom koji, iako se članovi zbora mijenjaju, njeguje sličan zvuk. Iako bi bilo za pretpostaviti da se izmjenom generacija i pjevača pojedinaca generalni zvuk zbora mijenja, nerijetko su te izmjene primjetnije u kvaliteti izvedbi nego u zvučnosti. Razlog tomu je činjenica da je zvuk zbora (boja, timbar, fleksibilnost, homogenost) rezultat dirigentove zvučne projekcije, ali i načina rada koji omogućuje da se takva tonska slika izgradi i održi.

Uzevši u obzir navedena stajališta o interpretaciji, nameće se zaključak da, u umjetničkom smislu, interpretacija predstavlja hijerarhijski najvišu kategoriju izvođaštva, podrazumijeva

istraživanje, strukturiranu umjetničku „igru“ prema utvrđenim pravilima koja su tu da bi se slijedila, ali i da bi omogućila umjetniku realizaciju originalne i kvalitativno mjerljive ideje.

Interpretacija predstavlja proces sjedinjenja umjetničkog habitusa, osobnosti i kompetencija reproduktivnog umjetnika s procesima umijeća (*techne*), razumijevanja (*esteis*) i stvaranja (*poiesis*) u realizaciji izvedbe glazbenoga djela.

3.4. Zbor kao umjetnički organizam

Povijesno gledano, pjevački je zbor jedan od najstarijih izvodačkih ansambala, čiji se razvitak može pratiti usporedo s razvojem zapadnoeuropske glazbene umjetnosti. Riječ je o ansamblu koji je od svojih začetaka, od vremena antike i ranije do danas, sačuvao temeljne prepoznatljive karakteristike prema kojima je pjevački zbor organizirana skupina pjevača koji zajednički pjevaju različite dionice, a predvodi ih dirigent. U etimološkom smislu, riječ *zbor* nastala je od praslavenske i staroslavenske riječi *szborъ*, što znači *sa + brati*, a označava skup ili sastav od više osoba te se koristi i za druge, neglazbene pojave (primjerice za diplomatski zbor, studentski zbor, general zbor, zbor (skup) radnika, zatim zborenje (govorenje) i drugo). Internacionalni znatno prošireniji pojam *kor* (*chorus*) ima korijene u grčkoj riječi *χορός* (*koros*) i njenim istoznačnicama na raznim svjetskim jezicima, kao na primjer u latinskom jeziku *chorus*, francuskom *choeur*, njemačkom *Chor*, talijanskom *coro*, engleskom *quire* i odnosi se na unisono i polifono skupno pjevanje (Robinson, Winold, 1976). Pojam *χορός* u grčkom, odnosno *chorus*, u latinskom odnose se na krug, kružni podij na kojemu je u starogrčkim tragedijama pjevalo i plesalo između 12 i 15 članova. Ansambl je predvodio *korifej* (Muzička enciklopedija, 1974).

Zborska je umjetnost tijekom povijesti bila pod različitim društvenim, religijskim, kulturološkim i umjetničkim utjecajima, a na njen su razvoj izravno utjecale vjerske, obrazovne i građanske zajednice te istaknuti pojedinci iz njihovih krugova. Ipak, najznačajniji utjecaj na razvoj zbarske umjetnosti izvršila je Crkva, pod čijim se višestoljetnim protektoratom profilirala kao iznimno cijenjena umjetnička disciplina, čija je uloga primarno bila usmjerena prema duhovnom obogaćenju bogoslužja. Od razdoblja baroka, prvenstveno zahvaljujući pojavi novih glazbenih vrsta kao što su opera, oratorij, kantata, zbarska umjetnost paralelno značajnije razvija i neovisnu artistsku, koncertnu ulogu. Zanimljivo je kako su se obje uloge zbarske umjetnosti - liturgijska i koncertna, religijska i umjetnička - održale sve do danas. Povijesna dimenzija zbarske umjetnosti, a poglavito uloge

proizašle iz obrazovnih i građanskih pravaca i zajednica, detaljnije je opisana u prijašnjim autoričnim radovima⁷⁸⁹, stoga se u ovome radu neće detaljnije obrađivati.

U izvođačkom smislu postoji više mogućih sistematizacija zbornih ansambala, i to prema:

- dobi pjevača (dječji, mladenački, umirovljenički)
- veličini ansambla (vokalni ansambl, komorni zbor, veliki zbor)
- sastavu glasova (dječji, ženski, muški, mješoviti)
- repertoarnim karakteristikama (folklorni, pop, gospel, umjetnički)
- institucionalnoj pripadnosti (crkveni, operni, sveučilišni, gradski, strukovni)
- statusu (profesionalni, amaterski).

Navedeni popis ne smatra se potpunim niti kategorički konačnim jer se mnogi zborovi uklapaju u više kategorija. Budući da su amaterski zborni ansambli i dalje izrazito podatan oblik strukturirane glazbene aktivnosti slobodnog vremena te su kao takvi vrlo popularni među širokom populacijom, primjetno je kako se u posljednje vrijeme pojavljuju i zborovi okupljeni prema drugim izvan-glazbenim kriterijima, primjerice zborovi osoba liječenih od malignih bolesti, inkluzivni zborovi, zborovi LGBTQ zajednica i slično.

Na ovom je mjestu važno istaknuti i ulogu psihološke, socijalne i opće-zdravstvene dobrobiti koja se sve više povezuje sa sudjelovanjem u zbornim aktivnostima. Tako postoje brojni zborni projekti usmjereni na postizanje kvalitetnijeg i zdravijeg života članova u kojima se zborni ansambl ne tretira kao umjetnički, nego kao medij za realizaciju osobnog izvan-glazbenog interesa, bilo da je riječ o problemima kao što usamljenost, nedostatak samopouzdanja ili nošenja s dijagnozama iz područja smetnji u kognitivnom, psihološkom i fizičkom funkcioniranju. Posljednjih godina nastao je niz znanstvenih studija koje pristupaju fenomenu zbornog pjevanja upravo iz te perspektive (Dingle

⁷ Radočaj-Jerković, A. (2017). Povijesna dimenzija zbornog pjevanja u odgoju i obrazovanju. *Pjevanje u odgoju i obrazovanju*, Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 89-99.

⁸ Radočaj-Jerković, A. (2017.). Povijesni pregled položaja pjevanja u nastavi glazbe. *Pjevanje u nastavi glazbe*, Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku, 19-36.

⁹ Radočaj-Jerković, A., Proleta, M. i Jerković, B. (2022). The Contribution of Choral Cultural-Artistic Amateurism in Slavonia to the Development of the Cultural Life of Towns in Eastern Croatia, in the Past and Today. *Diacovensia*, 30 (1), 71-89.

i sur. 2019., Skingley i Bungay, 2010., Clift, 2012, Clift i sur. 2008), a o nekima je pisala i autorica u ranijim radovima.¹⁰¹¹

Znanstvena istraživanja u području zvorske glazbe istražuju dinamičnu prirodu suvremenog zorskog ansambla oblikovanu raznolikim glazbenim utjecajima, kreativnim praksama, društvenim razvojem i odnosima. Istražuje se i multidimenzionalnost uloga koje je moguće realizirati djelovanjem pojedinca u zorskom ansamblu. S tim u vezi, u prijašnjim istraživanjima autorica je ustanovila sljedeće uloge zorskoga pjevanja: glazbenu, društvenu, odgojnu, kulturno-umjetničku i kulturno-javnu (Radočaj-Jerković, 2017). Svaku je od navedenih uloga moguće promotriti iz pozicije pojedinca i zbora kao zajednice, stoga ne čudi što se u vremenu socijalnog otuđenja i naglašenog individualizma zorski ansambl istražuje kao jedan od pozitivnih primjera umjetničkog kolektivizma.

Zorski ansambl kao umjetnički organizam sastoji se od individualaca, čiji konačni uspjeh ovisi o razini međusobne usklađenosti. Ta se usklađenost odnosi na glazbene i neglazbene parametre.

Neki od glazbenih parametara su:

- ritam disanja
- boja i kvaliteta glasa
- stabilnost intonacije
- vokalna ekspresivnost
- vokalna izdržljivost i drugo.

Neglazbeni elementi koje je moguće uskladiti su:

- izgled i scenska pojavnost
- scenski pokret
- facijalna i tjelesna ekspresija i scenska prisutnost
- usvojenost zajedničkih protokola kod javnih nastupa i drugo.

¹⁰ Radočaj-Jerković, A. (2022). Choral Singing and the Subjective Sense of Life Satisfaction. *Nova prisutnost*, XX (1), 193-204

¹¹ Hrstić, L., Radočaj-Jerković, A. (2024). Primjena pjevanja u muzikoterapijskim aktivnostima. *Tonovi - časopis glazbenih i plesnih pedagoga*, 80/81 (1-2), 5-21.

Da bi se postigao zadovoljavajući stupanj usklađenosti, ansambl mora dijeliti zajedničke temeljne vrijednosti, odnosno barem težiti njihovu ostvarenju. Važnu ulogu u usklađivanju navedenih parametara i stvaranju pozitivne atmosfere za njihovo harmonično ostvarenje ima dirigent. Dirigent svojim radom izravno utječe na glazbene i neglazbene parametre koji su sastavni dio izvedbe, ali i na kulturu zbora kao zajednice koja se sastoji od nepisanih pravila rada, ponašanja i međusobnog ophođenja članova te odnosa između članova i dirigenta. Iako dirigent nije jedini odgovoran niti zaslužan za (ne)ostvarivanje sinergije među pjevačima, jasno je da na sve navedene procese snažno utječe.

Može se zaključiti da je suvremeni zbarski ansambl podjednako zanimljiv umjetnicima - izvođačima (dirigentima, pjevačima) i skladateljima, kao i znanstvenicima - glazbenim psiholozima, pedagogima i sociolozima koji, svatko sa svojega stajališta, razmatraju i unapređuju fenomen zbarske prakse.

Kao u glazbenoj umjetnosti uopće, i među suvremenim skladateljima zbarske glazbe vlada izraziti pluralizam i heterogenost po pitanju stila skladanja i pristupa zboru kao ansamblu. Dok jedna skupina skladatelja teži jednostavnosti i transparentnosti zbarskoga zvuka, druga skupina teži zvuku zasićenom disonancama, napušta harmoniju kao ideal suglasja među dionicama, služi se inovativnim skladateljskim tehnikama koje tretiraju glas kao samo jedan od izvora zvuka u izvedbi, upotrebljava klastere i druge tonske i glasovne efekte kojima se naglašava atmosfera, boja, stanje i napušta melodija kao temelj pjevačkog izraza. Raznovrsnost u skladateljskim pristupima, kao i široka te, zahvaljujući novim medijima, relativno laka dostupnost nove literature otvara mogućnost dirigentima odabiranje suvremene skladbe koja će najbolje odgovarati senzibilitetu i glazbenom potencijalu njihova ansambla. Koegzistencijalni pluralizam različitih stilova skladanja transferira se i na pluralnost i heterogenost u zvučnosti i estetskoj razini te općoj kvaliteti izvedbi zborova koji izvode njihove skladbe. Kao primjer nameće se činjenica da su neki od trenutačno najizvođenijih svjetskih skladatelja zbarske glazbe kao što su Arvo Pärt, Ola Gjeilo, Eric Whitacre, John Rutter, Morten Lauridsen i drugi s obzirom na skladateljsko pismo i ostvaren zbarski opus vrlo različiti, ali zbog upečatljivo značajne vidljivosti na svjetskoj zbarskoj sceni figuriraju kao predvodnici suvremene skladateljske poetike kada su zborovi kao umjetnički organizmi u pitanju. Budući da su njihova djela izvođena na svim kontinentima, njihov skladateljski opus utječe na nacionalne zbarske tradicije i onih kultura s

kojima nemaju dodirnih točaka. Osim skladateljskog pisma, izvođenjem globalno popularnih skladatelja prenosi se i ideal o tonskoj zvučnosti i stilu izvođenja njihovih skladbi, a koji kada se transferira na zborove različitih kultura može dovesti do potencijalnog gubitka nacionalnog vokalnog identiteta te posredno i do osiromašjenja globalne zvorske scene.

Njegovanje vokalnog, izvođačkog i interpretativnog identiteta zbora nužnost je u današnjoj globalnoj glazbenoj zajednici, a moguće ga je ostvariti poticanjem stvaranja, izvođenjem i promicanjem nacionalnog zorskog repertoara kojim se obogaćuje ne samo nacionalna prepoznatljivost, nego i svjetska glazbena baština i raznolikost.

Posljednjih godina zbarska umjetnost i zbarski ansambli sve češće izlaze izvan tradicionalnih izvođačkih okvira i u svoje djelovanje uključuju elemente drugih scenskih umjetnosti – pokret, glumu, ples, multimediju. Da bi takav pristup mogao biti ocijenjen kao umjetnički relevantan, nužna je potpuna ovladanost glazbenim sadržajem koji će poslužiti kao generator ostalim medijalnim konfiguracijama. U suprotnom će zbarska izvedba postati format scenske izvedbe s pjevanjem, što samo po sebi ne mora biti loše, ali udaljava zbarski ansambl od njegove temeljne misije.

Pojam zorskog teatra relativna je novina na globalnoj zorskoj sceni. Iako zbarska umjetnost ima korijene u starogrčkim tragedijama, u kojima je zbor imao značajnu ulogu u oblikovanju značenja izvedbe (Capps, 1895; Jackson, 2019; Henrichs, 2018), tijekom povijesti ta se uloga izgubila, a zbor je postao statičan ansambl usmjeren isključivo na realizaciju zvučnosti skladateljevih zamisli. Posljednjih godina sve više ansambala i autora inspiraciju pronalaze u scenskim uprizorenjima zvorske glazbe. U ovom području ističu se radovi poljske redateljice i pjevačice Marte Górnice (projekti: *Mothers a Song for Wartime*, *Hymn to Love*, *Jedem das Seine*, *Constitution for the Chorus of Poles*, *Magnificat*, *Requiemmachine* i drugi), slovenske dirigentice Karmine Šilec (*Toxic Psalms*, *BABA The Life and Death of Stana*, *Threnos (for the Throat)*, *Fauvel*, *Rusalki*, *From Time Immemorial*, *Placebo or Is There One Who Would Not Weep*, *Vampirable*, *Scivias*, *Dert*, *When the mountain changed its clothing*), srpske dirigentice Dragane Jovanović (*Mokranjac 1914-2014*, *Tragovi sazvježda Regula*), njemačkih koreografa Stephana Lutermanna i Larsa Scheibnera (projekti ansambla *Choreos: Essence*, *The Tyger*, *Dream (E)scapes*), američkog dirigenta Johna Alexandera (*The Radio Hour*, zbarska opera) i drugih, čiji se radovi mogu smatrati suvremenom manifestacijom

starogrčke tradicije, pri čemu rekonstruirajući platformu za kolektivni scenski izraz upućuju društvenu kritiku (Górnicka) ili kreativno, intermedijalno reinterpetiraju zborsku literaturu.

4. UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE

4.1. Metodologija istraživanja

Akademski i umjetnički zajednica prepoznala je posljednjih desetljeća potencijal umjetničkih istraživanja kao put unapređenja svih umjetničkih područja. Taj put zasniva se ne samo na realizaciji umjetničke kreacije i prakse, nego i na njezinoj teorijskoj potkrijepi, prilagođenoj znanstvenoj elaboraciji, analizi i provjeri svih umjetničkih procesa koji će neosporno potvrditi rezultate istraživanja te, kao i u znanosti, stvoriti umjetnički doprinos na kojemu će budući istraživači moći graditi nova umjetnička djela i spoznaje. Za razliku od metodologije znanstvenih istraživanja koja je odavno jasno definirana disciplina, prilagođena i razrađena na način da obuhvaća specifičnosti istraživanja u svim područjima znanosti, metodologija umjetničkih istraživanja relativno je novo i nedovoljno strukturirano područje. Ta činjenica otvara mogućnost umjetničkim istraživačima da paralelno s razvijanjem umjetničkoga projekta razviju i dijelove metodološkog okvira kojim će potkrijepiti svoje nalaze (De Assis, 2019). Hannula, Suoranta i Vadén (2021) analiziraju umjetničko istraživanje sa stajališta koje ujedinjuje temeljne kvalitativne istraživačke pristupe sa specifičnostima umjetničke prakse. Arlander (2016) također navodi kako se u metodološkom smislu umjetničko istraživanje može promatrati ili kao ekstenzija kvalitativne metodologije ili kao kategorija istraživanja temeljenih na praksi.

Haseman (2006) zagovara pojam „izvedbenog istraživanja“ (*Performative research*), odnosno vrstu istraživanja fokusiranu na izvedbu ili akciju kao način istraživanja, što može uključivati različite oblike umjetničkoga izražavanja kao sredstva istraživanja i generiranja znanja. Arlander sumira Hasemanovu ideju umjetničkih istraživanja na sljedeći način: „*dok se kvantitativna istraživanja oslanjaju na znanstvenu metodologiju, a kvalitativna istraživanja na raznolike pristupe, izvedbena istraživanja vođena su praktičnim pristupom i koriste različite metode. Za razliku od kvantitativnih istraživanja koja se temelje i potvrđuju rezultate brojevima, slikama i grafikonima, kvalitativna istraživanja koriste i interpretiraju podatke koji nisu numerički ili verbalni. Izvedbena istraživanja se izražavaju na način koji nije numerički i često koriste simbolične podatke, poput materijalne prakse, pokretnih i statičnih slika, zvukova i glazbe, žive akcije i digitalnih kodova*“ (Arlander, 2016:9).

Barbara Bolt (2008) također naglašava razliku između znanstvenih i umjetničkih istraživanja i to komparacijom temeljnih istraživačkih procesa. Autorica navodi tri temeljne razlike koje se mogu

interpretirati na sljedeći način: znanstvena istraživanja temelje se na tvrdnjama o stvarnosti i teorijama čijim se opisivanjem i/ili stvaranjem opisuje, odnosno oblikuje stvarnost, za razliku od umjetničkih istraživanja koja umjetničkom izvedbom aktivno djeluju na svijet i pritom ga mijenjaju činom stvaranja. U metodološkom smislu, znanstvena istraživanja zasnivaju se na ponavljanju istih obrazaca, a umjetnička na ponavljanju obrazaca uvijek na različit način. I interpretacija rezultata razlikuje se u smislu da se kod znanstvenih istraživanja dokazi tretiraju kao odgovor, a kod umjetničkih istraživanja kao djelovanje i utjecaj (Bolt, 2008 prema Arlander, 2016:10).

Patricia Leavy u knjizi „*Metodologija susreće umjetnost*“ (Method Meets Art, 2020) donosi pregled razlika između kvantitativnih, kvalitativnih i umjetničkih istraživanja (Arts-Based research – ABR) kako je prikazano u Tablici 1.

Kvantitativna istraživanja	Kvalitativna istraživanja	Umjetnička istraživanja
brojevi	tekst, riječi	priče, slike, zvuk, scene, drugi senzorni sadržaji
otkrivanje podataka	prikupljanje podataka	generiranje podataka ili sadržaja
mjerenje	značenje	evokacija
tablični prikazi	pisanje, opisivanje	prezentacija
neutralnost vrijednosti i stavova	relativna neutralnost, subjektivnost	politička/emancipacijska osviještenost
pouzdanost	proces	autentičnost
valjanost	interpretacija	vjerodostojnost, istinitost
dokazi	uvjeravanje	nadahnuće, poticajna estetska snaga
generalizacija	transferabilnost	zaključivanje, rezoniranje
disciplinarnost	interdisciplinarnost	transdisciplinarnost

Tablica 1 Razlike između kvantitativnih, kvalitativnih i umjetničkih istraživanja prema Leavy, 2020:306.

Na temelju sinteze metodoloških preporuka, u nastavku će se rada predstaviti umjetnički projekt u transdisciplinarnom smislu.

4.2. Opis i tijek istraživanja

Temeljna uporišna točka ovog umjetničkog istraživanja nalazi se u primarnoj autoričnoj umjetničkoj djelatnosti, a to je dirigentski rad s vokalnim solistima i zbarskim ansamblom koji se u svrhu izrade rada istražio metodom kritičkog, introspektivnog i autorefleksivnog praćenja osobnog umjetničkog stvaralačkog (interpretativnog) iskustava i rada (Hannula, Suoranta, Vadén, 2005). Rad uključuje elaboraciju i interpretaciju nastanka, razrade i realizacije projektne ideje za novu višestavčanu zbarsku skladbu koja je izvedena kao umjetnički dio doktorskog rada, a sve u kontekstu analize umjetničkih procesa koji su autoričinu inicijativu za nastankom djela doveli do njenog stvaranja te konačne inovativne koncertne i scenske realizacije. Put od ideje do izvedbe praćen je, opisan i analiziran u svrhu ostvarivanja temeljnog cilja istraživanja, a to je utvrđivanje te propitivanje čimbenika kreativnog doprinosa izvođača (dirigenta) koji se mogu smatrati izlaskom izvan okvira reprodukcije i interpretacije i ulaskom u sferu sukreacije intermedijalnog glazbenog djela. S istim ciljem istražilo se je li takav oblik kreativnog doprinosa dirigenta moguć u skladbama različitih povijesnih glazbeno-stilskih razdoblja ili se ekskluzivno odnosi na suvremenu glazbu.

Istraživački proces sastojao se iz dva dijela, od kojih je prvi završio **interpretacijom u zvuku**, a drugi **interpretacijom u tekstu**, čime se izravno referira na početne premise o mogućnostima realizacije interpretacije “glazbenog teksta” u zvučnom i verbalnom (tekstualnom) smislu (Gligo, 1999:153).

Prvi dio umjetničkog istraživanja odnosio se na realizaciju umjetničkoga djela u smislu dirigentske izvedbe i interpretacije te oblikovanja umjetničkoga koncepta za praizvedbu intermedijalnog ambijentalnog projekta pod nazivom *Dalibor Bukvić: Horizont – vučedolski misterij*, koja se izvela u tri akustički i scenski različita prostora.

Realizacija projekta sastojala se od sljedećih umjetničkih aktivnosti:

- oblikovanja umjetničkoga koncepta projekta
- pripreme i razrade projektne ideje izvedbe skladbe inspirirane elementima vučedolske kulture
- suradnje sa skladateljem kod nastajanja skladbe u smislu postizanja optimalnog učinka u odnosu na potencijale izvođača

- rada s ansamblom u procesu učenja
- rada sa solisticom, klavirskim suradnikom i naratoricom
- eksperimentiranja s partituroom u svrhu postizanja optimalne izvedbe
- odabira književnog teksta kao sastavnog dijela izvedbe
- dirigentskog rada na interpretaciji
- iniciranja i realizacije audio i videosnimanja
- režije scenskoga nastupa
- dirigiranja izvedbama
- prilagodbe projekta promijenjenim prostornim i akustičnim uvjetima izvedbe
- kreativne suradnje s koreografom, kostimografom, majstorom svjetla, videosnimateljima
- korekture i prilagodbe partiture
- utvrđivanja rasporeda stavaka.

Realizacija projekta sastojala se i od ostalih produkcijskih poslova koji su uključivali:

- razradu projektnoga prijedloga za financiranje
- vođenje projekta
- odabir i nabavu materijala i opreme
- rad na utvrđivanju vizualnog identiteta projekta
- medijsku promidžbu projekta
- odabir lokacije snimanja
- slaganje plana i rasporeda snimanja
- režiju videosnimanja.

Drugi dio istraživanja odnosio se na teorijsko obrazloženje ključnih pojmova i značajki umjetničkog istraživačkog procesa koje je utemeljeno na relevantnoj hrvatskoj i svjetskoj literaturi te analizi osobno proživljenih umjetničkih iskustava kod planiranja, pripreme, izvedbe, postprodukcije i javnog vrednovanja.

Iskustva, postupci i rezultati organizirani su, analizirani i komparirani s recentnim teorijskim stajalištima i rezultatima dosadašnjih istraživanja u svrhu dobivanja relevantnog i nepristranog uvida u obrađenu temu.

4.3. Ciljevi i hipoteze istraživanja

Cilj istraživanje bio je preispitati elemente glazbene kreativnosti u području reprodukcije glazbe te utvrditi postoje li čimbenici kreativnoga doprinosa izvođača (dirigenta) kojima izlazi izvan okvira interpretacije i ulazi u sferu sukreacije glazbenoga djela.

Također, sekundarni cilj istraživanja bio je i utvrditi suodnos kulturnog identiteta lokaliteta Vučedol i realizacije novog glazbenog djela.

Hipoteze istraživanja su sljedeće:

- Postoje čimbenici kreativnoga doprinosa dirigenta koji prelaze granice reprodukcije i interpretacije.
- Originalno i kreativno izvođačko (dirigentsko) sukreatorstvo glazbenoga djela moguće je realizirati u suvremenoj glazbi i u koordinaciji s autorom.

4.4. Metode istraživanja

U pisanju teorijske interpretacija javno izvedenog umjetničkog projekta koristili su se istraživački postupci i metode karakteristične za kvalitativna istraživanja u humanističkim i društvenim znanostima: metoda analize sadržaja, metode indukcije i dedukcije, metode analize i sinteze, metode deskripcije, komparacije, preslagivanja (*reasembling*) i interpretacije (Yin, 2015).

Umjetničko istraživanje protkano je subjektivnim odnosom autorice prema istraživačkom procesu, u čijem se središtu nalazila. Ipak, kako bi se osigurala pouzdanost umjetničkoga istraživanja, koristit će se metodološke preporuke Hannula, Suoranta i Vadena (2021), koje nalažu sljedeće postupke:

- a) *predstavljanje istraživačkog konteksta i ukazivanje na probleme*
- b) *pouzdanost i objašnjenja*
- c) *koherentnost i uvjerljivost istraživanja*
- d) *korisnost, prenosivost i novina rezultata*

e) smisao i značaj istraživačkih rezultata za umjetničke i istraživačke zajednice (Hannula, Suoranta i Vadena, 2021:166-167).

U nastavku će se opisati način kojim su se ostvarile navedene preporuke.

1. *Predstavljanje istraživačkoga konteksta i ukazivanje na probleme.*

S istraživačkim kontekstom i temeljnim problemima koji su identificirani u sferi interpretacije suvremenih glazbenih djela autorica se do sada susrela više puta u karijeri. Iako izvođačku djelatnost nije pratila, analizirala, provjeravala i interpretirala na način na koji je vodila ovo istraživanje, postoje određene sličnosti s ranije proživljenim procesima koji su postali sastavni dio autoričina izvođačkog identiteta. Rezultati i proživljenost prijašnjih iskustava mogu se smatrati oblikom pilot-istraživanja zbog kojega je ovo istraživanje od početka postavljeno na način da izrasta iz susreta umjetničke prakse temeljene na spoju eksperimenta, teorijskog znanja i osobnoga doživljaja.

S tim u vezi, prethodni umjetnički radovi pomogli su u otkrivanju potrebe za nastankom rada koji može poslužiti kao putokaz za buduća istraživanja.

2. *Pouzdanost i objašnjenja.*

Rezultat umjetničkoga istraživanja je javna, audio i videoizvedba djela koje je predmet istraživačkoga procesa. U iznošenju teorijske podloge koja prati razloge za umjetničko stvaranje korišteni su oni autori čiji radovi podjednako potvrđuju i opovrgavaju autoričine stavove. U tom smislu, pokušala se zadržati nepristranost karakteristična i za znanstvena istraživanja. Kako navodi Kurki (2001), „*umjetničko djelo kao krajnji proizvod samo je po sebi cilj (...) u umjetnosti je način na koji smo stigli do cilja nevažan za primatelja, a umjetnik je ovlašten svoje tajne zadržati za sebe...*“ (Kurki 2001 prema Hannula, Suoranta i Vadena, 2021:167).

Budući da su rezultati istraživanja javno dostupni i procijenjeni, ne postoji potreba za neprikazivanjem svih segmenata istraživačkoga procesa, što se može smatrati dodatnom potvrdom pouzdanosti rezultata.

3. Koherentnost i uvjerljivost istraživanja.

U predstavljanju rezultata u svrhu koherentnosti i uvjerljivosti istraživanja prikazat će se audio, video, notni materijali, radne fotografije, fotografije s izvedbe, zapisi iz medija i slični sadržaji kojima će se potkrijepiti interpretativna obrazloženja.

4. Korisnost, prenosivost i novina rezultata.

S obzirom na korisnost, originalnost i prenosivost rezultata, važno je istaknuti kako je opis proživljenog umjetničkog procesa koristan na više razina. U umjetničkom aplikativnom smislu, na kreativan i glazbeno relevantan način realizirano je novo glazbeno djelo, čijim je audio i videozapisom te notnim izdanjem obogaćena glazbena literatura, u teorijskom smislu opisani su faktori koji utječu na glazbeno stvaralaštvo u izvođačkom i djelomično stvaralačkom smislu, u umjetničko-istraživačkom kontekstu ponuđen je metodološki koncept za buduća umjetnička istraživanja u području glazbene reprodukcije.

5. Smisao i značaj istraživačkih rezultata za umjetničke i istraživačke zajednice.

Smisao istraživanja je istraživanje samo, odnosno stvaranje metodološke strukture koja kreativne procese u izvođenju glazbe ne promatra samo kroz prizmu izvedbenoga trenutka, nego izvedbi daje trajni smisao u vremenu.

5. INTERPRETACIJA UMJETNIČKOG PROJEKTA

Kako bi pisana elaboracija umjetničkog projekta bila usklađena s njegovom umjetničkom realizacijom, opis umjetničkog projekta razradit će se slijedeći modificirani oblik četiri temeljne faze kreativnosti prema najraširenijem Wallasovu modelu kreativnosti (1926), a to su:

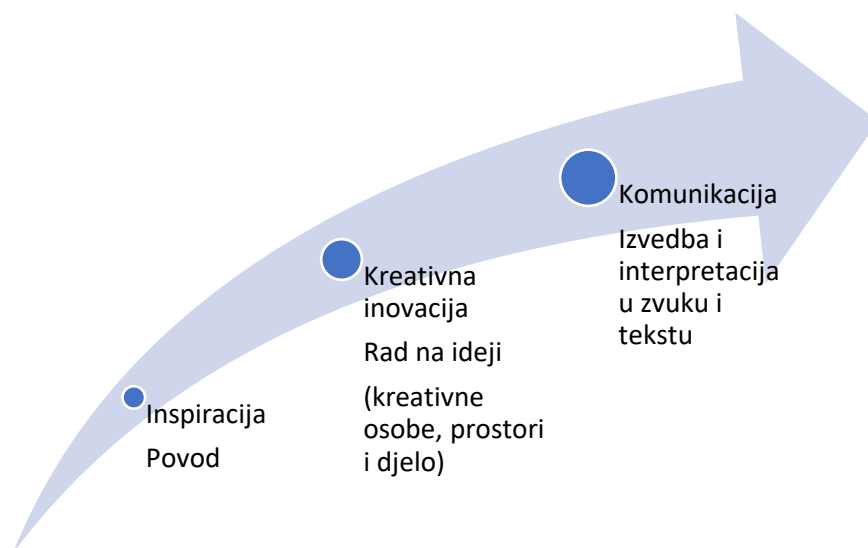
- preparacija
- inkubacija
- iluminacija
- verifikacija.

Prva faza – preparacija opisat će povod, odnosno inspiraciju za stvaranje projekta.

Drugu i treću fazu - inkubaciju i iluminaciju kao najznačajnije faze kreativnog procesa – promatrat će se nedjeljivo kao proces „kreativne inovacije“ (Keith i Sawyer, 2012 prema Degmečić 2017) te će uključivati opis i funkciju kreativnih osoba, kreativnih prostora i kreativnog djela zbog utjecaja na stvaralački uvid i kreaciju.

Četvrta faza – verifikacija odnosit će se na komunikaciju (Abrahamson 1998, prema Bognar i Kragulj 2009) umjetničkog projekta s izvođačima i publikom.

Stoga se plan opisa umjetničkog projekta može shematski prikazati na način kako je prikazano na Slici 3.



Slika 3 Shematski prikaz opisa umjetničkog istraživanja

5.1. Preparacija – inspiracija

Programska inspiracija za nastanak djela bio je kulturni identitet lokaliteta prapovijesne vučedolske kulture te za ovu kulturu osobito značajan simbolizam zviježđa Orion, Blizanci, Pegaz, Plejade, Kasiopeja, Labud, čiji su se piktogramski prikazi pokušali inkorporirati u zvučnu sliku i mizanscen izvedbe.

Povod za suradnju bila je autoričina ideja o nastanku glazbenoga djela inspiriranoga elementima vučedolske kulture, kao i specifičnom linearnom arhitekturom Muzeja vučedolske kulture u Vukovaru, u kojemu bi se djelo izvelo. S obzirom na to da je protočna linearnost zgrade muzeja poslužila kao temeljna inspiracija za umjetničku akciju, autorica je u potrazi za glazbenim predloškom, preslušavajući skladbe hrvatskih skladatelja, pronašla skladbu Dalibora Bukvića: "...aeterna..." (2018) u izvedbi Vokalnog ansambla *Antiphonus* i dirigenta Tomislava Fačinija, u kojoj je prepoznala senzibilitet i estetiku kompatibilnu ideji te je kontaktirala skladatelja.

Temeljne premise od kojih je autorica krenula u planiranje projekta bile su sljedeće:

1. Ansambl za koji se stvara djelo je ženski zbor *a cappella* ili uz povremenu pratnju jednoga ili više instrumenta. U izvedbi mogu sudjelovati solisti i eventualno naratori.
2. Skladba treba ostvariti komunikaciju s temom vučedolske kulture. Kao poveznica sa suvremenošću nametnula se univerzalnost ideje neba, zvijezda i linije horizonta prema kojoj su Vučedolci računali i organizirali vrijeme¹². Pojam horizonta „kao razdjelnice između vidljivoga i nevidljivoga svijeta“ (Durman, 1999:4) istaknuo se kao najpodatniji referencijski motiv koji i u umjetničkom smislu može povezati prapovijest sa suvremenošću.
3. Skladba po mogućnosti treba sadržavati aleatoričke elemente kako bi se mogla scenski organizirati. Također, skladba treba uključivati *soundscape* (Schaeffer, 1994) elemente koji će asocirati na rekonstrukciju prapovijesne *soundscape* atmosfere arheološkog i geografskog lokaliteta Vučedol (zvukovi ptica, vjetra, rijeke, životinja, glinenih prapovijesnih instrumenata žlaborače i zvečki, kamenih oblutaka, zvuk metala i drugo).

¹² Pronalaskom i interpretacijom znakova na posudi Orion koja datira iz 2600. godine pr. n. e. utvrđeno je da posuda predstavlja najstariji otkriveni europski kalendar. Za otkriće posude i interpretaciju značenja zaslužan je arheolog prof. dr. sc. Aleksandar Durman. Na posudi su urezana četiri horizontalna pojasa, od kojih svaki sadrži 12 polja. Smatra se da pojasevi predstavljaju četiri godišnja doba, a 12 polja 12 tjedana u svakom od godišnjih doba. U poljima je sasvim precizno prikazano pojavljivanje, odnosno nestanak zviježđa i planeta sukladno njihovoj vidljivosti u odnosu na tijek izmjena prema godišnjim dobima.

4. Izvedba će biti intermedijalni projekt koji po mogućnosti treba ostvariti komunikaciju s prostorom u kojemu se izvodi.
5. Od skladbe se ne očekuje da ima bilo kakve glazbene reference na glazbu za koju se može pretpostaviti da je bila dio vučedolske kulture, nego će se zasnivati na suvremenom glazbenom jeziku.

5.2. Kreativna inovacija

Umjetnički projekt *Dalibor Bukvić: Horizont – vučedolski misterij* nastao je kao rezultat suradnje skladatelja Dalibora Bukvića i autorice.

Na inicijalnom sastanku sa skladateljem u Zagrebu 20. svibnja 2021. dogovoren je izvođački sastav, okvirno trajanje skladbe, termin praizvedbe, preferirane skladateljske tehnike i drugo. Autorica je skladatelju dala uvid u potencijal ansambla te su se usuglasili oko teme skladbe za koju je odlučeno da će se temeljiti na univerzalnosti simbolike i mistike zvijezda koju su pripadnici vučedolske kulture poznavali, a koja neće dovesti do trivijalizacije suvremenog skladateljskog rukopisa. Skladatelj i autorica do praizvedbe su radili u stalnom kontaktu, osobito intenzivno od ožujka 2022. do praizvedbe. Rad je uključivao i više posjeta Muzeju vučedolske kulture kako bi se skladateljske i izvođačke ideje maksimalno stopile s prostorom u kojemu će se održati praizvedba.

Paralelno s umjetničkim radom na partituri i s ansamblom, bilo je potrebno osigurati materijalna sredstva za troškove izvedbe, uspostaviti suradnju s Muzejom vučedolske kulture, u čijem je prostoru planirana izvedba te okupiti autorski tim i izvođače.

U smislu financiranja, projekt je prijavljen na *Javni poziv za predlaganje javnih potreba u kulturi Ministarstva kulture i medija Republike Hrvatske za 2022. godinu* u području programa *Inovativnih umjetničkih i kulturnih praksi*, na kojem je ostvario sufinanciranje u iznosu od 20.000 kn (protuvrijednost 2654,46 eura), što je poslužilo kao osnova za dio materijalnih troškova. Ravnateljica Muzeja vučedolske kulture, gđa. Mirela Hutinec, pismom podrške i izjavom o partnerstvu podržala je projekt i osigurala stručnu, logističku pomoć te prostorne uvjete za javno izvođenje. Dekanica Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, prof. dr. sc. Helena Sablić Tomić također je dala pisanu podršku projektu, što je kasnije poslužilo kao temelj za koprodukcijsku suradnju.

Iako se u početku planiralo djelo izvesti samo s članicama Vokalnog ansambla Brevis, zbog čestih *divisi* momenata unutar temeljnih glasova, u izvedbu je uključeno i nekoliko članica Ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, tako da se cijeli izvođački korpus sastojao od ukupno 31 pjevačice.

Izvođački sastav činili su:

Vokalni ansambl Brevis i Ženski zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku

Članice ansambla: Irena Bogdanović, Nika Boras, Maja Cvijanović, Anja Jovanovac, Vanessa Kovačević, Nives Lazar, Majda Milinović, Anja Papa, Vedrana Kuti, Tena Labuhar, Tena Mijić, Donatela Milić, Martina Proleta, Lucija Uglik, Martina Štenc, Silvija Dulić, Lucija Kuleš, Ivana Popović, Vlatka Ratković, Ivana Sabolek, Dora Šalić, Karla Bertić, Tia Galjer, Magdalena Glavica, Dunja Hajduković, Dunja Keža, Lucija Krišto, Lorena Miličević, Doris Rukavina, Petra Španić, Matea Vadlja.

Solistice: Anja Papa, sopran i Ana Dora Bajto, naratorica

Klavir: Davor Dedić

Dirigentica: Antoaneta Radočaj-Jerković

Autorski tim projekta činili su:

Glazba i libreto na hrvatskom i latinskom: Dalibor Bukvić

Autorica književnog teksta u stavku *Ponoćno sunce*: Helena Sablić Tomić

Audiooblikovanje: Davor Dedić

Videosnimanje i montaža: Josip Grizbaher

Videokoreografija: Vuk Ognjenović

Kostimografija: Zdenka Lacina

Izrada kostima: studenti Odsjeka za kreativne tehnologije Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku:

Kristina Tokić, Lorena Tot, Laura Reljan, Josipa Štrk, Iva Lucija Rajić, Anamarija Šerbetar, Josipa Jakobović, Aleksandra Vukičević, Bruno Osmanagić

Likovno oblikovanje: Iva Vianello, Črčke

Izvršna producentica: Majda Milinović

Autorica umjetničkog koncepta: Antoaneta Radočaj-Jerković

Prije početka rada na partituri autorica je morala prearanžirati dijelove partiture i optimalno je prirediti za ženski zbor. Ansambl je počeo s uvježbavanjem 7. svibnja 2022. Posljednji stavak “*Pjev odlaska*” skladatelj je dovršio tijekom ljeta te ga je ansambl uvježbao na prvoj probi nakon ljetne stanke 24. kolovoza 2022. Tri stavka – *Plejade*, *Orion* i *Pjev čaranja* koja su kasnije korištena za izradu videomaterijala ansambl je snimio u Svečanoj dvorani Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku 16. lipnja 2022. Preostali stavci snimljeni su 7. prosinca 2022. nakon što je ansambl završio s cjelovitim koncertnim izvedbama. Glazbeni producent i snimatelj bio je Davor Dedić.

Usporedo s izvođačkim pripremama, autorica je surađivala s kostimografkinjom i koreografom na pronalaženju optimalnih i umjetnički opravdanih rješenja za integraciju elemenata piktogramskih simbola zviježđa u kostim, odnosno u scenski pokret. Kako željeni koreografski pristup tehnički nije bilo moguće realizirati u prostoru muzeja zbog problema perspektive, autorica se odlučila za snimanje videomaterijala koji će većinom iz ptičje perspektive omogućiti publici uranjanje u simbolički i stvarni vučedolski krajolik. S tim u vezi, 6. srpnja 2022. snimljeni su koreografski i vizualno atraktivni videomaterijali koji su korišteni za vrijeme izvedbe uživo. Snimanje je organizirano na arheološkom lokalitetu Vučedol. Snimatelj i montažer bio je Josip Grizbaher. Plan snimanja s odabirom lokacija za snimanje izradila je autorica.

Tijekom rada pokazala se potreba za ostvarivanjem dublje povezanosti glazbene izvedbe s temom Vučedol, na što je autorica odgovorila dodavanjem improvizacijskog stavka na prepoznatljive motive Dalibora Bukvića, a u koji je interpolirala odabrane ulomke književnog teksta Helene Sablić Tomić iz knjige *Kartografija ljubavi – Dunavom*. Tako uobličen improvizacijski stavak autorica je nazvala “Ponoćno sunce”, a realizirali su ga Davor Dedić na klaviru i naratorica Ana Dora Bajto.

Integraciju *soundscape* zvukova Vučedola (ptice, rijeka, vjetar, zvukovi metala) glazbeno je i tonski oblikovao Davor Dedić.

Vizualni identitet projekta izradila je grafička dizajnerica Iva Vianello prema autoričnim uputama, koristeći fotografiju ansambla sa snimanja videomaterijala. Fotografiju snimljenu iz ptičje perspektive na kojoj ansambl stoji u krugu autorica je ekstrahirala iz videozapisa (slika 4).



Slika 4 Ekstrahirana fotografija iz videa koja je poslužila za izradu vizualnog rješenja projekta

Koristeći fotografiju čija je simbolika višestruko prepoznatljiva naglašena je veza između projekta i njegova vizualnog identiteta.

To je učinjeno putem sljedećih asocijacija:

- kolektivnoj (gotovo plemenskoj) strukturi u kojoj je individualnost prikazana putem spuštenih glava pjevačica suprotstavljena je snaga dojma nedjeljivosti kolektiva u kružnoj formaciji,
- prostornim rekonstruiranjem starogrčkog *korosa* (χορός) kao kružnog mjesta izvedbe *kora*,
- koreografskim rekonstruiranjem vučedolskog piktogramskog simbola za Sunce prikazanim iz ptičje perspektive.

Na temelju opisanih asocijacija nastalo je vizualno rješenje projekta prikazano na Slici 5.



Slika 5 Koncertni plakat praizvedbe

5.2.1. Kreativne osobe i njihov umjetnički doprinos projektu

U realizaciji projekta sudjelovalo je preko pedeset osoba koje su svojim kreativnim radom doprinijele realizaciji umjetničkog projekta. Iako je uobičajeno da se dirigentski posao primarno odnosi na koordinaciju i vođenje glazbenog ansambla, u kontekstu ovog projekta koji je od početka bio zamišljen kao glazbeni projekt intermedijalnog tipa, autorica je morala preuzeti i neke djelatnosti koje izlaze izvan uobičajene dirigentske uloge. Tu se prije svega misli na vođenje glazbeno-dramaturškog, režijskog, tehnološkog i producerskog oblikovanja izvedbe djela u funkciji realizacije umjetničkog događaja koji nije isključivo glazbenog karaktera. Na te je zadatke odgovoreno odabirom

iznimno stručnih, suradljivih i visokomotiviranih umjetnika koji su dali značajan obol kreativnoj i inovativnoj koncepciji izvedbe te na prikladan način odgovorili na autoričinu početnu i finalnu viziju projekta.

Pristup u kojem dirigent preuzima odgovornost za sve aspekte završnog umjetničkog doživljaja najbliže se može usporediti s ulogom redatelja u postavljanju scenskog djela s izuzetkom što je, za razliku od redatelja, dirigent i izravni umjetnički akter izvedbe koju u tom slučaju istovremeno predvodi na više razina. Odgovornost za izvedbu i njenu percepciju kod publike u tom se slučaju množi s brojem dirigentovih uloga, što može donijeti niz otegotnih okolnosti, od kojih je najopasnija nedovoljna posvećenost osnovnoj djelatnosti u trenutku izvedbe. Međutim, takav pristup otvara potencijal za stvaranje nove razine interpretacije i dimenzije komunikacije djela s publikom i izvođačima. Oblik umjetničkog, angažiranog glazbenog performansa u kojemu glazba nije niti dominantna niti podređena, nego se na organskoj stvaralačkoj razini prožima s ostalim umjetničkim izrazima pripada sutrašnjici izvedbenih umjetnosti. Kada je medij te umjetnosti ansambl kao zbor, jasno je da izvedbu i može kreirati jedino dirigent.

Iako je svaki od umjetnika zasebno radio na svom dijelu umjetničkog mozaika, tek su se spajanjem, ali i oduzimanjem sadržaja u postavljanju konačne izvedbe elementi u potpunosti spojili u logičnu cjelinu. Uzbudljivu, ali i nezahvalnu dužnost završnog usklađivanja (jer ponekad je oduzimanje elemenata izvedbe teže provedivo od stvaranja) provela je također autorica, iako je potrebno istaknuti kako u slučaju ovog autorskog i izvođačkog tima nije bilo nesuglasica niti razilaženja u mišljenju. Razlog tomu možda se nalazi u koherentnosti komuniciranja temeljne autoričine ideje koja je spojila sve kreativne osobe i resurse i koja je bila usmjerena isključivo prema ostvarenju što kvalitetnije glazbene izvedbe i obogaćivanja prvenstveno njenog glazbenog naboja te su stoga drugi procesi bili spremni ustupiti prednost tom aspektu izvedbe.

Navedeni se proces u kojemu jedan umjetnik oblikuje i vodi više procesa pripreme izvedbe najlakše može usporediti s procesima prisutnim kod scenskih uprizorenja opera, opereta, mjuzikala, u kojima bi se granice između uloga autora, dirigenta i redatelja morale napustiti. To, naravno, niti je moguće niti potrebno, ali u kontekstu zbornih scenskih izvedbi svjedoči o mogućnostima usustavljanja potencijalno novog i uzbudljivog glazbenog koncepta *zbornskog teatra* koji posljednjih godina ostvaruje sve značajnije iskorake. Da bi takve ideje u potpunosti zaživjele, potrebno je stvarati

zborske skladbe sa scenskim potencijalom te poticati zborske dirigente na intermedijalno promišljanje repertoara i svoje uloge u njegovoj interpretaciji.

Nastavak poglavlja donosi pregled svih sudionika projekta s osnovnim umjetničkim referencama, opisom uloga u projektu i ostvarenim umjetničkim doprinosom. Prilog radu donosi opširniji pregled biografija umjetnika.

5.2.1.1. *Kreativne osobe neizravno uključene u izvedbu*

Dalibor Bukvić, skladatelj glazbe i libreta skladbe *Horizont-vučedolski misterij*

Sklad u vrtlogu vremenskog beskraj.

Dalibor Bukvić

Dalibor Bukvić (1968) hrvatski je skladatelj, pijanist i glazbeni pedagog. Studij kompozicije završio je 1995. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi profesora Stanka Horvata. Na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu predaje u zvanju redovitog profesora i predaje teorijske glazbene predmete. Piše za solistička glazbala, komorne sastave, zbor i orkestar, glazbu za kazalište, film i televiziju te suvremeni ples. Djela su mu predstavljena na koncertima i festivalima u Hrvatskoj i inozemstvu u izvođenju brojnih hrvatskih i inozemnih umjetnika i sastava te su objavljena u diskografskim kućama Orfej–HRT, Croatia Records, Ganga Music Međugorje&Etiprint Zagreb, Cantus. Dobitnik je brojnih nagrada za skladateljski rad, od kojih se izdvajaju Rektorova nagrada Sveučilišta u Zagrebu (1992); Nagrada Fonda Stjepan Šulek (1995); Vjesnikova Nagrada Josip Štolcer Slavenski (2011); Nagrada Boris Papandopulo Hrvatskog društva skladatelja (2011); godišnja Nagrada Vladimir Nazor (2018).

Projekt *Horizont – vučedolski misterij* nastao je na glazbu skladatelja Dalibora Bukvića. Riječ je o višestavačnom djelu koje se u početku sastojalo od tri *a cappella* i jednog stavka uz klavirsku pratnju. Dva kompleksnija *a cappella* stavka bila su skladana za mješoviti zbor te ih je autorica preoblikovala za ženski izvođački sastav. Ostala dva stavka, od kojih je jedan s klavirom, a jedan *a cappella* napisana su originalno za ženski zbor te nije bilo potrebe za prilagođavanjem. Evolucijom projekta početna četiri stavka razrađena su u osam stavaka, od kojih je pet stavaka izveo zbor *a cappella*, a tri su bila

izvedena uz klavirsku pratnju, od kojih je jedan izveden kao klavirska improvizacija i glas, a jedan kao klavir i sopran solo.

Skladatelj Dalibor Bukvić autor je i korištenog libreta na hrvatskom i latinskom jeziku koji se sastoji od sljedećih stihova:

“Totum tempus nostrum est quasi simile vertici, cuius versatio appropinquat fundo crateris.

Omnia visa sunt. Progredi significet repetere, at regredi non possumus. Utrum in limine ipsius finis sumus an initii novi – unius plane novi gradus sicut partis cycli evolutionis, in quo nobis aperiuntur novae, inopinatae facultates? Credamus haec altera!...

...At alicubi in ultimis, in ipso, fine nostri itineris, alicubi illic in temporalis infinitate perfectae concinnitatis, inter sidera, in momento inegrae perfectionis et unitatis totius Universi, sonabunt etiam musica perfecta, illa quibus non erit perfectiora se ipsis – SILENTIUM”.

„Cijelo naše doba kao da nalikuje na vrtlog čije se kovitlanje približava dnu lijevka. Sve je viđeno; ići naprijed značilo bi ponavljati, a natrag ne možemo. Jesmo li na pragu samog kraja ili novog početka - jedne potpuno nove razine kao dijela evolucijskog ciklusa u kojemu se pred nama otvaraju potpuno nove, neslućene mogućnosti? Vjerujemo u ovo drugo!

...A negdje u konačnici, na samom kraju našega putovanja, negdje u vremenskom beskrajnom savršenom sklada, među zvijezdama, u trenutku potpune savršenosti i jedinstva cijelog Univerzuma, zazvučat će i savršena glazba, ona od koje nema savršenije – TIŠINA“ (Dalibor Bukvić).

Prema Bukvićevim riječima, kod skladanja djela nije pokušavao glazbom uistinu prikazati simbole Orionu ili horizonta, niti sugerirati neku drugu programnost, nego je dosljednom izmjenom klastera, povremenim korištenjem pentatonike, stvaranjem filmskog ugođaja te okosnica za scenske elemente izvedbe pokušao slušatelje uvesti u mistični pradavni svijet koji koegzistira s današnjim i sugerira mogućnost lutanja kroz vrijeme. Želio je pobuditi asocijacije na simbolizam zvijezda (i gledanja u zvijezde), ali i daleku povijest u kojoj je postojala vučedolska kultura. Evokacijom zvukova prirode reproduciranjem pjeva ptica želio je povezati Pjev zboru s pjevom prirode koja kao i nebo povezuje prapovijest i sadašnjost (Reba, Vrdoljak 2022).

U intervjuu za Glas Slavonije nakon izvedbe na *Danima Milka Kelemena* u Slatini, skladatelj je u vezi inspiracije za nastanak djela naveo sljedeće: *„Inicijalnu ideju da napravimo koncert za prostor Vučedola počeli smo realizirati korištenjem elemenata koje su koristili stari Vučedolci,*

odnosno tri njima glavne stvari u spiritualnom smislu, a to su bili horizont, Sunce, i najpoznatije i najprepoznatljivije zvijezde Orion. I druge civilizacije u to vrijeme, prije oko 5000 godina (Sumerani, Egipćani, Hetiti), poštovale su začuđujući Orion i gledale u nebo promatrajući ga, tako da smo pokušali s tim prastarim pramotivima. To je bila inicijalna ideja, ali glazba nije inspirirana vučedolskom glazbom, jer ne znamo kakva je ona bila, možemo pretpostaviti da je bila nekakva pentatonika ili glazba kao u svih primitivnih zajednica. Zato se zapis više svodi na atmosferu, ambijent, koji podcrtava jednu možda mističnu, tajnovitu komponentu. Bukvić je na upit novinara kako bi nazvao formu svoga djela odgovorio „da je to malo i opera, malo scenska glazba, malo filmično, malo mistično, skladba kao cjelina, a opet sve to nije jednoznačno, nego je slojevito jer je mašti dopušteno da se razigra“ (Žarković, 2022).

Značajno je da je praizvedba skladbe *Horizont-vučedolski misterij* svrstana među deset najboljih hrvatskih praizvedbi umjetničke glazbe u 2022. godini prema portalu Hrvatskog društva skladatelja glazba.hr (Rugle, 2022).

Helena Sablić Tomić, književnica, autorica književnog teksta u stavku *Ponoćno sunce*

Ovo je trebao biti kraj poglavlja, ali nije...

Helena Sablić Tomić

Akademkinja Helena Sablić Tomić (1968) hrvatska je književnica, teoretičarka književnosti i književna kritičarka diplomirala je na Pedagoškom fakultetu u Osijeku, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku predaje u statusu redovite profesorice u trajnom zvanju kolegije iz područja književnosti i kulture. Dekanica je od 2006. godine Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Objavila je dvadeset jednu i priredila osam knjiga. Napisala je scenarije za trinaest dokumentarnih filmova.

Dobitnica je sljedećih nagrada: „Josip i Ivan Kozarac“ za najbolje znanstveno djelo („Montaža citatnih atrakcija“) (1997); „Fran Galović“ za najbolje djelo zavičajne tematike (u suradnji s Goranom Remom za „Osječku čitanku“) (2000); Pečat grada Osijeka za kulturu (2003); „Julije Benešić“ za najuspješnije književno-kritičarsko djelo („Gola u snu“) (2005); Godišnja nagrada grada Požege za kulturu (2007), Zlatna plaketa «Grb Grada Osijeka» za znanost (2009) „Ars longa, vita brevis“ za najbolju prevedenu

knjigu eseja u Makedoniji („O strasti, čitanju, dokolici“) (2013); „Akademija Mediterana“ za ukupni stvaralački i književni opus, Struga, Makedonija (2014), „Josip i Ivan Kozarac“, nagrada za knjigu godine („U osječkom Nutarnjem gradu“) (2018); Književna nagrada Stipana Bilića-Prcića, Zaklada HAZU, Zagreb („U osječkom Nutarnjem gradu“) (2018).

Ideja za obogaćivanjem projekta *Horizont - vučedolski misterij* tekstovima Helene Sablić Tomić javila se slučajno, 18. listopada 2021. godine tijekom telefonskog razgovora o drugim, nimalo kreativnim temama. Shvativši da dijele fascinaciju Vučedolom, autorica je zamolila književnicu dopuštenje za korištenjem tekstova iz tada još neobjavljene knjige *Kartografija ljubavi – Dunavom*¹³. Uz dopuštenje, književnica je ponudila i dio teksta kojim je trebalo završiti poglavlje *O strasti, ljutnji, sreći, i drugim ljubavnim silama*, ali je u završnom uređivanju teksta izostavljen.

Tekst glasi:

"Promatrali smo noćno nebo, vatru nismo htjeli upaliti, ne samo zbog svjetla, noć je bila neobično ugodna, puhao je lagani, južni vjetar, pet zvijezda Orion, mogli smo dotaknuti rukom. Ponoćno sunce.

Orion je Oziris, bog od čijeg su tijela nastajali faraoni, on je Spasitelj koji u razdoblju mraka donosi toplinu svjetlosti i sreću uskrснуća Badnje noći" (Sablić Tomić, 2021).

Pojam *ponoćno sunce* istaknuo se kao dominantan te je po njemu nazvan stavak u kojemu pijanist Davor Dedić prema glazbenim motivima Dalibora Bukvića improvizira i akcentuira dramske momente teksta o Vučedolu u izvedbi mlade glumice Ane Dore Bajto.

Autorica nije preuzela cijeli tekst poglavlja, nego je u skladbu interpolirala samo dio koji se odnosi na Vučedol, a kojim je projekt dobio umjetničko, programsko utemeljenje.

¹³ Knjiga *Kartografija ljubavi-Dunavom* u izdanju Naklade Ljevak, objavljena je u studenom 2021. Kritičarka Sanja Knežević za knjigu navodi sljedeće: „*Knjiga Kartografija ljubavi – Dunavom Helene Sablić Tomić ne trpi žanrovska određenja. Već ta formalna neobičnost čini je recepcijski i izazovnom i privlačnom. Privlačnost i izazovnost dodatno potiče naslov s temeljnim pojmom ljubavi.*

Djelo Kartografija ljubavi – Dunavom u svojoj strukturi objedinjuje književnu interpretaciju, intimizam ženskog pisma, a sve to putopisno uvezuje privatnom mitologijom Dunava. Uza sve to autorica otvara prostor intermedijalnom uključivanju konkretnih skladbi Franza Liszta ustrajavajući od sama početka knjige na tjelesnom i duševnom prožimanju osjećajem za riječ, pejzaž, glazbu, okus, miris i dakako ljubav između žene i muškarca kao najčarobnijem odnosu među ljudskim bićima. Metaforično – knjigu u koricama – drži Dunav. On diktira kompoziciju, raspoloženje, izbor pisaca, stanje ljubavnog odnosa (...) Knjiga je pravi događaj u hrvatskoj književnosti, publicistici, ali i znanosti o književnosti. Ona otvara rukavce čitanja, interpretiranja i sanjarenja. Riječ je o eruditskom, intermedijalnom i intertekstualnom iskazu koji svjedoči da suvremenost, kakva god da jest, kao i povijest, preživljava samo po ljubavi” (Knežević, 2022).

Prilog 2 donosi pregled odabranoga teksta s bilješkama u vezi organizacije glazbenih asocijacija. Ključne riječi koje nose određeni emocionalni naboj naglašene su ritmom improvizacije, pri čemu se razlikuju tri temeljna motiva povezana s trima emocijama. Prvi dokumentaristički dio pripovijedanja o muzeju i povijesnim elementima vučedolske kulture temelji se na improvizacijskom razlaganju pentatoničkog obrasca iz stavka Horizont. Drugi dio koji obrađuje mistiku i okultno u vučedolskoj kulturi povezan je s melodikom stavka Pjev čaranja koju uz improvizacijske tehnike oplemenjuje i nostalgichnost solističkog glasa *a cappella* koji izvan tempa, a kasnije i u tempu i uz pratnju klavira, reminiscira zvuk zbora. Treći dio koji donosi elemente ljubavne svađe kao predigre ljubavnom činu temelji se na uzburkanom temeljnom motivu izmjene silazne i uzlazne velike sekunde s početka skladbe, koja u postupnom *crescendu* i *accelerandu* anticipira kulminaciju *attacca* nastupa stavka Orion.

Vuk Ognjenović, baletni umjetnik, koreograf plesnih koreografija za videoprojekcije

Vuk Ognjenović (1978) hrvatski je baletni umjetnik i koreograf. Diplomirao je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku predaje u statusu izvanrednog profesora kolegije iz područja scenskog pokreta. Umjetnički je voditelj, balet-majstor i član baletnog ansambla HNK u Osijeku te osnivač i jedan od voditelja Baletnog studija HNK u Osijeku. Do sada je plesao za: Ballet St. Poelten (Austrija), K&K Ballet Osterreich (Austrija), HNK Zagreb, HNK Rijeka, HNK Osijek, HKK Zadar, ZGK Komedija, INK Pula, GK Požega, Baletnu trupu Croatia.

Vuk Ognjenović je kao koreograf više puta sudjelovao u autoričnim zbornim projektima. Zbog svog širokog glazbenog obrazovanja koje uključuje i pjevanje, njegovo razumijevanje problematike stvaranja zbornog zvuka i povezanosti glasa i pokreta prelazi uobičajene koreografske ideje. Potragu za pokretom koji izvire iz glasa i glasom koji generira pokret autorica i koreograf započeli su još 2010. godine kada su prvi put zajednički postavili djelo kojim su dvije umjetnosti stopljene u jednu. Prvo istraživanje takve nove vrste zbornog performansa bila je izvedba djela Karla Jenkinsa *Adiemus – Songs of Sanctuary* na Osječkom ljetu kulture 2010. godine¹⁴. Riječ je o

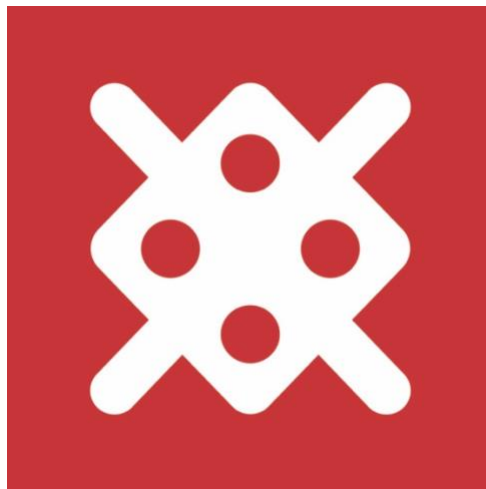
¹⁴ Ulomke izvedbe moguće je pogledati na službenom YouTube kanalu Vokalnog ansambla Brevis ili preko poveznice <https://youtu.be/chwhHT34oWY?si=Mx6EHSMdSBMLUovl>

višestruko nagrađivanoj izvedbi temeljenoj upravo na jedinstvu i spoju glazbe i stiliziranog, skupnog zbornog pokreta kojim zbor oslobađa tjelesni potencijal u službi glasa.

Na tragu dosadašnjih suradnji pristupilo se analizi i razradi koreografskih rješenja za ovaj projekt. Temeljna idejna premisa za kreiranje pokreta bila je perspektiva. Perspektiva kao stajalište s kojeg se promatra horizont, iz koje se promatraju zvijezde “s otvorenog prozora, tek onako, iz užitka (...) dok se prijatelji budu silno čudili što te vide kako se smiješ, dok budeš gledao nebo” (de Saint-Exupery, 1998:84), iz koje se sa zvijezda promatra zemlja, ali i perspektiva iz koje će publika gledati izvođače. Naslanjajući se na arhitektonsku konfiguraciju Muzeja vučedolske kulture i Megarona ljevača bakra koja se u potpunosti može pojmiti tek iz zraka, autorica je zamislila da se i koreografirani elementi izvedbe moraju doživjeti iz ptičje perspektive, što bi značilo da publika treba izvedbu gledati s uzvisine. Budući da je takav plan sjedenja publike bilo tehnički nemoguće realizirati, pitanje pozicije publike odlučilo se premostiti na način da se zbor dronovima snimi na autentičnim lokalitetima Megarona i Muzeja te da se za vrijeme izvedbe snimke reproduciraju uz živu izvedbu.

Ovo hipermedijacijsko rješenje pokazalo se izrazito zahvalnim, budući da su, zahvaljujući videu, elementi unutarnjeg i vanjskog prostora arheološkog nalazišta, koncertnog prostora i koreografije postavljeni iz ptičje perspektive te su tijekom glazbene izvedbe uživo zaživjeli i isprepleli se u jedno.

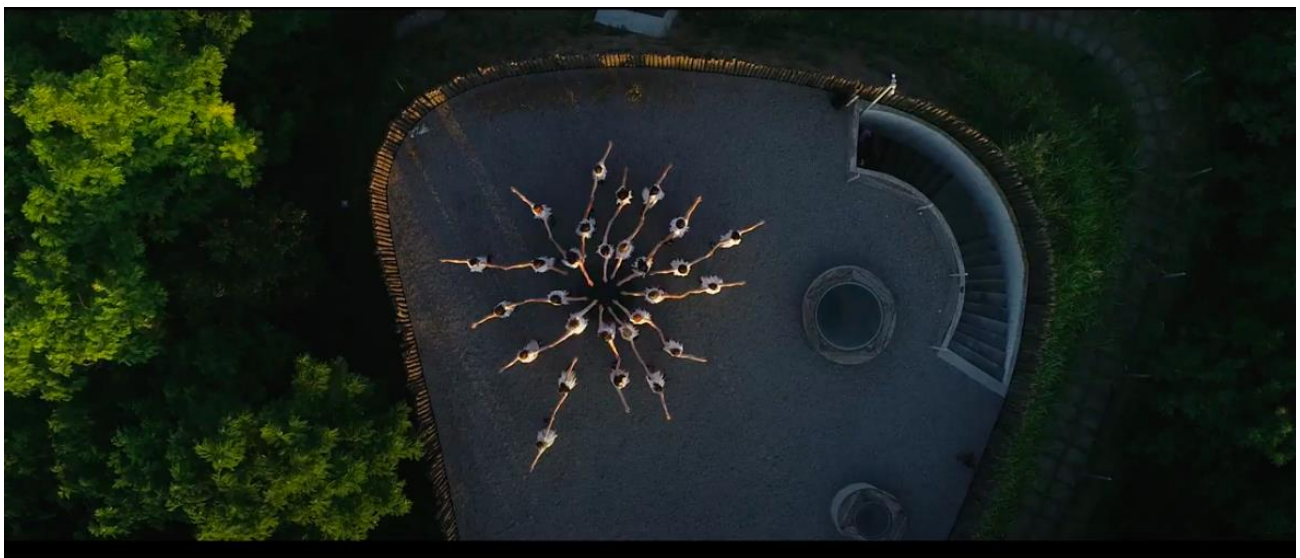
Iz slika 6, 7, i 8 vidljiv je proces nastanka scenskog uprizorenja. Slika 6 prikazuje piktogramski predložak zvijezda *Ribe* koji je poslužio za koreografsku inspiraciju formacije. Slika 7 donosi prikaz horizontalnog rada ansambla u prostoru, a slika 8 finalno koreografsko rješenje snimljeno iz zraka.



Slika 6 Piktogramski predložak za koreografsku formaciju

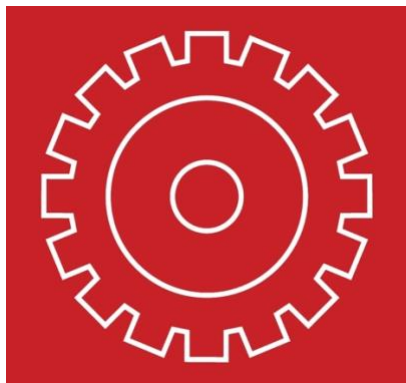


Slika 7 Koreografski pokus

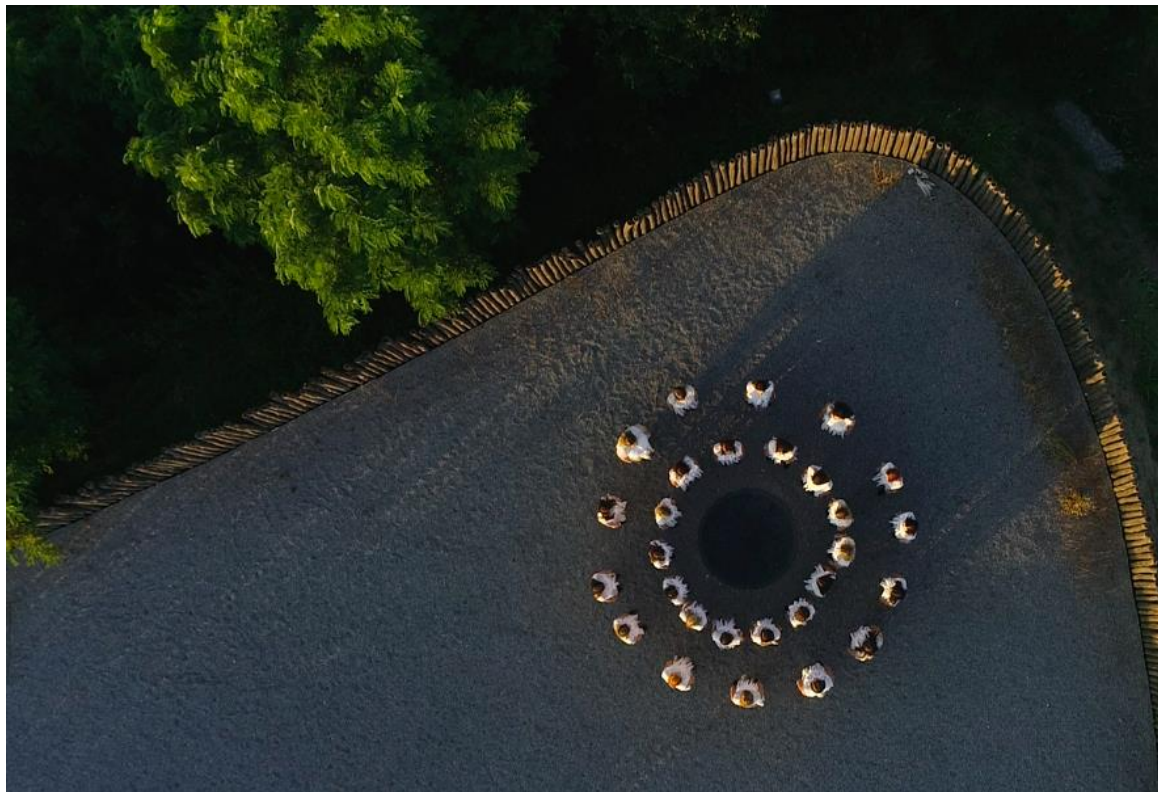


Slika 8 Koreografska realizacija u izvedbi

Koreografija za najkompleksniji stavak Horizont realizirana je u potpunosti iz ptičje perspektive, što je dovelo do nestvarnih prizora zbora koji na krovu objekta *Megaron ljevača bakra* simulira više piktogramskih motiva zvijezda poznatih u vučedolskoj kulturi. Autorica je koreografu priredila motive, a on ih je pretvorio u plesne formacije koje svoje ostvarenje doživljavaju pogledom iz zraka i povezane su s glazbenim sadržajem djela.



Slika 9 Piktografski prikaz simbola Sunca; izvor: Muzej vučedolske kulture



Slika 10 Fotografija elementa koreografije sa snimanja videomaterijala

Zdenka Lacina Pitlik, kostimografkinja, autorica vizualnog identiteta i kostima ansambla

Zdenka Lacina (1981) hrvatska je kostimografkinja. Magistrirala je na Tekstilno-tehnološkom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i stekla zvanje magistre struke, inženjerke tekstilnog i modnog dizajna, smjer: kostimografija. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku predaje u zvanju izvanredne profesorice. Radno iskustvo konstrukcije, modeliranja i dizajna stekla je radeći u radionici HNK u Zagrebu pod vodstvom Jelice Ozimec, gdje je sudjelovala u izradi brojnih opernih, dramskih i baletnih produkcija. Suraduje s brojnim hrvatskim kazalištima kao kostimograf i scenograf.

Projekt je bio prva suradnja između kostimografkinje i autorice. Kao i u slučaju razrade ideje s ostalim suradnicima, autorica je kostimografkinji predstavila projekt, iznijela temeljna očekivanja i ograničenja te uputila na elemente koji svakako ne mogu izostati, a to je simbolična veza između vučedolske kulture i suvremenosti. Ponovno su piktogrami zvijezda bili putokaz u realizaciji kreacije. Zbog ograničenog budžeta odlučilo se zbor odjenuti u pamučne bijele haljine ispod kojih su se nosile tamne tajice i tamne potkošulje. Haljine su u donjem dijelu oslikane crnom bojom kako bi se tranzicija između bijele boje haljina i crne boje donjeg dijela kostima učinila protočnijom. Budući da se ansambl za vrijeme izvedbe kreće u prostoru, otisnuta je matrica jednog od piktogramskih simbola zvijezda na prednjoj i stražnjoj strani kostima. Ansambl je imao jednaku obuću – crne cvičke *Tvornice obuće Borovo*, što je također apostrofiralo vezu izvedbe s identitetom prostora. Šminka i frizura slijedile su jednostavnost vizualnog rješenja kostima pa je tako na temelju preporuke kostimografkinje šminka bila izrazito neutralna, a uključivala je neutralnu podlogu s istaknutim očima i bez naglašenih usana, dok su frizure bile oblikovane na način da otvaraju lice (kosa svezana u rep). Kostimi su izrađeni u kostimografskoj radionici Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, a u njihovoj izradi sudjelovalo je devet studenata Odsjeka za kreativne tehnologije: Kristina Tokić, Lorena Tot, Laura Reljan, Josipa Štrk, Iva Lucija Rajić, Anamarija Šerbetar, Josipa Jakobović, Aleksandra Vukičević, Bruno Osmanagić.



Slika 11 Prototip kostima, fotografija: Zdenka Lacina Pitlik



Slika 12 Kostimi na izvedbi; fotografija: Tomislav Šilovinac

Josip Grizbaher, snimatelj i oblikovatelj videomaterijala

Josip Grizbaher osječki je videoumjetnik, vlasnik obrta *Cinematic* koji je snimio, montirao i oblikovao videomaterijale koji su postali sastavni dio izvedbe. Autorica je ranije surađivala sa snimateljem na nekoliko uspješnih, ali ne ovako zahtjevnih projekta. Prije snimanja autorica je snimatelju predstavila projekt i dostavila audiosnimke za skladbe koje će se snimati. Budući da je za snimanje bilo osigurano vrlo malo vremena (otprilike 4 sata), snimatelj je u nekoliko navrata izrazio bojaznost u vezi mogućnosti njegove realizacije u tako kratkom vremenu. Kako bi se maksimalno iskoristilo vrijeme, autorica je napravila svoju verziju plana snimanja (Slika 13), prema kojoj se pristupilo snimanju i kasnije montaži. Svi materijali snimljeni su u predviđena četiri sata. Najduži stavak Horizont snimljen je iz jednog pokušaja (*take-a*) dronom koji je navođen prema ranije sastavljenim uputama (Slika 13). Na kraju su se uz snimak drona iz gornjeg rakursa dodale snimke krupnog plana iz normalnog rakursa koje prikazuju lica i ruke pjevačica kako bi se naglasili akcenti u partituri kao što su pomutnja, smiraj, vapaj, bunilo i slično.

HORIZONT –
LOKACIJA: MEGARON sve iz zraka + KADROVI AKCENTI IZ BLIZA
0:00 – 0:34 dron se s visoka bliži njima
0:34 – 0:54 **lica** redovi 1 i 2
0:54 – 1:13 **lica** red 3
1:13 – 1:59 **lica** red 4 i svi od **versatio** takt 17
1:59 – 5:27 dron miran iznad njih, kadrovi: 3:41 **ruke** se dižu središnji krug; 4:12 **ruka na ramenu**; 4:17 okretanje; 4:43 **ruka** 5:01 okretanje 5:49 kretanje 6:12: kretanje; 6:30 i 6:34 klik
6:40 – 7:14 dron kruži čim brže; kadrovi Musica perfecta **lica** 6:41; 6:54; 6:56; 7:01; 7:13 Nika, Lucija, Karla, Dora
7:14 – 7:19 dron se stabilizira točno iznad njih
7:19 – do kraja dron statičan; kadrovi 7:51 **glave**, 8:04 **glave gibanje**; 8:08 **glave** koje gledaju gore 9:07 **alti lica**; 9:22 **silentium** Anja kadar doticanja **ruka**; pauze do kraja dron kadar odlazak prema Dunavu

PJEV ČARANJA
LOKACIJA: KROV MUZEJA, UZ VODU, U HLADOVINI – DRON + KADROVI LICA + JA
0 - 2:06 KROV Raširiti ih po krovu muzeja po kaskadama i snimiti iz ptičje perspektive + kadrove lica **rendom** i prirode.
1:28 KROV pjevajmo kao zbor i ja dirigiram 1:27 **priprema kretanja** 2:06 kraj
2:07 DUNAV, šeću uz plažu **slow motion** kadrovi **lica** bez pjevanja
3:04 DRVO pjevamo negdje u hladovini **rendom** namještene; ja priprema 3:03 kraj zbora 3:36 i samo **moja ruka** za klavir kraj 3:38 priprema na 3:37

ORION
LOKACIJA: MEGARON + KROV MUZEJA – DRON + KADROVI LICA + JA
0 – 0:42 MEGARON prva grupa dron i kadrovi **lica** koreografija
0:42 MEGARON druga grupa dron i kadrovi **lica** koreografija
1:17 MEGARON **jedno lice 4. glas** izdaleka pa zumirati
1:28 – 2:32 KROV **procesija alti** posebno po krovu muzeja dron
1:57 – 2:47 KROV gornjih pet glasova na okupu snimiti ih kao **grupu lica** na vrhu
2:32 – 2:47 KROV **svi statično** na okupu uz grupu plejada koja je već stajala
2:52 – 3:41 MEGARON stojimo široko kao zbor **Domine** 2:51 **uzmah ja** do 3:17; 3:03-3:08 Anja **lica** 3:41 **grupe** 3:44 3:47 3:51 3:54 3:58 4:02 kraj 4:14

Slika 13 Okvirni plan snimanja prema stavcima

5.2.1.2 Kreativne osobe izravno uključene u izvedbu

Vokalni ansambl Brevis, jezgro izvođačkog ansambla

Vokalni ansambl Brevis hrvatski je ženski zbor koji u Osijeku djeluje od 1996. godine. Zbor koncertira u zemlji i inozemstvu te posebno uspješno sudjeluje na zborskim natjecanjima, na kojima je do sada osvojio preko trideset nagrada na nekim od najprestižnijih zborskih natjecanja. Repertoar je zbora klasičnog karaktera te uključuje skladbe svih glazbenih razdoblja. Do sada je zbor snimio tri nosača zvuka. Dirigentica je zbora od osnutka do danas Antoaneta Radočaj-Jerković.

Ženski pjevački zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, jezgro izvođačkog ansambla

Ženski pjevački zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku okuplja studentice glazbe kojima je Zbor obavezni predmet tijekom cijelog studija. Pjevačice su ujedno i članice mješovitog zbora, a po potrebi izvode i repertoar za ženski zbor. Repertoarno je zbor usmjeren na izvođenje većih klasičnih djela i naslova te često nastupa samostalno ili u suradnji s orkestrima iz Hrvatske, Mađarske i Srbije. Od 2006. godine zbor vodi dr. Antoaneta Radočaj-Jerković.

Oba su ženska ansambla ansamblima s kojima autorica svakodnevno radi. Za potrebe projekta zborovi su se ujedinili, što je i s tonskog stajališta bilo moguće, budući da kontinuirano rade pod vodstvom iste osobe. Tako se bez većih problema postigla zadovoljavajuća razina homogenosti zvuka ansambla. Razlog tomu je u načinu podjela unutar dionica, prema kojima su unutar dionica bile pomiješane pjevačice oba ansambla, a sve kako bi se izbjeglo odstupanje u boji i kvaliteti zvuka. Najzahtjevniji zadatak za pjevačice predstavljalo je improviziranje i eksperimentiranje s izvedbom stavka *Musica perfecta*, budući da za njega nije bilo notnog zapisa. Improvizacija u zborskom okruženju nije često prisutna pojava i pjevačice naviknute na izvođenje prema notnom zapisu pokazivale su nelagodu prema eksperimentiranju s tekstem koji nije zapisan. U trenutku kada je autorica otkrila i postavila zvučnu sliku i tijek glazbe za taj stavak, ansambl je s lakoćom nastavio s izvođenjem.

Partitura je na više mjesta otvorila prostor za tonsku, ritamsku i govornu improvizaciju te su ti dijelovi bili najizazovniji za pripremu. Ta činjenica ne iznenađuje, budući da se zborovi u ranijim projektima nisu puno puta susretali s improvizacijom, ali su usprkos tomu na sve upute reagirali angažirano i maštovito. Za postizanje odgovarajuće tonske boje u improviziranim dijelovima bile su ključne autoričine asocijativne, ponekad čak i tjelesne upute koje su pjevačice oslobodile povezanosti

na uobičajenu zbarsku homogenost kada su intonacija, ritam, boja ili izgovor teksta u pitanju. Suprotno očekivanom, dijelovi partiture u kojima se nižu zvučni klasteri nisu predstavljali značajan problem te su ih pjevačice izvodile s lakoćom i sigurnošću.

Zbor je imao multidimenzionalno zahtjevan zadatak koji se sastojao od audio i videosnimanja, učenja koreografije za snimanje, učenja scenskog kretanja za izvedbe, prilagodbe različitim koncertnim prostorima, pritom izvodeći partituru koja je zahtjevna i za jednodimenzionalno statično izvođenje. Zbor je odlično odgovorio na sve postavljene zadatke, što je rezultiralo kvalitetno vrlo ujednačenim izvedbama.

Davor Dedić, klavirist, snimatelj i oblikovatelj zvučnih intervencija, autor glazbene improvizacije u stavku *Ponoćno sunce* prema motivima Dalibora Bukvića

Davor Dedić (1975) hrvatski je jazz pijanist, glazbeni producent i aranžer. Diplomirao je na Pedagoškom fakultetu u Osijeku. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku predaje u statusu višeg predavača kolegije iz područja oblikovanja zvuka, glazbene produkcije i aranžiranja. Dobitnik je mnogih nacionalnih i međunarodnih nagrada i priznanja kao klavirski suradnik zbarskih ansambala s kojima surađuje. Osobno je više puta bio nagrađivan za uspješno ostvarene klavirske suradnje. Kao jazz pijanist ostvario je suradnju s velikim brojem glazbenika i ansambala te je dugi niz godina djelovao kao pijanist *HGM Jazz orkestra*. Snimio je i pet studijska albuma, od kojih je *HGM Plays the Music of Ivo Robić* (2013.) nagrađen diskografskom nagradom Porin. Radio je glazbu i oblikovao zvuk za više kazališnih predstava i filmova. Glazbeni je producent dvaju albuma klasične glazbe.

Davor Dedić i autorica surađuju na različitim projektima gotovo trideset godina, stoga je i ova suradnja protekla u kreativnoj atmosferi razmjene i ispreplitanja ideja. Dedić je imao više značajnih uloga u izvedbi i pripremi projekta. Tijekom izvedbe ističe se njegova klavirska pratnja u staccima *Pjev čaranja* i *Pjev sjećanja* prema zapisu Dalibora Bukvića te osobito njegova improvizacija na teme Dalibora Bukvića u stavku *Ponoćno sunce* u kojem je nenametljivom pratnjom naratorice dao svoj autorski doprinos djelu. Improvizacija je dogovorena na način da je autorica odabrala motive iz djela kojima je Dedić pratio naraciju, prateći autoričin tempo i upute o atmosferi. Izvedbe se razlikuju sukladno uvjetima kao što su dinamika prostora, tempo naratoričina govora i slično.

Također, Dedić je oblikovao zvučne zapise prirode koji su korišteni u izvedbi, upravljajući njima i tijekom izvedbe u smislu dinamičke prilagodbe, početaka i završetaka, čime je omogućio utjecanje na prilagodbu izvedbe prostoru. Posljednji, ali jednako važan doprinos očituje se u snimateljskom i glazbeno-producentskom oblikovanju studijskih tonskih zapisa i izvedbi uživo. Zahvaljujući njegovu umjetničkom doprinosu, tonska slika projekta je i u tehničkom smislu dosegla visoku razinu kvalitete.

Anja Papa Peranović, sopranistica, solistica u stavku *Pjev odlaska*

Anja Papa Peranović (1994) hrvatska je solo pjevačica i pijanistica. Diplomirala je Pjevanje u klasi prof. Berislava Jerkovića na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Na istoj je Akademiji završila i studij Klavira. Dobitnica je Dekaničine i Rektorove nagrade za ostvarena umjetnička postignuća tijekom studija. Na Akademiji za umjetnost i kulturu zaposlena je u zvanju asistentice na studiju Pjevanja. Umjetnički se usavršavala na Sveučilištu Mozarteum u Salzburgu. Redovito nastupa na koncertima i u opernim izvedbama u Hrvatskoj i inozemstvu kao operna i koncertna solistica. Na pjevačkim natjecanjima osvojila je sljedeće nagrade: 3. mjesto na međunarodnom natjecanju *International Musical Eisteddfod* u Llangollenu (Velika Britanija) (2011), 2. nagradu na 1. Međunarodnom natjecanju solo pjevača Vera Kovač Vitkai u Novom Sadu (2014), 2. nagradu na 3. Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski u Osijeku (2015) 1. nagradu na 7. Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski (2019).

Anja Papa Peranović dugi je niz godina članica obaju zborova te je stoga boja njenog glasa sastavni dio boje zbora te se kao takva pokazala kao idealan odabir za zadatke koje je nametnula partitura. Zbog stopljenosti boja glasa i zvuka između solistice i zbora nije došlo do uobičajene diferencijacije između solističkog nastupa i nastupa zbora u funkciji pratnje, nego su se oba zvuka pretopila u nedjeljivoj tonskoj slici. U projektu je Papa Peranović ostvarila dva solistička nastupa: prvi u stavku *Ponoćno sunce*, u kojemu izvodi prepoznatljiv motiv iz stavka *Pjev čaranja*, i drugi, u posljednjem stavku *Pjev odlaska*, u kojemu, osim što *ad libitum* repetira solističku dionicu za vrijeme dok zbor odvodi s pozornice, svojom odlukom o završetku koji nestaje u prostoru utječe i na cjelokupni, gotovo iščezavajući završetak skladbe. Skladatelj je solo u *Pjevu odlaska* zamislio kao simbolični trenutak dekonstrukcije sjećanja, na što je solistica odlično odgovorila svojim mekim i

zvonkim lirskim sopranom koji tugaljivo nestaje u vremenu, sugerirajući nestanak vučedolske civilizacije i umjetničkog događaja koji ju reminiscira.

Ana Dora Bajto, naratorica u stavku Ponoćno sunce

Ana Dora Bajto (1999) mlada je hrvatska glumica, prvostupnica glume i lutkarstva i studentica diplomskog studija na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Suraduje s Kazalištem *Ulysses* i s lutkarskom scenom "Ivana Brlić Mažuranić". Do sada je ostvarila nekoliko uloga u profesionalnim i studentskim produkcijama.

Ana Dora Bajto imala je ulogu naratorice u stavku *Ponoćno sunce* i simultanog polifonog recitiranja prijevoda latinskog teksta u stavku *Musica perfecta*. Mlada glumica odabrana je na temelju boje glasa koja se uklopila u zvučnu sliku cijele skladbe. U stavku *Ponoćno sunce* Bajto je imala zahtjevan zadatak koji je uključivao transformacije iz dokumentarističkog oblika naracije teksta o Vučedolu, preko mističnog i atmosferskog dijela koji govori o okultnom u vučedolskoj kulturi, sve do poetski obojane slike razgovora između dvoje ljubavnika. Naratorica je uspjela promjenama boje glasa i dinamičnošću u čitanju teksta sugerirati i promjene atmosfere teksta. U pripremi, naratoričin se nastup tretirao više kao zvuk nego kao sadržaj, iako je u konačnici zbog opširnosti i značajnosti teksta sadržaj nadvladao zvučnost.

5.2.2. Kreativni prostori i njihova uloga u projektu

Suživot između glazbene izvedbe i prostora u kojima se glazba izvodi može se analizirati s više motrišta, pri čemu svakako treba izdvojiti komunikaciju koju prostor ostvaruje s izvođačima, publikom i umjetničkim djelom. U tom smislu, komunikacija između prostora i glazbene izvedbe razlikovat će se s obzirom na ispunjenje očekivanja sudionika i postizanja optimalne realizacije izvedbe. Odnos između izvođača i prostora temelji se na modifikaciji interpretacije s obzirom na akustičke, prostorne i druge uvjete. Uobičajeno je razmišljanje glazbenika o koncertnom prostoru kao sudioniku izvedbe jer odgovarajući prostor može poboljšati izvedbu isto kao što je loš može narušiti. Inspirativan koncertni prostor može potaknuti kod izvođača pozitivne emocije koje će rezultirati boljom izvedbom, dok neodgovarajući prostor loše akustike može utjecati na samopouzdanje svakog glazbenika, pa tako i na njegovu izvedbu. Publika također dolazi na koncerte s određenim očekivanjima od prostora u kojemu će slušati izvedbu. Vrijeme u kojemu živimo vrijeme je doživljaja te publika također sve više očekuje glazbene izvedbe koje uključuju doživljaj, atmosferu, emocionalnu senzaciju i angažiranost zbog koje će kući otići ispunjenija i emotivno bogatija.

Grčki skladatelj, glazbeni teoretičar i arhitekt Iannis Xenakis smatrao je da je *“čovjek dovoljno inteligentan da u isto vrijeme prati dva diskursa”* (uho i oko) (Bosseur, 1992: 3). Ili, kako navodi Sterken (2001), *“publika mora aktivno doprinijeti konstrukciji smisla umjetničkih djela; sam gledatelj mora izvršiti operaciju sintetiziranja politemporalnosti predloženog spektakla”* (Sterken, 2001:271). Sterkens zapravo upućuje na potrebu za otvaranjem razumijevanja publike prema raznolikosti i simultanosti različitih umjetničkih podražaja koji koegzistiraju za vrijeme umjetničkog čina. Prostori u kojima se glazba izvodi nikada nisu neutralni. Može se reći da prostor određuje i utječe na kontekst izvedbe, stoga se i prostor izvedbe mora smatrati umjetničkim podražajem. Klyton (2015) prostor izvedbe smatra i sredstvom izgradnje identiteta glazbenika jer neki prostori šalju jasnije određene glazbene poruke. Macedo (2013) je istražujući značenje prostora u glazbi utvrdio postojanje pet načina korištenja pojma prostora u vezi sa zvukom i glazbom. To su: prostor kao metafora, prostor kao akustički pojam, odnosno rezonanca, prostor u službi prostornosti zvuka, prostor kao referenca i prostor kao lokacija (Macedo, 2013:65). Za temu ovoga rada posebno je zanimljiva komunikacija između glazbe i prostora kao lokacije, a koja ima širi kulturološki, društveni, povijesni i krajobrazni kontekst.

Na tragu navedenih razmišljanja, obrazložiti će se postavljanje i komunikacija izvedbe s tri različita prostora koja nemaju primarno koncertnu namjenu.

5.2.2.1. Muzej vučedolske kulture

„Muzej je zmijoliko, moćno, cigleno zdanje“

(Sablić Tomić, 2021:104)

Muzej vučedolske kulture osnovan je 21. veljače 2013., a za javnost je otvoren 30. lipnja 2015. godine te ima status nacionalnog muzeja (slika 14). Nalazi se uz obalu rijeke Dunav podno platoa Vinograda Streim na lokalitetu arheološkog nalazišta Vučedol na kojemu je postojalo aktivno naselje od razdoblja neolitika sve do srednjega vijeka. Posebno značajno i intenzivno razdoblje za ovo naselje bilo je tijekom eneolitika u kasnom 4. i tijekom 3. tisućljeća prije Krista.

Muzej su projektirali Radionica arhitekture iz Zagreba pod vodstvom Gorana Rake i Vanje Ilić, odnosno projektni tim Vanja Ilić, Iva Pejić, Goran Rako, Josip Sabolić i Mario Škarijot. U arhitektonskom smislu muzej slijedi topografiju te se gotovo u potpunosti uklopio u krajolik. To je učinjeno na nekoliko načina, prije svega prostornim smještanjem i strukturom građevine koja slijedi padinu obronka na koji kao da se zgrada naslanja, zatim fasadom od opeke i travnatom krovnom šetnicom.



Slika 14 Muzej vučedolske kulture; foto: Miroslav Šlafhauzer; izvor: www.vucedol.hr

Arhitektonsko rješenje vrlo je dinamično, a ujedno, kako navodi Žunić, „samozatajno i nenametljivo“. Žunić ističe ispreplitanje dvije temeljne teme - teme *zemlje* (opeka, ilovača, trava, obronak, šuma, vinogradi) i teme *velike rijeke* (meandrirana konfiguracija zgrade). Uklopljenost u eksterijer gotovo da je isključivo moguće u potpunosti pojmiti iz zraka (slika 15).



Slika 15 Muzej vučedolske kulture; foto: Boris Cvjetanović; izvor: www.oris.hr

Interijer nameće jednosmjernu protočnost i kretanje koje, prema autoru, asocira na kretanje „špiljom neolitičkoga vremena ukopanom pod brijeg, toplom i sigurnom, no polumračnom i taktilno grubom (...), a koje svoj krešendo nalazi na najvišoj zaključnoj točki postava“ (Žunić, 2014:102). Izložbeni prostor sastoji se od 19 prostorija koje se tematski i prostorno pretapaju jedna u drugu. Tematski se prostorije stalnog postava nižu sljedećim redoslijedom: geološki položaj Vučedola, naziv kulture, najraniji Indoeuroljani, stočarstvo, zemljoradnja, lov i ribolov, naselja, kuća, odjeća i tkanje, zanati i obuća, metalurgija, keramika, horizont, kalendar, grobovi, Vučedolac, religija, vučedolska kultura i istodobni svijet, nastajanje muzeja. Autori su stalnog postava prof. dr. sc. Aleksandar Durman i Mirela Hutinec, dipl. arheolog (mrežne stranice Muzeja www.vucedol.hr).

Muzej je dobitnik brojnih nagrada, od kojih treba istaknuti nagrade za arhitekturu: 2. nagrada za objekt javne namjene (Međunarodna nagrada Bakua, Azerbajdžan); Nagrada za stalni postav 50. zagrebačkog salona arhitekture; Međunarodno priznanje Piranski dnevni arhitekture; Najbolji objekt

javne namjene od opeke u Hrvatskoj i Sloveniji - Wienerberger Brick Award; Najuspješnija arhitektonska realizacija u Hrvatskoj - Nagrada Viktor Kovačić; Nagrada za arhitekturu muzeja - Državna nagrada Vladimir Nazor, kao i za ukupno djelovanje muzeja, od kojih se izdvajaju: prestižna Oznaka europske baštine, Nominacija za europski muzej godine (EMYA); Živa Award na Forumu slavenskih kultura; Nagrada za realizirani stalni izložbeni postav Hrvatskog muzejskog društva (HMD).

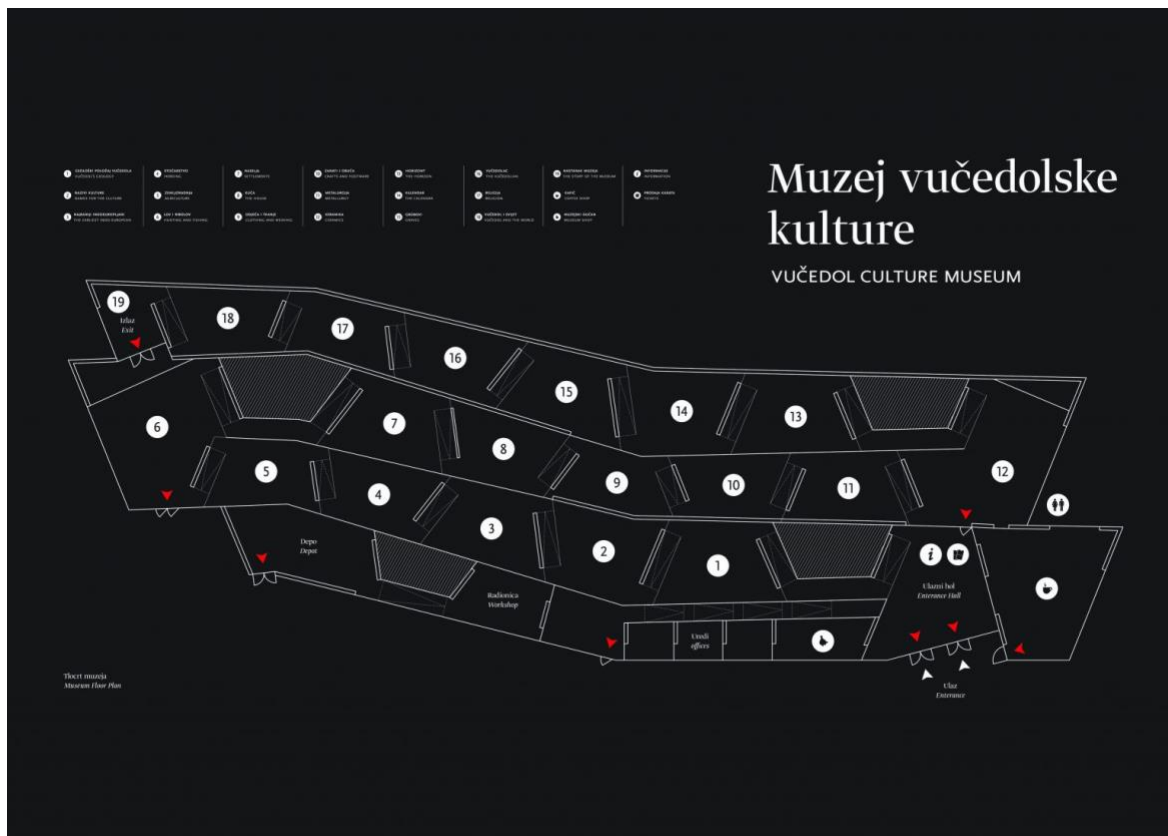
Sastavni dio Muzeja i budućeg Arheološkog parka Vučedol jest i lokalitet Gradac, izdvojena akropola na kojoj je njemački arheolog Robert Rudolf Schmidt 1938. godine otkrio posebno velik objekt pod nazivom „Megaron ljevača bakra“ (slika 16). Megaron je velika pravokutna kuća s dvije prostorije, bočnim trijemom i talioničkim pećima unutar i izvan zidova kuće. Na Gradcu su pronađeni ostatci pokojnika koji sugeriraju prisutnost ritualnih i žrtvenih obreda i ukopa. Megaron je rekonstruiran 2012. godine (mrežne stranice Ministarstva kulture Republike Hrvatske <https://ilok-vukovar-vucedol.min-kulture.hr/Katalog.aspx?id=3&p=49>).



Slika 16 Megaron - kuća ljevača bakra u izgradnji;
izvor Ministarstvo kulture www.ilok-vukovar-vucedo.min-kulture.hr

5.2.2.1.1. Komunikacija projekta i prostora muzeja

Projekt *Horizont – vučedolski misterij* pripreman je ciljano za izvođenje na arheološkom lokalitetu Vučedol. Na taj se način željela učvrstiti veza između glazbe, kulturnog identiteta Vučedola i muzeja kao začudno zanimljivog i inspirativnog prostora. Autorica je pri organizaciji izvedbe uzela u obzir arhitektoniku interijera muzeja koja ima izrazito linearan, protočan karakter (slika 17).

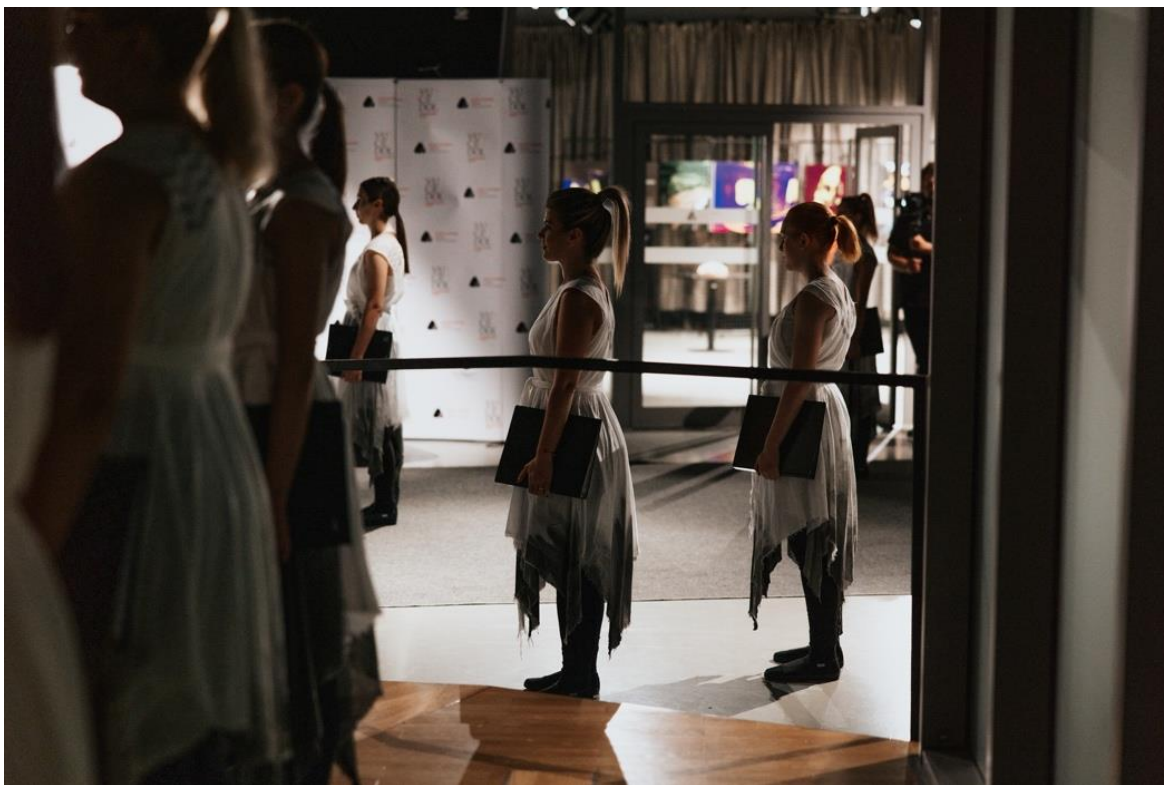


Slika 17 Tlocrt Muzeja vučedolske kulture; izvor: www.vucedol.hr

Izložbeni prostori na različitim razinama nisu odvojeni pregradama, a to znači da nisu niti zvučno izolirani, što dovodi do zanimljivog akustičkog prožimanja zvukova. Također, činjenica da se muzej nalazi na aktivnom arheološkom nalazištu nalagala je integraciju vanjskog prostora u izvedbu. Imajući u vidu navedene karakteristike, organizirala je izvedbu na sljedeći način.

Iako je cijeli muzej bio zamišljen kao pozornica, središnje mjesto izvedbe bilo je smješteno u dvorani broj 7 (Naselja) na mjestu koje najbolje komunicira sa svim razinama muzeja. Izvedba je

započela u ulaznom holu na način da je polovica zbora raspoređena na za to predviđenim mjestima čekala publiku prije no što uđe u zgradu muzeja (slika 18).



Slika 18 Početak izvedbe u ulaznom holu Muzeja; fotografija: Tomislav Šilovinac

Druga polovica zbora za to je vrijeme bila raspoređena na drugoj etaži muzeja u dvoranama 10, 9. i 8. U trenutku početka izvedbe stavka Kasiopeja prva skupina zbora povelala je glasom publiku prema pozornici. U trenutku dolaska prve skupine u dvoranu 1, druga je skupina započela s pjevanjem u procesiji sa svoje pozicije, što je dovelo do miješanja, ali i stapanja zvuka s dvije razine i iz dva smjera. Na putu prema gledalištu publika je, prolazeći kroz dvorane 1, 2, i 3, na tamnim zidovima i ekranima na kojima se inače reproduciraju muzejski sadržaji imala priliku vidjeti videomaterijale na kojima zbor izvodi skladbu u vanjskim prostorima arheološkog nalazišta, a koji su poslužili kao anticipacija izvedbi (slika 19).



Slika 19 Projekcije videomaterijala u dvoranama Muzeja koje vode prema pozornici; fotografija: Tomislav Šilovinac

Na taj se način, osim zvukom i vizualnim putem, uvelo publiku u atmosferičnost skladbe i mističnost njezina sadržaja. Iako je za smještaj publike bila predviđena dvorana 4 koja se nalazi ispod središnje pozornice, publika je iskoristila i ostale dvorane u prizemlju za praćenje izvedbe.

Na mjestu izvedbe zbor nije stajao u klasičnoj zborskoj formaciji, nego je iskoristivši kružni izložbeni podest u središtu dvorane oblikovao nekoliko nepotpunih krugova oko dirigentice. Takva je koncepcija postave, osim jasne akustičko-glazbene funkcije, imala i simboličku svrhu, asocirajući na simbolizam kruga kao mjesta susreta i jedinstva plemena, u ovom slučaju zbora (slika 21).



Slika 20 Formacija zbora na izvedbi u Muzeju vučedolske kulture; fotografija: Tomislav Šilovinc

Zbor je stajao iza prozirnog vela na kojemu su se kontinuirano projicirali videosnimci zbora snimljeni na krovu muzeja i na Megaronu. Videomaterijali su bili snažno sredstvo izvedbe koje, zahvaljujući transparentnosti i nabranosti vela na kojemu su projicirani, ipak nije dominiralo u odnosu na izvedbu uživo koja se događala iza projekcije (slika 20).



Slika 21 Izvedba iza prozirnog vela s projekcijama; fotografija: Tomislav Šilovinac

Veza između dvaju svjetova prošlosti i sadašnjosti naglašena je pozicioniranjem naratorice ispred projekcije u stavku Ponoćno sunce u dijelu koji dokumentaristički opisuje Vučedol te njenim odlaskom iza projekcije u trenutku kada književni tekst prelazi u sferu mističnog i ljubavnog (slika 21).

Posljednji stavak, Pjev odlaska, naslovom sugerira kretanje te je stoga pozicija zbora iskorištena za odlazak u smjeru izlaska iz muzeja sve do dvorane 14, čime se u prostoru dobio dojam prirodnog odumiranja zvuka koji je ostao nadglasan prirodom – zvukovima Vučedola – emitiranom s razglasnog uređaja.

Opisani je proces izvedbe ostavio dubok dojam na publiku koja je prepoznala komunikaciju glazbe s prostorom.

5.2.2.2. Tvornica Gaj, Slatina – Skladište 8

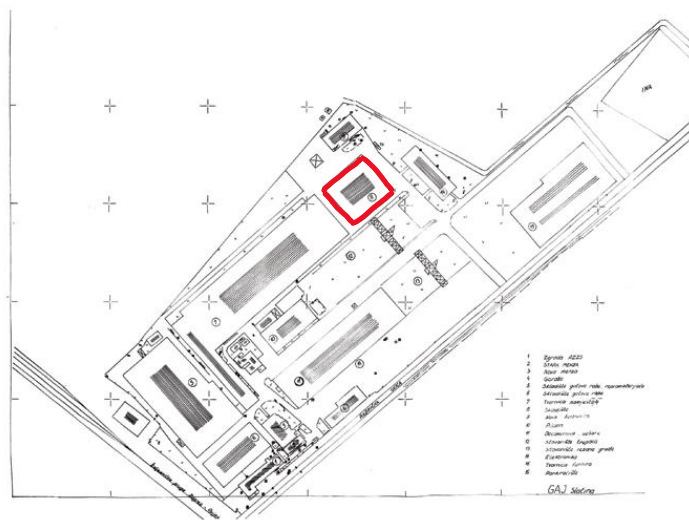
*Tako je postupno propadao slatinski Gaj,
od kojega su do danas ostali samo neki njegovi proizvodi
i zapisi za povijest.*

Petar Žarković

Na prostoru današnje Virovitičko-podravске županije postoji višestoljetna tradicija u djelatnostima prerade drveta. U slatinskom kraju s tom se djelatnošću započinje 1858. godine izgradnjom pilane u Voćinu i nastavlja se kontinuirano razvijati do iza Drugog svjetskog rata, kada se 1948. godine u Slatini osniva *Kotarsko šumsko poduzeće* iz kojega se kasnije razvila drvoindustrijska Tvornica Gaj (Danilović, 1985). Tvornica je osnovana s ciljem eksploatacije šuma i izrade finalnih proizvoda od drveta, a u šezdesetim godinama 20. stoljeća proizvodnja se okrenula isključivo obradi drva i izradi masivnog i tapeciranoga namještaja, furnira, drvenih peta i donjih dijelova obuće te drvenih nosača za krovista i drugo. Tvornica je imala pogone i pilane na više lokacija u Slatini, Miklešu, Voćinu, a od osamdesetih godina i u Zemunu i Daruvaru.

Osamdesete godine predstavljaju najznačajnije razdoblje rada tvornice, koja je do tada imala izgrađene i modernizirane pogone na svim lokacijama u kojima je radilo oko 2300 zaposlenika (Hrvatska tehnička enciklopedija, mrežno izdanje).

Na slici 22 nalazi se prostorni plan kompleksa Tvornice Gaj iz osamdesetih godina 20. stoljeća koji je uključivao prerađivačke pogone, skladišta, upravne i popratne zgrade.



Slika 22 Skladište 8 na planu Tvornice Gaj iz osamdesetih godina 20. stoljeća,

izvor: Zavičajni muzej Slatina

Procesi pretvorbe i privatizacije devedesetih godina prošloga stoljeća doveli su do početka postupnog propadanja tvornice. Tvornica je u dugovima nakon nekoliko neuspjelih pokušaja reorganizacije završila u stečaju, a većina radnika bez posla i egzistencije. Postojala je velika emotivna povezanost radnika za tvornicu u kojoj su generacijski zajednički radili te je, između ostalog, i ta povezanost utjecala na dugogodišnju borbu radnika za opstanak tvornice. Godine 2011. tvornica je u potpunosti stala s radom, a u narednom razdoblju pretrpjela je i nekoliko požara. Trenutačno prostor bivše tvornice ima nove vlasnike koji u industrijskim kompleksima planiraju nove sadržaje.

5.2.2.2.1. Komunikacija projekta i prostora bivše tvornice

U potrazi za mjestom za izvedbu na Međunarodnom festivalu Dani Milka Kelemena autorica je dvaput odlazila u Slatinu. Budući da je prostor izuzetno važan element za doživljaj djela, inzistirala je na prostoru koji će u publici i izvođačima pobuditi asocijacije i nostalgiju prema prošlosti. Derutna i zapuštena skladišna zgrada u kompleksu bivše Tvornice Gaj pokazala se idealnom za drugačiji mizanscenski, ali i glazbeni pristup izvedbi. Iako su osnovni elementi ostali isti – ulazak zbora zajedno s publikom, zbor u formaciji kruga iza vela s projekcijama i slično, izvedba u Slatini znatno se razlikovala od izvedbe u Vučedolu. Temeljna razlika bila je izostanak tišine koja u projektu ima značajnu izvedbenu ulogu.

Linearnost procesijskog ulaza u koncertni prostor izgubila se iz razloga što je koncertni prostor bio otvorenog tipa. Ritualnost i mističnost atmosfere ulaska publike u dvoranu naglasila se bakljama kojima je bio osvijetljen put kroz tvornički kompleks.



Slika 23 Početak izvedbe u Skladištu 8 u Slatini; fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)

Zbor se na ulasku ponovno razdijelio u dvije skupine i poveo glasom publiku u prostor koji je njihovim ulaskom postala koncertna dvorana (slika 23). Iako prostor ni na koji način nije povezan s Vučedolom i nikada ranije nije imao koncertnu namjenu, publika je slijedeći zbor do mjesta izvedbe postupno ulazila u atmosferu djela (slika 24). Vatra kao element praiskonskog pokazala se odličnim vodičem kojim se premostio nedostatak drugih vizualnih podražaja.



Slika 24 Izvedba u Skladištu 8 u Slatini, fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)

Skladište 8 nema ostakljene prozore, što je značilo da su zvukovi vjetra i okolice (vlak, zvona crkve) prisilno morali biti implementirani u izvedbu, a od izvođačica je zahtijevalo snažnu koncentraciju, osobito u kompleksnijim dijelovima skladbe.

Pjev odlaska razrađen je kao pjev razilaženja u kojemu su izvođačice u različitom vremenu krenule napuštati prostor, prolazeći kroz i oko publike sve dok glazba nije iščeznula (slika 25).



Slika 25 Pjev odlaska na izvedbi u Slatini; fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)

Iako je izvedba bila znatno drugačija, publika ju je dobro primila iz razloga što se uspjela postići atmosferičnost i mističnost. To se, između ostalog, uspjelo realizirati i zahvaljujući održavanju izvedbe na neočekivanom mjestu i na neočekivan način koji je spojio nostalgičnu i mračnu atmosferu zapuštenog industrijskog prostora sa suvremenom glazbom i književnim tekstom koji zajednički apostrofiraju prolaznost vremena.

5.2.2.3. *Lauba – kuća za ljude i umjetnost*

„Lauba je najglasnija urbana točka u gradu“

(www.lauba.hr)

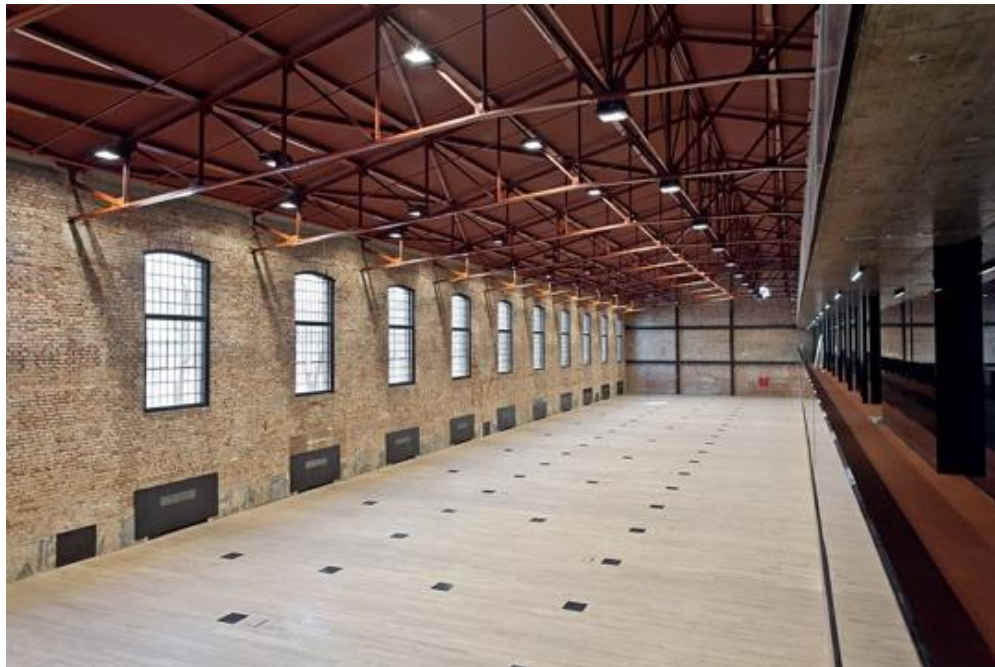


Slika 26 Lauba – kuća za ljude i umjetnost, eksterijer; izvor: www.lauba.hr

Lauba je prostor urbane, suvremene umjetnosti i kulture u Zagrebu namijenjen proizvodnji programa suvremene umjetnosti te drugih srodnih sadržaja (slika 26). Zgrada je projektirana 1910. godine kao vojna jahaonica austrougarske vojske. Projektiralo ju je građevinsko poduzeće „Emil Eisner & Adolf Ehrlich“ koje je zaslužno za izvođenje radova na mnogim velikim građevinskim pothvatima tog vremena (vladinoj palači u Zagrebu, bankovnim palačama u Zagrebu i Beogradu, tvorničkim objektima u Zagrebu, Osijeku, Smederevu, Kosovskoj Mitrovici, novoj palači Zemaljskog kazališta u Zagrebu, vojarnama u Zagrebu, Nagykanizsi i Kotoru i drugo). Prostor je bio u vojnoj funkciji samo deset godina, a nakon toga postaje dio industrijskog kompleksa tvornice tekstila (Tekstilni kombinat Zagreb). Zgrada je zaštićeni spomeniku kulture te je obnovljena u skladu s povijesnim karakteristikama 2008. godine.

Za današnji izgled Laube zaslužni su arhitekti iz tvrtke *AGP dizajn* Alenka Gačić-Pojatinom, Branko Petković, Ana Krstulović te Morana Vlahović.

Zgradom dominira otvoreni, adaptabilni prostor namijenjen održavanju umjetničkih programa koji se prigodno naziva *Igralište* (slika 27). Duž *Igrališta* nalazi se izduženi kubus ureda podignutih na stupove, ograđenih staklenom i čeličnom ogradom. Interijer je zadržao minimalistički izgled, pri čemu su sačuvani originalni unutarnji zidovi od opeke koji prostoru daju industrijski karakter i dojam „zamrznutog konzerviranog gradilišta“ (Beroš, 2012).



Slika 27 Lauba – Igralište foto: Damir Žižić; izvor: www.oris.hr

Budući da je prostor, između ostalog, namijenjen izložbama, pojavila se potreba za proširenjem izložbenih zidova, što je nadoknađeno aluminijskim montažnim panelima kojima se, osim u svrhu izlaganja eksponata, prostor može modificirati iz potpuno otvorenog do gotovo hodnički koncipiranog labirinta (slika 28). „Upravo takvom koncepcijom, koja suprotstavlja promjenjivu dinamičnu intervenciju konzerviranim slojevima prethodne gradnje, arhitektica omogućuje stvaranje prostora različitih identiteta, neprestano propitujući životnost Laube (Beroš, 2012: 97).



Slika 28 Lauba – montažni paneli; foto: Damir Žižić; izvor: www.oris.hr

5.2.2.3.1. Komunikacija projekta i koncertno-izložbenog prostora

Izvedba u Laubi bila je znatnije usmjerena na postizanje glazbene izvrsnosti, a manje na komunikaciju s prostorom. Iako je riječ o prostoru koji je primarno namijenjen vizualnoj umjetnosti, u Laubi se povremeno održavaju i koncerti klasične, osobito zborske glazbe, što je postavilo pred izvođače određena očekivanja u smislu uobičajene organizacije prostora u tim prigodama. Iako je postojala mogućnost da se prostor smanji korištenjem pregradnih panela, autorica je odlučila iskoristiti prostranost dvorane, ali i omogućiti čim većem broju slušatelja neposredni kontakt i blizinu s izvođačima. To je učinjeno na način da su pozornica i publika postavljeni duž dvorane *Igralište*, slijedeći s jedne strane galeriju, a s druge niz masivnih prozora koji su zajedno s ciglenim zidom postali sastavni izvedbe. Zbog većeg broja publike i dužno postavljene pozornice, zbor na ovoj izvedbi nije ušao predvodeći publiku.



Slika 29 Ulazak zbora u Laubi; fotografija: Goran Kovačević

Koncepcija ulaska dviju grupa zbora s dvije različite strane zadržala se uz ponovno prilagođeno trajanje ulaska s obzirom na veličinu prostora (slika 29). Zagrebački je ulazak u tom smislu najkraće trajao i moguće da je za publiku bio najmanje doživljajan. Postava zbora realizirana je na sličan način kao i na izvedbi u Slatini (slika 30)



Slika 30 Izvedba u Laubi; fotografija: Goran Kovačević

Modifikacije u odnosu na prostor dogodile su se i u vezi pozicioniranja naratorice koja je prvi dio teksta govorila s galerije, publici iza leđa. Također, konceptijski je Pjev odlaska bio drugačiji u odnosu na prijašnje prostore. Budući da nije postojala mogućnost da zbor dođe u kontakt s publikom iz različitih smjerova, Pjev odlaska predvodila je solistica koja je, zadržavši se duže pred publikom nego na ostalim izvedbama, svojim kontaktom s publikom nadoknadila neprisustvo zbora ispred vela s projekcijama. Repetitive motive odlaska u zadnjem stavku razložile su se u prostoru na način da je zbor skladno i svjesno u potpunosti dekonstruirao posljednju frazu i nestao s pozornice, ostavivši publiku u tišini (slika 31).



Slika 31 Pjev odlaska u Laubi; fotografija: Goran Kovačević

Vezano uz ovu izvedbu, potrebno je istaknuti da je ugodna akustika prostora omogućila izvođačima vrlo homogenu izvedbu koja je u scenskom dijelu možda bila nešto manje dojmljiva, ali je zato s obzirom na zvučnost ansambla postigla jednu drugačiju dimenziju direktnosti i vjerodostojnosti interpretacije notnog teksta.

5.2.3. Kreativno djelo kao rezultat i početak umjetničkog čina

“Djelo se razotkriva dok napredujete”

Rick Rubin

Liotard (1988) navodi jedan od temeljnih stvaralačkih principa postmoderne, prema kojemu „*umjetnik i pisac rade dakle kako bi proizveli pravilo onoga što će biti stvarno*“, odnosno stvaraju unaprijed pravilo prema kojemu će stvoriti djelo. Takav čin autor smatra vrstom „*stvaralačkog eksperimenta slobode*“ (Liotard prema Labus, 2014:23). „*Umjetnik i pisac, dakle, rade bez pravila, kako bi uspostavili pravila onoga što će nastati*“ (Liotard, 1990:30). Navedeni principi primjenjivi su na stvaralački proces kojim je nastalo djelo Horizont – vučedolski misterij. S obzirom na ispreplitanje uloga koje su skladatelj i dirigentica imali tijekom nastanka projekta, izazovno je za razlučiti jesu li u svim fazama projekta uloge bile tradicionalno podijeljene. Intenzivnom suradnjom, razmjenom kreativnih ideja te međusobnim utjecanjem između skladatelja i izvođača nastalo je doista ono što Lyotard naziva „*stvaralački eksperiment slobode*“.

Proces od inicijative do nastanka djela opisan je u poglavljima 5.1 i 5.2. Na ovom će se mjestu opisati sadržaj i elementi djela na način kako ih je opisao skladatelj i kako ih je doživjela autorica projekta.

Skladateljeva opažanja dokumentirana su u dva javno objavljena teksta:

a) intervjuu za programsku knjižicu studenticama muzikologije Miji Rebi i Sari Vrdoljak (2022) i

b) radijskom intervjuu s muzikologinjom Ivom Lovrec Štefanović u emisiji *Putovi hrvatske glazbe* emitiranoj 10. veljače 2023. na 3. programu Hrvatskog radija.

Tekst intervjuu i transkript radijske emisije prenosi se u cijelosti, budući da daje jasan uvid u skladateljevu viziju djela, kao i procese suradnje između skladatelja i dirigentice.

Dirigenticina opažanja temelje se na dokumentiranim zapisima praćenja procesa nastanka djela.

5.2.3.1. Perspektiva skladatelja

Intervjuu za programsku knjižicu studenticama muzikologije Miji Rebi i Sari Vrdoljak (2022)

“Suradnja opjevana združivanjem Vokalnog ansambla Brevis i Ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, riječima skladatelja začeta je jednog predsolističkog podneva u lipnju 2021. godine. Vrtlog ideja inspiriran potragom dirigentice za glazbenim ostvarenjem fascinacije vučedolskom kulturom Dalibor Bukvić nedugo zatim razvio je skiciranjem teme Pjeva čaranja. Djelo obilježeno apstrahiranjem elemenata astralnog simbolizma i ritualnog šamanizma od tada se mjesecima razvija kao plod razmjene stvaralačke i interpretacijske energije obogaćene ulomcima iz knjige Kartografija ljubavi: Dunavom Helene Sablić Tomić.

Ugodnu suradnju s dirigenticom zbora skladatelj je opisao riječima: “Neke stvari zvučale su drugačije od onoga kako sam ih zamislio... Zvučale su bolje.” Rujanska praizvedba u Muzeju vučedolske kulture, čiji prostor rezonira s ozračjem mistične arhaičnosti djela, praćena je videomaterijalom (Josip Grizbaher) u kojemu putem koreografiranog scenskog pokreta (Vuk Ognjenović) izvođačice evociraju vizualna tumačenja glazbenog sadržaja kroz oblike trokuta, valova, krugova i zvjezdanih konstelacija na arheološkom lokalitetu Vučedola. Nakon vukovarske, izvedbe na Danima Milka Kelemena u Slatini, večerašnje u zagrebačkoj Laubi te nadolazećih u Zadru i Osijeku, planovi za budućnost projekt vode do izdavanja djela.

Jezgra kompozicije oblikovana je na temelju pramotiva drevnih civilizacija, horizonta, zvijezda Orion i Sunca, čiji motivi prožimaju glazbene brojeve.

Prema mišljenju skladatelja, glazbom je nemoguće uistinu prikazati Orion ili horizont, stoga je njegov cilj bio stvoriti ambijent koji bi slušatelja asocirao na takve pojave. Mističnoj atmosferi doprinijela je stilska šarolikost djela pa je uz dosljednu uporabu klastera i suvremenost moguće zamijetiti i natruhe pentatonike, filmski ugođaj te scenske elemente. Stupove skladbe čine tri glazbene cjeline, Orion, Pjev čaranja i Horizont, a svi ostali dijelovi izvedeni su upravo iz njihovog glazbenog materijala. Djelo započinje brojem Orion, no nepotpunim i drugačijim od onoga koji ćemo čuti kasnije. Slijedi broj koji evocira zvukove prirode, a potom Pjev čaranja i čitanje ulomka iz knjige Kartografija ljubavi: Dunavom te teksta uglazbljenog u broju Horizont. Riječi su popraćene temom iz Pjeva čaranja u izvedbi solo soprana i klavirskom dionicom koja anticipira Horizont. Posljednja izgovorena riječ “Orion” nagoviješta sljedeći broj i ovoga puta imamo priliku čuti Orion u potpunom obliku i doživjeti ga u punom sjaju. Materijal preuzet s početka Pjeva čaranja prethodi najdužem i najkompleksnijem broju, Horizont, nakon kojega se skladba primiče kraju uz Pjev odlaska i ponovnu

asocijaciju na zvukove prirode. Postepenu gradaciju djela nizanu od maglovite homogenosti kroz najavu Oriona do prepoznatljive motivike čaranja te kulminacije na kompleksnosti zadnjeg stavka moguće je promatrati ne samo u slojevima glazbenog materijala koji se zgušnjava te obujma tekstualnog predloška, već i emocionalne napetosti razriješene u katarzičnoj atmosferi Horizonta. Određeni stavci skladani su kao zasebne cjeline kako bi se, po potrebi, mogli izvoditi i pojedinačno. Inspiriran jednim od najprepoznatljivijih sazviježđa, Orion evocira arhaičnu ritualnost kroz repetitivne melodijske nizove nalik zazivima. Elementi pentatonike, kasnije obogaćene nježnim nizanjem sedmotonskog klastera, oživljavaju aluziju na pradávno, prožetu suvremenim tehnikama, čime skladatelj ostvaruje ideju lutanja vremenom. Završetak stavka obilježava riječ Domine kao nenametljiva sakralna referenca koja gotovo najavljuje proročanstvo posljednjeg stavka, pri čemu će latinski jezik služiti kao reminiscencija drevnosti i duhovnosti.

Pjev čaranja izgrađen je pak na vokalu “a” i tehnici bocca chiusa, odnosno “mumljanju”. Ljepota ovoga broja krije se u njegovoj jednostavnosti, a ispod površine koju čini pamtljiva tema krije se paleta boja ostvarena zanimljivom harmonizacijom. Decentna uporaba tritonusa, intervala koji se u glazbi stoljećima izbjegavao ili pak koristio s velikim oprezom, predstavlja važan element u harmonizaciji Pjeva čaranja, ali i broja Horizont.

Zbog svoje dužine, kompleksnosti i harmonijske zasićenosti, Horizont predstavlja svojevrsnu kulminaciju djela. U ovom broju do izražaja dolazi skladateljsko zanatstvo koje se očituje u slaganju klastera podjelom glasova na do osam dionica, ili pak njihovom redukcijom do jednoglasja. Zvukovna zagušnjenja i razrjeđenja slijede tekst Dalibora Bukvića preveden na latinski jezik.

Transkript razgovora skladatelja Dalibora Bukvića i muzikologinje Ive Lovrec Štefanović u emisiji Putovima hrvatske glazbe (urednica Iva Lovrec Štefanović) emitiranoj na 3. programu Hrvatskog radija u petak 10. veljače 2023.

Iva Lovrec Štefanović: „Danas u Putovima hrvatske glazbe s nama je skladatelj, pedagog i pijanist Dalibor Bukvić i njegov novi Horizont. Novi, jer je nova skladba, iako već nekoliko puta izvedena, a horizont nije samo horizont vezan uz njegove nove poglede i obzore, nego se upravo tako i zove Vučedolski misterij koji je pisan za Vokalni ansambl Brevis i Ženski zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku koji vodi dirigentica Antoaneta Radočaj-Jerković. Ali tu ima još zanimljivih elemenata koje mi ne možemo dočarati, odnosno prenijeti u našem mediju, radijskom mediju. Mi ćemo poslušati snimku jedne od izvedbi. Treće za sada, no idemo prvo od Vučedola. Prvo je bio Vučedol

jer vučedolski misterij, narudžba nove skladbe, pa je to djelo izvedeno u hali bivše tvornice Gaj 9. listopada u Slatini, a potom je dobilo i svoju zagrebačku izvedbu, opet malo drugačiju, barem vizualno 26. studenog u Laubi.

Kako ste uopće došli do Vučedola (smijeh)? Osim putujući, ali zapravo, kako je došlo do tog spoja?

Dalibor Bukvić: Pa došlo je do tog spoja na način da me kontaktirala dirigentica Antoaneta Radočaj-Jerković, prvo mailom, pa sam predložio da se nađemo kod Lisinskog na kavi i pričali smo upravo o tome... o ideji da se napravi nešto, jedan glazbeno-scenski projekt, a da poveznica bude Vučedol. Tako da mi je ona dala kopije nekih tekstova o tom arheološkom lokalitetu, izuzetno poznatom kod nas, a i šire, i da ćemo se, eto tako malo, još kontaktirati i čuti...

ILŠ: Jeste li ikad prije toga bili u Vučedolu?

DB: Ne.

*ILŠ: Jeste li ikad prije toga tragali za tim misterijem? Naime, vi ste poznati po tome da imate određeni senzibilitet za misterij odnosa brojeva, za misterij kraja vremena, 'ajmo tako reći, ako se sjetimo vašeg oratorija *Recits de l'autre monde*, (*Priče s drugog svijeta*). Kako bismo to sad mogli povezati? Je li to taj neki trag koji postoji u vama koji je jednostavno prepoznala Antoaneta Radočaj-Jerković i zato Vam ponudila da upravo Vi napišete to djelo?*

DB: Pa je, mislim, pretpostavljam, u svakom slučaju, ona mi je rekla nešto ovako što je za nas autore vrlo, vrlo... vrlo nam godi. Našim, osjetljivim umjetničkim dušicama. A to je da je ona preko YouTubea preslušavala, dakle, na miru, a nismo se ni poznavali. Ona je poznavala mene po imenu samo kao što sam ja nju poznavao, ali da, nikad se nismo službeno upoznali, ona je na YouTubeu preslušavala, kako ona kaže, razna, mnoga djela, da ne kažem sva, ne mogu to sada govoriti i ići tako daleko, ali preslušavala je mnoga zborna djela hrvatskih autora i veli da joj je nekako zapela za oko i uho ...aeterna... I da joj se sviđao taj način skladanja u toj, 'ajmo reći, zbornskoj fakturi i da je taj senzibilitet odgovarao, nekako je predosjetila da bi to možda moglo ići (mислеći da ću, naravno, za taj projekt napisati nešto malo drugačije), ali da joj taj senzibilitet umjetnički paše za jedan takav projekt. Znači, sad sve govorim i nekako malo uvijeno jer u kontekstu našeg tog jednog, prvog druženja nismo ni sami znali u kom smjeru će točno ići, ali je barem bila nekakva odskočna daska, nekakva polaznica.

I onda smo na temelju toga i na temelju tih tekstova o Vučedolu išli dalje razvijati. Nakon svih tih tekstova što sam pogledao, preskakao sam, naravno, one dijelove, gdje govore o nekim posudama koje su našli ili gdje su lovili ribu ili što su radili u životu, jasno meni je zapelo, prvo što sam u tekstu primijetio, a na to se ona nasmijala odmah, jer odmah sam to pred njom prelistao tih, ne znam, dvadeset stranica. Odmah sam stao na opisu šamanizma, zvijezda, orionu, dakle horizontu, to sam rekao, o tome ćemo pričati, jel', mislim svakodnevn život me toliko baš ne zanima.

ILŠ: Odnosno pjevati.

DB: Točno. Pjevati. Mada je bila ideja da bi se tu nešto glumilo i pričalo.

ILŠ: Ima govorenih dijelova.

DB: Da, da, ali to je jedna glumica, ali inače je zbor, mogli smo mi iskoristiti djevojke iz zbora da nešto i glume. Mislim, kad imamo 20, 30 ovisno projektu, nekad ih bude više, nekad manje, ovisno o koncertu, mogli smo ih i upotrijebiti i za glumu, možda. Čak smo pričali o neakvim koreografskim elementima. Ali mislim da smo se onda ipak prešutno fokusirali na čisto pjevanje, eventualno na lagano kretanje kroz prostor, ali to je bilo sve. Ja sam se fokusirao na taj šamanizam, onostrano.

ILŠ: Na misterij

DB: Misterij Vers le ciel. Ne znam, to je valjda u meni. Ali rekao sam idemo oko toga razvijati priču. Jer ujedno je i ona posuda, poznata vučedolska golubica, zna se, a to je i u tekstu koji se spominje, koji izgovara glumica Ana Dora Bajto, ta zdjela toliko slavljena tu kod nas vučedolska golubica je u stvari bila, posuda za čuvanje, tih neakvih (ne znam kako bih to nazvao) halucinogenih sredstava, jer su se onda šamani time koristili upravo da bi mogli prizivati duhove iz prošlosti, možda da vide nekakvu budućnost, možda su pomagali ljudima, to su ujedno bili i liječnici i mudraci i proroci i tako, sve u jednom.

ILŠ: Kao neki vračevi.

DB: Da, osobe koje se pitalo, eto. U ono vrijeme, ne samo tu, nego bilo gdje u svijetu. Znači, od ovih starih civilizacija, u to vrijeme to je bilo egipatsko, hetitsko, Minojci, Stonehenge civilizacija, to je sve

negdje tri tisuće godina prije Krista. Jesam li nešto preskočio, dobro, tamo Sumerane, naravno, i kineske civilizacije.

ILŠ: Jeste li još nešto proučavali osim tih tekstova koje vam je ona donijela? I kako ste ušli u taj svijet? Ili se čini da zapravo, ako se povezuje oratorij Recits de l'autre monde, pa ...aeterna..., koja je isto tako okrenuta prema vremenu koje nema kraja i taj stil koji je zapravo bezvremenski stil, jel' tako? Je li to onda nekako vrlo logično ušlo u korito onoga, da tako kažem, što vam je bilo zadano tih nekih pola sata oratorija, odnosno, sada se to zove misterij, odnosno pola sata glazbeno-scenskog misterija vučedolskog Horizonta koji je opet u svakom od ova tri nastupa do sada imao određene prilagodbe upravo zbog tih neglazbenih situacija?

DB: Upravo to. I to je znalo trajati recimo, do 40, 45 minuta. Jer kažem oni svi ulazi, izlazi na početku i na kraju. Što je prostor bio veći, to je duže trajala ta, 'ajmo reći pod navodnicima, procesija dok oni ulaze u mraku. Dakle, djevojke koje su članice ansambla Brevis i ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku ulazile su s lampicama u mraku. Onako, već i ta neka mističnost...

ILŠ: Ta tišina je dio skladbe, zapravo nije skladba jel?

DB: Ne, ne, ali već u toj tišini su one pjevale.

ILŠ: Već su pjevale...

DB: Da, da pjevale su onaj triler, onaj početak. I to je zgodno, što je takav bio početak koji smo nazvali Kasiopeja jer u onim, 'ajmo reći rezbarijama, ili slikarijama na posudama koje su tu nađene u Vučedolu, tamo ima, zanimljivo je da oko tih zdjela imate rezbariju koja ide onako cik-cak, kao kad mi glazbenici bilježimo triler. S tim smo onda i počeli... zato smo ga nazvali Kasiopejom jer to je sve vezano za ono što su oni štovali,

A zašto se zove djelo Horizont? Upravo zbog tog jer su štovali, to se zna, zbog tih arheoloških artefakata, štovali su horizont, Sunce i Orion, znači te tri ili konkretno Sirius koji je sastavni dio Orion, što je zanimljivo, mislim kao i sve stare civilizacije koje nisu bile u kontaktu ili mi možda mislimo da nisu bile, ali uvijek je Orion bio vidljiv, prema njemu se gledalo, njega se štovalo i njega se dozivalo, da tako kažem. Onda imate tu simboliku, to Sunce, radi se o dnevnoj zvijezdi, taj horizont

negdje koji se nazire upravo pred zalazak sunca i taj Orion koji se pojavljuje nakon zalaska, odnosno kad se dogodi taj sumrak ili prelazak u noć.

ILŠ: Kako ste koncipirali djelo? I koliko je vaša partitura utjecala na glazbeno-scenski moment, a koliko su možda neke situacije koje su se pokazale zgodne u samom prostoru ili u pokretu ili u rasvjeti utjecale na vašu glazbu? Jeste li nešto mijenjali nakon prvih pokusa ili prvih izvedaba? Dakle, sad je već to skladba koja ima svoje tri izvedbe u zapravo dva mjeseca u različitim prostorima, moglo bi se reći kao da su tri djela jer možda donose i drugačiji neki tonus svega?

DB: Točno, da. Samo da spomenemo: praizvedba je bila u Vučedolu u Muzeju vučedolske kulture, za one možda koji ne znaju, dakle, Vučedol nije mjesto. To je lokalitet, arheološki, nekad je to bilo mjesto, ali sad je to čista priroda uz Dunav u sklopu koje je napravljen Muzej vučedolske kulture. Znači, tamo je bila praizvedba koja je bila, naravno, potpuno, potpuno vezana za sam prostor jer prostor je, dosta doslovno, vijugav pa je onda i akustika specifična. Pa smo i zbog toga to koristili jer je publika do određene mjere mogla doći na binu (koja je opet bila dio muzeja), koja nije zamišljena kao bina, ali je imala jedan uzvišen prostor. Ostatak publike se upravo u tom zmijolikom prostoru spušta sve do defacto, do ulaza. Tako da je jedan dio publike bio i na samom ulazu Muzeja, opet govorim i jako su dobro čuli i pratili samo zbivanje jer akustika je zaista bila, malo posebnija, ali jako dobra. I onda smo, naravno, koristili njihove interne televizore u koje smo ubacili spotove koje smo snimali na moju glazbu. Određene preinake koje ste spominjali smo isto koristili vezano za akustiku, za prostor za kretanje. Na grubo to je sve ista glazba, ali male preinake su se događale. To su jako specifični prostori. Dobro ste primijetili, ovo je bio Muzej vučedolske kulture, druga izvedba je bila 9. 10. prošle godine, znači 2022. u Slatini u sklopu Međunarodnog glazbenog festivala Dani Milka Kelemena i to u bivšoj tvorničkoj hali koja ima izvrsnu akustiku. Dakle, prostor je ogroman, a mi smo samo jedan dio tog prostora uzeli za binu. Dakle, to smo i zamračili i dobili smo jedan poseban specifičan ambijent.

ILŠ: Dakle, sada iz arheološkog lokaliteta ste stigli u neakve tragove industrijskog doba? Isto tako ostatke, doduše?

DB: Tako je, da. Malo je djelovalo.. opet su ostatci bili... Tražili smo namjerno prostore jer kako se igramo s putovanjem kroz vrijeme de facto, tako nam je u Zagrebu najbliže tome bila Lauba, koja je predivan prostor, prelijep, čak nam i prelijepo izgleda za... (smijeh) predobro su je preuredili. A inače

gotovo anegdotski spada ovaj 9. 10. kad smo imali (izvedbu) u Slatini. Znači, bila je Antoaneta Radočaj-Jerković tamo prije, kao što ona svaki put prije svake izvedbe obiđe te prostore... jer treba zbog svojih zboršica vidjeti kako bi upravo to o čemu ste pričali i aludirali.. kako taj prostor uzeti pod kontrolu, dakle kretanje, ulasci, izlasci.. Tako da je ovaj 9. 10. u Slatini bio za nas iznenađenje kad smo došli jer su... jer je ta hala bila jako zapuštena, zidovi su bili onako malo da tako kažem ofucani, a mi smo došli u friško okrečeni prostor hale, mislili su (smijeh)... ali ne, nismo to htjeli, mislim, oni su nama htjeli malo ugoditi, a očito se i pripremala ta hala možda za nešto drugo, ali ok, to su te priče s terena koje su svojstvene samo takvim prostorima. Kad ide to u nekakvu klasičnu dvoranu, znate što vas čeka i to je to.. nemate što više.

ILŠ: I otprilike, ako imate iskustvo, znate gdje treba sjediti za koji koncert. Gdje se najbolje čuje orkestar ili komorna glazba?

DB: Ma da. Taj dan se pojaviti i održati odmah koncert, nema sad vizitiranja... ali opet, i u Laubi se moralo provjeriti prostor jer mi smo binu okrenuli, iskosili smo je, nismo je stavili na dno Laube, onako kako se uđe „drito geradeaus“, nego s lijeve strane tako da je bila poprijeko. Onaj širi prostor je išao za publiku, tako da smo taj način koristili upravo zbog kretanja, ulazaka, izlazaka. Htjeli smo imati širinu ulaska i završetka. Tako da, evo, to su te preinake vezane za prostor, ali samu glazbu u tom kontekstu nismo previše, nismo ni htjeli previše dirati jer je dosta kompleksna u smislu korištenja raznih zvukova, zvukovnih kombinacija ženskog zbora, gdje koristim brojna dijeljenja dionica, razne dinamičke nijanse i tempa uz stilsku raznolikost koja djelu daje posebnu atmosferu. I za zbor je bilo prekomplicirano izvoditi promjene tik pred izvedbe jer je već bilo dosta zahtjevno, oni su znali to napamet, mislim da su ponekad imali partiture čisto zbog sigurnosti ili kompleksnosti partiture, ali mislim da oni su to već imali pod kontrolom i da je, svaka je izvedba bila sjajna. Moram ih pohvaliti, tako da su zvučale kao, za mene kao najbolji zbor na svijetu.

ILŠ: Kakva je bila publika? To su sad ne samo tri različita prostora, nego i tri različite situacije. Jedna je potpuno izdvojena iz nekakvog uobičajenog glazbenog i glazbeno-scenskog života, dakle to je ta praižvedba na vučedolskom nalazištu u Muzeju, druga je izvedba u hali, ali je dio jednog festivala koji je posvećen Milku Kelemenu, i treća izvedba je opet izdvojena ne u smislu izdvojena u nekom prostoru koji inače ne bi imao glazbena događanja, nego nije bila dio nekog festivala ili nije ništa

bilo prije ili poslije, dakle samo je stigao taj Horizont u Laubu. Kakva je publika došla? Koja je to publika došla na koje koncerte i što ste vi očekivali kako će publika reagirati? I kako je ona reagirala?

DB: Pa u svezi reakcije publike to stvarno nismo mogli znati. Pretpostavljali smo da projekt ovako najopćenitije, glazbeno-scenski događaj, 'ajmo tako reći, da nešto ima u sebi da bi mogao zanimati publiku jer smo radeći na spotovima... Spotovi su svi snimani na lokalitetu Vučedola i pokazivani su nekim (ljudima) što članovima zbora, što kolegama glazbenicima koji su imali malo pristup i uvid u glazbu i sliku tih gotovo pa razglednica lokaliteta, tako da... Svi su bili oduševljeni, bili su onako malo i zatečeni. Tako da smo nekako priželjkivali, očekivali, pretpostavljali da bi to moglo dobro proći. Na prvom koncertu, ono što je jako zanimljivo, je došla publika isključivo iz Osijeka, ali Osijek vam je udaljen skoro 40 kilometara. Znači, toliko tamo i toliko natrag, potegnuli su pod navodnicima 100 kilometara, a taj dan u Osijeku taman pred njihov polazak u 6 sati popodne, a premijera je bila u 7, počela tuča. Muzej je bio pun. Onda sam rekao, ovo mi je jedno od najboljih događanja.

ILŠ: To je bio neki znak.

DB: Da, neki znak, jer ono.. imate tuču, govorimo o kraju devetog mjeseca, znate da je bilo onako promjenjivo dosta, bile su one brutalne promjene vremena, i opet su došli svi koji su trebali doći. Muzej je bio pun. I odličan je bio prijem.

U Slatini je publika isto tako 'ajmo reći bila zatečena samim lokalitetom za koncert. Nisu očekivali da će baš tamo biti.

ILŠ: Nisu očekivali, trebalo je doći do tamo. Nije to baš negdje usput.

DB: I to. To je malo izvan Slatine. Ali dobro, opet puno bliže nego što je Osječanima bio Vučedol. I isto sam vidio po njima ... što sad mogu očekivati? (Smijeh). Znali su čim je suvremena glazba, odmah misle sve je moguće, znate, pošto je jako širok dijapazon mogućnosti i glazbenih jezika, tako da je po njihovim moglo bit svašta, ali su dobro primili i svi su onako pažljivo poslušali i isto je bio izvrstan prijem. S tim, što govorim, to je isto bila prvenstveno publika iz tog kraja. Tako da, eto. Onda nas je na neki način veselio i koncert u Zagrebu, htjeli smo da to prikazemo i zagrebačkoj publici i bilo je sve puno, skoro pola tisuće ljudi, što nije tako loše za nešto novo, nešto drugačije. Ne znam, možda se već počelo polako o tome pričati pa su ljudi načuli. Tako da i u Laubi je bio jako dobar prijem. U

planovima imamo još nekoliko koncerata po Hrvatskoj i onda dalje, vidjet ćemo. Mada, postoje neke naznake da bi se to moglo još i dalje širiti ta priča. Dakle, nadajmo se.

ILŠ: Dakle, izvedbe i izvan granica Hrvatske, pretpostavljam možda snimanje nosača zvuka ili nekog videa. Audiovizualnog nekog DVD-a?

DB: Da. Sve je to moguće. Mi smo de facto i završili CD jer snimajući videa, prije smo morali, odnosno one su morale snimiti jedan suvisli audiozapis, a on je bio zaista, to moram priznati, vrhunski. Tu su me jako iznenadile jer su mi poslali snimku. Ja sam očekivao, kako je to bila prva snimka koju sam primio, mislio sam bit će neka skica samo, a oni su to već vrhunski izmiksali, otpjevali, montirali, ja sam ostao paf, a mail je glasio, naslov maila je bio „Ajoooj“ (smijeh). One su se brinule kako ću ja sad reagirati, pa kao kako će autor reagirati...

ILŠ: Strogi autor reagirati

DB: A ja sam njima poslao odgovor „Vaaau“

ILŠ: Evo, mi imamo za Putove hrvatske glazbe snimku iz Laube, dakle s ove treće izvedbe u Zagrebu, i prije nego (poslušamo), pokušali smo dočarati što sve zapravo pripada Horizontu, dakle ne samo glazba koja će se čuti, nego tu ima i drugih elemenata koji će se možda još dopunjavati u nekim drugim i novim izvedbama. Osam je svojevrsnih stavaka ili etapa tog puta prema horizontu ili prema odlasku ili prema ulasku.

Evo, kako biste nam vi sada kada bi postojala neka programska bilješka za publiku koja sad treba, ali samo čuti, dakle ne vidjeti ništa, nema videa, nema rasvjete, nema svih tih efekata... Kako biste ih vi pripremili na slušanje sada ovo koje slijedi u eteru?

DB: Pa evo, možda baš da pročitamo.. pripremit ću ih s nazivima brojeva koji već mislim da dočaravaju nekakav ambijent. Inače, samo da spomenemo, dakle za vrijeme cijelog koncerta bila je ispred zбора jedna, nazovimo to zavjesa, na kojoj su bile projicirane slike, tj. videospotovi koje smo snimili u Vučedolu. Pa znate kako je to zavjesa, kao malo nije ravno, malo je zavinuto i iskrivljeno...

ILŠ: Titravo..

DB: *Titravo, neobično, pa stvara osjećaj upravo tog misterija, kažem možda, sve je to uvjetno rečeno, a naslovi ili podnaslovi, kako hoćemo, ima ih osam, evo prvi je Kasiopeja, zatim Pjev čaranja, Musica perfecta, Ponoćno sunce, Orion, Pjev sjećanja, Horizont, Pjev odlaska.*

ILŠ: *Dakle, kao jedna piramida, penje se prema Orionu i zapravo onda se opet spušta i odlazi... Evo, imamo zapravo svojevrsnu ekskluzivu, barem što se tiče radijskog etera preslušati Horizont Dalibora Bukvića snimljen u Laubi u očekivanju novih izvedbi, u očekivanju nosača zvuka ili nosača slike i zvuka neka ovo bude prvi doticaj onima koji nisu imali privilegiju biti na jednoj od ili možda na sve tri izvedbe koje smo rekli da su bile, dakle, od vučedolskog nalazišta preko Slatine do zagrebačke Laube. I samo da ponovimo, izvedbu ono što ćemo čuti ostvario je Vokalni ansambl Brevis i Ženski zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, dirigentica je Antoaneta Radočaj-Jerković. I ono što se ne čuje na radiju, tu su i koreografski i kostimografski suradnici, oblikovanje zvuka. To je sve zapravo stvorilo taj jedan...*

DB: *Imamo tu i autora videooblikovanja, Josip Grizbaher, pijanista, i autora audiooblikovanja, ujedno i jedno i drugo, Davora Dedića, koreografa Vuka Ognjenovića, kostimograf Zdenka Lacina, onda smo zatim dogovorili da kostime izrađuju studenti Odsjeka za kreativne tehnologije Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, a koriste se i ulomci iz knjige Helene Sablić Tomić Kartografija ljubavi - Dunavom. I još da spomenem, mislim da je nisam spomenuo uz glumicu Anu Doru Bajto, u projektu još sudjeluje sopranistica Anja Papa.*

IL: *Odlično. Slušamo sada, odlazimo u Laubu i možemo samo zamišljati kud nas sve ovaj misterij može odvući. Dakle, nekada nas sve te vizualne senzacije vode u jednom smjeru, ali kad ostane sami zvuk, onda možemo otići baš kamo želimo. Tako da, Dalibore, hvala vam na ovom kratkom uvodu u vaš novi Horizont, očekujemo nove izvedbe.*

5.2.3.2. *Perspektiva dirigentice*

Projekt Horizont – vučedolski misterij kompleksno je glazbeno-scensko djelo za ženski zbor, sopran solo, naratora i klavir.

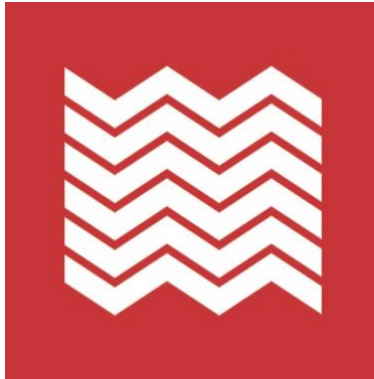
Skladatelj je na početku rada na projektu napisao četiri glazbena stavka - Pjev čaranja, Orion, Horizont i Pjev odlaska i otvorio mogućnost dirigentici da uz njegove preporuke aranžira skladbu na način da odgovara projektu. U početku to se prvenstveno odnosilo na aranžiranje stavaka Orion i Horizont iz partiture za mješoviti zbor u partituru za ženski zbor, pri čemu nije došlo do promjena u harmonijskoj, melodijskoj i ritamskoj fakturi, ali je prilagodba za ženski zbor dovela do značajnih izmjena u zvučnosti partiture. Skladatelj je odobrio sve potrebne preinake i utvrdio kako na taj način aranžirana partitura nije poremetila, nego čak unaprijedila njegovu viziju djela: “*Neke stvari zvučale su drugačije od onoga kako sam ih zamislio... Zvučale su bolje*” (Reba, Vrdoljak 2022), što je dirigenticu ohrabrilo da na primjeren način intervenira i u ostalim stavcima, naravno, uvijek u dogovoru sa skladateljem.

Skladatelj je prepustio dirigentici organizaciju rasporeda stavaka te je tako stvorena sljedeća dramaturška i glazbena struktura:

1. *Kasiopeja*
2. *Pjev čaranja*
3. *Musica perfecta*
4. *Ponoćno sunce*
5. *Orion*
6. *Pjev sjećanja*
7. *Horizont*
8. *Pjev odlaska*

Za prvi stavak *Kasiopeja* dirigentica je iskoristila dva motiva iz stavka Orion koja je organizirala u suodnos tako da omogućuju ulazak ansambla u koncertni prostor. Prvi je dvoglasni motiv potpuno improvizacijskog karaktera, slobodan i afektivan te omogućuje modifikaciju trajanja izvedbe zavisno o vremenu koje je zboru potrebno za ulazak u prostor izvedbe. Drugi motiv u altima izrazito je strukturiran i podsjeća na procesijski mimohod kojim umjetnički događaj započinje. Trenutak spajanja ova dva motiva u akord pentatoničkih karakteristika označava pravi početak scenske izvedbe. Za naziv stavka *Kasiopeja* dirigentica se odlučila iz razloga što temeljni motiv

početka skladbe grafički podsjeća na vučedolski piktogramski simbol za zviježđe Kasiopeja. Stavak završava reprodukcijom snimke sa zvukovima prirode u trajanju jedne minute.



Slika 32 Piktogramski prikaz Kasiopeja; izvor: Muzej vučedolske kulture

Stavak *Pjev čaranja* originalno je skladan za ženski zbor i klavir. Strukturiran je kao dvodijelna pjesma. Glazba je bez teksta i zbor ju je izvodio na vokale *-a, -o* ili *bocca chiusa* za koje se ustanovilo da daju optimalan zvučni rezultat s obzirom na prostor i melodijski raspon. Skladba je mirnog meditativnog karaktera uz trenutak uzbuđenja koji započinje oznakom za tempo *moderato* u 23. taktu. Stavak je najviše troglasan te kao takav nije bio osobito zahtjevan za izvođenje. Najveći zahtjev predstavljalo je ujednačavanje visina u sopranima na način da se postigne mekoća i fleksibilnost zapjeva.

Stavak *Musica perfecta* temelji se na fotografiji teksta bez notnog zapisa, za koji je skladatelj vrlo kreativno i slobodoumno predložio mogućnost uvođenja zvorske improvizacije, svojevrsne igre s tekstom. Nakon više raznih pokušaja da fotografiju latinskog teksta pretvori u glazbenu improvizaciju, ali bez upotrebe nove glazbe, dirigentica se odlučila iskoristiti dvojnu podjelu zbora koja je bila primijenjena i u nekim drugim stavcima, na način da jedan dio zbora pjevajući izvodi dio partiture iz stavka *Horizont*, a drugi dio izgovara taj isti tekst u stilu zbornog govorenja tekstova iz grčkih tragedija. U samoj završnici projekta tom pjevano-govornom kontrapunktu na latinskom jeziku pridružilo se i glumičino čitanje istog teksta, ali na hrvatskom jeziku. Na taj način partitura je dodatno obogaćena nastupom i treće polifone dionice koja melodiozno i izvan tempa kontrapunktira zboru. Kao ključne riječi u stavku istaknute su dvije riječi - *Credamus* (vjerujemo) i *Silentium* (tišina). Iako tekstualnom partituru nije tako naglašeno, riječ *Credamus* govorni zbor četiri puta ponavlja, svaki

puta u *crescendu* u odnosu na prethodni nastup. Stavak započinje šaptom riječi *Silentium* u početku na potpuno sinkroniziran način sa značajnim pauzama između nastupa. Početni šapat izgovara cijeli zbor, da bi nakon trećeg nastupa pjevačice započele u slobodnom tempu šaptati riječ *Silentium* i stvarati zanimljiv i uzbudljiv pozadinski šum za dio zbora koji započinje s pjevanjem. Stavak simultano završava pjevanjem i izgovorom teksta na hrvatskom jeziku, odnosno riječju – *tišina* te odgovorom – *silentium* u izvedbi cijelog zbora u boji, intenzitetu i kakvoći šapta s početka stavka. Za naziv *Musica perfecta* dirigentica se odlučila kako bi istaknula istinitost antiteze iz skladateljeva teksta kako je “*savršena glazba, ona od koje nema savršenije - tišina*”. Sastavni dio izvedbe je i 20 sekundi tišine koje slijede nakon posljednje izgovorene riječi.

Stavak *Ponoćno sunce* izvode pijanist, naratorica i solistica. Stavak je osmišljen na način da glazbenom improvizacijom prema motivima Dalibora Bukvića prati književni tekst u izvedbi naratorice. U Prilogu 2 navedeni su korišteni motivi i trenutci njihovih uvođenja. Improvizaciju je kreirao i izveo Davor Dedić, slijedeći dogovorene promjene u tekstu. Solistički *a cappella* nastup teme iz stavka Pjev čaranja u dramaturškom smislu presijeca stavak na mjestu koje u tekstualnom smislu označava putovanje kroz vrijeme, odnosno povratak iz prošlosti u sadašnjost. Za naziv stavka *Ponoćno sunce* dirigentica se odlučila na temelju rečenice iz književnog teksta Helene Sablić Tomić u kojem Orion, inače najvažnije zvijezde u vučedolskoj kulturi, naziva - *ponoćno sunce*. Motiv Oriona zvučno i pojavno nameće se prema završetku stavka kako bi pripremio *attacca* nastup sljedećega stavka.

Stavak *Orion* jedan je od najprepoznatljivijih stavaka zbog svog karakterističnog *agitato* zapjeva na početku koji se u smanjenom dinamičkom intenzitetu provlači gotovo kroz cijelu skladbu (28 od 42 taktova). Dok dio glasova ostaje slobodno improvizirati dvoglasni motiv s početka, od 13. takta dva glasa (alti) pjevaju motiv izmjeničnih paralelnih terci i kvinti, dok u isto vrijeme četiri sopranska glasa formiraju zanimljive klusterske formacije u drugoj oktavi. U prvoj verziji skladanoj za mješoviti zbor melodija je bila u ženskim glasovima, dok su muški glasovi tvorili klaster. Inverzijom pozicije glasova skladba je poprimila drugačiju, ženskom zboru primjereniju zvučnost. Podjela glasova varira od unisonih dijelova do osmeroglasja. Stavak je bez teksta, jedina riječ koja se pojavljuje u skladbi je riječ *Domine* (*Gospodine*) koju u prvom nastupu iznese solistica, a zatim i čitav

zbor peteroglasno. Nakon zaziva *Domine* u *fortissimu* skladba iznenada završava unisonim pretapanjem u *decrescendu*.

Stavak *Pjev sjećanja* dirigentica je dodala nakon stavka Orion kako bi intonativno povezala Orion s Horizontom. Riječ je o ponovljenom, ali skraćenom obliku Pjeva čaranja. Za naziv *Pjev sjećanja* dirigentica se odlučila kako bi istaknula reminiscentnu povezanost sa stavkom *Pjev čaranja*.

Stavak *Horizont* najkompleksniji je stavak djela po strukturi i trajanju. Stavak je također na početku bio skladan za mješoviti zbor, što je zahtijevalo preradbu. Stavak varira s obzirom na postav glasova. Početak je napisan u četveroglasnom slogu, da bi od 28. takta krenulo višeglasje koje ponekad doseže i do trinaest glasova. Budući da je riječ o ženskom zboru koji u odnosu na mješoviti zbor ima manji raspon glasova, zasićenost blazinom reproduciranog zvuka na mjestima najbogatijeg višeglasja zahtijevala je posebno kvalitetnu usklađenost boja i zvučnosti ansambla kako ne bi bilo intonativnih nepreciznosti. Stavak je napisan na latinski tekst koji se koristio i u stavku *Musica perfecta*.

Recitativni polifoni *parlando* dijelovi od 63. do 76. takta interpretirani su slobodno, koncipirani tako da reflektiraju uzbuđenje i energetsku gradaciju. Tijekom izgovora teksta iz nekih dionica su eliminirani suglasnici -s, -z, -c iz razloga što su zbog velikog broja glasova doveli do zvučne zagušenosti. Eliminacijom suglasnika kod dijela izvođačica zvučni prostor se oslobodio šumova. Također, kako bi se naglasila povezanost s drugim stavkom za vrijeme slobodnog izgovora teksta, neke su izvođačice izgovarale samo frazu - *musica perfecta* na različitim intonativnim visinama i u različito vrijeme, a sve kako bi ta važna fraza prodrla kroz kakofoniju zvuka do slušatelja.

Stavak završava izazovnim unisonim dijelom, čiji se kraj pretapa u zvukove prirode u kojima nestaje.

Posljednji stavak *Pjev odlaska* napisan je za sopran solo i četveroglasni ženski zbor *a cappella*. Stavak se nastavlja na prethodni koji završava tihim zvukovima prirode (najviše ptica). U partituru je upisana uputa skladatelja, prema kojoj zbor i solistica posljednjih 16 taktova ponavljaju *ad libitum* dok odlaze s pozornice. U okviru ove izvedbe fraza je u različitim prostorima doista ponovljena različit broj puta jer je put odlaska ansambla s pozornice bio nejednako velik. Takav koncept doveo je do stvaranja prirodnog *decrescenda* i dekonstrukcije glazbe, što je imalo posebno simbolično značenje u odnosu na jednoličnost u volumenu reproduciranog zvuka prirode emitiranog tijekom

trajanja posljednjeg stavka, što je dovelo do potpune dominacije prirode koja je nakon odlaska izvođača s pozornice i nestanka ljudskog zvuka u potpunosti zavladała prostorom.

Tijekom rada na partituri autorica se u radu s ansamblom služila raznim asocijativnim interpretacijskim tehnikama. Kako bi pobudila ekspresivnost ansambla, nerijetko je poticala ansambl na oslobođenje od zadatosti partiture, potičući skupnu izvođačku kreativnost koja se najtransparentnije ocrtavala u govornim i aleatoričkim dijelovima skladbe i eksperimentiranjem sa zvukom (Bishop, 2018; Clark, 2005; Csikszentmihalyi, 1996; Jaros, 2009; van der Schyff i Schiavio, 2020; Schiavio i Benedek 2020.; Toynbee 2000). Stanje *flowa* (očaravajuće obuzetosti) postignuto je nekoliko puta tijekom pokusa, tijekom snimanja i osobito na prvoj izvedbi. U tim trenucima ansambl je dosegnuo iznimnu razinu psihološke, emocionalne i glazbene usklađenosti koja je u više navrata rezultirala izražavanjem i oslobađanjem snažnih emocija u obliku iznimnog uzbuđenja praćenog suzama, smijehom i osjećajem zadovoljstva članica.

5.3. Komunikacija i verifikacija kreativnog procesa

Komunikacija kreativnog procesa s publikom realizirana je putem javnih izvedbi i emitiranja audio i videosnimaka na nacionalnim i regionalnim televizijskim i radiopostajama. Prve tri cjelovite izvedbe izvedene su pred oko 500 osoba, dok je procjena da su kasnija koncertna uprizorenja izvedena pred još oko 900 do 1000 osoba.

Javna praizvedba održana je 29. rujna 2022. godine u 19 sati u Muzeju vučedolske kulture, a djelo je doživjelo još dvije integrirane izvedbe koje su predmet ovoga rada. Druga izvedba održana je u sklopu međunarodnog festivala suvremene glazbe 28. Dani Milka Kelemena u Slatini, 9. listopada 2022. u 19,30 sati, u napuštenoj hali Skladište broj 8 bivše tvornice “Gaj”. Treća je izvedba održana 26. studenoga 2022. u 19 sati u *Laubi – kući za umjetnost i ljude* u Zagrebu.

Nakon navedenih izvedbi pojedinačni stavci u koncertnom izdanju izvedeni su još na nekoliko koncerata u Hrvatskoj i inozemstvu.¹⁵

O svim trima cjelovitim izvedbama postoji audio, video, foto i medijska dokumentacija. Projekt je u cijelosti prezentiran u nacionalnim i lokalnim medijima, od kojih se izdvajaju: Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio - treći program emisije *Sedam dana hrvatske glazbe* i *Putovi hrvatske glazbe*, Hrvatski radio Radio Osijek, mrežni časopis Hrvatskog društva skladatelja *Glazba.hr*, *Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu i znanost* Matice Hrvatske te Glas Slavonije.

15

- 27. travnja 2023. Ekonomski fakultet u Osijeku, Osijek, *Kreativna riznica* - popularizacijski simpozij kreativne industrije Ekonomskog fakulteta Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Dalibor Bukvić: *Horizont - vučedolski misterij*.
- 8. svibnja 2023. Kulturni centar Osijek, Dalibor Bukvić: *Pjev čaranja* iz skladbe *Horizont - vučedolski misterij*.
- 9. svibnja 2023. Kulturni centar Osijek, Dalibor Bukvić: *Orion* iz skladbe *Horizont - vučedolski misterij*.
- 25. svibnja 2023., crkva sv. Krševana, Zadar, *13. Međunarodno natjecanje pjevačkih zborova*, Koncertni ured Zadar, Dalibor Bukvić: *Orion, Musica perfecta, Pjev čaranja* iz skladbe *Horizont - vučedolski misterij*.
- 11. srpnja 2023. Gangneung Arts Center, Gangneung (Južna Koreja), *World Choir Games*, Gangneung, Južna Koreja, Dalibor Bukvić: *Orion* iz skladbe *Horizont - vučedolski misterij*.
- 8. rujna 2023. samostanska crkva San Paterniano, Fano (Italija), *Incontro Internazionale Polifonico di Fano*, Dalibor Bukvić: *Orion, Musica perfecta, Pjev čaranja* iz skladbe *Horizont - vučedolski misterij*.
- 5. srpnja 2024. crkva Svetog Blaža u Zagrebu, Dalibor Bukvić: *Orion* iz skladbe *Horizont – vučedolski misterij*.
- 6. srpnja 2024. Niška tvrđava – ljetna pozornica, Niš (Srbija), *29. Internacionalne horske svečanosti*, Dalibor Bukvić: *Orion* iz skladbe *Horizont – vučedolski misterij*.

Jedno izdanje emisije *Putovi hrvatske glazbe*, urednice Ive Lovrec Štefanović u cijelosti je posvećeno praizvedbi skladbe Dalibor Bukvić: *Horizont - vučedolski misterij*. Emisija je emitirana na 3. programu Hrvatskog radija, 10. veljače 2023. uz snimku izvedbe iz Zagreba.

Audioalbum pod naslovom *Dalibor Bukvić: Horizon* u postupku je objavljivanja od američke, *Grammyjima* nagrađivane diskografske kuće *Navona Records - Parma recordings*.

Verifikaciju kreativnog procesa moguće je realizirati na više načina, od kojih se izdvajaju:

- analiza audio i videosadržaja,
- analiza sadržaja javnih stručnih osvrta koji su objavljeni nakon izvedbi.

Kako bi se izbjegla pristranost i subjektivnost u ocjeni audio i videozapisa koji su izravan rezultat autoričinog stvaralačkog rada, pristupilo se analizi sadržaja objavljenih u medijima korištenjem kvalitativnog pristupa analizi sadržaja koja se „zasniva na istraživanju latentnih struktura, koje se ne mogu mjeriti ali s o njima može zaključivati na osnovu sadržaja koji su očigledni“ (Selimović, Opić, Selimović, 2023: 90), odnosno istražiti će se postoje li u osvrtima „neka prikrivena obilježja koja mogu unaprijediti bolje razumijevanje određene pojave te donošenje zaključaka“ (Matijević, Bilić, Opić, 2016:378).

Ipak, i audio i videosadržaji analizirat će se i komparirati na temelju osnovnih elemenata kao što su trajanje, prostorna rješenja, tonska zvučnost prostora i ansambla (Tablica 2).

Mjesto izvedbe	Vučedol	Slatina	Zagreb
Elementi izvedbe			
Datum izvedbe	29. 9. 2022.	9. 10. 2022.	26. 11. 2022.
Trajanje izvedbe	36:54	37:02	36:45
Broj pjevačica	28	24	25
Povezanost izvedbe s prostorom	Izrazita komunikacija izvedbe s prostorom	Postoji poveznica s prostorom, ali je u	Postoji poveznica s prostorom, ali on nije

Elementi izvedbe	Mjesto izvedbe	Vučedol	Slatina	Zagreb
	<p>putem kretanja ansambla kroz prostor, videoprojeksija na više lokacija u muzeju prije i tijekom izvedbe. Snažno prožimanje izvedbe i prostora muzeja u smislu multimedijalnog spajanja eksterijera i interijera za vrijeme izvedbe.</p>	<p>odnosu na izvedbu u Vučedolu promijenjeno značenje. Elementi kao što su vatra, hladnoća, prašina, dim, zapuštenost i koncertna nereprezentativnost prostora simbolično nagovještaju temu prolaznosti.</p>	<p>temeljni element izvedbe zato što se prostor koristi u koncertne svrhe.</p>	
Rasvjeta i projekcije	<p>Plava rasvjeta i projekcije u cijelom prostoru muzeja, pri čemu su se koristili i multimedijalni ekrani muzeja.</p>	<p>Plava rasvjeta u cijeloj dvorani, a projekcije samo na mjestu izvedbe.</p>	<p>Plava rasvjeta i projekcije samo na pozornici.</p>	
Odjeća	<p>Originalna kostimografija</p>	<p>Dodani elementi zbog hladnoće.</p>	<p>Dodani elementi zbog hladnoće.</p>	
Scensko kretanje	<p>Kretanje zbora prati arhitektonsku protočnost muzeja. Više scenskih izmjena.</p>	<p>Izvedba započeta ispred dva ulaza u dvoranu. Scenska prilagodba prostoru koreografiranog početka, ulaska i</p>	<p>Kretanje zbora prilagođeno uvjetima i svedeno na koreografirani ulazak i izlazak. Statična izvedba zbog radijskog snimanja.</p>	

Elementi izvedbe \ Mjesto izvedbe	Vučedol	Slatina	Zagreb
		izlaska te nastupa naratorice i solistice.	
Parazitarni faktori	-	Prašina, vanjska buka	-
Smještaj publike	Publika ulazi nakon izvođača.	Publika ulazi nakon izvođača.	Publika ulazi prije izvođača.
Akustika	Relativno nekonzistentna akustika zbog arhitektonske protočnosti prostora.	Hiperakustičan prostor s prirodnim <i>reverb</i> efektom.	Konzistentna akustika. Primjereno akustičan prostor.
Ozvučenje	Ne.	Ne za zbor. Da za naratoricu.	Ne za zbor. Da za naratoricu.
Tonska zvučnost ansambla	U skladu s prostorom i kretanjem ansambla, prvi stavak manje zvučan u odnosu na ostale. Slabija zvučnost naratorice.	Vrlo uvjerljiva i homogena izvedba.	Glazbeno najhomogenija izvedba.

Tablica 2 Komparacija temeljnih odrednica triju izvedbi

Iz Tablice 2 vidljivi su elementi po kojima su se tri izvedbe razlikovale. Razlika u trajanju između najkraće i najduže izvedbe iznosi samo 17 sekundi, što potvrđuje konzistentnost i uvježbanost izvedbe, pri čemu je, očekivano, najduže trajala izvedba u prostorno najvećoj dvorani. Razlika u broju pjevačica koja varira između 24 do 28 također nije utjecala na homogenost i kvalitetu izvedbe jer u tonskom smislu izvedba s najviše pjevačica nije glazbeno najuvjerljivija. Najznačajnije razlike utvrđene su po pitanju komunikacije izvedbe s prostorom u smislu prilagodbe scenskog kretanja ansambla i akustičkog pristupa oblikovanja izvedbe. Nakon svake izvedbe analizirane su snimke, a

primijećeni nedostaci otklonjeni su u idućim izvedbama (primjerice, slaba zvučnost govora naratorice u prvoj izvedbi otklonjena je ozvukom u narednim izvedbama).

U nastavku poglavlja donosi se kvalitativna analiza sadržaja pet javno objavljenih osvrta na izvedbe u Vučedolu, Slatini i Zagrebu. Odabrani tekstovi predstavljaju značajnije osvrte na temu projekta. U analizu se nisu uvrstili najavni tekstovi niti intervjui s protagonistima projekta. Navedeni tekstovi objavljeni su neposredno nakon izvedbi.

Tri su teksta objavljena u publikacijama koje objavljuju glazbeno-stručne tekstove i napisana od glazbenih kritičarki (Čalopek, Stanetti, Sabljar), dok su dva teksta objavljena u javnim glasilima u obliku osvrta na događaj (Korpoš, Žarković). Utvrđeno je da svi tekstovi imaju dodirnih točaka (Prilog 3 sadrži cijele zapise osvrta).

Obrađeni su sljedeći osvrta:

- Mirna Sabljar: Sinergija umjetnosti vučedolskog misterija, *Vijenac* – književni list za umjetnost, kulturu u znanost, 17. studenog 2022.
- Dragana Korpoš: “Horizont – vučedolski misterij” izveli Brevis i Ženski zbor AUK-a, *Glas Slavonije* 1. listopada 2022.
- Petar Žarković: Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena, *Glas Slavonije*, 11. listopada 2022.
- Maja Stanetti: Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi, *Glazba.hr*. elektronički časopis Hrvatskog društva skladatelja, 29. studenog 2022.
- Nina Čalopek: za emisiju *Sedam dana hrvatske glazbe*, Hrvatski radio 3. program, 27. studenog 2022.

Kvalitativnom analizom sadržaja utvrđene su sljedeće značajne kategorije analiziranih osvrta:

- a) povezanost djela s kulturnim identitetom Vučedola
- b) povezanost djela s prostorom izvedbe
- c) kvaliteta djela, zvučnosti partiture i interpretacije
- d) intermedijalnost projekta.

a) Povezanost djela s kulturnim identitetom Vučedola

Dragana Korpoš, Glas Slavonije 1. listopada 2022.

“Horizont – vučedolski misterij” izveli Brevis i Ženski zbor AUK-a

“Razradili su cijelu ideju, snimili tri spota koji su premijerno prikazani na ovoj praiizvedbi i doista su sva tri predivna, to prije što je riječ o 20-ak djevojaka odjevenih u odore koje su u povijesti nosile Vučedolke.”

Petar Žarković, Glas Slavonije, 11. listopada 2022.

Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena

„Prigoda se ukazala već na Danima Milka Kelemena u Slatini, gdje su autor i izvođači za mjesto još jednog uprizorenja Bukvićeve skladbe suvremenog izričaja odabrali veliku, praznu halu bivše tvornice Gaj, čija je polumračna veličina pridonijela mističnosti doživljaja izvedbe.

- Inicijalnu ideju da napravimo koncert za prostor Vučedola počeli smo realizirati korištenjem elemenata koje su koristili stari Vučedolci, odnosno tri njima glavne stvari u spiritualnom smislu, a to su bili horizont, Sunce, i najpoznatije i najprepoznatljivije zvijezde Orion. I druge civilizacije u to vrijeme, prije oko 5000 godina (Sumerani, Egipćani, Hetiti), poštovale su začuđujući Orion i gledale u nebo promatrajući ga, tako da smo pokušali s tim prastarim pramotivima. To je bila inicijalna ideja, a glazba nije inspirirana vučedolskom glazbom, jer ne znamo kakva je ona bila, možemo pretpostaviti da je bila nekakva pentatonika ili glazba kao u svih primitivnih zajednica...“

Maja Stanetti, portal Glazba.hr, 29. studenoga 2022.

Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi

„...okvir muzičko-scenskoj evokaciji zaboravljene i ponovno otkrivene davne, prehistorijske samodostatne, neekspanzivne vučedolske kulture. Ona je, i prije poznatih kultura starog vijeka koje zbog dalekosežnog utjecaja opisuje svaki udžbenik, obilježila ove prostore. Njezin nestanak i kasno ponovno otkrivanje dovoljan je razlog za razvijanje mašte i obavijanje mističnim velom i svakako dobar poticaj skladbi Dalibora Bukvića koja priču o Vučedolu, u još uvijek aktualnom procesu otkrivanja, zaogrće u glazbeno ruho razumijevajući ju na suvremen način.“

Nina Čalopek Hrvatski radio 3. program, 27. studenoga 2022.

Stručni osvrt za emisiju *Sedam dana hrvatske glazbe*.

„Horizont vučedolski misterij multimedijalni je projekt inspiriran vučedolskom kulturom na kojem glazbu, ali i glazbeni tekst potpisuje skladatelj Dalibor Bukvić. Nakon praizvedbe u rujnu ove godine održane u prostoru Muzeja vučedolske kulture u Vukovaru.“

b) Povezanost djela s prostorom izvedbe

Dragana Korpoš, Glas Slavonije 1. listopada 2022.

“Horizont – vučedolski misterij” izveli Brevis i Ženski zbor AUK-a

“Kada sam upoznao Antoanetu Radočaj-Jerković, nisam znao da je dio ansambla Brevis. Bila je fascinirana našim muzejom i potom je s timom suradnika došla u obilazak. Kada sam vidio što Brevisice rade te koliko su očarane muzejom, uslijedio je dogovor za ovakav nastup. Razradili su cijelu ideju, snimili tri spota koji su premijerno prikazani na ovoj praizvedbi i doista su sva tri predivna, to prije što je riječ o 20-ak djevojaka odjevenih u odore koje su u povijesti nosile Vučedolke - rekao je Bilandžić, dodajući kako njihovi glasovi cijeloj glazbeno-scenskoj priči daju posebnu notu.

Ravnateljica Muzeja vučedolske kulture, Mirela Hutinec, također je istaknula kako su napravljeni videozapisi skladbe fenomenalni i inspirirani poviješću arheološkog lokaliteta i muzejskim postavom.

- Prva je zamisao bila održati program na otvorenom ili na megaronu. Riječ je o velikom ansamblu i trebalo je sve uskladiti, pa smo se u konačnici odlučili za izvedbu u samom muzeju koji je akustičan.”

Petar Žarković, Glas Slavonije, 11. listopada 2022.

Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena

„Zato se zapis više svodi na atmosferu, ambijent, koji podcrtava jednu možda mističnu, tajnovitu komponentu. Ovaj ambijent je super, i ja sam ugodno iznenađen. Mi smo htjeli halu, htjeli smo da bude što neurednija kako bi djelovala pomalo apokaliptično, pa da stvorimo ambijent koji će publiku odvesti u ta neka stara vremena - pojasnio nam je autor izvedenog djela Dalibor Bukvić.

Prilaz mračnoj tvorničkoj hali bio je osvjetljen bakljama. Ispred hale članice pjevačkih zborova odjevene u karakteristične antičke kostime izvele su kratki performans i potom se uputile u halu.

Publika je u polumračnu halu ulazila poslije njih. Na kraju predstave pjevačice su ponovno okružile gledališni prostor i ostvarile dojam bliskosti s posjetiteljima.“

Maja Stanetti, portal Glazba.hr, 29.studenoga 2022.

Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi

„Izvedba skladbe Horizont/Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u privlačnom prostoru zagrebačke Laube bio je već treće prikazanje tog djelomično i scenskog djela. Prvo se zbilo na mjestu kojem je taj misterij vrlo decentno i slojevito u svojem scenskom prikazu posvećen, a drugi put na Danima Milka Kelemena u Slatini. Prazni i zvučni prostor ciglene zgrade Laube također se pokazao više nego prikladnim da bude okvir muzičko-scenskoj evokaciji zaboravljene i ponovno otkrivene davne, prehistorijske samodostatne, neekspanzivne vučedolske kulture.“

c) Kvaliteta djela, zvučnosti partiture i interpretacije

Mirna Sabljar, Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu u znanost, 17. studenoga 2022.

Sinergija umjetnosti vučedolskog misterija

„Vještom primjenom različitih tehnika skladanja oblikovao je djelo bogato konsonantnim i disonantnim harmonijama, utemeljeno na osnovnoj niti vodilji – unisonom elementu. To je skladba koja godi izvođačima, ali i slušateljima, i kada se radi o parlando dijelovima i kada se gotovo solistički dijele glasovi među članicama zbora jer u trenucima najintenzivnijih harmonijskih razrada pjevaju u dvanaestotonskim suzvučjima. Horizont je dopadljiva i uhu ugodna moderna skladba, kakve i jesu skladbe koje imaju vrijednost: kompleksne, inovativne i već prvim slušanjem postaju jedno od dražih suvremenih glazbenih djela.

No, za izvrsnu izvedbu i zvučanje kakvo smo čuli na praiizvedbi bit će potreban zbor vrhunskih izvođačkih umijeća. Skladbu neće biti lako izvoditi zborovima koji nisu kadri vješto balansirati intonacijom i koji nemaju snagu i pjevačku vještinu da svaki pojedini glas objedine u homogenost zajedničkog izričaja. Srećom, pjevačice Vokalnog ansambla Brevis i Zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku ujedinjene u zbor koji je praiizveo Horizont navedene karakteristike imaju godinama. Takva kvaliteta i cjelokupni dojam praiizvedbe zasluga su dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković. Slušajući, osjetili smo kako dirigentica i njezin zbor čine cjelinu koja počiva na međusobnom protoku zarazne energije poštovanja i ljubavi te iznad svega na visoko razvijenu glazbenom profesionalizmu i pjevačkom umijeću. Izvedbu je dirigentica promišljeno strukturirala tako da se

glasovi unutar akorda više ili manje čuju, ovisno o tome što je prethodilo, a što slijedi u partituri, oblikujući fine nijanse zvuka u cijeloj izvedbi.

Tijekom izvedbe zbor je bio u specifičnoj boji i pri izmjenama unisonih elemenata s konsonantnim ili disonantnim, ali i u trenucima najvećih ekstrema s obiju strana dinamičkoga spektra. Izbor solistice, Anje Papa, bio je odličan, jer je profinjenim, a snažnim solo sopranom, koji je na trenutke i izvirao unutar zajedničkih pjevanja, dodatno oplemenila izvedbu. Kako je solistica nadograđivala izvedbu, jednako je uspješno činila i klavirska pratnja u izvedbi Davora Dedića. Klavirska dionica na trenutke dolazi kao izvrsna kulisa, ali je u dijelovima i protagonist glazbene radnje, posebice kada se uključivao književni tekst koji je korelirao s glazbom.“

Petar Žarkovića, Glas Slavonije, 11. listopada 2022.

Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena

„Brevis i Antoaneta Radočaj Jerković pokazali su da mogu izuzetno uspješno glazbeno ostvariti i najzahtjevnije partiture i da se jednako dobro nose s glazbom različitih povijesnih razdoblja, a izvedbom Bukvićeva Horizonta pokazali su spremnost i za najsloženije suvremene glazbeno-scenske projekte.“

Maja Stanetti, portal Glazba.hr, 29. studenoga 2022.

Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi

„Zanimljivo je da je Bukvić za svoje Horizonte možda simbolično izabrao isključivo ženske glasove koji se kreću od jednoglasnog zapjeva do umjerenog višeglasja primjerenog i neprofesionalnom zboru. Odlično ga je pripremila dirigentica Antoaneta Radočaj-Jerković. Dominirano je lijep i ujednačen zapjev mladih, svježih i zvonkih glasova koji su točno i suvereno, napamet vladali svojim dionicama do mjere da im zadano stalno kretanje prostorom koje ih oblikuje i u drugoj, fluidnoj dimenziji, nije bio nikakav problem.

Tako je Bukvićeva zborska partitura na ujedinijućim putevima od zvukovnosti starih majstora, poput Palestrine do suvremenih arhaičnih Pärta, partitura koja bi se mogla izvoditi i samostalno, dobila intrigantan, promišljen i privlačan scenski okvir...

Ništa u Bukvićevoj vokalnoj partituri nije pretjerano niti je pripovjedno, a ni slušatelju ne sugerira doživljaj stare kulture. Na to jedino možda može uputiti stanoviti arhaični, na neki osobit način iskonski svijet kristalno čistog zapjeva ženskih glasova. Male geste i pomaci u dionicama stvaraju prije svega posebnost atmosfere koju majstorski oblikuje i kojoj je sigurno pridonio i akustički zahvalan prostor izvedbe.“

Nina Čalopek Hrvatski radio 3. program, 27. studenoga 2022.

Osvrt za emisiju *Sedam dana hrvatske glazbe*

„Elegantan je bio i način na koji se video projicira u samom prostoru galerije Lauba - kroz prozirnu zavjesu koja je činila svojevrsni čarobni pokrov, magičnu granicu, liniju horizonta života i smrti u prenesenom i zanesenom značenju, odnosno granicu između nas iz publike i njih djevojačkih glasova Vokalnog ansambla Brevis i Ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku koje su iznijele Vučedolski misterij gotovo a cappella tek s povremenim klavirskim intervencijama i podrškama Davora Dedića.

Suptilna je to partitura u kojoj se glasovi ovog malog komornog zbornskog ansambla tretiraju slojevito koristeći vrlo jednostavne manire na što je ansambl očito dobro pripremljen od strane voditeljice i dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković reagirao koncentrirano. Balansirajući detalje, međusobno se slušajući lijepo izvodeći najtiše dinamike puštajući da ton traje ili pak da tišina slobodno diše između nota i muzike. Ova dva vokalna ansambla djevojačkih toplih i mladih glasova dala su pravi zvučni i glazbeno-interpretacijski odgovor Bukvićevoj glazbenoj zamisli. Među hrvatskim suvremenim skladateljima Dalibor Bukvić ističe se svojim zbornskim opusom koji leži i njegovom skladateljskom habitusu i temperamentu, stoga ne čudi da je tako lako i spontano ušao u ovaj zanimljiv projekt niti da je na njegove programske zahtjeve odgovorio tek vrlo pritajeno kroz glazbenu strukturu, kako se može iščitati u programskoj knjižici kroz naslove glazbenih cjelina. “

d) Intermedijalnost projekta

Mirna Sabljar, Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu u znanost, 17. studenoga 2022.

Sinergija umjetnosti vučedolskog misterija

„(...) Sinergija glazbene izvedbe u realnom vremenu, uz koju je publika gledala videosnimke izvedbe, uklopljene sinkronizirano, odašiljale su impuls životnih radosti te podcrtavale i podsjećale na vremenske i životne mijene i kretanja. I vizuali su, kao i ulomci iz knjige o vučedolskoj kulturi u izvedbi glumice Ane Dore Bajto, ostavili snažan dojam na sve prisutne. Praizvedba je, naime, bila dodatno upotpunjena dvama elementima: između stavaka interpretirani su ulomci iz knjige Kartografija

ljubavi Dunavom književnice Helene Sablić Tomić, a tijekom cijele izvedbe na platnu koje je dijelilo publiku i izvođače prikazana je videosnimka izvedbe skladbe nastale ljeti.

Ova praiizvedba obrisala je granice različitih umjetnosti. Glazba, književni tekst, video, statičnost i pokret, emocije, dinamički kontrasti, isprepletenost konsonanci s disonancama, solo dionice i zorskog višeglasja tvorili su poseban, gotovo mističan dojam i nikoga u mnogobrojnoj publici nisu ostavili ravnodušnim. Koncept koji uključuje multiartističnost i multidimenzionalnost, gdje se glazba i njezina univerzalnost i svevremenost uz prisutnost drugih umjetnosti zaista potvrdila kao odličan putokaz za inovativne kulturne prakse i umjetničku budućnost primjer je kako suvremenom čovjeku podariti multisenzorni doživljaj utemeljen prije svega u izvrsnoj izvedbi glazbenoga sadržaja.. Energija koju nam je darovala ljepota izvedbe glazbenoga djela, a uz zajedništvo glazbe i drugih umjetnosti, snažni su poticaji da i dalje širimo vlastite horizonte i života i umjetnosti.“

Dragana Korpoš, Glas Slavonije 1. listopada 2022.

“Horizont – vučedolski misterij” izveli Brevis i Ženski zbor AUK-a

“U izvedbu su integrirani ulomci iz knjige "Kartografija ljubavi Dunavom" književnice Helene Sablić Tomić, a pratili su je videozapisi skladbe, ranije snimljeni na arheološkom lokalitetu Vučedol.

Uz koreografiju i kostime sve u cjelini odlično izgleda i ne dvojim kako je publika uživala - izjavila je ravnateljica.

Projekt je povezoao više subjekata u kulturi: Institut za zorsku glazbu Polifonija, Akademiju za umjetnost i kulturu osječkog Sveučilišta i Muzej vučedolske kulture, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i medija te Grada Osijeka.”

Petar Žarković, Glas Slavonije, 11. listopada 2022.

Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena

„...na Međunarodnom glazbenom festivalu Dani Milka Kelemena u Slatini izvedena višestavačna vokalna interaktivna skladba sa scenskim elementima Dalibora Bukvića "Horizont - vučedolski misterij" za ženski zbor i soliste.

Upitan kako bi nazvao formu svoga djela, autor Bukvić je rekao da je to malo i opera, malo scenska glazba, malo filmično, malo mistično, skladba kao cjelina, a opet sve to nije jednoznačno, nego je slojevito jer je mašti dopušteno da se razigra.

U predstavu su dramatski uklopljeni ulomci iz knjige "Kartografija ljubavi Dunavom" Helene Sablić Tomić, svjetlosni efekti, prirodni zvukovi vjetra, rijeka, životinja, i glasovi dvaju zborova osječkih vrsnih pjevačica poluskrivenih iza poluprozirnog platna na kome su projicirani videozapisi snimljeni posebno za tu glazbu.

Maja Stanetti, portal Glazba.hr, 29. studenoga 2022.

Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi

„Cijela savjesno pripremljena i maštovita izvedba Horizonta, od koje su znatni dijelovi snimljeni, može i izvedbom i prikladnim trajanjem postati zaštitnim znakom suvremenog predstavljanja vučedolske kulture, vrlo primjenjiva za prvo upoznavanje već i u školskoj dobi kao i namjernicima, posjetiteljima lokacije.“

Nina Čalopek Hrvatski radio 3. program, 27. studenoga 2022.

Osvrt za emisiju *Sedam dana hrvatske glazbe*

„...a da se radi o dobro promišljenom i ispravno produkcijski rukovođenom projektu sugerira i činjenica da su tri glazbene cjeline vučedolskog misterija Orion, Pjev čaranja i Horizont već snimljene te popraćene zasebnim glazbenim videospotovima. Pretpostavljamo da je u planu i njihovo izdavanje, a takav proizvod bio bi sjajan turistički suvenir, nezaobilazno mjesto na polici dućana muzeja ove fascinantne kulture prostora vukovarskog Dunava, a time i njezin najbolji kulturni zagovaratelj i promicatelj. Pa i u živoj formi koncertne izvedbe Horizont – vučedolski misterij ne može pobjeći od nekog vida primijenjene umjetnosti. Iako je Bukvićeva glazba na koju ćemo se vratiti nešto kasnije, u bijegu od ikakvih izvan glazbenih referenci, kompletni paket je pak izrazito nabijen dodatnim sadržajima te tek uz sve te dodatne gotovo pa jednako važne elemente ovaj projekt može ispričati svoju naslovnu priču vučedolske kulture i njezinih temeljnih vrijednosti. Prije svega o centralnoj temi progovara u samu izvedbu interpolirani ulomak iz knjige Helene Sablić Tomić Kartografija ljubavi - Dunavom kojeg je čitala glumica Ana Dora Bajto, a glazbenu izvedbu je obogatio estetizirani video autora Josipa Grizbahera na kojem se pojavljuju izvođačice na lokalitetu Vučedola u zanimljivoj koreografiji Vuka Ognjenovića koja simbolizira temeljne oblike ove bogate kulture kotač, sunce, zvijezde.“

Ustanovljene kategorije prisutne su u analiziranim tekstovima kako je prikazano u Tablici 3.

Kategorija analize	Frekventnost pojavljivanja	Autori	Broj riječi	Broj znakova
a) Povezanost djela s kulturnim identitetom Vučedola	4	Korpoš, Žarković, Stanetti, Čalopek	285	1993
b) Povezanost djela s prostorom izvedbe	3	Korpoš, Žarković, Stanetti	352	2350
c) Kvaliteta djela, zvučnosti partiture i interpretacije	4	Sabljar, Žarković, Sanetti, Čalopek	749	5249
d) Intermedijalnost projekta	5	Sabljar, Korpoš, Žarković, Stanetti, Čalopek	642	4582

Tablica 3 Analiza sadržaja javnih osvrta na temelju utvrđenih kategorija

Kao što je vidljivo iz Tablice 3, autori osvrta najviše su pažnje posvetili glazbenom aspektu projekta, što je vidljivo iz opsega analiziranog sadržaja u kategoriji *Kvaliteta djela, zvučnosti i interpretacije*. Ipak, potrebno je istaknuti kako je kategorija *Intermedijalnost projekta* prisutna u svih pet osvrta te se i prema opsegu teksta koji opisuju multimedijalnu i intermedijalnu dimenziju projekta nalazi na drugom mjestu. Povezanost djela s prostorom izvedbe uočilo je i istaknulo troje autora i iako je *Povezanost djela s kulturnim identitetom Vučedola* obradilo četiri autora, ta je kategorija projekta najmanje zastupljena u tekstovima osvrta.

Može se zaključiti da su autori osvrta u projektu posebno prepoznali njegov glazbeni - skladateljski i izvođački potencijal te zanimljivo konceptualno intermedijalno rješenje izvedbe. Veza projekta s prostorom izvedbe uočena je kao značajnija od veze s kulturnim identitetom Vučedola, što se čini opravdanim jer su dvije izvedbe održane u prostorima izvan lokaliteta Vučedol.

U osvrta autora Stanetti i Žarkovića prisutne su sve analizirane kategorije, Čalopek i Korpoš obradile su tri, pri čemu je Čalopek bila više usmjerena na *Kvalitetu djela, zvučnosti partiture i interpretacije* i elemente *Intermedijalnosti projekta* te na *Povezanost s kulturnim identitetom Vučedola*, dok je Korpaš, budući da nije riječ o glazbenoj stručnjakinji, izbjegla kategoriju *Kvalitete djela, zvučnosti partiture i interpretacije* i sastavila osvrta na temu ostale tri kategorije. Sabljar je učinila upravo

suprotno, detaljno se posvetivši *Kvaliteti djela, zvučnosti partiture i interpretaciji* te *Intermedijalnim značajkama* projekta, dok ostale dvije kategorije nisu prisutne u osvrtu.

6. ZAKLJUČAK

Iako smo rad započeli mišlju Antona Pavloviča Čehova o ulozi umjetnosti koja se ne ostvaruje odgovaranjem, nego postavljanjem pitanja, rad ćemo ipak završiti odgovorima na postavljene hipoteze i istraživačka pitanja, a potom otvoriti nove nedoumice.

Pošavši od cilja istraživanja postavljenog na premisama identifikacije elemenata glazbene kreativnosti u području reprodukcije glazbe proživjeli su se, analizirali, organizirali, predstavili i interpretirali rezultati kreativnog rada autorice na stvaranju intermedijalnog umjetničkog projekta. Budući da se projekt zasniva na suvremenom glazbenom djelu živućeg skladatelja, proces je mogao biti podvrgnut kontinuiranoj provjeri temeljenoj na komunikaciji i razmjeni ideja. Otvorenost skladatelja za suradnju i eksperiment bila je ključna karakteristika umjetničkog rada iz kojega je nastao projekt. Iz otvorenosti, sklonosti eksperimentu i slobodne razmjene ideja rodilo se umjetničko povjerenje koje je rezultiralo pretapanjem odgovornosti i uloga između glavnih aktera. Iako se projekt u potpunosti zasniva na glazbenoj kreaciji skladatelja Dalibora Bukvića, doprinos dirigentice prelazi granicu njegove reprodukcije i ulazi u sferu interpretacije onako kako je definiraju autori o kojima se pisalo u ranijim poglavljima. Izvedba se u potpunosti zasniva na skladateljevu notnom zapisu, no i taj je notni zapis na mjestima bio izmijenjen i doraden prema dirigentičnim prijedlozima na način da je prilagođen vokalnom izvođačkom ansamblu u svrhu postizanja najbolje zvučnosti.

Aleatorički momenti, glazbena igra sa zvukom i tonskim bojama, korištenje glazbenih efekata, dijelovi skladbe u kojima ansambl improvizira osmišljeni su na način da pružaju priliku izvođaču da pronikne u partituru ne samo kao njen sljedbenik, nego i kao sukreator koji usavršavajući svoju izvedbu istovremeno usavršava i skladateljevu misao.

Takav komplementarni, simbiotski odnos između skladatelja i izvođača nalazi se u utopijskom, ali i u realnom smislu u samoj srži obje profesije. Ponekad, nažalost, događa se da skladatelji zaneseni svojom vizijom ne ostavljaju mogućnost izvođačima interpretaciju i sudjelovanje izvan okvira zapisa. Isto tako, čest je slučaj da izvođači samovoljno mijenjaju partituru prilagođavajući je vlastitim tehničkim sposobnostima ili umjetničkom senzibilitetu, zanemarujući pritom mišljenje i upute skladatelja. Izvođači i skladatelji ponekad kao da djeluju u paralelnim svjetovima, ignorirajući jedni druge i nadmećući se umjetničkom relevantnošću. Istina je kao i uvijek negdje u sredini, u jednadžbi u kojoj se osim skladatelja i izvođača nalazi i publika, baš onako kako je tvrdio veliki dirigent

Nikolaus Harnocourt. U slučajevima kada je skladatelj i izvođač vlastitih djela, tada se opisani procesi prilagođavanja i usklađivanja događaju simultano i nesvjesno, međutim kada je u pitanju suradnja između dviju osoba i njihova dva profesionalna identiteta, tada procesi suradnje zahtijevaju obostrano visoku razinu razumijevanja, povjerenja i poštovanja. Ovaj projekt potvrdio je sve navedeno. I skladatelj i dirigentica zadržali su svoje temeljne profesionalne uloge, međutim surađujući na projektu unaprijedili su ga iz obje pozicije.

Sekundarni cilj istraživanja bio je utvrditi suodnos kulturnog identiteta lokaliteta Vučedol i realizacije novog glazbenog djela. Analizom rezultata umjetničkog istraživanja utvrđeno je da je suodnos postignut latentnom vezom između glazbe i kulturnog identiteta vučedolske kulture (prvenstveno putem imenovanja djela i stavaka nazivima koji su povezivi s pojmovima značajnim u vučedolskoj kulturi) te manifesnom demonstracijom u obliku ostalih umjetničkih sadržaja od književnog teksta, koreografije, videoprojeksijske, kostimografije i režije izvedbe, čija se prisutnost nametnula pretvorivši projekt u intermedijijski i transmedijski događaj.

Kod strukturiranja istraživanja postavljene su dvije hipoteze.

Prva je hipoteza glasila:

- Postoje čimbenici kreativnog doprinosa dirigenta koji prelaze granice reprodukcije i interpretacije.

Opisom rezultata istraživanja utvrđeno je da se čimbenici kreativnog doprinosa dirigenta koji prelaze granice reprodukcije i interpretacije mogu tražiti u području stvaranja umjetničkog koncepta izvedbe. Kako je ranije navedeno, neki autori (Thom, 2006; Horowitz, 1988; Harnocourt, 2005; Jovanović, 2016) smatraju da se razlika između izvođenja glazbe i njene interpretacije nalazi u potvrđivanju i dokazivanju značaja notnog teksta u zvučnom ili semantičkom smislu. Pritom je vrijedno istaknuti Thomovu klasifikaciju glazbenih fenomena koji se mogu smatrati originalno glazbenointerpretacijskim, a to su: transkripcije, varijacije i umjetničko oživotvorenje.

Budući da se kod pripreme izvedbe umjetnička izvedbena realizacija zasnivala na iskušavanju partiture i njenih elemenata te također na ne manje važnoj njezinoj djelomičnoj prilagodbi za ženski ansambl, nameće se zaključak da kreativni doprinos dirigenta u tom kontekstu može prelaziti granice reprodukcije i interpretacije.

Vezano uz kreativne procese prisutne u pripremi ovoga djela, primjetno je da je dirigentica, osim što je dirigentski pripremila i vodila izvedbe, zapravo osmislila, oblikovala i vodila sve procese koji su rezultirali realizacijom ne samo glazbenog djela, nego cjelokupnog umjetničkog koncepta u okviru kojega je glazbena izvedba, sigurno najvažnija, ali samo jedna od sastavnica. U tom smislu moguće je komparirati ulogu autorice umjetničkog koncepta s ulogom redatelja u predstavi koji osim što kreativno interpretira i uobličuje izvedbu, njome na kraju i rukovodi. Takav pristup u radu sa zbarskim ansamblom opisan je na primjerima nove glazbeno-scenske vrste zbarskog teatra, odnosno zbarskog performansa. Uvidom u strukture inovativnog tretiranja pjevačkog zbora u intermedijalnom smislu, a koje su sve češće prisutne na umjetničkoj sceni, primjetno je da se uloga dirigenta proširuje na ulogu autora umjetničkog koncepta, što je i u ovom istraživanju potvrđeno.

Stoga se postavlja hipoteza o postojanju čimbenika kreativnog doprinosa dirigenta koji prelaze granice reprodukcije i interpretacije prihvaća.

Druga je hipoteza glasila:

- Originalno i kreativno izvođačko (dirigentsko) sukreatorstvo glazbenog djela moguće je realizirati u suvremenoj glazbi i u koordinaciji s autorom.

Da bi se potvrdila ili opovrgla druga hipoteza, potrebno je u kontekstu ovoga istraživanja razlikovati glazbeno djelo od umjetničkoga projekta.

Glazbeno djelo *Horizont – vučedolski misterij* višestavačna je koncertna skladba koja može i ne mora imati scensko uprizorenje. Autor je glazbenog djela skladatelj Dalibor Bukvić.

Umjetnički projekt *Horizont – vučedolski misterij* intermedijalni je glazbeno-scenski projekt na glazbu Dalibora Bukvića. Autorstvo umjetničkog projekta moguće je definirati na sljedeći način: autorica umjetničkog koncepta je autorica ovog rada sa suradnicima.

Predloženim načinom jasno se razlikuje glazbeno djelo od performansa. Iako je činjenično da je autorica u obje verzije tretiranja djela primarno u ulozi dirigentice, jasno je da je druga uloga - autorice umjetničkog koncepta glazbenog performansa spojiva s tom ulogom, ali i da ju je mogao realizirati netko drugi. Ponovno se uspostavlja paralela s dramaturškim, redateljskim i producenjskim ulogama u realizaciji javne glazbeno-scenske izvedbe.

Međutim, da bi se u glazbenom smislu ostvarilo izvođačko sukreatorstvo glazbenoga djela, značilo bi da se izvođač tretira i navodi kao koautor, odnosno da se zajednički sa skladateljem navodi

kao drugi ili kao skupina autora djela, što u glazbenoj umjetnosti nije praksa. U tom smislu, proizlazi da se izvođač ne može smatrati sukreatorom glazbenog djela bez obzira koliko značajan i snažan bio njegov utjecaj na finalnu verziju skladbe.

Stoga se među izvođačima kreativni doprinos sve više traži u kreiranju umjetničkih koncepata koji će povjerene im skladbe nadopuniti stvaralačkim idejama i poetikom koja izvire iz njihova izvođačkog senzibiliteta i profesionalnog identiteta. Da bi se takav koncept realizirao, potrebna je iznimna suradljivost svih strana u procesu (skladatelja i izvođača), a rezultat (ako je projekt uspio) može oplemeniti sve sudionike. S tim u vezi prihvaća se dio druge hipoteze koji se odnosi na realizaciju originalnog i kreativnog izvođačkog sukreatorstva u suvremenoj glazbi i u koordinaciji s autorom u smislu sukreiranja umjetničkog koncepta glazbene izvedbe koji je jedino ostvariv u suradnji sa živućim skladateljima.

Iz svega navedenog, zaključuje se da je drugu hipotezu o mogućnosti realizacije originalnog i kreativnog izvođačkog (dirigentskog) sukreatorstva glazbenog djela moguće djelomično prihvatiti, uzimajući u obzir poimanje glazbenog djela u širem smislu kao konceptualne umjetničke interpretacije skladateljevih zamisli na inovativan način.

Iako je u ovom umjetničkom istraživanju autorica participirala i utjecala na sve procese koji su prethodili realizaciji umjetničkog čina, od kojih su mnogi bili neglazbenog karaktera, njena primarna motivacija bila je isključivo glazbene prirode usmjerena na poticanje stvaranja novog glazbenog djela kojim će se obogatiti hrvatska zborna literatura. Ponovljenim glazbenim izvedbama, snimanjem audio i videomaterijala te izdanjem notnog zapisa glazbenog djela nastavit će se promicati rezultati istraživanja.

Na kraju, simbolično, otvaraju se pitanja povezana sa samom srži istraživanja, koja neobično podsjećaju na ranije citirani manifest skladatelja Dalibora Bukvića. Budući da zborna umjetnost ima korijene u starogrčkoj kazališnoj kulturi i tradiciji u kojoj, nakon više od dva tisućljeća, ponovno pronalazi uzor, postavlja se pitanje „*Jesmo li na pragu samog kraja ili novog početka - jedne potpuno nove razine kao dijela evolucijskog ciklusa u kojemu se pred nama otvaraju potpuno nove, neslućene mogućnosti?*“ Odnosno, je li zborna umjetnost učinila puni krug i u suvremenom se ruhu vraća svojim scenskim korijenima? Jesu li upravo multimedijalna zborna uprizorenja „*nove, neslućene*

mogućosti“ koje se pred nama otvaraju? Ili su glazba i tišina dovoljno snažan misterij za postizanje umjetničkog „*trenutka potpunog savršenstva i jedinstva cijelog Univerzuma, među zvijezdama*“?

Vjerujem u oba pristupa.

7. LITERATURA

1. Adorno, T. (1989). O problemu glazbene analize. *Zvuk*. 34(3). 29-40.
2. Agamben, G. (2010). Profanacije. Zagreb: Meandarmedia.
3. Arlander, A. (2016). Artistic Research and/as Interdisciplinarity – Investigação em Arte e/como Interdisciplinaridade. *Artistic research does #1*. (ur.) Catarina Almeida, Andre Alves. NEA/12ADS Research Group in Arts Education/ Research Institute in Art, Design, Society; FBAUP Faculty of Fine Arts University of Porto, 1-27.
4. Bernac, P. (1978). *The Interpretation of French Song*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
5. Beroš, A. D. (2012). Laubina kriška suvremenosti. *Oris* -časopis za arhitekturu i kulturu življenja, 73, 91-99.
6. Bishop L. (2018) Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity. *Front. Psychol.* 9:1285. doi: 10.3389/fpsyg.2018.01285
7. Bognar, L., Kragulj, S. (2009). Poticanje kreativnosti budućih učitelja na Učiteljskom fakultetu u Osijeku. Szabadka: *A tehetseggondozastol az elethosszig tarto tanulasig*, 197-210.
8. Bosseur, J.Y. (1992). *Interviuv with Iannis Xenakis*. pristupljeno: 24. veljače 2024. <https://rohandrape.net/ut/rttcc-text/Bosseur1993b.pdf>
9. Capps, E. (1895). The Chorus in the Later Greek Drama with Reference to the Stage Question. *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, 10, 287 - 325.
10. Cashman, K. (1999). *Leadership from the Inside Out*. Provo, UT: Executive Excellence Publishing.
11. Castells, M. (2002). *Moć identiteta*. Zagreb: Goden marketing.
12. Clarke, E. F. (2005). Creativity in performance. *Musicae Scientiae*, 9(1), 157–182.
13. Clift, S. (2012). Singing, wellbeing and health, ur: R. MacDonald, G. Kreutz, L. Mitchell (Ur.), *Music, health and wellbeing*, Oxford, Oxford University Press, 113-124.
14. Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Stewart, D. and Kreutz, G. (2008). *Choral Singing, Wellbeing and Health: Summary of Findings from a Cross-national Survey*, Sidney: Sidney De Haan Research Centre for Arts and Health, 19- 32.
15. Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper/Collins.

16. Čapo, J. (2016). Simboli, procesi, prijepori: prilog raspravama o hrvatskom identitetu. *Drugi. Alteritet, identitet, kontakt u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 44. Seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste: 71–86.
17. Danilović, M (1985). Drvna industrija “Gaj” Orijentacija – poslovno povezivanje širom zemlje. Podravska Slatina: privredni i društveni razvoj 14-16. Arhivska građa.
18. De Assis, P., D’ Errico, L. (2019). *Artistic Research: charting a field in expansion*. Lanham: Rowman & Littlefield International.
19. De Saint-Exupery (1998). *Mali kraljević*. Zagreb: Znanje d.d.
20. Degmečić, D. (2017). *Kreativni um*. Zagreb: Medicinska naklada.
21. Dingle, G. A., Clift, S., Finn, S., Gilbert, R., Groarke, J. M., Irons, J. Y., Bartoli, A. J., Lamont, A., Launay, J., Martin, E. S., Moss, H., Sanfilippo, K. R., Shipton, M., Stewart, L., Talbot, S., Tarrant, M., Tip, L., Williams, E. J. (2019). An agenda for best practice research on group singing, health, and well-being, *Music Sci*, 2 (1), 1-15.
22. Dobrota, S., Kušćević, D. (2009) Glazbeni identitet u kontekstu popularne glazbe. *Godišnjak Titius* 2(2), 195-206.
23. Durman, A. (1999). Vučedolska terina i Orion. *Opvscvla archaeologica*, 23-24 (1), 1-9.
24. Durrant, C. (2005). Shaping Identity Through Choral Activity: Singers' And Conductors' Perceptions. *Research Studies in Music Education*. 24, 88-98
25. Eagleton, T. (2002). *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
26. Eagleton, T. (2007). *Kultura*. Zagreb: Naklada Ljevak.
27. Frith, S. (1996). Music and identity. *Questions of cultural identity*, U: S. Hall i P. Du Gay (Ur.), Sage Publications, Inc. 108–127
28. Gaj. Drvoindustrijsko poduzeće iz Slatine osnovano 1948. Hrvatska tehnička enciklopedija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2018. pristupljeno: 21. veljače 2024. <https://tehnika.lzmk.hr/gaj-slatina/>
29. Garnet, L. (2016). *Choral Conducting and the Constructing of Meaning: Gesture, Voice, Identity*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
30. Glazba. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. pristupljeno: 11. veljače 2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/glazba>>.

31. Gligo, N. (1987). *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
32. Gligo, N. (1999). *Zvuk – znak – glazba*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb.
33. Gligo, N. (2005) Izvođač kao skladateljev dvojnjak - o drugosti autorstva u aleatoričkoj i nedeterminiranoj glazbi. HAZU 455 - *Muzikologija* knjiga 7, 203-218.
34. Gordon, E. E. (1999). All about Audiation and Music Aptitudes: Edwin E. Gordon discusses using audiation and music aptitudes as teaching tools to allow students to reach their full music potential. *Music Educators Journal*, 86(2), 41-44.
35. Graham, B., Ashworth, G., Tunbridge, J. (2000). *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*. London; New York: Arnold & Oxford University Press.
36. Hall, S., Du Gay, P. (1996) *Questions of Cultural Identity*. Scarborough, North Yorkshire: SAGE Publications.
37. Hall, S. (2006). Kome treba 'identitet'?. *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. U: Duda, D (ur). Zagreb: Disput.
38. Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (2005). *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Gothenburg: Academy of Fine Arts and University of Gothenburg – ArtMonitor.
39. Harnoncourt, N. (2005). *Glazba kao govor zvuka – putovi za novo razumijevanje glazbe*. Zagreb: Algoritam.
40. Henrichs, A. (1996). Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides. *Philologus*, 140(1), 48-62.
41. Heyes, C. (2020). Culture. *Current Biology*, 30 (20).
42. Horowitz, V. (1988). *Great Contemporary Pianists Speak For Themselves*. Mach, E. (ur.) Dover Books.
43. Hraste-Sočo, I. (2013). *Hrvatska – nacija kulture*. Zagreb: Leykam International d.o.o.
44. Hraste-Sočo, I. (2018) Glazba kao čimbenik oblikovanja identiteta. *Tragovi tradicije, znakovi kulture; zbornik u čast Stipi Botici*. U: Rudan, E., Nikolić, D., Tomašić, J. (ur.). Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Hrvatsko filološko društvo, 569-580.
45. Interpretacija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. pristupljeno 11. veljače 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/interpretacija>

46. Jackson, L. (2019). *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE: Presence and Representation*, Oxford Classical Monographs (Oxford, 2019; online edn, Oxford Academic, 23 Jan. 2020), pristupljeno 9.3. 2024.
47. Jansson, D., Haugland Balsnes, A. (2020). Choral Conducting education: The Liflong entanglement of competence, identity and meaning. *Research Studies in Music Education*, 43, 347-365.
48. Jaros, M. (2009). *Optimal experience in the choral rehearsal: A study of flow and affect among singers*. UMI: ProQuest Dissertations.
49. Jelinčić, D. A. (2010). *Kultura u izlogu*. Zagreb: Meandarmedia
50. Jovanović, D. (2016). Scenska interpretacija rukoveti Stevana Stojanovića Mokranjca transponovanih u medij ženskog hora i elektronike. Neobjavljeni doktorski rad. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
51. Katavić, S., Horvat, J., Sablić Tomić, H. (2006). Kulturna industrija kao afirmacija kulturnog identiteta. *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, Oraić Tolić, D. Kulcsar Szabo, E. (ur.). Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu, Zavod za znanost o književnosti, 317-333.
52. Katavić, S., Horvat, J., Sablić Tomić, H. (2005). Može li se izmjeriti kulturni identitet. *Kolo: časopis Matice Hrvatske – Kultura i mediji*, 2.
53. Kelemen, M. (1965) Muzika, publika i ... kompozitor. *Novi zvuk – izbor tekstova o suvremenoj glazbi*. U: Petar Selem (ur.). Zagreb: Nakladni zavor Matice Hrvatske, str. 145-147.
54. Kloskovska, A. *Sociologija kulture*. Sarajevo: Krug 99.
55. Klyton, A.V. (2015). Space and place in world music production. *City, culture and society*, 6, 101-108.
56. Korpoš, D. (2022). „Horizont – vučedolski misterij“ izveli Brevis i Ženski zbor Auk-a. *Glas Slavonije*, 1. listopada 2022.
57. Kultura. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. pristupljeno: 19. siječnja 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34552>>.
58. Labus, M. (2014). Kulturni identitet/i/ i proces/i/ globalizacije: onto-antropološka i sociološka perspektiva. *Identitet i kultura*. Labus, M., Veljak, L., Maskalan, A., Adamović, M.(ur.), Zagreb: Institut za društvena istraživanja.

59. Leavy, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford Press.
60. Lehmann, L. (1985). *More than Singing – the Interpretation of Songs*. New York: Dover Publications, Inc.
61. Levinson, J. (1993). Performative vs. critical interpretation in music. *The Interpretation of Music*, Michael Krausz (ed.), Oxford: Clarendon Press, 33-60.
62. Long, M. (1972). *At the Piano with Debussy*. London: Dent.
63. Lyotard, J. F. (1990). *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: August Cesarec.
64. MacDonald, R., Hargreaves, D., Miell, D. (2002). What are musical identities, and why are they important. *Musical Identities*. Oxford University Press, 1-20.
65. Macedo, F. (2013). Space as Reference: Representations of Space in Electroacoustic Music. *The Journal of Music and Meaning*, 12, 63-88.
66. Marasović, T. (2001). *Kulturna baština*, sv. I, Split: Veleučilište.
67. Matijević, M., Bilić, V., Opić, S. (2016). *Pedagogija za učitelje i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga i Učiteljski fakultet u Zagrebu.
68. Maus, F. E. (2011). What Was Critical Musicology?. *Radical Musicology*, Special Issue: What Was, or Is, Critical Musicology?, 5 (2010-11).
69. McPherson, G. E., Schubert, E. (2004). Measuring Performance Enhancement in Music. *Musical Excellence – Strategies and Techniques to enhance performance*, Williamon, A. (ur.) Oxford University Press.
70. Mesić, M. (2007). Pojam kulture u raspravama o multikulturalizmu. *Nova Croatica*, 1 (31) 1 (51), 159-184. pristupljeno: 20. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/174682>.
71. Miller, R. (1999). *Singing Schumann*. New York: Oxford University Press, Inc.
72. Molino, J. (1990). Musical Fact and Semiologia of Music, *Music Analysis* 9 (2).
73. Musa, I. (2009). Kulturni identitet i globalizacijski procesi. *Hum*, (5), 264-290. pristupljeno 24. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/229981>
74. Muzička enciklopedija. (1974). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
75. Nikolić, S. (2015). *Avangardna umetnost kao teorijska praksa*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.
76. Oraić Tolić, D. (2003). Kulturni stereotipi i moderna nacija. *Forum* 42, 4–6: 453– 479.
77. Paić, Ž. (2005). *Politika identiteta: Kultura kao nova ideologija*. Zagreb: Biblioteka Antibarbarus.

78. Patterson, O. (2014). Making Sense of Culture. *Review of Sociology*, 40 (1).
79. Poder, K., Kiilu, K. (2015). The Formation of Musical Identity. *The European Journal of Social and Behavioural Sciences*, 12(1) 60-68.
80. Poljak, D. (2016). Povijesno obaviješteno izvođenje u 20. I 21. Stoljeću: tendencije u teoriji i praksi. *Arti musices*, 47 (1-2), 193-208.
81. Prelog, P. (2010). Hrvatska umjetnost i nacionalni identitet od kraja 19. stoljeća do Drugoga svjetskoga rata. *Kroatologija*, 1 (1), 254-267. pristupljeno 26. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/60215>
82. Radočaj-Jerković, A. (2017). *Zborsko pjevanje u odgoju i obrazovanju*. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku.
83. Ramadani, I. (2017). Music, culture and identity. *Academic Journal of Business, Law and Social Sciennces*. IIPCCL Publishing Vienna-Austria, 3 (1) 248-253.
84. Reba, M., Vrdoljak, S. (2022). Sklad u vrtologu vremenskog beskraj – Dalibor Bukvić. Programska knjižica uz izvedbu Horizont – Vučedolski misterij, 26. studenog 2022. u Laubi – kući za ljude i umjetnost.
85. Reprodukcijska. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013 – 2024. pristupljeno: 11. veljače 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/reprodukcija>.
86. Rogle, K. (2022). 100 iz 2022. Hrvatsko društvo skladatelja, Glazba.hr, <https://glazba.hr/citaj/price/100-iz-2022/>
87. Ruiz Jiménez, A.M., Górniak, J., Kandulla, M., Kiss, P., Kopic, A. (2004). European and National Identities in the Eu's Old and New Member States: Ethnic, Civic, Instrumental and Symbolic Components. *European Economics eJournal*, 8(11).
88. Rukavina, K. (2011). Dijalektika identiteta moderne i postmoderne umjetnosti. *Filozofska istraživanja*, 31 (4), 787-793. pristupljeno: 24. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/82492>
89. Sablić Tomić, H. (2018). Kroćenje unutaršnjeg nemira: ja, žena, prostor. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku.
90. Sabljarić, M. (2022). Sinergija umjetnosti vučedolskog misterija. *Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, 749. 17. studenog 2022.
91. Said, E. (1992). *Musical Elaborations*. London: Vintage.
92. Scaeffler, P. (1994). *The Sounscape – The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

93. Schiavio A., Benedek M. (2020). Dimensions of Musical Creativity. *Frontiers in Neuroscience*, 14.
94. Selimović, H. Opić, S., Selimović, N. (2023). *Metodologija istraživanja u odgojno-obrazovnim znanostima*. Travnik: Univerzitet u Travniku, Edukacijski fakultet.
95. Skingley, A., Bungay, H. (2010). The Silver Song Club Project: singing to promote the health of older people, *Br J Commun Nurs*, 15 (3), 135-140.
96. Skledar, N. (2005). *Filozofijske, religijske i društvene teme: (rasprave i osvrti)*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Centar za mladež Zaprešić.
97. Skledar, N. (2012). *Sociologija kulture – pojmovi, teme, problemi*. Zagreb: Plejada, d.o.o.
98. Skoko, B. (2004). *Hrvatska – identitet, image, promocija*. Zagreb: Školska knjiga.
99. Smith, V., Florence, K., Maria, F. (2018). Semantics in cultural perspective overview. *Linguistics and Culture Review*, 2(1).
100. Stanetti, M. (2022) Horizont - vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi. Glazba.hr – glazbeni portal Hrvatskog društva skladatelja, pristupljeno: 29. studenog 2022. <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/horizont-dalibor-bukvic-lauba/>.
101. Stepin, V. (2003). Culture. *Russian Studies in Philosophy*, 41 (4).
102. Sterken S. (2001). Towards a Space-Time Art: Iannis Xenaki's Polytopes. *Perspectives of New Music*, 39 (2).
103. Šošić, T. M. (2014). Pojam kulturne baštine – međunarodnopravni pogled. *Zbornik radova Pravnog fakulteta u Splitu*, 51 (4), 833-860. Pristupljeno: 26. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/129107>
104. Talbot, B. C. (2013). The Music Identity Project. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 12(2), 60-74.
105. Thom, P. (2006). Toward a Broad Understanding of Musical Interpretation. *Revue internationale de philosophie*, 238, 437-452. pristupljeno 12. veljače 2024. <https://doi.org/10.3917/rip.238.0437>.
106. Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
107. United Nations World Heritage Convention Concerning Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972). pristupljeno: 20. kolovoza 2024. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002091>.

108. van der Schyff, D., Schiavio, A. (2020). Musical creativity in performance. *The Oxford Handbook of Music Performance*, Vol. 1, U: McPherson (ur). Oxford: Oxford University Press.
109. White, E. W. (1979). *Stravinsky: the composer and his works*. Berkeley: University of California Press.
110. Williams, G. (2006). Analiza kulture. *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. U: Duda, D. (ur). Zagreb: Disput.
111. Wis, R. (1999). *The Conductor as Leader – Principles of Leadership Applied to Life on the Podium*. Chicago: Gia Publications, Inc.
112. Wittry, D. (2007). *Beyond the baton : what every conductor needs to know* . New York: Oxford University Press.
113. Woodward, K. (1997). *Identity and Difference*. London: Sage
114. Vince-Pallua, J. (1999). Kultura srca, kultura uma. Radićevo shvaćanje i definicije kulture. *Etnološka tribina*, 29 (22), 247-253. pristupljeno: 20. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/80944>
115. Vuković, M. (2011). Pogled na međudnos baštine, kulture i identiteta. *Arhivski vjesnik*, 54 (1), 97-113. pristupljeno 22. kolovoza 2024. <https://hrcak.srce.hr/90530>.
116. Yin, R.K. (2015). *Qualitative Research from Start to Finish*. New York: Guilford Press.
117. Zakon o potvrđivanju konvencije o zaštiti nematerijelane kulturne baštine. (2005), pristupljeno 20. kolovoza 2024. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/full/2005_06_5_47.html
118. Zlatar, A. (2004). *Tekst, tijelo, trauma*. Ogladi o suvremenoj ženskoj književnosti. Zagreb: Naklada Ljevak.
119. Žarković, P. (2022). *Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena*. Glas Slavonije, pristupljeno: 23. veljače 2024. <http://www.glas-slavonije.hr/505653/5/Htjeli-smo-apokalipticni-ambijent-koji-ce-publicku-odvesti-u-stara-vremena>.
120. Žunić, A. (2014). Vučedol efekt. *Oris* -časopis za arhitekturu i kulturu življenja, 85, 94-103.

MREŽNE STRANICE

- Muzej vučedolske kulture www.vucedol.hr
- Projekt istraživanje, obnova i revitalizacija kulturne baštine Ilok-Vukovar-Vučedol (<https://ilok-vukovar-vucedol.min-kulture.hr/Katalog.aspx?id=3&p=49>)
- Lauba – kuća za ljude i umjetnost www.lauba.hr
- Marta Gornicka https://gornicka.com/project_categories/performance/
- Karmina Šilec <https://www.karminasilec.com/works/>
- Glazba.hr. www.glazba.hr
- Hrvatski radio 3. program. Nina Čalopek za emisiju Sedam dana hrvatske glazbe, Hrvatski radio 3. program, 27. studenog 2022. <https://radio.hrt.hr/slusaonica/sedam-dana-glazbe>
- Hrvatski radio 3. program. Iva Lovrec Štefanović za emisiju Putovi hrvatske glazbe, Hrvatski radio 3. program, 10. veljače 2023. <https://radio.hrt.hr/treci-program/glazba/horizonti-vremena-nova-skladba-dalibora-bukvica-i-sjecanje-na-maestra-lovru-von-matacica-10601342>

8. PRILOZI

Prilog 1 Biografije umjetnika

Dalibor Bukvić, skladatelj glazbe i libreta skladbe *Horizont-vučedolski misterij*

Dalibor Bukvić hrvatski je skladatelj, pijanist i glazbeni pedagog. Rođen je 1. siječnja 1968. u Sinju. Studij kompozicije završio je 1995. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi profesora Stanka Horvata. Usavršavao se na ljetnim tečajevima u Darmstadtu kod Karlheinz Stockhausena i Luce Lombardija 1996. godine, kao stipendist francuske vlade na Odsjeku za elektroakustiku pariškog *Conservatoire National Supérieur de Musique* kod Laurenta Cuniota akademske 1996./1997. godine, na *Conservatoire National de Région de Boulogne* kod Michela Zbara od 1996. do 1998. godine te na Ljetnoj akademiji *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* u Parizu 1997. godine. Istodobno je radio i sa skladateljem Gérardom Griseyjem. Od 1996. do 2008. živio je u Parizu, gdje je djelovao kao profesor glazbene teorije, klavira, improvizacije i kao korepetitor na više pariških konzervatorija te na konzervatorijima u *Ivryju sur Seine* i *Fontenayju aux Roses*. Od 2008. živi u Zagrebu, gdje trenutačno radi u zvanju redovitog profesora na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu i predaje teorijske glazbene predmete. Piše za solistička glazbala, komorne sastave, zbor i orkestar, glazbu za kazalište, film i televiziju te suvremeni ples. Djela su mu predstavljena na koncertima i festivalima u Hrvatskoj i u inozemstvu u izvođenju brojnih hrvatskih i inozemnih umjetnika i sastava te su objavljena u diskografskim kućama Orfej–HRT, Croatia Records, Ganga Music Međugorje&Etiprint Zagreb, Cantus. Iz bogatog opusa izdvajaju se sljedeća djela: *Propheties*, za klavir, 1991.; *Diptih za klavir i 10 puhača*, 1991.; *Musica pian e forte*, za kvintet limenih puhača, 1992.; *Actus*, za orkestar, 1992.; *Fantasia*, za obou, 1994.; *Psalam za mješoviti zbor i orkestar*, 1994.; *Afrodizyjak*, za bas klarinet i klavir (jedan izvođač), 1996.; *Spatial–danse des apparitions*, elektronička glazba, 1998.; *Vers le ciel (Oraculum–Lux aeterna)*, za glumca, dječji i mješoviti zbor i orkestar, na tekst Dalibora Bukvića, 2006.; *Récits de l'autre monde* (Priče s drugog svijeta), ciklus od četiri skladbe za glumca, elektroničku glazbu, dječji i mješoviti zbor i simfonijski orkestar, 2006.; *Pour le Concours*, pet etida za klavir, 2007.; *Why not*, za orkestar, 2011.; *Bis*, za dva klavira, 2014.; *...Aeterna...*, za vokalni ansambl, 2018.; *Molitva*, za violinu i klavir, 2021. Dobitnik je brojnih nagrada za skladateljski rad, od kojih se izdvajaju Rektorova nagrada Sveučilišta u Zagrebu (1992.); Nagrada Fonda Stjepan Šulek (1995.); Vjesnikova Nagrada Josip Štolcer Slavenski (2011.); Nagrada Boris Papandopulo Hrvatskog društva skladatelja (2011.); godišnja Nagrada Vladimir Nazor (2018.).

Akademkinja Helena Sablić Tomić, književnica, autorica književnog teksta u stavku *Ponoćno sunce*

Helena Sablić Tomić rođena je 18. kolovoza 1968. godine u Osijeku, gdje je pohađala osnovnu i srednju školu te diplomirala na Pedagoškom fakultetu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu je 1997. godine magistrirala s temom "Kratka priča devedesetih – biblioteka i autori časopisa Quorum", a 2001. je obranila doktorsku disertaciju naslovljenu "Modeli hrvatske suvremene autobiografske proze". Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku predaje u statusu redovite profesorice u trajnom zvanju kolegije iz područja književnosti i kulture. Dekanica je od 2006. Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Godine 2024. izabrana je za redovitu članicu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Razredu za književnost. Prva je ambasadorica (2018) Deska Kreativna Europa Ministarstva kulture i medija RH. Predsjednica je Matice hrvatske ogranak Osijek u razdoblju 2003. - 2007. i članica uredništva časopisa Kolo 1998. - 2009. Članica je Pen-a, DHK i HDP. U uredništvu je časopisa Forum od 2022. godine. Pisala je književne kritike za Vjesnik (u kolumni Dodir teksta), a piše ih za Hrvatski radio 1. program (emisija Kutija slova) i za časopis Forum.

Objavila je dvadeset jednu i priredila osam knjiga. Napisala je scenarije za trinaest dokumentarnih filmova.

Dobitnica je sljedećih nagrada: „Josip i Ivan Kozarac“ za najbolje znanstveno djelo („Montaža citatnih atrakcija“) (1997); „Fran Galović“ za najbolje djelo zavičajne tematike (u suradnji s Goranom Remom za „Osječku čitanku“) (2000); Pečat grada Osijeka za kulturu (2003); „Julije Benešić“ za najuspješnije književno-kritičarsko djelo („Gola u snu“) (2005); Godišnja nagrada grada Požege za kulturu (2007), Zlatna plaketa «Grb Grada Osijeka» za znanost (2009) „Ars longa, vita brevis“ za najbolju prevedenu knjigu eseja u Makedoniji („O strasti, čitanju, dokolici“) (2013); „Akademija Mediterana“ za ukupni stvaralački i književni opus, Struga, Makedonija (2014), „Josip i Ivan Kozarac“, nagrada za knjigu godine („U osječkom Nutarnjem gradu“) (2018); Književna nagrada Stipana Bilića-Prcića, Zaklada HAZU, Zagreb („U osječkom Nutarnjem gradu“) (2018).

Vuk Ognjenović, baletni umjetnik, koreograf plesnih koreografija za videoprojekcije

Vuk Ognjenović rođen je u Osijeku, gdje završava srednju Glazbenu školu Franje Kuhača, dva usmjerenja: glazbenik klavirist i glazbenik teoretičar. U Zagrebu diplomira na Školi za klasični balet u klasi prof. Tatjane Marunić-Brcko. Diplomirao je glazbenu pedagogiju na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2006. godine. Kao dijete bavio se glumom i glazbom: snimio je dva filma za mlade:

„Pustolovine na 2 kotača“ i „Kugina kuća“; nastupao kao klavirist i solo pjevač. Od 1. siječnja 2006. godine djeluje u statusu slobodnog umjetnika, a krajem 2008. zapošljava se na Umjetničkoj akademiji u Osijeku. Na istoj ustanovi predaje u statusu izvanrednog profesora kolegije iz područja scenskog pokreta Odsjecima za glazbenu i kazališnu umjetnost. Radio je i kao baletni pedagog na Odjelu za suvremeni ples u Glazbenoj školi Franje Kuhača u Osijeku i Vukovaru. Pohađao je brojna stručna usavršavanja, seminare i skupove iz područja plesne umjetnosti. Umjetnički je voditelj, balet-majstor i član baletnog ansambla HNK u Osijeku te osnivač i jedan od voditelja Baletnog studija HNK u Osijeku. Član je Hrvatskog društva profesionalnih baletnih umjetnika. Do sada je plesao za: Ballet St. Poelten (Austrija), K&K Ballet Osterreich (Austrija), HNK Zagreb, HNK Rijeka, HNK Osijek, HKK Zadar, ZGK Komedijska, INK Pula, GK Požega, Baletnu trupu Croatia. Suradivao je s baletnim koreografima Yourijem Vamosom, Derekom Deaneom, Peterom Breuerom, Normanom Dixonom, Renatom Zanellom, Gerinde Dill, Alexanderom Fendom, Michaelom Fichtenbaumom, Sonjom Katsl, Milkom Šapremblekom, Antunom Marinićem, Sveborom Sečakom, Dinkom Bogdanićem, Ljiljanom Gvozdenović, Iraidom Lukašovom, Štefanijom Heller, Sorinom Davidom, Bohdanom Szivacz, Almirom Osmanović i drugima. Gostovao je s različitim ansamblima u: Danskoj (Kopenhagen), Turskoj (Izmir, Karsiyaka, Buca, Gundogd), Luksemburgu (Luxembourg), Njemačkoj (Aachen, Aschaffenburg, Augsburg, Bamberg, Basel, Berlin, Bern, Bielefeld, Chemnitz, Dortmund, Dresden, Dusseldorf, Duisburg, Essen, Frankfurt M., Freiburg, Hamburg, Kassel, Koln, Leipzig, Lubeck, Mannheim, Munchen, Nurnberg, Oldenburg, Rostock, Stuttgart, Ulm, Wolfsburg), Austriji (St.Poelten, Beč, Kufstein), Francuskoj (Lyon), Švicarskoj (Zurich, Laussane, Lugano, St. Gallen), Italiji (Gorizia), Madjarskoj (Budimpešta, Pečuh), Sloveniji (Ljubljana, Maribor), Bosni i Hercegovini (Sarajevo, Tuzla), Srbiji (Novi Sad, Subotica), Crnoj Gori (Podgorica). Predano radi na oživljavanju baletno-plesne scene grada Osijeka i ponovnom otvaranju profesionalnog baletnog ansambla pri HNK u Osijeku.

Zdenka Lacina Pitlik, kostimografkinja, autorica vizualnog identiteta i kostima ansambla

Zdenka Lacina završila je srednju Tekstilno-tehničku školu, smjer odjevni tehničar. Diplomirala je na Tekstilno-tehnološkom fakultetu u Zagrebu, smjer dizajna tekstila i odjeće i stekla zvanje diplomiranog višeg modnog dizajnera 2004. godine. Magistrirala je 2013. godine, također na Sveučilištu u Zagrebu, na Tekstilno-tehnološkom fakultetu, na Sveučilišnom diplomskom studiju i stekla zvanje magistre struke, inženjerke tekstilnog i modnog dizajna, smjer: kostimografija. Radno

iskustvo konstrukcije, modeliranja i dizajna stekla je radeći u radionici HNK u Zagrebu pod vodstvom Jelice Ozimec, gdje je sudjelovala u izradi brojnih opernih, dramskih i baletnih produkcija. Kao dizajner, konstruktor i modelar radila je i u modnoj industriji: Varteks Pro d.o.o. Varaždin, Sloga IMK d.o.o. Požega, Smoda d.o.o. Požega. Bavila se poslom stilista i vizažista, organizirala je brojne skupne i samostalne modne revije, izložbe te je pisala vlastitu modnu kolumnu. Od 2009. surađuje s Umjetničkom akademijom u Osijeku kroz kazališne projekte kao kostimograf te 2013. počinje raditi kao vanjski suradnik, a danas radi u zvanju izvanredne profesorice umjetnosti. Surađuje s brojnim hrvatskim kazalištima kao kostimograf i scenograf.

Vokalni ansambl Brevis, jezgro izvodačkog ansambla

Vokalni ansambl Brevis ženski je ansambl i dugogodišnji umjetnički projekt dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković i klavirista Davora Dedića. Zbor je godinama jedan od najuglednijih hrvatskih pjevačkih zborova, o čemu svjedoče brojna priznanja i nagrade, umjetnički projekti i suradnje te koncertna gostovanja po svijetu. Umjetnički identitet zbora sastoji se od visoke razine vokalnih mogućnosti pjevačica, prepoznatljivog zorskog zvuka, originalnosti i proaktivnosti u odabiru i interpretaciji zorskog repertoara te od jedinstvenog scenskog šarma kojim ansambl na posebno dojmljiv način zaokružuje umjetnički dojam svake izvedbe. Tako osmišljeno umjetničko djelovanje intenzivno i duboko utječe na doživljaj i povezanost ansambla s publikom. Sve su članice pjevačice s dugogodišnjim pjevačkim - solističkim i zorskim iskustvom, od kojih su mnoge i profesionalne glazbenice.

Zbor je osnovan 1996. godine i profilirao se kao esencijalni dionik kulturnoga života grada Osijeka i Hrvatske, predvodnik u području razvoja i obogaćenja hrvatske i svjetske zorske umjetnosti te osobito kao čuvar umjetničkih vrednota i hrvatske zorske tradicije. Repertoar zbora stilski je vrlo raznolik, sastoji se od skladbi u rasponu od renesansnih do suvremenih skladatelja, a karakterizira ga vokalna i interpretativna autentičnost te programska težnja za integracijom repertoara u širi umjetnički koncept. Ansambl je do sada ostvario niz uspjeha, među kojima se ističu nastupi na svjetskim festivalima i osvajanje brojnih nagrada na natjecanjima u Hrvatskoj, Grčkoj, Italiji, Bugarskoj, Njemačkoj, Mađarskoj, Velikoj Britaniji, Austriji, Francuskoj, Švedskoj, Rusiji, Kanadi, Kini, Sjedinjenim Američkim Državama, Australiji, Južnoj Koreji i drugdje. Ansambl je do sada objavio nekoliko nosača zvuka, od kojih se posebno ističe posljednji, pod nazivom *Zborsko putovanje kroz stoljeća* u izdanju Croatia Records (2020). Svojim najvećim uspjesima Vokalni ansambl Brevis smatra

nezaboravne koncertne nastupe u najprestižnijim svjetskim koncertnim dvoranama kojima je Hrvatsku proslavio u svijetu. To su: *Carnegie Hall* u New Yorku (2013), *Grand Philharmonic Hall* (2016) u Sankt Peterburgu i *Sydney Opera House* u Sydneyju (2017). Brevis redovito nastupa na nacionalnim i međunarodnim natjecanjima pjevačkih zborova, na kojima je osvojio brojne nagrade, od kojih se izdvajaju: zlatna plaketa, prvo mjesto i titula *Winner of the category* na međunarodnom natjecanju zborova *Helsingborgs choir festival* u Helsingborgu (Švedska) 2004. godine; srebrna plaketa na međunarodnom natjecanju komornih zborova *16. Pécsi Nemzetközi Kamarakórus Versenyu* u Pečuhu (Mađarska) 2005. godine; zlatna medalja na *4. World choir games* u Xiamenu (Kina) 2006. godine; *Pečat grada Osijeka* za poseban doprinos glazbenoj kulturi 2006. godine; nagrada za najbolju glazbenu izvedbu u sklopu *Osječkog ljeta kulture* 2010. godine; zlatna plaketa i prvo mjesto na *Llangollen musical Eisteddfod* (Velika Britanija) 2011. godine; Zlatna plaketa, prvo mjesto i posebna nagrada bugarskog društva skladatelja za najbolju izvedbu bugarske skladbe na međunarodnom natjecanju pjevačkih zborova *35. International choral competition prof. Georgi Dimitrov* u Varni (Bugarska) 2014. godine; zlatna plaketa i posebna nagrada za ukupni umjetnički nastup „*Stars of the Championship* na *World Choral Championship for Children and Youth Choirs* u Sankt Peterburgu (Rusija) 2016. godine; zlatna plaketa na međunarodnom festivalu *28th Australian International Music Festival*, Sydney (Australija) 2017. godine; Brončana plaketa u kategoriji renesansne glazbe na međunarodnom natjecanju zborova *48. Florilège Vocal de Tours* (Francuska) 2019. godine; srebrna medalja na *Rimini International Choral Competition* u Riminiju (Italija) 2020. godine; prvo mjesto i posebna nagrada za najbolju izvedbu skladbe iz razdoblja romantizma na *Međunarodnom horskom šampionatu LegeArtis* u Tuzli (Bosna i Hercegovina) 2020. godine; Grand prix i posebna nagrada za najbolju izvedbu skladbe iz razdoblja renesanse na *Međunarodnom festivalu horova Melodianum* u Kikindi (Srbija) 2020. godine; zlatna medalja na *World Choir Games* u Gangneungu (Južna Koreja) 2023. godine.

Ženski pjevački zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, jezgro izvodačkog ansambla

Ženski pjevački zbor Akademije dio je Pjevačkoga zbora Akademije za umjetnost i kulturu koji najčešće nastupa u formaciji mješovitoga zbora, ali su u ovom projektu sudjelovale samo predstavnice ženskoga zbora. Riječ je o najstarijem i najreprezentativnijem umjetničkom ansamblu Akademije. Do sada je zbor ostvario zavidan broj različitih i značajnih projekata koji se sastoje od međunarodnih koncertnih turneja i suradnji (Slovenija, Austrija, Mađarska, Srbija, Bosna i Hercegovina, Francuska,

Belgija, Nizozemska, Njemačka, Slovačka, Češka, Italija, Kina, Poljska), nastupâ u zajedničkim projektima s drugim ansamblima, osvojenih nagrada na međunarodnim i nacionalnim zbornim natjecanjima, samostalnih koncerata, sudjelovanja u opernim, operetnim i dramskim predstavama, snimanja audiomaterijala i drugih projekata. U 2022. godini zbor je u suradnji s diskografskom kućom Cantus objavio album *Adalbert Marković: Dvije mise*. Razvio je suradnju sa značajnim orkestrima, dirigentima i solistima iz Hrvatske, Mađarske i Srbije, od kojih treba izdvojiti orkestar Panonske filharmonije, Simfonijski puhački orkestar Hrvatske vojske, Operni ansambl Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, Orkestar Sveučilišta u Pečuhu. Od većih klasičnih glazbenih djela zbor je izveo sljedeće skladbe: A. Bruckner: *Misa u e-molu*, F. Schubert: *Deutsche Messe*, J. S. Bach: *Božićni oratorij*, W. A. Mozart: *Krunidbena misa*, A. Bruckner: *Requiem u d-molu*, B. Britten: *A Ceremony of Carols*, G. Fauré: *Requiem*, A. Ramirez: *Missa criolla*, L. van Beethoven: *IX. simfonija*, C. Orff: *Carmina burana*, Z. Grgošević: ciklus *Okolo žnjačkoga venca*, D. Bobić: oratorij *Izaija*, D. Bobić: kantata *Jerihon*, B. Britten: *The world of the Spirit*, J. Trotta: *Septem ultima verba*, J. Rutter: *Magnificat*, J. Rutter: *Mass of the Children*, A. L' Estange: kantata *Zimbe*, G. B. Pergolesi: *Magnificat*, G. B. Pergolesi: *Stabat Mater*, G. Puccini: *Messa di Gloria*. Zbor je sudjelovao i u scenskim uprizorenjima opera *Così fan tutte* i *Čarobna frula* W. A. Mozarta, *Ljubavni napitak* G. Donizettija, *Carmen* G. Bizeta te operetâ i mjuziklâ J. Straussa ml: *Šišmiš*; *Trenk Cabaret*; *Princ Eugen* i drugih. Zbor je osvojio i nekoliko značajnih nagrada: dvije prve nagrade, od kojih jednu za najbolju izvedbu djela hrvatskog autora Hrvatskog društva skladatelja te drugu nagradu na festivalu *Cro Patria* u Splitu, prvo mjesto i zlatnu medalju na 19. međunarodnom natjecanju komornih zborova u Pečuhu (Mađarska) te posebnu nagradu za najbolju izvedbu suvremene skladbe, srebrnu medalju na 4. *World Choir Games* u Xiamenu (Kina), 2006. godine; srebrnu medalju na međunarodnom natjecanju pjevačkih zborova *Anton Bruckner* u Linzu (Austrija). Od 1984. do 2006. godine zbor je vodio prof. mr. art. Josip Jerković, a od 2006. godine vodi ga dr. Antoaneta Radočaj-Jerković.

Davor Dedić, klavirist, snimatelj i oblikovatelj zvučnih intervencija, autor glazbene improvizacije u stavku *Ponoćno sunce* prema motivima Dalibora Bukvića

Davor Dedić (1975) etablirani je glazbenik - klavirist i pedagog koji svojim djelovanjem pokriva više umjetničkih područja koja uključuju izvođenje glazbe te oblikovanje i produkciju zvuka. Više od 25 godina radi kao klavirski suradnik priznatih hrvatskih zborova, Vokalnog ansambla Brevis i Dječjeg zbora Osječki zumbići, s kojima je osvojio značajan broj nacionalnih i međunarodnih nagrada, snimio

brojne audio i videozapise te izveo na stotine koncerata, od kojih posebno treba istaknuti koncerte s Vokalnim ansamblom Brevis u koncertnoj dvorani *Carnegie Hall* u New Yorku 2013. godine i u *Sydney Opera Houseu* 2017. godine. Kao klavirski suradnik ansambala s kojima surađuje dobitnik je mnogih nacionalnih i međunarodnih nagrada i priznanja. Osobno je više puta bio nagrađivan za uspješno ostvarene klavirske suradnje. Uz klasičnu naobrazbu, umjetničkim usavršavanjima u Hrvatskoj i inozemstvu svoje je djelovanje proširio i prema *jazz* i popularnoj glazbi. Kao *jazz* klavirist ostvario je suradnju s velikim brojem glazbenika i ansambala te je od 2002. do 2015. godine djelovao kao pijanist *HGM Jazz orkestra*. S orkestrom je realizirao velik broj zapaženih koncerata i međunarodnih gostovanja te snimio brojne video i audiomaterijale za Hrvatski radio i Hrvatsku televiziju. Snimio je i pet studijskih albuma, od kojih je *HGM Plays the Music of Ivo Robić* (2013.) nagrađen diskografskom nagradom Porin. U području oblikovanja zvuka za kazališne predstave i film ostvario je sljedeće projekte: Pretapanja (2008), Crtači (2015), Školarina (2017) Ni na nebu, ni na zemlji (2023) Sanjareva Priča (2023). Radio je autorsku glazbu za dokumentarne filmove Brane Crlenjak: umjesto fotografija, kotlić (2013), Crtači (2015), i kratke igrane filmove Školarina (2017), Ni na nebu, ni na zemlji (2023). Glazbeni je producent dvaju albuma klasične glazbe. Zaposlen je na Odsjeku za glazbenu umjetnost Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku.

Anja Papa Peranović, sopranistica, solistica u stavku *Pjev odlaska*

Anja Papa Peranović diplomirala je Pjevanje u klasi prof. Berislava Jerkovića na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku. Na istoj je Akademiji završila i studij Klavira. Dobitnica je Dekaničine i Rektorove nagrade za ostvarena umjetnička postignuća tijekom studija. Umjetnički se usavršavala na Sveučilištu Mozarteum u Salzburgu kod prof. Michele Creider, kod prof. Claudiae Visca na međunarodnom majstorskom tečaju pjevanja Youngmasters u Samoboru. Trenutačno je zaposlena kao asistentica na studiju Pjevanja, na Odsjeku za glazbenu umjetnost. Redovito nastupa na koncertima i u opernim izvedbama u Hrvatskoj i inozemstvu kao operna i koncertna solistica. Do sada je solistički nastupala u Italiji, Ujedinjenom Kraljevstvu, Francuskoj, Mađarskoj, Austriji, Bosni i Hercegovini, Grčkoj, Jordanu i Španjolskoj. Kao solistica često sudjeluje na domaćim i međunarodnim natjecanjima. Osvojila je 3. mjesto na međunarodnom natjecanju *International Musical Eisteddfod* u Llangollenu (Velika Britanija) (2011), 2. nagradu na 1. Međunarodnom natjecanju solo pjevača Vera Kovač Vitkai u Novom Sadu (2014), 2. nagradu na 3. Međunarodnom pjevačkom natjecanju Lav Mirski u Osijeku (2015), 1. nagradu na 7. Međunarodnom pjevačkom

natjecanju Lav Mirski (2019). Sudjeluje na međunarodnim festivalima u zemlji i inozemstvu: Osječko ljeto kulture, Osječko ljeto mladih, Hvarsko ljeto, Skopsko leto, Štipsko kulturno leto, BitFest, KotorArt, Sarajevska zima i drugim. Do sada je uspješno ostvarila niz solističkih uloga u operama: *Così fan tutte*, Ljubavni napitak, Figarov pir, *La Bohème*, *Gianni Schicchi*, Čarobna frula i *Don Giovanni*, Služavka gospodarica. Stručno je i umjetnički aktivna pri Institutu za zborsku glazbu Polifonija u Osijeku kao voditeljica zborova. Pripremala je dječji operni zbor za izvedbe opera *La Bohème*, *Tosca* i *Carmen* u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Osijeku.

Prilog 2 Književni tekst Helene Sablić Tomić iz knjige Kartografija ljubavi – Dunavom u izdanju naklade Ljevak.

- Element improvizacije: razlaganje pentatoničke matrice iz stavka Horizont

Muzej je zmijoliko, moćno, cigleno zdanje, nalik serpentini koja se spušta niz brijeg, ili diže uz njega, kao da je urezan u lesni teren, na njegovu krovu je, u ravnini okolnih polja i vinograda, arheološko nalazište na kojemu smo, uspinjući se kroz postav vučedolske priče o kulturi, koju je skupina indoeuropskih naroda naseljavala u razdoblju između 3500. i 2500. godine prije Krista, završili obilazak unutarnjih, multimedijalnih, kreativnih prostora.

„Na ovome se mjestu može pratiti tijek europske civilizacije od prvih naseljavanja, sto šezdeset je lokaliteta vučedolske kulture u trinaest zemalja, istražilo se tek petnaest posto, tako da će Vučedol svoje tek reći. On pripada vremenu u kojemu počinje razvoj država i pisma u Egiptu, Mezopotamiji i Kini, izgleda da je Europa u to vrijeme bila na drvetu, ali srećom imala je vučedolsku kulturu, u nekim tehnološkim stvarima, napredniju od njih. Tako možemo reći, prva je bronca iz vučedolskog sloja u Vinkovcima, stigla u Troju, a ne obratno.“

Vučedolska kultura označena je, doslovno i metaforički, vatrom, ona je u prostor panonskog bazena uvela nove ekonomske, kulturne i društvene odnose, koji su prethodili brončanom dobu. Nizinsko, slavonsko-srijemsko područje, bilo je pogodno za bavljenje zemljoradnjom, stočarstvom, lovom i ribolovom, što je preduvjet za razvoj keramičarske proizvodnje i metalurgije. Na najvažnijem nalazištu, Gradac, njemački arheolog Richard Rudolph Schmidt, 1938. godine pronašao je „Megaron“, kuću lijevača bakra, u čijoj su središnjoj prostoriji, na kućnoj podnici, otkriveni ostaci dviju lijevanih peći, dok je izvan kuće bilo još tri.

Osim peći, na lokalitetu su iskopani komadići bakra i bakrene šljake, kalup za lijevanje plosnatih sjekira, keramički umetci za mrehove kojim se raspirivala vatra, pa je serijska proizvodnja metalurških predmeta proširila vučedolsku kulturu po središnjoj i jugoistočnoj Europi sve do Đerdapa.

- Element improvizacije: elementi melodijske fraze stavka Pjev čaranja od 23. do 26. takta.

Na istome nalazištu bila je ukopana katakombna grobnica, ispod glavne prostorije „Megarona“, sa ostacima petero djece, tri novorođenčeta, jedno od četiri godine i jedno od nekoliko mjeseci, što upućuje na ritual, kao da je kuća, u kojoj se kovao metal, posjedovala magijske moći, a rudnik bio metafora Velike Majke Zemlje, minerali vađeni iz nje(ga) nerođena su djeca, izlazak rude

poistovjećivao se s porođajem, lijevačka peć puna vatre bila je rodnica u kojoj su minerali dovršavali svoje dozrijevanje.

Vjerovalo se da kovači posjeduju moć predviđanja, imali su povlastice i društveni status kao šamani-svećenici, bili su gospodari plamena, a njihove radionice hramovi posvećeni vučedolskom bogu vatre i lijevanja. U kući je pronađen i žrtvovani jelen, posrednik između neba i zemlje, uz predmet u obliku ptice, može to biti metafora dalekih putovanja, na koja šaman odlazi leteći, dok su njegovi pomoćnici u prevaljivanju velikih udaljenosti jeleni, konji, ponekad i medvjedi.

- Elementi improvizacije: solistička *a cappella* izvedba taktova 23. do 29. takta iz stavka Pjev čaranja uz izmijenjeni završetak, nastavak uz klavirsku pratnju.

Pitao si, želiš li posudu u obliku jarebice, bio si impresioniran njezinom izradom i taktilnom ljepotom, pokazivao si mi tri simbola dvostruke sjekire, čitao si, nije se upotrebljavala svakodnevno, servirala su se u njoj halucigena, obredna pića, a ti voliš magiju i tarot?

Pitala sam, jesu li ga radili od ljulja, napitak postaje moćniji ako su biljku držali u pivu, medovini, alkoholu od brezova ili jabučnoga soka, nemaju li slične moći, mak, konoplja i bunika, pogledavala sam na tijelo s tri ravne, čepaste noge, leđa, rep i prsa bili su ukrašeni ornamentom, nije li to moguća domena vučedolske konceptualne metafore?

Pitao si, koliko si imala iz povijesti, ako se ne sjećaš da je Hefest, Zeusov i Herin hromi sin, bog vatre i kovačkoga umijeća, imao radionice u vulkanskim područjima, da je napravio Atenin štit i vlastitu ženu, Pandoru? Ne mogu vjerovati da nisi gledala Bijes Titana.

- Elementi improvizacije: razloženi elementi ritamskih i melodijskog motiva od 1. do 5. takta iz stavka Orion. Postupni *Crescendo* kao priprema *attacca* nastupa stavka Orion

Pitala sam, tko je kovača Talosa pretvorio u jarebicu, Atena ili Afrodita, znaš li da je hromost posljedica udisanja otrova pri lijevanju bakra, u kojemu se nalazi i velika količina arsena, da muške jarebice prilikom parenja izvode agresivan ples, neobično hodaju i poskakuju, a kada su u opasnosti, glume šepanje?

Ne vidiš li, svi ste isti, rekla sam. Eksplodirat ću, rekao si. Požuda je glad, rekla sam. Ona je gorjela, a ja sam planuo, smijao si se, gledajući me ravno u oči.

"Promatrali smo noćno nebo, vatru nismo htjeli upaliti, ne samo zbog svjetla, noć je bila neobično ugodna, puhao je lagani, južni vjetar, pet zvijezda Oriona, mogli smo dotaknuti rukom. Ponoćno sunce.

Orion je Oziris, bog od čijeg su tijela nastajali faraoni, on je Spasitelj koji u razdoblju mraka donosi toplinu svjetlosti i sreću uskrsnuća Badnje noći."

Mirna Sabljar: Sinergija umjetnosti vučedolskog misterija, Vijenac – književni list za umjetnost, kulturu u znanost, 17. studenoga 2022.

“U Vukovaru je 29. rujna u Muzeju vučedolske kulture praižvedena skladba Dalibora Bukvića Horizont – vučedolski misterij. Skladba je to za ženski zbor i soliste uz pratnju klavira. Skladatelj Bukvić, profesor Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, tim je djelom prikazao raskoš svojega skladateljskog imaginarija. Vještom primjenom različitih tehnika skladanja oblikovao je djelo bogato konsonantnim i disonantnim harmonijama, utemeljeno na osnovnoj niti vodilji – unisonom elementu. To je skladba koja godi izvođačima, ali i slušateljima, i kada se radi o parlando dijelovima i kada se gotovo solistički dijele glasovi među članicama zbora jer u trenucima najintenzivnijih harmonijskih razrada pjevaju u dvanaestotonskim suzvučjima. Horizont je dopadljiva i uhu ugodna moderna skladba, kakve i jesu skladbe koje imaju vrijednost: kompleksne, inovativne i već prvim slušanjem postaju jedno od dražih suvremenih glazbenih djela.

No, za izvrsnu izvedbu i zvučanje kakvo smo čuli na praižvedbi bit će potreban zbor vrhunskih izvođačkih umijeća. Skladbu neće biti lako izvoditi zborovima koji nisu kadri vješto balansirati intonacijom i koji nemaju snagu i pjevačku vještinu da svaki pojedini glas objedine u homogenost zajedničkog izričaja. Srećom, pjevačice Vokalnog ansambla Brevis i Zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku ujedinjene u zbor koji je praižveo Horizont navedene karakteristike imaju godinama. Takva kvaliteta i cjelokupni dojam praižvedbe zasluga su dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković. Slušajući, osjetili smo kako dirigentica i njezin zbor čine cjelinu koja počiva na međusobnom protoku zarazne energije poštovanja i ljubavi te iznad svega na visoko razvijenu glazbenom profesionalizmu i pjevačkom umijeću. Izvedbu je dirigentica promišljeno strukturirala tako da se glasovi unutar akorda više ili manje čuju, ovisno o tome što je prethodilo, a što slijedi u partituri, oblikujući fine nijanse zvuka u cijeloj izvedbi.

Tijekom izvedbe zbor je bio u specifičnoj boji i pri izmjenama unisonih elemenata s konsonantnim ili disonantnim, ali i u trenucima najvećih ekstrema s obiju strana dinamičkoga spektra. Izbor solistice, Anje Papa, bio je odličan, jer je profinjenim, a snažnim solo sopranom, koji je na trenutke i izvirao unutar zajedničkih pjevanja, dodatno oplemenila izvedbu. Kako je solistica nadograđivala izvedbu, jednako je uspješno činila i klavirska pratnja u izvedbi Davora Dedića. Klavirska dionica na trenutke

dolazi kao izvrsna kulisa, ali je u dijelovima i protagonist glazbene radnje, posebice kada se uključivao književni tekst koji je korelirao s glazbom.

Praizvedba je naime bila dodatno upotpunjena dvama elementima: između stavaka interpretirani su ulomci iz knjige *Kartografija ljubavi Dunavom* književnice Helene Sablić Tomić, a tijekom cijele izvedbe na platnu koje je dijelilo publiku i izvođače prikazana je videosnimka izvedbe skladbe nastale ljeti. Na snimci su zboristice u autohtonom prostoru arheološkoga lokaliteta Vučedol, za koje je koreografiju sjajno osmislio Vuk Ognjenović, a kostimografski ih je dodatno istaknula lepršavim, jednostavnim a intrigantnim odjevnim kreacijama Zdenka Lacina Pitlik. Produkcijski je projekt vodila Majda Milinović. Autorski tim Horizonta profesori su, a autorica književnog teksta dekanica Akademije za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku. Sinergija glazbene izvedbe u realnom vremenu, uz koju je publika gledala videosnimke izvedbe, uklopljene sinkronizirano, odašiljale su impuls životnih radosti te podcrtavale i podsjećale na vremenske i životne mijene i kretanja. Autor je videomaterijala Josip Grizbaher. I vizuali su, kao i ulomci iz knjige o vučedolskoj kulturi u izvedbi glumice Ane Dore Bajto, ostavili snažan dojam na sve prisutne.

Ova praizvedba obrisala je granice različitih umjetnosti. Glazba, književni tekst, video, statičnost i pokret, emocije, dinamički kontrasti, isprepletenost konsonanci s disonancama, solo dionice i zbornog višeglasja tvorili su poseban, gotovo mističan dojam i nikoga u mnogobrojnoj publici nisu ostavili ravnodušnima. Koncept koji uključuje multiartističnost i multidimenzionalnost, gdje se glazba i njezina univerzalnost i svevremenost uz prisutnost drugih umjetnosti zaista potvrdila kao odličan putokaz za inovativne kulturne prakse i umjetničku budućnost primjer je kako suvremenom čovjeku podariti multisenzorni doživljaj utemeljen prije svega u izvrsnoj izvedbi glazbenoga sadržaja. Sabirući dojmove praizvedbe moj je dojam da sam poslije izvedbe ostala pobuđena, obogaćena i promijenjena jer Horizont – vučedolski misterij daruje i nosi energiju stvaranja, obnove, zajedničkoga doživljaja, rekreacije života minulih vremena. Energija koju nam je darovala ljepota izvedbe glazbenoga djela, a uz zajedništvo glazbe i drugih umjetnosti, snažni su poticaji da i dalje širimo vlastite horizonte i života i umjetnosti.”

Dragana Korpoš “Horizont – vučedolski misterij” izveli Brevis i Ženski zbor AUK-a, Glas Slavonije 1. listopada 2022.

“U Muzeju vučedolske kulture u Vukovaru u četvrtak je održana praižvedba skladbe hrvatskog skladatelja Dalibora Bukvića "Horizont - vučedolski misterij" za ženski zbor i soliste. Pod dirigentskim vodstvom Antoanete Radočaj-Jerković program su izveli Vokalni ansambl Brevis i Ženski zbor AUK-a u Osijeku, uz sopranisticu Anju Papa te uz klavirsku pratnju Davora Dedića.

U izvedbu su integrirani ulomci iz knjige "Kartografija ljubavi Dunavom" književnice Helene Sablić Tomić, a pratili su je videozapisi skladbe, ranije snimljeni na arheološkom lokalitetu Vučedol.

Voditelj marketinga u Muzeju vučedolske kulture Darko Bilandžić naveo je kako sa Ženskim zborom Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku duže vrijeme surađuju na više projekata, pa su tako često u Osijeku imali predavanja dok su iz Osijeka dolazili u Vukovar na terensku nastavu.

- Kada sam upoznao Antoanetu Radočaj-Jerković, nisam znao da je dio ansambla Brevis. Bila je fascinirana našim muzejom i potom je s timom suradnika došla u obilazak. Kada sam vidio što Brevisice rade te koliko su očarane muzejom, uslijedio je dogovor za ovakav nastup. Razradili su cijelu ideju, snimili tri spota koji su premijerno prikazani na ovoj praižvedbi i doista su sva tri predivna, to prije što je riječ o 20-ak djevojaka odjevenih u odore koje su u povijesti nosile Vučedolke - rekao je Bilandžić, dodajući kako njihovi glasovi cijeloj glazbeno-scenskoj priči daju posebnu notu.

Ravnateljica Muzeja vučedolske kulture, Mirela Hutinec, također je istaknula kako su napravljeni videozapisi skladbe fenomenalni i inspirirani poviješću arheološkog lokaliteta i muzejskim postavom.

- Prva je zamisao bila održati program na otvorenom ili na megaronu. Riječ je o velikom ansamblu i trebalo je sve uskladiti, pa smo se u konačnici odlučili za izvedbu u samom muzeju koji je akustičan. Uz koreografiju i kostime sve u cjelini odlično izgleda i ne dvojim kako je publika uživala - izjavila je ravnateljica.

Projekt je povezoao više subjekata u kulturi: Institut za zbarsku glazbu Polifonija, Akademiju za umjetnost i kulturu osječkog Sveučilišta i Muzej vučedolske kulture, pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i medija te Grada Osijeka.

Autori projekta izrazili su želju izvesti program i na drugim mjestima i time dati svoj doprinos suvremenoj i inovativnoj interpretaciji sadržaja iz kulturne baštine.”

Petar Žarković: Htjeli smo apokaliptični ambijent koji će publiku odvesti u stara vremena, Glas Slavonije, 11. listopada 2022.

“Djelo “Horizont - vučedolski misterij” za ženski zbor i soliste višestavačna je vokalna skladba sa scenskim elementima.

Nakon praizvedbe u Muzeju vučedolske kulture u Vukovaru, u nedjelju je i na Međunarodnom glazbenom festivalu Dani Milka Kelemena u Slatini izvedena višestavačna vokalna interaktivna skladba sa scenskim elementima Dalibora Bukvića "Horizont - vučedolski misterij" za ženski zbor i soliste.

Ulomci i efekti

Program su izveli osječki Vokalni ansambl Brevis te solisti i ženski zbor Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku pod ravnanjem Antoanete Radočaj Jerković. Prilikom nastupa u Vukovaru autori projekta izrazili su želju da isti program izvedu i na drugim mjestima, što bi bio njihov doprinos suvremenoj i inovativnoj interpretaciji sadržaja kulturne baštine. Prigoda se ukazala već na Danima Milka Kelemena u Slatini, gdje su autor i izvođači za mjesto još jednog uprizorenja Bukvićeve skladbe suvremenog izričaja odabrali veliku, praznu halu bivše tvornice Gaj, čija je polumračna veličina pridonijela mističnosti doživljaja izvedbe. U predstavu su dramatski uklopljeni ulomci iz knjige "Kartografija ljubavi Dunavom" Helene Sablić Tomić, svjetlosni efekti, prirodni zvukovi vjetra, rijeka, životinja, i glasovi dvaju zborova osječkih vrsnih pjevačica poluskrivenih iza poluprozirnog platna na kome su projicirani videozapisi snimljeni posebno za tu glazbu. Sve to ostvarilo je ozračje mistične svevremenosti, čemu su pridonijeli i glas sopranistice Anje Pape i klavirska pratnja Davora Dedića.

Vokalni ansambl Brevis već godinama jedan je od najuglednijih hrvatskih pjevačkih zborova, što potvrđuju brojna priznanja i nagrade, umjetnički projekti i suradnje te koncertna gostovanja po cijelom svijetu. Malo se koji naš zbor može pohvaliti koncertnim nastupima u najprestižnijim svjetskim koncertnim dvoranama kao što su Carnegie Hall u New Yorku, Grand Philharmonic Hall u Sankt Peterburgu i Sydney Opera House u Sydneyu. Svojim uspješnim nastupima ansambl je na najbolji mogući način predstavio svoj Osijek i Hrvatsku u svijetu. Brevis i Antoaneta Radočaj Jerković pokazali su da mogu izuzetno uspješno glazbeno ostvariti i najzahtjevnije partiture i da se jednako

dobro nose s glazbom različitih povijesnih razdoblja, a izvedbom Bukvićeva Horizonta pokazali su spremnost i za najstroženije suvremene glazbeno-scenske projekte.

Tri elementa

- Inicijalnu ideju da napravimo koncert za prostor Vučedola počeli smo realizirati korištenjem elemenata koje su koristili stari Vučedolci, odnosno tri njima glavne stvari u spiritualnom smislu, a to su bili horizont, Sunce, i najpoznatije i najprepoznatljivije zvijezde Orion. I druge civilizacije u to vrijeme, prije oko 5000 godina (Sumerani, Egipćani, Hetiti), poštovale su začuđujući Orion i gledale u nebo promatrajući ga, tako da smo pokušali s tim prastarim pramotivima. To je bila inicijalna ideja, a glazba nije inspirirana vučedolskom glazbom, jer ne znamo kakva je ona bila, možemo pretpostaviti da je bila nekakva pentatonika ili glazba kao u svih primitivnih zajednica, za koju možemo pretpostaviti kakva je bila. Zato se zapis više svodi na atmosferu, ambijent, koji podcrtava jednu možda mističnu, tajnovitu komponentu. Ovaj ambijent je super, i ja sam ugodno iznenađen. Mi smo htjeli halu, htjeli smo da bude što neurednija kako bi djelovala pomalo apokaliptično, pa da stvorimo ambijent koji će publiku odvesti u ta neka stara vremena - pojasnio nam je autor izvedenog djela Dalibor Bukvić.

Upitan kako bi nazvao formu svoga djela, autor Bukvić je rekao da je to malo i opera, malo scenska glazba, malo filmično, malo mistično, skladba kao cjelina, a opet sve to nije jednoznačno, nego je slojevito jer je mašti dopušteno da se razigra.

Performans i ispred hale

Prilaz mračnoj tvorničkoj hali osvjetljen je bakljama. Ispred hale članice pjevačkih zborova odjevene u karakteristične antičke kostime izvele su kratki performans i potom se uputile u halu. Publika je u polumračnu halu ulazila poslije njih. Na kraju predstave pjevačice su ponovno okružile gledališni prostor i ostvarile dojam bliskosti s posjetiteljima.”

Maja Stanetti: Horizont - Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u Laubi, Glazba.hr. elektronički časopis Hrvatskog društva skladatelja, 29. studenoga 2022.

„Izvedba skladbe Horizont/Vučedolski misterij Dalibora Bukvića u privlačnom prostoru zagrebačke Laube bio je već treće prikazanje tog djelomično i scenskog djela. Prvo se zbilo na mjestu kojem je taj misterij vrlo decentno i slojevito u svojem scenskom prikazu posvećen, a drugi put na Danima Milka Kelemena u Slatini. Prazni i zvučni prostor ciglene zgrade Laube također se pokazao više nego prikladnim da bude okvir muzičko-scenskoj evokaciji zaboravljene i ponovno otkrivene davne, prehistorijske samodostatne, neekspanzivne vučedolske kulture. Ona je, i prije poznatih kultura starog vijeka koje zbog dalekosežnog utjecaja opisuje svaki udžbenik, obilježila ove prostore.

Njezin nestanak i kasno ponovno otkrivanje dovoljan je razlog za razvijanje mašte i obavijanje mističnim velom i svakako dobar poticaj skladbi Dalibora Bukvića koja priču o Vučedolu, u još uvijek aktualnom procesu otkrivanja, zaogrće u glazbeno ruho razumijevajući ju na suvremen način.

Dodatni je izazov bio da su se skladbom pozabavili uglavnom mladi ljudi za koje je i napisana: vokalni ansambl Brevis, uspješni dugogodišnji projekt dirigentice Antoanete (Anje) Radočaj-Jerković i pijanista Davora Dedića te Ženski zbor Akademije za umjetnost i kulturu iz Osijeka, kao i tamošnji diplomanti – sopranistica Anja Papa i glumica Ana Dorja Bajto.

U cjeloviti prikaz priču su uobličili Davor Dedić audio oblikovanjem, Josip Grizbaher video oblikovanjem i Vuk Ognjenović video koreografijom, dok je jednostavno efektne kostime oblikovala Zdenka Lacina uz ostale sudionike ambiciozne mladalačke produkcije.

Libreto je na hrvatskom i latinskom jeziku sastavio Dalibor Bukvić koristeći i ulomak iz knjige Kartografija ljubavi: Dunavom Helene Sablić Tomić. Tako je Bukvićeva zbarska partitura na ujedinijujućim putevima od zvukovnosti starih majstora poput Palestrine do suvremenih arhaičnih Pärta, partitura koja bi se mogla izvoditi i samostalno, dobila intrigantan, promišljen i privlačan scenski okvir koji, unatoč isprobanim formulama, može postati intrigantan i na profesionalnoj sceni.

Cijela savjesno pripremljena i maštovita izvedba Horizonta, od koje su znatni dijelovi snimljeni, može i izvedbom i prikladnim trajanjem postati zaštitnim znakom suvremenog predstavljanja Vučedolske kulture, vrlo primjenjiva za prvo upoznavanje već i u školskoj dobi kao i namjernicima, posjetiteljima lokacije.

Zanimljivo je da je Bukvić za svoje Horizonte možda simbolično izabrao isključivo ženske glasove koji se kreću od jednoglasnog zapjeva do umjerenog višeglasja primjerenog i neprofesionalnom zboru. Odlično ga je pripremila dirigentica Antoaneta Radočaj-Jerković. Dominirano je lijep i ujednačen zapjev mladih, svježih

i zvonkih glasova koji su točno i suvereno, napamet vladali svojim dionicama do mjere da im zadano stalno kretanje prostorom koje ih oblikuje i u drugoj, fluidnoj dimenziji, nije bio nikakav problem.

Ništa u Bukvićevoj vokalnoj partituri nije pretjerano niti je pripovjedno, a ni slušatelju ne sugerira doživljaj stare kulture. Na to jedino možda može uputiti stanoviti arhaični, na neki osobit način iskonski svijet kristalno čistog zapjeva ženskih glasova.

Male geste i pomaci u dionicama stvaraju prije svega posebnost atmosfere koju majstorski oblikuje i kojoj je sigurno pridonio i akustički zahvalan prostor izvedbe.

Nina Čalopek za emisiju *Sedam dana hrvatske glazbe*, Hrvatski radio 3. program, 27. studenoga 2022.

Novo djelo Horizont Dalibora Bukvića inspirirano vučedolskom kulturom, premijerno je izvedeno upravo u Vučedolu u Muzeju vučedolske kulture, a svoju je zagrebačku premijeru doživjelo jučer u Laubi u izvedbi Vokalnog ansambla Brevis i Ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku pod ravnanjem Antoanete Radočaj-Jerković. Horizont vučedolski misterij multimedijalni je projekt inspiriran vučedolskom kulturom na kojem glazbu, ali i glazbeni tekst potpisuje skladatelj Dalibor Bukvić. Nakon praizvedbe u rujnu ove godine održane u prostoru Muzeja vučedolske kulture u Vukovaru i izvedbe na danima Milka Kelemena u Slatini predstavljen je ove subote u Kući za ljude i umjetnost Lauba i zagrebačkoj publici. Već su dogovorene izvedbe u Zadru te Osijeku, a da se radi o dobro promišljenom i ispravno produkcijski rukovodenom projektu sugerira i činjenica da su tri glazbene cjeline vučedolskog misterija Orion, Pjev čaranja i Horizont već snimljene te popraćene zasebnim glazbenim videospotovima. Pretpostavljamo da je u planu i njihovo izdavanje, a takav proizvod bio bi sjajan turistički suvenir, nezaobilazno mjesto na polici dućana muzeja ove fascinantne kulture prostora vukovarskog Dunava, a time i njezin najbolji kulturni zagovaratelj i promicatelj. Pa i u živoj formi koncertne izvedbe Horizont – vučedolski misterij ne može pobjeći od nekog vida primijenjene umjetnosti. Iako je Bukvićeva glazba na koju ćemo se vratiti nešto kasnije, u bijegu od ikakvih izvan glazbenih referenci, kompletni paket je pak izrazito nabijen dodatnim sadržajima te tek uz sve te dodatne gotovo pa jednako važne elemente ovaj projekt može ispričati svoju naslovnu priču vučedolske kulture i njezinih temeljnih vrijednosti. Prije svega o centralnoj temi progovara u samu izvedbu interpolirani ulomak iz knjige Helene Sablić Tomić Kartografija ljubavi - Dunavom kojeg je čitala glumica Ana Dora Bajto, a glazbenu izvedbu je obogatio estetizirani video autora Josipa

Grizbahera na kojem se pojavljuju izvođačice na lokalitetu Vučedola u zanimljivoj koreografiji Vuka Ognjenovića koja simbolizira temeljne oblike ove bogate kulture kotač, sunce, zvijezde.

Elegantan je bio i način na koji se video projicira u samom prostoru galerije Lauba - kroz prozirnu zavjesu koja je činila svojevrsni čarobni pokrov, magičnu granicu, liniju horizonta života i smrti u prenesenom i zanesenom značenju, odnosno granicu između nas iz publike i njih djevojačkih glasova Vokalnog ansambla Brevis i Ženskog zbora Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku koje su iznijele Vučedolski misterij gotovo a cappella tek s povremenim klavirskim intervencijama i podrškama Davora Dedića ovaj put na klavirinu.

Suptilna je to partitura u kojoj se glasovi ovog malog komornog zbornskog ansambla tretiraju slojevito koristeći vrlo jednostavne manire na što je ansambl očito dobro pripremljen od strane voditeljice i dirigentice Antoanete Radočaj-Jerković reagirao koncentrirano. Balansirajući detalje, međusobno se slušajući lijepo izvodeći najtiše dinamike puštajući da ton traje ili pak da tišina slobodno diše između nota i muzike. Ova dva vokalna ansambla djevojačkih toplih i mladih glasova dala su pravi zvučni i glazbeno interpretacijski odgovor Bukvićevoj glazbenoj zamisli. Među hrvatskim suvremenim skladateljima Dalibor Bukvić ističe se svojim zbornskim opusom koji leži i njegovom skladateljskom habitusu i temperamentu stoga ne čudo da je tako lako i spontano ušao u ovaj zanimljiv projekt niti da je na njegove programske zahtjeve odgovorio tek vrlo pritajeno kroz glazbenu strukturu, kako se može iščitati u programskoj knjižici kroz naslove glazbenih cjelina.

9. POPIS SLIKA

Slika 1 Prikaz glazbenog stvaranja prema Molinu (1990)	43
Slika 2 Prikaz glazbenog čina od skladateljve ideje do izvedbe prema Molinu (1990)	43
Slika 3 Shematski prikaz opisa umjetničkog istraživanja	62
Slika 4 Ekstrahirana fotografija iz videa koja je poslužila za izradu vizualnog rješenja projekta	68
Slika 5 Koncertni plakat praizvedbe	69
Slika 6 Piktogramski predložak za koreografsku formaciju	76
Slika 7 Koreografski pokus	77
Slika 8 Koreografska realizacija u izvedbi	77
Slika 9 Piktografski prikaz simbola Sunca; izvor: Muzej vučedolske kulture	78
Slika 10 Fotografija elementa koreografije sa snimanja videomaterijala	78
Slika 11 Prototip kostima, fotografija: Zdenka Lacina Pitlik	80
Slika 12 Kostimi na izvedbi; fotografija: Tomislav Šilovinc	80
Slika 13 Okvirni plan snimanja prema stavicima	81
Slika 14 Muzej vučedolske kulture; foto: Miroslav Šlafhauzer; izvor: www.vucedol.hr	87
Slika 15 Muzej vučedolske kulture; foto: Boris Cvjetanović; izvor: www.oris.hr	88
Slika 16 Megaron - kuća ljevača bakra u izgradnji;	89
Slika 17 Tlocrt Muzeja vučedolske kulture; izvor: www.vucedol.hr	90
Slika 18 Početak izvedbe u ulaznom holu Muzeja; fotografija: Tomislav Šilovinc	91
Slika 19 Projekcije videomaterijala u dvoranama Muzeja koje vode prema pozornici; fotografija: Tomislav Šilovinc	92
Slika 20 Formacija zbora na izvedbi u Muzeju vučedolske kulture; fotografija: Tomislav Šilovinc	93
Slika 21 Izvedba iza prozirnog vela s projekcijama; fotografija: Tomislav Šilovinc	94
Slika 22 Skladište 8 na planu Tvornice Gaj iz osamdesetih godina 20. stoljeća,	95
Slika 23 Početak izvedbe u Skladištu 8 u Slatini; fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)	97
Slika 24 Izvedba u Skladištu 8 u Slatini, fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)	98
Slika 25 Pjev odlaska na izvedbi u Slatini; fotografija: Mihael Feldi (www.radioslatina.hr)	99
Slika 26 Lauba – kuća za ljude i umjetnost, eksterijer; izvor: www.lauba.hr	100
Slika 27 Lauba – Igralište foto: Damir Žižić; izvor: www.oris.hr	101
Slika 28 Lauba – montažni paneli; foto: Damir Žižić; izvor: www.oris.hr	102
Slika 29 Ulazak zbora u Laubi; fotografija: Goran Kovačević	103
Slika 30 Izvedba u Laubi; fotografija: Goran Kovačević	103
Slika 31 Pjev odlaska u Laubi; fotografija: Goran Kovačević	104
Slika 32 Piktogramski prikaz Kasiopeja; izvor: Muzej vučedolske kulture	117

10. POPIS TABLICA

Tablica 1 Razlike između kvantitativnih, kvalitativnih i umjetničkih istraživanja prema Leavy, 2020:306.....	56
Tablica 2 Komparacija temeljnih odrednica triju izvedbi	124
Tablica 3 Analiza sadržaja javnih osvrta na temelju utvrđenih kategorija	133

11. POPIS PRILOGA

Prilog 1 Biografije umjetnika.....	149
Prilog 2 Književni tekst Helene Sablić Tomić iz knjige Kartografija ljubavi – Dunavom u izdanju naklade Ljevak.	157
Prilog 3 Javni osvrti iz medija.....	160

12. ŽIVOTOPIS

Dr. sc. Antoaneta Radočaj-Jerković (1976) diplomirala je Zborsko dirigiranje na Fakultetu za glazbu i vizualnu umjetnost u Pečuhu, Pjevanje na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu i Glazbenu kulturu na Pedagoškom fakultetu u Osijeku, magistrirala je Glazbenu pedagogiju na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu te doktorirala Pedagogiju s temom iz područja zbarske pedagogije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Dirigentski se usavršavala u inozemstvu, u Njemačkoj i Sjedinjenim Američkim Državama, na prestižnim glazbenim akademijama kao što su *Eastman School of Music* i *Westminster Choir College*.

Zaposlena je na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku, gdje predaje u statusu redovite profesorice kolegije iz područja zbarske umjetnosti, dirigiranja i glazbene pedagogije.

Dobitnica je Državne nagrade Ivan Filipović za značajna postignuća u visokom obrazovanju (2023.) te javnog priznanja Grada Osijeka *Grb Grada Osijeka* za osobit doprinos glazbenoj kulturi i umjetnosti grada Osijeka (2016.).

Za svoj umjetnički rad primila je preko trideset nagrada na nacionalnim i međunarodnim natjecanjima pjevačkih zborova, od kojih kao najznačajnije treba istaknuti zlatne medalje na međunarodnim natjecanjima u Sankt Peterburgu (Rusija), Llangollenu (Velika Britanija), Helsingborgu (Švedska), Xiamenu (Kina), Varni (Bugarska), Sydneyju (Australija), Gangneung (Južna Koreja) i drugdje. Nagrađivana je posebnim nagradama za najbolje mlade dirigente na natjecanjima u Švedskoj i Italiji. Snimala je za radio i televiziju te izdala dvanaest nosača zvuka, od kojih se kao posebno značajni izdvajaju posljednji: Vokalni ansambl Brevis – *Zborsko putovanje kroz stoljeća* u izdanju *Croatia Records* (2020); Adalbert Marković *Dvije mise* s Pjevačkim zborom Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku u izdanju Hrvatskog društva skladatelja i diskografske kuće *Cantus* (2022) te Franjo Štefanović *Šumska kraljica*, opera za djecu u izdanju *Croatia Records* (2022). Također, potrebno je istaknuti i albume: Brevis – *Najljepši hrvatski djevojački zborovi* u izdanju Matice hrvatske (2010) i Bruno Bjelinski: *Kapljice* u izdanju Hrvatske glazbene mladeži (2000). Njene snimke nalaze se na mnogim kompilacijskim izdanjima te je više njih postalo sastavnim dijelom slušnog repertoara u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti.

Posebno značajan uspjeh postigla je s Vokalnim ansamblom Brevis, s kojim je 2013. godine održala koncert s djelima hrvatskih skladatelja u dvorani *Carnegie Hall* u New Yorku (SAD). Ne manje značajni su i koncerti u *Sydney Opera House* u Sydneyju (Australija) (2017) u *Grand Philharmonic Hall* te *State Academic Capella* u Sankt Peterburgu (Rusija) (2016).

Pripremala je zborove i soliste za opere, operete i mjuzikle u izvedbi Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku te opernog ansambla Opera Pannonica Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, od kojih se kao značajniji izdvajaju sljedeći naslovi: *Carmen*, *La Boheme*, *Tosca*, *Mali dimnjačar*, *Grofica Marica*, *Ljubavni napitak*, *Čarobna frula*, *Cosi fan tutte*. Ostvarila je i nekoliko zapaženih solističkih uloga u suradnji s operom Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku, nastupajući kao solistica u operama *Gianni Schicchi* i *Mali dimnjačar*, opereti *Lijepa Helena* te mjuziklu *Čovjek iz Manche*. Objavljuje i izlaže radove iz područja glazbene pedagogije i zborskoga pjevanja u znanstvenim časopisima te na znanstvenim i umjetničkim skupovima u zemlji i inozemstvu. Objavila je i dvije knjige *Pjevanje u nastavi glazbe* i *Zborsko pjevanje u odgoju i obrazovanju*. Članica je nacionalnih i međunarodnih žirija na natjecanjima zvorske glazbe te redovito održava seminare, predavanja i radionice za voditelje pjevačkih zborova. Djeluje kao hrvatska predstavica u *World Choir Council* pri globalnoj zborskoj organizaciji *Interkultur*.