

Art

E

FACT

UMETNIČKO-NAUČNO-STRUČNI ČASOPIS FAKULTETA UMETNOSTI U NIŠU

01

20
15



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
U NIŠU

Umetničko-naučno-stručni časopis
Fakulteta umetnosti u Nišu
ARTEFACT

Dva puta godišnje

Izdavač:

Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Za izdavača:

Prof. dr Suzana Kostić, dekan

Glavni i odgovorni urednici:

Dr Slobodan Kodela, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Slavica Dragosavac, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu

Redakcija:

Dr Jelena Cvetković, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Dr Elizabeta Matorkić Bisenić, docent Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Jadranka Mišić Pejović, vanredni profesor Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Lidija Uzelac, docent Fakulteta umetnosti u Nišu
Mr Danijela Stojanović, nastavnik stručnog predmeta Fakulteta umetnosti u Nišu
Spec. Dragiša Balanesković, docent Fakulteta umetnosti u Nišu

Tehnički urednik:

Mr Danijela Stojanović

Kontakt adresa uredništva:

Fakultet umetnosti u Nišu
Kneginje Ljubice 10
E-mail: artefact@artf.ni.ac.rs

Lektura i korektura:

Verica Novakov

UDK klasifikacija radova:

Vesna Gagić

Prelom i tehnička priprema:

Sanja Dević i Miljan Nedeljković

Grafički dizajn naslovne strane:

Sanja Dević

Štamparija:

Atlantis d.o.o. Niš

URL adresa: <http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>

Tiraž:

30

ISSN (Štampano izd.) 2406-3134

ISSN (Online) 2406-3150



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
UNIŠU

Art

F

FACT

UMETNIČKO-NAUČNO-STRUČNI ČASOPIS FAKULTETA UMETNOSTI U NIŠU



20
15

Sadržaj

Originalni naučni rad

Nice Fracile

FONOGRAFSKI SNIMCI – VERODOSTOJAN ISTORIJSKI DOKUMENT
MUZIČKO-FOLKLORNE GRAĐE 3

Pregledni rad

Tatjana Popović

TIŠINA RATNIH GODINA (1941–1944) 17

Pregledni rad

Svetlana Stojanović Kutlača

SIMBOLIKA KUPRENOVIH KOMADA ZA ČEMBALO 25

Pregledni rad

Danijela Zdravić Mihailović

ODLIKE REČENICA I PERIODA U HAJDNOVIM SONATAMA ZA KLAVIR 35

Pregledni rad

Gordana Grujić

ELEMENTI REALIZMA U SOLO PJESMI DRVARI (1944)
VLADE S. MILOŠEVIĆA 45

Pregledni rad

Ivana Cerović

OSVRT NA FORMU RUKOVETI U DJELIMA VOJINA KOMADINE 55

Pregledni rad

Nataša Nagorni Petrov

OBELEŽAVANJE HARMONSKOG TOKA U NASTAVI PREDMETA
HARMONIJA I HARMONIJA SA HARMONSKOM ANALIZOM 65

Pregledni rad

Dragoljub Šobajić

KONCEPT RADA NA RAZVOJU ČEMBALSKE TEHNIKE
U PRVOJ VERZIJI 15 DVOGLASNIH INVENCija J. S. BAHHA I
NEKE NOVIJE KLASIFIKACIJE PIJANISTIČKE TEHNIKE 73

Pregledni rad

Danijela Stojanović

USKLAĐENOST NASTAVNOG PROGRAMA I UDŽBENIKA
ZA KONTRAPUNKT U SREDNJIM MUZIČKIM ŠKOLAMA 83

Pregledni rad

Vedrana Marković

OSPOSOBLJAVANJE MUZIČKIH PEDAGOGA ZA RAD SA UČENICIMA
SA OŠTEĆENJEM VIDA – DODATNA EDUKACIJA KAO IMPERATIV 93

FONOGRAFSKI SNIMCI – VERODOSTOJAN ISTORIJSKI DOKUMENT MUZIČKO-FOLKLORNE GRAĐE

Nice Fracile*

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti

Primljen: 6.4.2015 / Prihvaćen: 11.5.2015.

Sažetak

U vremenu kada je pokrenut snažan proces globalizacije ekonomije, industrije i kulture, a to se odražava i na osobenosti i stilove tradicionalne muzike, fonografski snimci i njihova digitilizacija su ti koji nam omogućuju da na najbolji način sačuvamo naše duhovne vrednosti, naš nacionalni identitet, pa i našu pesmu. Činjenica je da su inostrani kompozitori i istraživači bili prvi koji su fonografom snimili vredno muzičko-folklorno nasleđe sa balkanskih prostora, pa i iz Srbije. Zbog pitanja autorskih prava, teško je doći do ovih dragocenih snimaka, kao najstarijih zvučnih dokumenata o stilovima izvođenja tradicionalnog pevanja, koji se ne daju zapisati notnim pismom. Analizom fonografskih snimaka B. Bartoka sa banatskih prostora iz 1912. godine, kao i snimaka Etnografskog muzeja iz Berlina (Records of „Lautarchiv“), načinjenih sa srpskim izvođačima - zarobljenicima u nemačkom logoru Königsbrück, 1916. godine, omogućeno je da se ovaj rad fokusira ka izučavanju osnovnih odlika ove dragocene, a naučnoj javnosti, malo poznate građe.

Cljučne reči: Banat, fonografski snimci, stilovi izvođenja, globalizacija, inostrani istraživači.

Na prostorima Balkana, pa i onim pod Austrougarskom, nije bilo dovoljno domaćih školovanih muzičara, te su pozivani češki i nemački stručnjaci da rade kao kapelnici i nastavnici muzike. Oni su se bavili sakupljanjem muzičkog folklora prvenstveno s ciljem da narodne pesme harmonizuju, obično za glas i klavir, hor ili im je to bila inspiracija za veća kompozitorska dela. Činjenica je da su te pesme beležili „na sluh“ jer u to vreme nije bilo aparata za snimanje zvuka. Pesme i melodije narodnih igara beležili su, pretežno bez odgovarajućih podataka o njihovoj funkciji i poreklu, o imenima izvođača, vremenu i mestu zapisivanja. Ovakva pažnja prema običnom narodu i njegovom stvaralaštvu, po mišljenju pojedinih istraživača, može se smatrati „romantičnim pristupom“ (Drągoi 1956: 10). Drugim rečima, u to vreme nije bilo naučnog pristupa tokom prikupljanja muzičko-folklorne građe, jer je glavni cilj bio da se ona afirmiše, popularizuje i vrednuje kao deo folklorne baštine i nacionalnog identiteta.

Odvajajući se od muzičke etnologije, a potom i od folkloristike, etnomuzikologija je počela da se razvija kao nauka krajem 19. veka (osamdesetih i devedesetih godina), nakon pojave cent-sistema (tonometrija) i Edisonovog fonografa.¹

¹ Izumitelj fonografa bio je američki inženjer Tomas Alva Edison (Thomas Alva Edison, 1847-1931). On je najpre izumeo mikrofon (1876), a potom je patentirao i fonograf (1877). Više o tome vidi: Kunej 2008: 9-11).

* nicef@neobee.net



20
15

Za etnomuzikološko proučavanje istorijske prošlosti tradicionalne muzike bilo kog naroda, pojava fonografa, uređaja za snimanje i reprodukovanje zvuka, bila je od izuzetnog značaja. Fonograf je najavio revolucionarnu prekretnicu u melografiji i omogućio da se realizuju prvi tonski snimci na voštanim valjcima, a kasnije i pločama, iz raznih krajeva sveta, a potom da se oni transkribuju, klasifikuju i proučavaju (Dević 1974: 5; Фрациле 1995:53-76; Fracile 2012: 157-164).

Poznato je sa koliko poteškoća su se sretali mnogi kompozitori iz jugoistočne Evrope prilikom melografisanja melodija „na sluh“, tj. direktno od kazivača. Među njima bio je i srpski kompozitor Stevan Mokranjac, koji je, kao melograf, bio pedantan, savestan i svojim radom je služio za uzor zapisivačima, a kasnije i istraživačima tradicionalne muzike. Uprkos tome, Mokranjac je bio svestan koliko je teško zabeležiti folklornu građu bez odgovarajućeg uređaja za snimanje i reprodukovanje zvuka, te je jednom prilikom, između ostalog, rekao: „A da bi i to beleženje još pouzdanije bilo, valja nabaviti fonograf, u koji bi pevači pevali, a stručnjak bi posle sve otpevano verno stavio u note“ (Мокрањац 1996: XV). No, nažalost, ta želja mu se nije ispunila. Čak ni Miodrag Vasiljević, jedan od najpoznatijih etnomuzikologa sa prostora Srbije, nije posedovao fonograf, te je do polovine XX veka srpske, crnogorske i makedonske melodije beležio „na sluh“, kao i sam Mokranjac početkom XX veka². Ako prihvatamo činjenicu da su fonografski snimci verodostojan istorijski dokumenat o vokalnoj, vokalno-instrumentalnoj i instrumentalnoj tradiciji, onda je svakako od izuzetne važnosti tragati za najstarijim zvučnim snimcima, kao jednom od najelokventnijih „živih“ istorijskih dokumenata o stvaralaštvu anonimnih i darovitih kazivača u prvoj polovini 20. veka. Zanimljivo je istaći da su srpsku tradicionalu muziku beležili najpre inostrani kompozitori i melografi, a tek potom domaći. To se isto može reći i za snimanje folklorne građe fonografom.

Na osnovu dosadašnjih saznanja, među prvim fonografskim snimcima srpske i rumunske tradicionalne muzike su zapisi Bele Bartoka (Béla Bartók) sa banatskih prostora, iz 1912. godine, i fonografski snimci Etnografskog muzeja iz Berlina (Records of „Lautarchiv“).

Tragajući za ovakvim zapisima srpskih i rumunskih napeva, pažnja ovoga rada biće fokusirana ka izučavanju osnovnih odlika načina izvođenja srpskih i rumunskih pesama s početka 20. veka, ali i na kontinuitet i promene stila izvođenja današnjih pesama u odnosu na muzičko-folklornu građu koja je zabeležena fonografom.³

U vreme kada su muzički stručnjaci na prostoru Balkana beležili narodne melodije direktno od izvođača (po sluhu), vladalo je mišljenje da u pojedinim zapadnim zemljama postoji „čudo“ s kojim se može snimiti i reprodukovati ljudski glas, Bela Bartok je najpre fonografom snimao muzičko-folklornu građu, a zatim, pomoću snimka, transkribovao napeve sa najtananim ornamentima, što je dalo poseban pečat i draž ovim zapisima; u to doba oni su predstavljali pravu retkost⁴.

Za potrebe ovoga rada koristio sam dvadeset i jedan primer srpskih melodija, građu koju je Bartok zabeležio 12. marta 1912. godine u banatskim naseljima Monoštor (Te-

Deset godina kasnije, 1887, pojavio se Berlinerov fonograf (Dević 1974: 5). O pojavi fonografa i prvim snimcima umetničke i tradicionalne muzike u Sjedinjenim Američkim Državama i Evropi, vidi: Kunej 2008: 9-69.

² Miodrag Vasiljević je objavio preko 2.000 srpskih, makedonskih i crnogorskih pesama, koje je, u nedostatku fonografa ili magnetofona, zapisivao uglavnom na sluh, tj. direktno od izvođača (Васильевич 1950, 1953a, 1953b, 1960, 1965, 2009).

³ Više o Bartokovoj građi, vidi: Fracile, 1995: 53-76.

⁴ Vinko Žganec (Vinko Žganec), hrvatski kompozitor i etnomuzikolog, tvrdi da su njegovi prijatelji „bili očarani preciznošću“ Bartokovih transkripcija: Bartók, 1970:191-192.

mesmonostor, današnji Mănăștiur) i Saravola (sadašnje Saravale) koja danas pripadaju rumunskom Banatu, zatim, osamdeset devet fonografskih snimaka sa rumunskom folklorom građom koju je Bartok snimio uglavnom od Rumuna, ali i od „rumunskih“ Roma iz Banata, od 21. do 31. decembra 1912. godine, u mestima Vladimirovac, Alibunar, Seleuš i Uzdin, koja danas pripadaju srpskom Banatu, kao i šest fonografskih snimaka koji su realizovani sa srpskim izvođačima - zarobljenicima u nemačkom logoru Königsbrück, 21. novembra 1916. godine.⁵

Moram istaći da iako se, s jedne strane, pojedini snimci ne mogu koristiti zbog tehničkih smetnji, ima dosta primera koji su boljeg tehničkog kvaliteta, a pojedini od njih se mogu čak transkribovati i koristiti u naučne svrhe.

Na osnovu etnomuzikološke analize raspoložive muzičko-folklorne građe, ustanovio sam stilove izvođenja koji su relevantni i za srpski i za rumunski folklor s početka 20. veka. Polazeći od načina izvođenja melodijske linije, mogu se uglavnom razlučiti dva prepoznatljiva stila izvođenja: *melizmatičan* i *silabičan*.

1. *Melizmatičan stil* izvođenja prisutan je i veoma široko rasprostranjen u vokalnoj tradiciji oba naroda, i to, u lirskim, ljubavnim pesmama, kojih ima najviše, zatim u svatovskim, kao i u pojedinim epsko-lirskim, odnosno, ritualnim pesama (npr. „zorile“ u Rumuna).⁶ Ovaj stil izvođenja je u neposrednoj vezi sa ritmičkim sistemom *parlando-rubato*, koji je do polovine 20. veka bio tipičan, i za srpsku, i za rumunsku muzičku tradiciju uopšte.

2. *Silabičan stil* izvođenja, iako manje rasprostranjen u vokalnoj tradiciji oba naroda, zabeležen je prvenstveno u obrednim pesmama, kao što su koledarske i dodolske pesme u Rumuna, odnosno lazaričke u Srba. Osim toga, silabičan stil izvođenja prisutan je u epsko-lirskim pesmama, kao i u pojedinim tužbalicama, kod oba naroda. I on je često u neposrednoj vezi sa ritmičkim sistemom, ali, u ovom slučaju - *đusto-silabik*. Ako je za ritmički sistem *parlando-rubato* karakteristično *neravnomerno odvijanje melodije* ili, kao što reče Bartok, „naziv *parlando* pokazuje da trajanje ne treba shvatiti u čisto igračkom smislu“, *đusto* pokazuje tačno, *ravnomerno kretanje melodije* u opoziciji prema *rubato*, a *silabik* (što znači slog) ukazuje da se radi o melodiji u kojoj ritam izvire iz metrike, i u kojoj svaki slog ima svoje trajanje i ton.⁷

Ono što je posebno zanimljivo, a što je danas gotovo iščezlo iz srpskog folklora, jeste veoma upečatljiv *silabičan stil* izvođenja u okviru ritmičkog sistema *đusto-silabik*. Reč je o sjajnom guslaru koji veoma nadahnuto, u tradicionalnom duhu, izvodi epsku pesmu o kralju Vukašinu. Nažalost, tekst se ne može razumeti u celosti, ali kazivač, nakon prvog metroritmičkog obrasca, koji se izvodi u nešto sporijem tempu, dosledno poštuje pulsaciju jedinice brojanja - u ovom slučaju osmine - „poput metronoma“ - tokom čitave pesme. Takođe, izvođač je, najverovatnije nesvesno, sačuvao tokom pevanja i osnovni metroritmički obrazac na kome se odvija gotovo cela pesma; do promena ovog obrasca dolazi jedino na nekoliko mesta u toku pesme, kada pevač oseća potrebu da zaokruži određenu poetsku misao ili da se „malo odmori“, kako bi se setio sledećeg stiha; tada su prva dva sloga deseteračkog stiha naglašenija, i u ritmičkom smislu nešto dužeg trajanja, da bi se posle toga vratio na inicijalni i osnovni metroritmički obrazac pesme.

⁵ I ovoga puta želim da se najljubaznije zahvalim dr Arturu Simonu (Dr. Arthur Simon), dr Suzani Cigler (Dr. Susanne Ciegler) i mr Jirgenu Marenholcu (Mr. Juergen Mahrenholz) koji su mi omogućili da koristim ovaj dragocen i zanimljiv materijal.

⁶ O ritualu „zorile“, vidi: Fracile 1987: 71-76.

⁷ O ritmičkom sistemu *đusto silabik*, vidi: Brăiloiu 1967: 173-234.

Humboldt University
Berlin
P.K 550

Primer 1



Kada su u pitanju akcenti, oni izviru iz metrike teksta, te se najčešće nalaze na prvom, drugom i petom slogu, a ređe na trećem, što se jasno može čuti prilikom slušanja fonografskog snimka koji je realizovan u logorskom kampu u Nemačkoj, 1916. godine. Sa metroritmičkog stanovišta, melodijska linija ove čuvene epske poeme oblikuje se na osnovnim oblicima antičkih metričkih stopa: prvi hemistih na dipirih i povremeno na jonik velikog/durskog, a drugi isključivo na dipirih i spondej, kao još jedan morfološki element koji ukazuje na arhaičnu strukturu melodijskog tipa ove pesme.

Silabičan stil izvođenja u okviru ritmičkog sistema *đusto-silabik* je daleko više rasprostranjen u rumunskom folkloru starijeg sloja. Takvi primeri mogu se zapaziti u više fonografskih snimaka B. Bartoka, kao što su koledarske pesme svetovnog karaktera, odnosno dodolske. Prosto neverovatno, ali pojedine od ovih pesama zadržale su osnovne odlike melodijske linije, gotovo identične metroritmičke obrasce, veoma sličan sadržaj teksta i silabičan stil izvođenja, najmanje od početka 20. veka do današnjih dana. Kao ilustraciju priložio sam najpre rumunsku dodolsku pesmu koju je snimio B. Bartok 1912. godine i transkribovao autor ovog rada, a potom dodolsku pesmu koju sam snimio kod vojvođanskih Rumuna, 1982. godine.

Primer 2

Snimio: B. Bartok
Banat, 1912.
Transkr. N. Fracile, 2002.

Pă - pă - ru - gă, ru - gă Ia ieși dă n'e u'
Cu ol - cu - ța noa - uă S - im - pl'em dă roa'.

Primer 3

Roksana Radu, 75 godina
Kuštilj, 5. aprila 1982.
Snimio i transkr. N. Fracile

Mg. I/A44
♩ = cca 174

Pă - pă - ru - gă, ru - gă, Ia ieși dă ni u - dă
Cu ol - cu - ța nuoa - uă, Pli - nu - ță dă ruoa - uă.

Drugi primeri iz rumunskog folkloru koje je Bartok zabeležio fonografom ilustruju vitalnost *aksak* ritma, melodije i refrena, ali i stila izvođenja, kao snažne sponne kontinuiteta između prošlosti i sadašnjosti. „Ovakave lepe pesme ne mogu se lako zaboraviti“, ponosno ističe kazivačica Ana Pardos.⁸ Navedeni morfološki elementi se vrlo lako mogu identifikovati i na osnovu transkripcija pesme uz igru, koju je snimio Bartok 1912. godine, a transkribovao autor ovog rada, odnosno na osnovu pesme uz igru koju sam zabeležio tačno devet decenija kasnije, 2002. godine.

Primer 4

Snimio: B. Bartok
Banat, 1912.
Transkr. N. Fracile, 2002.

$\text{♩} = \text{cca } 392$

Na - nai oar - bă el nu ve - de Co - si - ța,
viăr - gi - ța, ie - ge - ra. Ca mân - cat mă - lai - iu
tă - tă, Co - si - ța, 'gi - ța, ie - ge - ra.

Primer 5

Ana Bokšan Pardos 57 godina
Kuštilj, 17. avgust 2002.
Snimio i transkr. N. Fracile

MD II/21
 $\text{♩} = \text{cca } 420$

Eu la joc, ma - mai la joc, Co - si - ță, văr - gi - ță,
ie - ge - ra, Mă - la - iui dă joi in foc,
Co - si - ță, văr - gi - ță. ie - ge - ra.

⁸ Ana dev. Bokšan Pardos, 57 godina, Kuštilj, 17. avgust 2002.

Iako je za većinu srpskih epskih pesama karakterističan silabičan stil izvođenja uz pratnju gusala, među fonografskim snimcima koji su realizovani u Nemačkoj postoji jedna epska pesma čiji se stil izvođenja potpuno razlikuje. Kao prvo, ova pesma u kojoj se govori o ubistvu kralja Aleksandra, ne izvodi se uz instrumentalnu muzičku pratnju već individualno - solistički i odvija se, uglavnom, u ritmičkom sistemu *parlando-rubato*. Otuda veoma bogat i profinjen (suptilan) melizmatičan stil izvođenja koji se najavljuje od samog početka pesme. Naime, u svojervrsnom instrumentalnom uvodu, koji obično pripada guslaru, pevač već pokazuje svoje vokalne kvalitete, senzibilitet i dar improvizacije, na veoma bogatoj melizmi zasnovanoj na samoglasniku *a*. Druga poetska celina se najavljuje na samoglasniku *o*, kao jedan vid vokalnog intermeca. Kombinacija melizmatičnog, blago melizmatičnog i silabičnog stila izvođenja daje poseban pečat ali i kvalitet, ovoj, zaista sjajnoj epskoj pesmi, u kojoj se oseća duh muslimanske tradicionalne muzike. Zanimljivo je da se pevač već u trećem stihu obraća svojoj braći iz srpskih zemalja („Čujte braćo iz srpskih zemalja / Jubili su j'Aleksandru kralja“), nakon čega sledi naracija u epskom deseteračkom stihu asimetrične strukture (4 + 6).

Humboldt University
Berlin
P.K 533

Primer 6

Königsbrück
21. novembar 1916.
Transkr. N. Fracile, 2002.

a,

Bla - - - - že mi - li a to že je -
di - ni, Le - ti - so - kol
pa ću to ka - zi - va: - - - - Čuj - - - te,
bra - ćo, iz srps - kog ze - ma - lja, Ju - bi - li su
jA - lek - san - dru kra - lja. Sva - ka ži - na
si so - ko - le si - - - vi Koj ga lju - bi

lai, lai, la, re, mái. i Tran - da - fir cu crean - gan a - pă,

Tran - da - fir cu crean - gan a - pă,

Tran - - - da - fir, cu crean - gan a - pă, Tran, da, fir

crean - gan a - - - pă.

Ovaj rad ne bi predstavljao pravu sliku stilova izvođenja srpskih tradicionalnih pesama ukoliko bi se zanemarila jedna njihova važna odlika, a to je dvoglasno pevanje. O tome do sada nije bilo reči, jer se među analiziranim primerima s početka 20. veka samo jedna pesma izvodi dvoglasno. Reč je o ljubavnoj srpskoj pesmi „Idem kući a već zora“, koju je B. Bartok snimio fonografom u Banatu, 1912. godine, a potom transkribovao. Na osnovu ovog notnog zapisa može se primetiti da je reč o novijem stilu tradicionalnog homofonog dvoglasnog pevanja, u narodu nazvanog „na bas“. On se ispoljava u kretanju drugog glasa uglavnom u paralelnim tercama i sazvucom čiste kvinte u kadencama melopoetskih celina, kao i sam kraj pesme.⁹

11. (Tambura), $\text{♩} = 308$ *Un chant (joué et chanté alternativement)*

⁹ Više o dvoglasnom pevanju novije seoske tradicije „na bas“, vidi: Големовић, 19966:21-27.

vanja o tradicionalnom dvoglasnom pevanju u Srba počela su tek šezdesetih godina 20. veka.¹¹ Na osnovu toga može se zaključiti da se, u dvoglasnom pevanju „na glas“ osobena, starija stilska odlika ogleda u dominaciji sazvuka sekunde, koji, obično, nastaje ukrštanjem glasova, tj. spuštanjem vodećeg glasa ispod pratećeg, drugog glasa. Ovaj stil pevanja je u prošlosti bio veoma rasprostranjen i lociran u planinsko-brdskim predelima Srbije, osim u južnim oblastima, naročito u južnom Pomoravlju, i na Kosovu i Metohiji, gde su se srpske pesme, uglavnom, pevale solistički (monofono) ili grupno - unisono.¹²

Činjenica je da u drugoj polovini 20. veka stariji stil pevanja „na glas“ sve više popušta u korist novijeg stila „na bas“. To se odnosi i na starije pevače koji preferiraju noviji stil pevanja. Međutim, poslednje dve decenije, a naročito poslednjih desetak godina, gradska omladina, a među njima i studenti etnomuzikologije, kompozicije, muzikologije i etnologije, pokazuju veliko interesovanje za učenje i negovanje starijeg stila pevanja. Svojim uspešnim nastupima napunili su koncertne sale i probudili veći interes kod publike, među kojima najviše ima mladih. Na taj način sekunda, kao karakterističan interval ovog stila pevanja, promenila je svoje mesto: sa brdsko-planinskih sela preselila se u gradske sredine.



Studenti etnomuzikologije i Akademije umetnosti Novi Sad, Matica srpska, 2007. g.

Da li će se ovaj trend nastaviti ili čak intenzivirati u budućnosti, ostaje da se vidi. Činjenica je da su sazvucom sekunde, ili bolje rečeno otkrićem sekunde, oduševljeni i sami pevači koliko i njihova publika. Na ovaj način mlade grupe pevača, a među njima i budući istraživači, grade most razumevanja između seoske i gradske kulture.¹³

¹¹ Големовић 1996:11.

¹² Dević 1999: 4. Zanimljivo je istaći da pevači doživljavaju sazvučnu sekundu kao konsonantni interval.

¹³ Panić-Kašanski: 2001: 1-7.

Zaključak

Namera autora ovoga rada bila je da, na osnovu dostupnih istorijskih fonografskih snimaka, osvetli pojedine stilove izvođenja srpskih i rumunskih pesama koji su, s jedne strane, u neposrednoj vezi sa ritmičkim sistemima, a s druge, sa folklornim žanrovima i odlikama svake nacionalne zajednice posebno. Ispostavilo se da puno toga ima zajedničkog, poput melizmatičnog ili silabičnog stila izvođenja, solističkog ili unisonog pevanja, i u srpskoj i u rumunskoj vokalnoj tradiciji, ali i različitog, kao što je dvoglasno pevanje u Srba. O tome je malo bilo reči u ovom radu, jer su rezultati istraživanja fokusirani na fonografskim snimcima u kojima je bilo, osim jednog primera, samo individualno, odnosno, unisono pevanje. Veći broj fonografskih snimaka sa srpskom folklornom građom omogućio bi, svakako, svestranije i dublje proučavanje tradicionalnog dvoglasnog pevanja u Srba u odnosu na višeglasno pevanje drugih balkanskih naroda.

Silabičan stil izvođenja u okviru ritmičkog sistema *đusto-silabik*, u kojem se ogleda stariji sloj srpskih i rumunskih pesama, sve je manje prisutan danas, a naročito u Srba. Nasuprot tome, *melizmatičan stil*, iako manje reprezentativan danas nego u prošlosti, i dalje ostaje kao istinska veza - naravno sa određenim novim sadržajima, između prošlosti i sadašnjosti, a možda i budućnosti, u folkloru obe nacionalne zajednice.

Imajući u vidu činjenicu da stariji sloj pesama iščezava, a sa njima i stilovi izvođenja, analizirani fonografski snimci predstavljaju dragocen i nezaobilazan materijal i za proučavanje drugih odlika pesama obe nacionalne zajednice, kao „mala, živa istorija“ duhovnog tradicionalnog stvaralaštva Srba i Rumuna u ovom delu Balkana.

Citirana literatura:

Bartók, Béla. *Musique paysanne serbe (No.1-21) et bulgare (No. 22-28) du Banat*. Budapest. Musikbeilage, (1935): 222-244.

Bartók, Béla. *Dokumenta Bartókiana, III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, (1970a): 191-192.

Bartók, Béla. *Dokumenta Bartókiana, III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, (1970b): 222-244.

Bartók, Béla. *Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection*. New York Press: Edited by Benjamin Suchoff with a Foreword by George Herzog, (1978).

Brăiloiu, Constantin. *Opere, vol. I*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.

Васиљевић, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор I. Народне мелодије које се певају на Космету*. Београд: Просвета, 1950.

Васиљевић, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор II. Народне мелодије које се певају у Македонији*. Београд: Просвета, 1953а.

Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије из Санџака*. Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт, 1953б.

Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије лесковачког краја*. Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт, 1960.

Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије из Црне Горе*. Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт, 1965.

Васиљевић, Миодраг А. *Народне песме из Војводине*. Приредио: проф. др Драгослав

Девећ. Нови Сад: Матица српска, Завод за културу Војводине, 2009.

Големовић, О. Димитрије. Српско двогласно певање I. *Звук, интернационални часопис за музику*, бр. 8. Београд: Савез организација композитора Југославије, (1996): 11-22.

Големовић, О. Димитрије. Српско двогласно певање II. *Звук, интернационални часопис за музику*, бр. 9. Београд: Савез организација композитора Југославије, (1997): 21-37.

Dević, Dragoslav. *Osnovna melografska upustva*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1974.

Dević, Dragoslav. „Музички фолклор Југославије (Србија и Црна Гора)“. *The New Grove of Music and Musicians (handwriting)*, (1999): 1-33.

Drăgoi V., Sabin. Musical Folklore Research in Rumania and Béla Bartók's Contribution to it. In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapestini*, MCMLVI, (1956): 9-25.

Kunej, Drago. *Fonograf je dospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glazbe*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2008.

Mauerhofer, Alois. Na tragovima recepcije Bartokovih istraživača u etnomuzikologiji nemačkog govornog područja. U: *Novi zvuk, internacionalni časopis za muziku*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, br. 6, (1995): 49-60.

Мокрањац, Стеван Стојановић. *Етномузиколошки записи*. Приредио: Драгослав Девећ. Београд: Музичко-издавачко предузеће „Нота“, Књажевац, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.

Ranić-Kašanski, Dragica. „Kome je sekunda danas lepa?“ Овај рад је представљен у оквиру међународног симпозијума „Човек и музика“. Београд: Факултет музичке уметности, 20-23 јун 2001. (рукопис), (2001): 1-7.

Fracile, Nice. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska, Udruženje folklorista Vojvodine, 1987.

Фрациле, Нице. Записи Беле Бартока са банатских простора. У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Божидар Ковачек. Нови Сад: Матица српска, бр. 16-17, (1995): 53-76.

Фрациле, Нице. 1995 Трагом Беле Бартока II. Допринос Беле Бартока проучавању румунске музичке традиције. У: *Нови звук, интернационални часопис за музику*. Београд: Савез организација композитора Југославије, бр. 6, (1995): 37-47.

Fracile, Nice. 1995 In the Wake of Bartók's Recordings. The Changes and Evolutionary Tendencies in the Serbian and Romanian Folklores in Vojvodina, Yugoslavia. *East European Meetings in Ethnomusicology*. Bucharest: Marin Marian Bălașa, 2nd volume, (1995): 15-23.

Fracile, Nice. „The Manners of Performance in Historical Recordings of the Serbian and Romanian Traditional Music.“ *Proceedings of the Regional Conference Research, Preservation and Presentation of Banat Heritage: Current State and Long Term Strategy, Vršac, Serbia, 17-19 November 2011*. Vršac: City Museum of Vršac, (2012): 157-164.

THE PHONOGRAPH RECORDINGS - A VALUABLE HISTORICAL DOCUMENT OF MUSICAL-FOLKLORE MATERIAL

SUMMARY

Undertaking to write this paper, the author intended to use available phonographic recordings in order to spotlight some manners of performance practised in the interpretation of Serbian and Romanian songs; on the one hand, the manners are directly related to corresponding rhythmic systems, and on the other hand they are linked to the folklore genres within the respective national communities. The work has revealed that there is much in the Serbian and Romanian vocal traditions they share in common, such as melismatic or syllabic style of performance, solo or unison singing, etc.

The *syllabic style* of performance within the *giusto*-syllabic rhythmic system, one which comprises an earlier layer of Serbian and Romanian songs, is ever decreasingly heard today, especially in Serbian folk music. Serbia's Romanians have ceased to practise unison singing since decades ago, and the Serbs practise it at times only.

The *melismatic style* of performance, although less representative now than in the past, still survives – with some new contents, naturally - and spans the past and the present, perhaps the future, too, of the folklore of both national communities.

In this context, what does strike one as different - is Serbian two-part singing. It has not been dealt with here at greater length due to the shortage in phonographic material necessary to document this style of performance.

The sad reality is that the earlier layer of songs is on the wane together with the styles of their performance. As these can most truly and persuasively be illustrated by sound recordings, the unique phonographic corpus analyzed herein offers an invaluable and indispensable material for studies in a number of features of the Serbian and Romanian musical heritage. In other words, the corpus contains a 'small-scale living history' of the traditional spirituality and creative output of the two nations in one part of the Balkans.

Key words: Banat, phonographic recordings, styles of interpretation, globalization, foreign researchers.

TIŠINA RATNIH GODINA (1941–1944)

MA Tatjana Popović*
OMŠ „Petar Konjović“, Bečej

Primljen: 29.3.2015. / Prihvaćen: 23.5.2015.

„ [...] relativno bliska prošlost našeg društva nas uverava da muzički život postoji i opstaje i u poremećenim društvenim okolnostima koje nameće ratno stanje.“

(Neimarević, 2002: 1)

Sažetak

Osnovni cilj ovog istraživanja predstavlja potrebu za izbegavanjem zablude da su godine Drugog svetskog rata bile stagnacija u razvoju kulturnog i muzičkog života Srba. Iako se vodio rat, kompozitori i muzičari pronašli su put do olovki i papira, kao i do izvođača koji su veoma aktivno učestvovali u izvođenjima muzičkih, pa i muzičko-scenskih dela. Mobilisani muzički stručnjaci stvarali su muziku na terenima na kojima su bili raspoređeni, prevashodno u skladu sa uslovima koje su zaticali na licu mesta, a kompozicije koje su nastajale bile su manje ili više ozbiljnog karaktera. Postojale su brojne prilike i institucije za izvođenja kompozicija koje su okupatori smatrali adekvatnim za izvođenje u uslovima rata. S druge strane, grupa kompozitora koji su studirali u Pragu u međuratnom periodu, kao i drugi kompozitori koji su stvarali i pre rata, nastavili su da komponuju i tokom ratnih godina. Nastajala su dela monumentalnog karaktera, ali i dela namenjena kamernim sastavima, a sve ide u prilog činjenici da je muzika bila veoma *glasna* u odnosu na *tišinu* za koju se pretpostavlja da se odvijala u vremenskom periodu od 1941. do 1944. godine.

Ključne reči: Drugi svetski rat, Jugoslavija, muzika, kompozitori, repertoar, muzička dela.

Period nemačke okupacije u Beogradu za vreme Drugog svetskog rata bio je, iako možda na prvi pogled neočekivano, osetno muzički aktivan. Sa zanimljivim repertoarom i, za izvestan broj kompozitora, izrazito stvaralački plodan, period 1941–1944. godine nije bio nimalo *tih*.

Za vreme višegodišnjeg boravka nemačke vojske na tlu tadašnje Jugoslavije, uopšte umetnički pogledi na svet nisu ni u kom smislu bili zanemareni niti prepušteni slučaju, odnosno, nije bilo umetničke *tišine*. Štaviše, „osnovna ideja nemačkih vlasti bila je promovisanje njihove kulture i umetnosti u cilju veličanja sopstvene nacije“ (Neimarević, 2002: 7). Državne i kulturne institucije, u kojima su pozorišna i dela ozbiljne muzike mogla da

* 8sagittarius8@gmail.com

se izvedu, bile su na mahove nedostupne za izvođenja. Mnoge od njih bile su oštećene kao posledica ratovanja dok je veliki broj članova kolektiva aktivno učestvovala u ratu. Celokupna situacija ipak nije bila preduslov da komponovanje i izvođenje muzike u potpunosti zamru. Drugim rečima, postojala su dva načina muziciranja u periodu ratnih godina: komponovanje i izvođenje muzičkih i muzičko-scenskih dela u kasarnama, logorima i u redovima narodnooslobodilačkih boraca, i stvaranje muzičkih dela u opusima kompozitora koji su nameravali svoja dela da izvedu pred širim auditorijumom nakon završetka rata. Takođe, važno je navesti kako je repertoar bio organizovan za vreme okupacije, te koja i kakva dela su se mogla čuti u (obnovljenim) kulturnim institucijama u Beogradu za vreme Drugog svetskog rata.

Muziciranje na ratnim žarištima

„Konkretan rad tih muzičara sastojao se u organizovanju i uvježbavanju radničkih horova i orkestara, u obrađivanju, aranžiranju (i prevođenju!) borbenih radničkih pjesama i marševa [...]“

(Danon, 1948: 24)

Ratno okruženje nametalo je karakter muzike koja se komponovala ili aranžirala za izvedbe na ratištima i na mestima gde se narod okupljao. Kuriozitet je organizovanje kulturnih priredbi, večeri poezije, predavanja, horskih tačaka. Ipak, većinu muzičkog repertoara činile su, očekivano, radničke i borbene, partizanske pesme, koje su se orile prilikom organizovanih okupljanja, ali i onih bez ciljanog planiranja.

Iz jedne ratne godine u drugu, u zavisnosti od količine školovanih muzičara i uopšte ljudi koji su se interesovali za muziku, rastu interes i potražnja za komponovanjem i izvođenjem ozbiljne muzike. Takođe, melografski posao, koji je bio aktivan i mnogo decenija pre Drugog svetskog rata, ne gubi na značaju. Teritorije o kojima je reč su zemlje bivše Jugoslavije, tačnije današnja Slovenija, Hrvatska, Makedonija, Srbija, Crna Gora i Bosna i Hercegovina.

Oskar Danon se tokom ratnih godina ističe kao veoma aktivna muzička ličnost. On je okupljao i formirao ljude u horove i pozorišne trupe koje su izvodile njegova i tuđa dela. Dirigovao je i komponovao nova dela sa tematikom prilagođenom uslovima u kojima se nalazio prilikom mobilizacije, ali je bio i aktivan borac za svoju zemlju. Jedno od značajnijih dela koje je Danon komponovao u pomenutom vremenskom periodu je delo za hor pod nazivom *Kozara*, sa elementima „produbljenih narodnih melodija“ i „umetnički proživljenim elementima oslobodilačke borbe“ (Danon, 1948: 29). Značaj horskog pevanja ogleda se i u činjenici da su često formirani omladinski, partizanski, pa čak i invalidski horovi, kao i kursevi za horovođe, pojedinačne instrumente i za solo pevače (Danon, 1948: 24–25).

Kompozitor koji je takođe dao vrstan doprinos muzici za vreme rata bio je Nikola Herzigonja. Njegovim rečima (1972: 384), stvarajući umetnička dela savesno i požrtvovano u skladu sa mogućnostima, „činilo nam se tada kao da su male i skromne kompozicije — masovne pesme, muzika za balet na partizanskoj sceni, spletovi narodnih pesama — više diktirane trenutnim potrebama; svakako, čim je to bio rad koji je zahtevao momenat,

tom se radu pristupalo s radošću, zanosom — to je bio rad za kolektiv, to je bio naš prilog borbi.“ Konkretno, njegovo delo *Paška* (uz muzičke konsultacije sa Oskarom Danonom), pod zvaničnim podnaslovom „muzička igra“, predstavljalo je spoj delova opere (prokomponovanost), operete (tačke vedre muzike), komada s pevanjem (umetnute zaokružene pesme) i melodrame (muzika prati čistu prozu). Nastalo je na prelazu iz 1943. u 1944. godinu. *Paška* je za tematiku imao život mladog, poletnog, ali nesrećno zaljubljenog radnika, po uzoru na sovjetsku novelu iz međuratnog perioda (Херцигоња, 1965: 35).

Muziciranje u nemačkim logorima

„U toj situaciji laganog ali sigurnog mršavljenja, nečišćenja i habanja uniformi, raspandanja obuće, u diskusionim plimama i osekama, u slaganjima i neslaganjima, rodila se misao o radu na umetnosti, pa i na muzici.“

(Danon, 1948: 2)

U teškim uslovima života po logorima situacija je bila približno muzički aktivna. Pojedininim autorima je okrenutost ka muzici pomogla u preživljavanju strahota koje je sa sobom nosilo zatočeništvo. Božidar Stančić (Еберст, 1985: 233–249), pedagog i kompozitor, govori da je „muzika bila mogućnost za spas od beznađa, razočaranja, poniženja i ogorčenja koje je vladalo u zarobljeničkim logorima fašističke Nemačke. Ona je nudila ulazak u duhovne sfere koje su bile svetlije, ozarenije, toplije i ljudskije no što je svirepa stvarnost, u koju je ratni vihor saterao ogroman intelektualni i fizički potencijal jedne porobljene zemlje. Muzika je u ovim zarobljeničkim prostorima za svakoga mogla imati znatno veću vrednost no u svakodnevnom životu, za mnoge je ona postala osnovna duhovna preokupacija.“ Iako je muzika mogla da predstavlja beg od surove realnosti, negovan je i profesionalan odnos prema kompozitorima i izvođačima. Pored kvalifikovanih muzičara, poput Predraga Miloševića, Vojislava Ilića, Đorđa Karaklajića, Ozrena Bingulca, Rafaila Blama, Zvonimira Ciglića, Cirila Cvetka i drugih, angažovao se i veliki broj muzičara-amatera (Еберст, 1985: 122–126)¹. Oni su formirali horove, orkestre i kamerne sastave prilagođene uslovima života u logorima, a muzika je bila i deo drugih umetničko-scenskih projekata, poput kabarea i komada sa pevanjem koji su imali političku poruku.

Mogućnosti izvođenja kompozicija u Beogradu

„[...] koncertna dvorana je bila utočište, mesto na kome se transformisala nepodnošljiva stvarnost, mesto izlaska iz obruča izolacije i sveta u kome je svako civilizovano postojanje degradirano.“

(Neimarević, 2002: 6)

¹ Jedan deo pomenutih muzičara pojavljuje se u ulozi autora tekstova u zborniku, a Đorđe Karaklajić navodi i imena Lava Nikolajevića, Borivoja Anića, Bogdana Ignjatovića, Aleksandra Bjelavina, i drugih, kao muzičara angažovanih tokom rata.

U okupiranoj Srbiji prilike za muziciranje bile su, mimo očekivanja, raznovrsne. Tačnije, bila su organizovana izvođenja brojnih opera, baleta, koncerata kao i iznenađujuće primetna gostovanja inostranih umetnika, ali i koncerti umetnika domaće muzičke scene (Neimarević, 2002: 9–16). Opere i baleti, uopšte skoro sva veća muzička dešavanja održavala su se najvećim delom u salama Kolarčeve zadužbine i „Manježa“ u Beogradu. Sala Narodnog pozorišta bila je aktivna za izvođenja tek polovinom 1942. godine, nakon obnove oštećenja. Takođe, značajna mesta za izvođenja muzičko-scenskih dela, ali i dela zabavnog, burlesknog karaktera, bila su beogradska pozorišta, kao veoma delotvoran činilac muzičko-društvenog života u teškim uslovima koje rat nameće. Čak osamnaest pozorišta u Beogradu bilo je aktivno u periodu nemačke okupacije. Pozorišna dela i, u velikoj meri, koncertna dešavanja imala su za cilj „privid normalnog života i umetnosti“. Drugim rečima, nemačke vlasti su težile da stanje u Beogradu prikažu „normalnim“. (Neimarević, 2002: 6)

„Ratni repertoar“

„[...] tvorcima konvencionalnog repertoara Narodnog pozorišta za vrijeme okupacije više [se] može zamjeriti na propuštenom negoli na učinjenom u repertoarskoj politici.“

(prema: Neimarević, 2002: 16)

Relevantno je istaći nemački način ophođenja prema dotadašnjem repertoaru, koji je uglavnom podrazumevao restrikcije operskog i baletskog programa u Beogradu. Tačnije, „do 1941. godine, na sceni Narodnog pozorišta izvedene su opere i baleti Balakirjeva [Милий Балакирев], Borodina [Александр Бородин], Glazunova [Александр Глазунъ], Ipolitov-Ivanova [Михаил Ипполитов-Иванов], Musorgskog [Модест Мусоргский], Rimskog-Korsakova [Николай Римский-Корсаков], Rubinštajna [Антон Рубинштейн], Stravinskog [Игорь Фёдорович Стравинский], Čajkovskog [Пётр Ильич Чайковский]...“ (Neimarević, 2002: 12–13)², a po dolasku nemačkih vojnika u Beograd, svi ruski autori skinuti su sa repertoara pozorišta. Redukcijama podležu i drugi slovenski autori, kao i kompozitori jevrejskog porekla.

Što se tiče srpskih opera, u periodu 1941–1944. godine na repertoaru su jedino opstale *Koštana* Petra Konjovića i premijerno izvedene arije opere *Zona Zamfirova* Vojislava Ilića. Po velikom broju izvođenja primećuje se da su bile popularne komične opere Verdija /Giuseppe Verdi/ (na primer *Travijata*, *Rigoletto*), Rosinija /Gioacchino Rossini/ (*Seviljski berberin*), Pučinija /Giacomo Puccini/ (*Toska*) i drugih. Balet srpskog autora koji je doživeo premijeru bio je *U dolini Morave* Svetomira Nastasijevića (Neimarević, 2002: 16).

Koncertni programi nisu bili podvrgnuti proverama i redukovanjima kao operski repertoar kada su u pitanju nastupi gostujućih umetnika, uglavnom instrumentalista, i, najvećim delom, umetnika nemačkog porekla. Interesantan podatak je da su 1942. godi-

² U pomenutom radu pogledati fusnotu broj 56.

ne u Beogradu gostovali muzičari Berlinske filharmonije! Ipak, dela koja su bila najčešće izvođena su instrumentalne kompozicije bečkih klasičara, Bramsa /Johannes Brahms/, pesme Šumana /Robert Schumann/, Šuberta /Franz Schubert/, da se nabroje samo neke. Uočljiv je akcenat na kompozitore nemačkog porekla, ali i interes za promovisanje autora koji su živeli u minulim epohama i vremenima. Nije postojalo značajnije interesovanje za instrumentalno stvaralaštvo savremenih kompozitora ili izvođenje muzike koja je bila komponovana u predratnim godinama.

Kada su u pitanju nastupi domaćih muzičkih umetnika, interesantno je da je reper-toar drugačiji nego kada gostuju umetnici, pogotovo ako se ima u vidu da je dnevna štampa tog vremena posvećivala veliku pažnju javnim muzičkim događajima. Kritika kulturnih dešavanja u dnevnoj štampi bila je većinom pozitivna. Nastavak predratne, i uopšte tradicije još od sredine XIX veka u vidu osnivanja i brojnih javnih koncerata srpskih pevačkih društava, ne biva prekinut ni za vreme rata. Uočljiva razlika u odnosu na predratni period jeste (pre)naglašavanje naslova izvedenih dela, kao na primer „srpske pesme“, „srpska igra“, „srpska muzika“ (prema Neimarević, 2002: 13)³.

Što se tiče repertoara operских arija, kao vrste koncerata izvedenih u Kolarčevoj za-dužbini, uglavnom su izvođena najpopularnija dela italijanskih (Verdi, Rosini, Doniceti / Gaetano Donizetti/ i tako dalje), nemačkih (Mocart /Wolfgang Amadeus Mozart/ ili Vagner /Richard Wagner/) ili francuskih kompozitora (na primer Bize /Georges Bizet/ ili Guno / Charles Gounod/). Za istoriju srpske muzike značajan dodatak ovom spisku predstavlja pomenuto izvođenje arija iz opere *Zona Zamfirova* Vojislava Ilića, 29. novembra 1942. godine (Neimarević, 2002: 13–14).

U skladu sa gorenavedenim informacijama, „za vreme nemačke okupacije, koncertni i operски život se odvijao, ali sa znatno smanjenim intenzitetom. Kompozitori su, prirodno, nastavili da stvaraju, iako se nisu mogli nadati skorom izvođenju svojih dela.“ (Милин, 1998: 8–9). U prilog napisanom ide i činjenica da Ilićeva *Zona Zamfirova* nije izvedena u celosti od trenutka kada je napisana davne 1942. godine.

Na repertoaru instrumentalnih koncerata nema velikih izmena u odnosu na izvođena dela gostujućih umetnika, izuzev Šopenove /Fryderyk Chopin/ klavirske literature, literature za violinu Paganinija /Niccolò Paganini/ ili čak *Koncert za violinu i orkestar* Čajkovskog.

Stvaralaštvo kompozitora na okupiranoj teritoriji tokom ratnih godina

„Iako je u Beogradu za vreme rata postojao privid normalnog života – davali su se koncerti, a izvodile operске i baletske predstave – ovaj period je bio u osnovi poremećen i destimulativan za kreativni rad.“

(Милин, 1998: 9)

Naprotiv, stvaralaštva na primer Stanojla Rajičića, Milana Ristića i Ljubice Marić, kao grupe kompozitora koji su aktivno komponovali na tlu Srbije i u predratnom periodu, govore o stimulatивnom kreativnom radu.

³ Ovaj podatak se navodi u radu Neimarević, 2002: 13, ali više informacija ima u dnevnom listu *Obnova*, 2, 310, (2. 07. 1942): 6.

Konkretno, Rajičić piše simfonijska dela, koncerte, klavirsku i vokalnu muziku. Tačnije, on je sva svoja dela povukao sa javnog repertoara, i nije učestvovao u javnom muzičkom životu za vreme nemačke okupacije. Po rečima Vlastimira Peričića (1971: 36), „godine okupacije značile su za Rajičića praktično potpuno povlačenje iz javnog života“. Ipak, „pisao je tih godina obilnije no ikad, ne misleći da li će, i kada, nešto od toga doživeti izvođenje“ (Peričić, 1971: 36). Godine 1941, nastaje Druga simfonija op. 15, a 1944. godine Treća simfonija op. 36. Rajičić je komponovao i ciklus od četiri simfonijske poeme čiji broj i formalna struktura stavova/poema mogu da asociiraju slušaoca na sonatni ciklus. U pitanju su poeme *Mali Radojica* op. 18 (završen februara 1942. godine), zatim *Smrt majke Jugovića* op. 20, *Marko pije uz ramazan vino* op. 21 i op. 24 *Zidanje Skadra* (tri poeme su nastale do kraja 1942. godine). Rajičić je najviše pažnje obratio na prvu simfonijsku poemu, koja je jedina i izvedena. U ovom periodu nastaju i tri koncerta, tačnije, Prvi violinski koncert op. 17, 1941. godine (nije izveden), a zatim Drugi klavirski koncert 1942. godine opus 23, (izveden tek 1947. godine). Na listu koncerata nadovezuje se i nedovršeni Prvi koncert za klarinet op. 33, iz 1943. godine. „Naročito su bile plodne Rajičićeve ‘ratne godine’ na području klavirske muzike“ (Peričić, 1971: 48), odnosno on tada komponuje pet klavirskih sonata, kao i brojne zbirke etida, igara, kola i tako dalje. Konačno, na polju vokalne muzike, kompozitor daje svoj doprinos pesmama uz pratnju klavira, a cappella horovima i melodramom. Poslednje navedeno umetničko delo je do tada bilo malo negovano na našim prostorima – jedan od retkih primera je Rajičićeva melodrama *Gavran* na stihove E. A. Poe /Edgar Allan Poe/.

Za razliku od Rajičića, Milan Ristić piše manji broj kompozicija, ali i dela velikih dimenzija za obimnije muzičke sastave, pored dela za klavir i/ili violinu. Drugim rečima, Ristić 1941. godine piše svoju Prvu simfoniju op. 14, 1942. godine Dvanaest preluda za klavir op. 15 i Drugi gudački kvartet op. 16. Naredne dve godine uglavnom se bavi delima za klavir, violinu i klavir, fantazijama za orkestar (opus 22, 23 i 24), i stvara simfonijske poeme *Čovek i rat*, op. 17, koja nastaje 1943. godine (Bergamo, 1977: 40–59).

Jedine stvaralačke aktivnosti Ljubice Marić za vreme okupacije u Beogradu su: delo prvobitno naslovljeno kao *Dve skice*, a zatim prerađeno u *Muziku za klavir* 1944. godine i Tri preludijuma za klavir – *Preludijumi. Etida. Brankovo kolo*. iz 1945. godine (Милин, 2009: 107).

Takođe, važno je pomenuti stvaralačku aktivnost Petra Konjovića. On revidira svoju operu *Koštana* 1941. godine, i piše simfonijsku poemu *Makar Čudra* 1944. godine. Pomenuta opera *Zona Zamfirova* monumentalno je delo kompozitora Vojislava Ilića za vreme ratnih godina. Stevan Hristić piše muziku za Molijerovo /*Jean-Baptiste Poquelin – Molière*/ prozno delo *Uobraženi bolesnik*, a Josip Slavenski komponuje tri kamerne kompozicije, kao i muziku za Plautovu /*Titus Maccius Plautus*/ komediju *Menehmi* (Милин, 1998: 9).

Život za vreme okupacije inspirisao je čak i češkog kompozitora Krela Napravnika /Karel Nápravník/, koji je u periodu rata živeo i radio na teritoriji Vojvodine, da napiše kantatu za solo bas, kvartet i mešoviti hor a cappella pod nazivom *Psalmi Davidovi*. On je, uz pomoć ove kompozicije, hteo „da opeva «muke i patnje, stradanja i smrt našeg naroda, ali i tvrdi i nepokolebljivu veru u sigurnu pobedu pravde i u nov, bolji život u slobodi.»“ (Peričić, 1969: 339). Ovakav podatak samo dodatno opisuje volju i motivaciju kompozitora da barem muzička *tišina* ne zavlada prostorima zemlje koja je imala, prema broju stanovnika, najviše žrtava u Drugom svetskom ratu.

Zaključna razmatranja

„Kulturni život nije zamro [...]“

(Neimarević, 2002: 2)

Razumevanje života, u kome su se Srbi nalazili tokom Drugog svetskog rata, nije jednostavno. Iako je rat bio veoma poguban po srpsku naciju i odneo brojne živote (mnogo mladih), muzičko srce umetnika nastavilo je da kuca i u opisanim teškim uslovima. Sagledano iz ugla domaćeg muzičkog stvaralaštva, konačna lista kompozitora koji su aktivno pisali za vreme godina nemačke okupacije u periodu 1941–1944. godine, verovatno se ne može u potpunosti sastaviti. Kao i delimično prikazani repertoar javnih muzičkih institucija Beograda, i pomenuti kompozitori dokazuju da ni u kom pogledu nije bilo *tišine* tih ratnih godina. Muzika se mogla čuti javno, uz borbene pokliče ili oformljena u mašti kompozitora te zapisana, pa, u većini slučajeva, predstavljena publici javno u godinama koje su usledile. Istovremeno, nesumnjivo je da je muzički život na ratištu i u nemačkim logorima od izuzetnog značaja za razumevanje umetničkog života ratnih godina. Muzika pruža uvid pod kakvim okolnostima i u kojim situacijama može da živi i kakvo dejstvo može da ponese. Samim tim, muzika u tom trenutku menja svoju ulogu preobražavajući se u zaglušujuću snagu porobljenih i napaćenih.

Citirana literatura:

Еберст, Антон, (ур.). *Музика иза бодљикавих жица – Зборник сећања југословенских ратних заробљеника, интернираца и политичких затвореника, за време Народноослободилачког рата 1941–1945. године*. Београд – Нови Сад: Савез удружења музичких уметника Југославије: Просвета, 1985.

Милин, Мелита. *Љубица Марић, 100 година од рођења ... тајна/тишина/творење...* Београд: Галерија САНУ, 2009.

Мелита Милин (ур.). *Ситуација уочи рата и за време немачке окупације*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998.

Херцигоња, Никола. „Пашка: прво партизанско музичко-сценско дјело“. *Pro musica* 7-8 (јун-јул 1965): 35.

Bergamo, Marija. *Delo kompozitora: Stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.

Danon, Oskar (ur.). *Muzika: Zbornik Udruženja kompozitora Srbije, 1*. Beograd: Prosveta, 1948.

Hercigonja, Nikola. *Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija, 1972.

Neimarević, Ivana. *Muzički život Beograda u periodu okupacije 1941-1944. godine*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, rukopis kod autorke, 2002.

Peričić, Vlastimir. *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.

Peričić Vlastimir. *Stvaralački put Stanojla Rajičića*. Beograd: Umetnička akademija, 1971.

THE SILENCE OF WAR YEARS (1941–1944)

SUMMARY

The main purpose of this paper is the requisite to avoid misconceptions that the Second World War was stagnation in the development of cultural and musical life of Serbs. Although the war was raging, composers and musicians had found a way to use their pens and papers, as well as the performers, who were very actively involved in the musical performances, including musical and stage works. Mobilized music experts from all parts of Yugoslavia had created the music in terrains in which they were deployed, primarily accordingly to the conditions that came across them in current site, and those compositions were more or less artistically successful. Themes of these compositions were quite often combativeness or militancy. There was also the need to write down the age old national singing heritage that was effectually orally transferred from generation to generation. Musical life in camps was also progenitive. Composers and conductors usually had ad hoc orchestras and choirs with which they were able to perform many artistically challenged world famous musical pieces from renowned composers. On the other hand, there were opportunities in cultural institutions in Belgrade for performing compositions that the occupiers considered adequate to perform in war conditions. The repertoire in these institutions was rectified by the occupiers. Russian composers were completely banned, but compositions of some national composers were allowed for performing. Further, a group of composers who studied in Prague in the interwar period, as well as other composers who were creating even before the war, continued to be productive during the war years. Compositions of monumental character were created, but also the ones for chamber ensembles. All of these insightful facts attest to the fact that the music was very *loud* compared to the *silence* that is supposed to take place in the period from 1941 to 1944.

Key words: Second World War, Yugoslavia, music, composers, repertoire, musical compositions.

SIMBOLIKA KUPRENOVIH KOMADA ZA ČEMBALO

Svetlana Stojanović Kutlača*
MŠ „Josip Slavenski“, Beograd

Primljen: 29.3.2015. / Prihvaćen: 11.5.2015.

Sažetak

Naziv jedinstvene forme barokne svite „red, poredak“ (francuski: ordre), koji uvodi francuski kompozitor i čembalista Fransa Kupren, upućuje na prisustvo ideje „univerzalne harmonije“, koju je u francuskoj muzici 17. veka uspostavio Maren Mersén. Kupren formira „redove“ kao nizove karakternih komada povezanih idejnim asocijativnim metodom i muzičkom atmosferom. Inicijalna ideja rada je napomena Olivijea Bomona iz 1995, da su Kuprenovi redovi nastali verovatno kao analogija pokušaju Luja XIV da uvede „francuske“ redove u arhitekturu, nasuprot poznatim: jonski, dorski...Kuprenov muzički jezik otkriva prisustvo pretonalne harmonije. Simbolika Kuprenovih komada napisanih u istom modusu upućuje na njegovo shvatanje ekspresivnog potencijala modusa, njegovu viziju „energija modusa“. Celokupan Kuprenov opus za čembalo baziran je na conceptu „puta ka savršenstvu“, predstavlja put dostizanja etičkog balansa putem estetskih senzacija, vodič na putu formiranja idealnog dvoranina, idealizovani „univerzum aristokratskih vrednosti“.

Ključne reči: Kupren, simbolizam, univerzalna harmonija, perfekcija.

Uvod

Za savremenog muzičara, što je kretanje u prošlost dublje, jaz između notnog zapisa i njegove zvučne realizacije je sve veći. Interpretator istorijske muzike prinuđen je da, pored muzičkih, koristi izvanmuzičke izvore: opštu istoriju, filozofiju, likovne umetnosti, književnost. Interpretacija istorijskog repertoara na istorijskom muzičkom instrumentu čembalu, pripada domenu tzv. «rane muzike». Čembalistički repertoar pruža ne samo neiscrpno polje za istraživanje manuskripata i izvođenje dela kompozitora, još uvek malo poznatih široj publici, već i za suptilne stilske analize, istorijska razmatranja i preispitivanje uloge muzike u društvu kome je bila namenjena. Termin koji se odnosi na korektno izvođenje muzike pretklasičnog perioda «istorijski informisana izvođačka praksa», podrazumeva traganje za autentičnom interpretacijom istorijskog repertoara, koja se ostvaruje povezivanjem muzičkih istraživanja sa istorijskim, psihološkim i sociološkim, kao i produbljenim razumevanjem širokog pojma kulture odgovarajuće istorijske epohe. Interpretacija istorijskog čembalističkog repertoara ne podrazumeva samo zvučnu realizaciju muzičkih komada namenjenih ovom instrumentu, već i rekonstrukciju njihovog duhovnog bogatstva, njihovih senzitivnih i simboličkih potencijala.

* svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

Interpretacija istorijskih dela namenjenih čembalu nosi specifičnu problematiku: usled nestanka ovog istorijskog klavijaturnog instrumenta sa muzičke scene u trajanju dužem od jednog veka, došlo je do diskontinuiteta u prenošenju izvođačke tradicije. Traganje za individualnom iluminacijom, kojom bi se čembalistički repertoar mogao oživeti pred savremenim auditorijumom, vodi nas do potrebe da preispitamo pojam interpretacije u odgovarajućem periodu i istorijskom okruženju. Dok se period 17. veka može posmatrati kao tranzicioni u smislu definisanja tri osnovna nacionalna stila, tri muzička „ukusa“: italijanskog, francuskog i nemačkog koji će se ustaliti u 18. veku, već početak 18. veka najavljuje tranziciju u smeru individualizacije, koja vodi ka estetici 19. veka. Francuski umetnik, čembalista Fransoa Kupren, istovremeno inicira ujedinjenje ukusa i razvoj individualnosti: kamerna dela jasno najavljuju ujedinjenje francuskog i italijanskog stila (*Les Goûts Réunis-Ujedinjeni ukusi*), a njegove kompozicije za klavsen solo možemo shvatiti kao kompleksan priručnik i vodič u svet interpretacije. Kuprenov postupak karakterizacije komada interesantnim naslovima može se posmatrati kao rezultat sagledavanja problematike interpretacije u francuskoj umetnosti na prelazu 17. u 18. vek, a Kuprenovi naslovi komada kao literarni i filozofski dodatak njegovom teoretskom radu *Umetnost sviranja klavsena (L'Art de toucher le Clavecin)* posvećenom interpretaciji. Zagonetni i intrigantni Kuprenovi naslovi upućuju na inspiraciju antičkom mitologijom i platonističkom filozofijom. Simboličko tumačenje Kuprenovih naslova i ideološko tumačenje njegove vizije društvene uloge muzike pretpostavka su stilske analize Kuprenove muzike. Formiranje filozofije ukusa početkom 18. veka, u periodu kada su Kuprenova dela nastajala, određuje njegovu muziku kao spoj različitih zvučnih, čulnih senzacija sa lingvističkim, ideološkim i religioznim.

Barokni koncept „univerzalne harmonije“

Interpretacija muzike baroka pretpostavlja, u najširem kontekstu, razumevanje ideologije barokne umetnosti. U svetu 17. i 18. veka, prepunom socijalnih i religioznih konflikata, sveštenstvo i plemstvo rukovodili su svetskim teatrom kao ogledalom višeg, božanskog poretka. Uloga umetnosti, u takvom okruženju, bila je da stvori iluziju savršeno uređenog sveta. Ralf Toman u uvodu dela *Barok* (Toman, 2010) definiše osnovne odlike baroka, retoriku i končetizam (ital. *concerti*): retorika doprinosi utisku raskoši i bujnosti baroka, vodi je princip „očarati i pokrenuti“ (*delectare et movere*); istovremeno, barok se odlikuje i prisustvom strogih pravila, otelotvorenih u „konceptu“, Herman Bauer definisao je koncept kao „transformaciju misli kroz nekoliko stupnjeva“ i „put od objekta do značenja kao metafore“.

Francuska kultura ima u 17. veku drugačiji put razvoja od italijanske. Različita vizija sveta, različit odnos prema duhovnom i svetovnom životu, ogleda se i u muzici: dok italijanski muzičari usvajaju neoplatonističke zamisli o misterioznom dejstvu muzike (izložene u filozofskim delima Firentinaca Pika dela Mirandole i Marsilia Fičina) i prednost daju ekspresiji, Francuzi su naslednici Platonovih zamisli o ulozi muzike u stvaranju Idealne države. Vladavina ovih ideja povezana je sa ideologijom koju uspostavlja apsolutistički vladar Luj XIV. U francuskom društvu 17. i 18. veka muzika postaje simbolički jezik aktuelnog pogleda na svet. Temelj duhovne klime čini racionalistička Dekartova filozofija, a temelj vizije uloge muzike Mersenova muzička istraživanja „univerzalne harmonije“ iz 1636.

godine.¹ Opsednutost harmonijom tek spoznatog beskrajnog univerzuma, harmonijom apsolutističkog društva, čežnjom i prizivanjem harmonije suprotstavljenih sila razuma i strasti u pojedincu, harmonijom makro i mikrokosmosa, karakteristike su francuske kulture 17. veka, francuskog klasicizma. Ideja harmonije nastavlja svoje prisustvo i u francuskoj umetnosti 18. veka, uzrok je jedinstvenog i moćnog procvata francuske muzike i rađanja muzičkog pojma harmonije u delu Žan Filip Ramoa 1722. godine.

Na pomisao da ukupan Kuprenov opus za klavsen u sebi krije klasicistički koncept „univerzalne harmonije“, navodi jedinstvena Kuprenova forma barokne svite - red (fr. ordre). Savremeni francuski čembalista, autoritet za Kuprenov opus, Bomon (Olivier Baumont), u članku *Kuprenovi redovi, Fransoa Kupren: novo viđenje*², uvodi pretpostavku da je Kupren formirao svoje muzičke „redove“ analogno zamisli Luja XIV da uvede specifične „francuske redove“ u arhitekturu (analogno poznatim: dorski, jonski...). Kuprenovi „redovi“ su nizovi komada objedinjenih idejnim asocijativnim postupkom i muzičkom atmosferom prema Melersu (Mellers, 1968) Bomonov stav skreće pažnju na ulogu modusa u definisanju muzičke atmosfere. Kuprenove svite objedinjuje isti modus, a u pretonalnom Kuprenovom harmonskom muzičkom jeziku, prisustvo istoimenog dura i mola čini svetlo - tamnu varijantu odabranog modusa. Kao posledica nejednake temperacije harmonskih instrumenata, kojoj je Kupren, kao i većina baroknih kompozitora dao prednost u odnosu na jednaku, modusi (pa i tonaliteti koji su se postupno razvili iz njih), imali su individualne boje. Kuprenov učitelj i zaštitnik Šarpantje (Marc-Antoine Charpentier, 1645-1704) govori o „energijama modusa“³, želeći da istakne njihove različite boje i ekspresivni potencijal. Može se pretpostaviti da detaljni i slikoviti Kuprenovi naslovi nisu služili kao program ili tema za muzičku deskripciju, već su bili traganje za preciznijim karakterizacijama modusa i svih zvučnih nijansi koje oni nude. Analogno razlaganju svetlosti na boje duginog spektra, zvučni prostor razlaže se na modalne boje. Jedinstvo modusa u 12-tonskoj skali predstavlja demonstraciju „univerzalne harmonije“, analogno je jedinstvu grčkih naroda jonjana, dorana, frigijaca, ... koje Platon pretpostavlja u idealnoj državi. Kuprenovi karakterni komadi, uobičajeno se tumače kao panorama žanr-scena, događaja i galerija muzičkih portreta ličnosti iz njegovog okruženja. Prisustvo ideje „univerzalne harmonije“, novi način shvatanja Kuprenovih „redova“, otvara novi, simbolički pristup tumačenju naslova komada. U skladu sa platonizmom vrhovne ideje, apstraktna načela izražena su muzikom koja uspostavlja asocijaciju sa stvarnim događajima, situacijama ili likovima. Ton komada za koji je nemoguće pronaći pravu reč, nijansa karaktera, pripaja se liku čiji je individualni karakter bio prepoznatljiv savremenicima, a Kuprenu je poslužio kao nijansa kojom će upotpuniti svoj poredak karaktera unutar jednog „reda“. Za Kuprena, muzička dela nisu odblesak stvarnosti, već odblesak ideja, mogućnost njihove realizacije konkretnom pojavom „utelovljenje duha“ prema Mersenovim rečima (Fader, 2007). Iz naslova svih Kuprenovih komada u istom modusu, apstrahovanjem ideja, može se na-

¹ (Mersenne, Marin, *Harmonie univrselle, contenant la theorie et la pratique de la Mvsique, Ou il est traite de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*, Paris, Sebastien Cramoisy Imprimeur ordinaire du Roy, MDCXXVI)

² *L'ordre chez Francois Couperin, Francois Couperin: nouveaux regards*, Villecroze, 1995

³ *“Pourquoi les transpositions de modes? La première et moindre raison c'est pour réindre la même pièce de musique chantable par tout sorte de voix. La seconde et principe raison c'est pour l'expression des différentes passions, à quoi la différente énergie des modes est très propre”.*

<http://www.charpentier.culture.fr/fr/html/compo/>, 15.05.2012

slutiti njegova vizija, „energija modusa“. U skladu sa primenom principa univerzalnosti, otkrivene karakteristike modusa olakšavaju tumačenje naslova komada, za koje ranije nije postojalo jedinstveno objašnjenje.

Simbolika Kuprenovih komada

Fransoa Kupren je nesumnjivo umetnik u čijem je opusu kao u žiži došlo do prelamanja umetničkih duhovnih vrednosti francuskog klasicizma 17. veka i najave novih intelektualnih dostignuća - doba prosvete 18. veka. Kupren je odgajen, kao umetnik, u francuskoj klasičnoj tradiciji i vaspitavan u krugovima koji su predstavljali sam vrh obrazovane aristokratije. Kupren, francuski kraljevski muzičar u službi tri kralja, Luja XIV, Filipa II Orleanskog i Luja XV, kao poklonik kruga umetnika formiranog oko Filipa II Orleanskog, istovremeno je bio veliki poštovalac italijanskog stila u muzici. Kupren je svojim notnim tekstom otkrio sve nijanse svoje senzibilne prirode, sve boje svog fantastičnog okruženja. Naslovi Kuprenovih komada su produžetak poruke, ne smemo izgubiti iz vida da je bio pedagog, učitelj duhovnih i estetskih vrednosti. Logična je pretpostavka da je Kupren plemić, kao dvorski muzičar i učitelj muzike, u koncept svog čembalističkog opusa ugradio aktuelni „univerzum vrednosti“- kodeks idealnog dvoranina. Kuprenovi naslovi i muzika su integralno muzičko-literarno-filozofsko delo, u duhu vremena u kome se prožimaju različite umetnosti i njihova funkcija. Sledeći pitagorejsko-platonistički uzor, Kupren muziku koristi kao sredstvo analize, razumevanja, saznanja. U naslovima komada vidi se hijerarhija, prisutna u svakom redu, ona simbolizuje ne samo rangiranje osećanja po kvalitetu, već prelaz od vrednosti doba Luja XIV na vrednosti novog doba.

Kupren daje obrazloženje za uvođenje naslova – on kaže da naslovi odgovaraju idejama koje je imao u trenutku nastanka komada.

J'ai toujours eu un objet, en composant ces pièces; des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les Titres répondent aux idées que j'ai eues ;on me dispensera d'en rendre compte ; cependant, comme, parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assez rassemblants sous mes doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux sont plutôt donnés aux aimables originaux que j'ai voulu représenter qu'aux copies que j'en ai tirées .⁴

Kuprenova praksa nije izuzetak, svi teoretičari francuskog klasičnog perioda insistiraju na ekspresivnoj ulozi muzike, njihova uverenja proizilaze iz instinkta da muzika treba da ima socijalnu funkciju. Značenje ekspresivnosti u baroku, po Melersu (Mellers, 1968), pogrešno se razume: Bahov muzički simbolizam religioznih istina i Kuprenov muzički simbolizam karaktera i scena su slični, u oba slučaja ne radi se o sposobnosti slikanja, deskripcije, u komadu apsolutne instrumentalne muzike, nego su određeni ekstramuzički koncepti poslužili Bahu i Kuprenu da u njihovom umu pokrenu odgovarajući muzički odgovor. Analogija je, kaže Melers, za njih intelektualni proces, Bah je utelovio koncept

⁴ *Komponujući ove komade, uvek sam imao u glavi predmet [znači istovremeno i ličnost] koji su mi razne prilike pružale: tako naslovi odgovaraju zamislama koje sam tada imao. Poštedete me da vam o tome razlažem. Ipak, pošto među tim naslovima ima onih koji kao da hvale mene samog, treba upozoriti da su komadi koji ih nose više portreti koji su ponekad izgledali nalik meni pod mojim prstima ali da je većina tih hvalećih naslova pre data ljubaznim originalima koje sam želeo da predstavim nego kopijama koje sam iz njih izvukao. (Deo predgovora za Prvu svesku komada za klavsen, prema Tunley, 2004: Appendix B)*

Hrista na krstu u svojoj muzici tako prirodno, kao što je Kupren dočarao patos Arlekina.

Tokom 17. veka postupno dolazi do prelaska sa modalnog na tonalno mišljenje, prisustvo dorskog, frigijskog i eolskog modusa postupno vodi ka molu, a jonski, lidijski i miksolidijski vode ka duru. Postupnost prelaska evidentna je i kod Kuprena, ogleda se u broju predznaka koje Kupren koristi: u molskim tonalitetima sa snizilicama Kupren koristi dorski modus, pa zato ima jednu snizilicu manje od savremenog standarda. Ograničen je i broj tonaliteta koje Kupren koristi: kao poklonik italijanskog stila, on usvaja modifikaciju minton (*meantone*) temperacije 12-tonske skale (u kojoj mogu da se koriste tonaliteti do 3 predznaka). Najniži tonalitet koji koristi je "pakleni" f mol, on se pojavljuje kao dorski modus u Es duru. Tonalitet sa najviše povisilica koji koristi je "nebeski" E dur, Fis dur se pojavljuje samo unutar komada *Trnovitost (L'Épineuse)* u fis mollu. Kupren nam nije ostavio eksplicitne informacije o tome kakvo je značenje pridavao pojedinim modusima, ali možemo ih razotkriti iz naslova i dodatnih karakternih oznaka svih Kuprenovih komada u istom modusu. Kada rekonstruišemo Kuprenovu "energiju modusa", koristeći se principom univerzalnosti (*universal principle*) moći ćemo da protumačimo i komade čiji su naslovi nejasni ili se odnose na istorijske ličnosti čiji nam je karakter nepoznat. Simboličko i ideološko tumačenje Kuprenovog čembalističkog opusa, put za razumevanje njegovog stila, vode ka rekonstrukciji kompleksnog, uređenog, idealizovanog duhovnog prostora karakterističnog za francusku aristokratiju u periodu kraja vladavine Luja XIV, Kralja Sunca.

Pretpostavka da su četiri sveske Kuprenovih svita mogući pokazatelj njegovog svesnog građenja sistema na osnovu četiri osnovna elementa univerzalne harmonije (zemlje, vode, vatre i vazduha), može se potvrditi:

- u prvoj svesci pojavljuju se: muza plesa Terpsihora, boginja Dijana, bahantkinje
- u drugoj svesci: muza rođenja (Afrodita), boginja Atalanta, koribanti
- u trećoj svesci: muza biljaka (rasađivanja), boginja Minerva, vestalke
- u četvrtoj svesci: muza pobede, Apolon i Dionis, kerubini.

U duhu univerzalne harmonije, po kome se sve pojave razvijaju po analogiji i ogledaju jedne u drugima, može se reći da je prva sveska posvećena tradiciji, druga osećajnosti, treća društvenosti, a poslednja filozofiji, mislima o večnosti, životu i smrti, u prvoj se ogleda materija, u drugoj duša, u trećoj duh a u poslednjoj um koji upravlja svetom.

U nastavku rada dato je nekoliko karakterističnih primera simboličkog tumačenja Kuprenovih naslova.⁵

Modus „duha“ A

U svakoj od četiri Kuprenove sveske pojavljuje se po jedna svita čiji su svi stavovi u A duru, odnosno, a molu. U trećoj svesci jasno se razotkriva da je ovaj modus povezan sa duhom, jer se u naslovu prvog komada pojavljuje rimska boginja Minerva, pandan grčkoj Atini, zaštitnica umetnosti. XV svita („red“), posvećena je Regentu Filipu drugom Orleanskom, sa kojim Kupren deli ljubav prema italijanskoj muzici i pripadnost istom filozofskom platonističkom krugu. Prvi komad u sviti *La Régente, ou la Minerve, Noblement, sans lenteur* je Kuprenov omaž plemenitom patronu. Zamisao idealnog društva, Utopija,

⁵ Integralno tumačenje svih Kuprenovih naslova dato je u doktorskom umetničkom projektu autora rada „Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije (Stojanović Kutlača, 2013)

neguje se u krugu oko Regenta a jedinstvo pretpostavlja u polju duhovnih vrednosti. U arhitekturi, Regent je pokretač novog stila graditeljstva rustičnih kuća. Njegov idiličan zamak u Taverniju, i srodan, koji pripada princezi Konti, u Šoaziju (*Muséte de Choisi, Muséte de Taverni*) mesta su na kojima popularan zvuk gajdi – mizeta u slatkoj i pikantnoj atmosferi *La Douce, et Piquante* rascvetalih voćnjaka *Les Vergers fleüris*, omogućuje bekstvo od stvarnosti (ili obaveza) *L'Évaporée* u uspavljujuću oazu ljubavi *Le Dodo, ou L'Amour au Berceau*.

U prvoj svesci ovaj se modus pojavljuje u petoj sviti i posvećen je tradiciji koja se u duhu ispoljava kao uobrazilja, zamisao, mašta (fr. *la folle du logis*). Alemanda *Uobrazilja (La Logivière)* u A-duru kojom započinje peti red, odlikuje se otvorenošću i slobodom, kako i dolikuje ideji koju otelotvoruje, ali i izvesnom nesigurnošću. Uobrazilja može biti i opasna *La Dangereuse*, može imati moć ulepšavanja stvarnosti *Les Ondes*, ona može biti nežna zaslepljenost *La Tendre Fançon* ili podmukla nesposobnost orijentacije, koprena; šala *La Badine*, ili lakrdija *La Bandoline*; može biti rascvetana *La Flore* i anđeoska *L'Angélique*, fina građanska *La Villers* i pomalo primitivna, kao šale berača grožđa *Les Vendangeuses*, u svakom slučaju ona je oblik ulepšavanja, izvor prijatnosti *Les Agréments*. U njenoj nestabilnosti krije se mogućnost promene, pokretač prelaska od starog ka novom, od mladog i krhkog ka zreloom, ulepšanom i rascvetalom.

U drugoj svesci Kupren modus A određuje kao modus mašte. Govoreći o svetu osećanja, u mašti on vidi svežinu *La Rafrachissante* i šarm *Les Charmes*. Pobedonosne i zavodljive karakteristike mašte iskazane su u duru *L'Olimpique* i *La Séduisante* i dvodelnom taktu; dok se u kolebljivoj *Le Bavolet Flotant* i komičnoj *Le Petit-deüil ou les trois Veuves*, u trodelnom taktu, više ističe njena ženska, ćudljiva priroda, koja u molu prelazi u umiljatost *La Princesse de Sens*, pa čak i udvorička svojstva *L'Insinüante*.

U četvrtoj, „filozofskoj“ svesci, duh je agens promene društva, pokretač transformacije koja je ponekad bolna, ali i neminovna. Generacije se smenjuju i donose sa sobom nove vrednosti; tu su dostojanstvena stara gospoda *Les Vieux Seigneurs* i ne tako dostojanstvena mlada gospoda (koja se bave sitnim stvarima, kicoši), *Les Jeunes Seigneurs, Cy-devant les petits Maitres*; njihov suživot zatrovan je ubojitim strelicama ironije i netrpeljivosti, *Les Dars-Homicides*; to je društvo u kome precioze diktiraju beskrajne pesničke spletove soneta *Les Guirlandes*, u kojima je ljubav lažna i izveštačena; društvo u kome cveta prazno brbljanje *Les Brinborions*; i vlada najstariji i najopasniji bog – nestašni božiji kudravko Amor ili Eros, a razgovori nisu ništa više nego ljubavno ćaskanje *La Divine-Babiche, ou les Amours-badins*; to je društvo u kome čedni portret infantkinje *La Belle Javotte autre fois L'Infante*, deluje bespomoćno pred grandioznim i zastrašujućim vrtlogom metamorfoze koju simbolizuje alhemijski „vodozemac“ *L'Amphibie, mouvement de Passacaille*.

Modus „prirode“ B

Modus B se samo jednom pojavljuje kod Kuprena, i to samo u duru. Za Šarpantjea to je modus taman, mračan, užasan. U pitagorejskoj temperaciji to je bio tonalitet sa najviše snizilica, pa je u staroj tradiciji to bio bukolički modus, modus maskiranih demona, goblina, tajanstvenih šumskih bića i zagonetnih vodenih vila. I za Kuprena to je modus magije, čarolije, iluzije. Ovaj modus poslužio je Kuprenu za veličanstveno otvaranje druge sveske posvećene misterioznom svetu osećanja. U prvi mah se čini da svita ima

pastoralni karakter, jer tu su žeteoci *Les Moissonneurs* i pastirice *Les Bergeries*, postavlja se pitanje šta znači prisustvo „misterioznih prepreka“ *Les Baricades Mistérieuses*. Priroda je ta koja postavlja misteriozne prepreke, čije savladavanje predstavlja jedini put ka povratku u idealnu zemlju Arkadiju, simbol izgubljenog raja, svet bezbrižnosti pastirica, za kojim duša većito čezne *Les Langueuers Tendres*. Ko su onda žeteoci, da li simbolizuju neminovno kruženje vremena, godišnjih doba, smrti koja kosi, ili su to oni koji, svesni tog toka, znaju kako i kad treba da ubiru plodove? A potom znaju kako da upregnu sile prirode kako bi te plodove iskoristili, odnose ih u vodenicu i misteriozna sila vodenog toka, simbol večnosti, daruje ih uspehom. U vreme kada je nastala ova svita, ne samo da je bilo popularno imati kuću na selu gde je vodenica bila čarobna mašina, postojalo je tehničko čudo tog vremena - splet vodenica Marli, koji je sprovodio vodu sa velike udaljenosti do Versajskih vrtova. U poslednjim godinama svog života Luj XIV, prilično depresivan, utočište iz zamorne atmosfere Versaja često je pronalazio u Marliju, simbolu svog mladalačkog poduhvata. Misteriozne barikade su simbol Marlija, simbol čovekove moći da ukroti demonske sile prirode i potčini ih sebi (kompozicija daje potvrdu ovakvog uverenja, ona asocira na veliki satni mehanizam, veliki točak pokreće manji, a ovaj još manje). Ako je čovek mogao da stvori Marli, on može korak po korak da savlada misterije prirode, a njene prepreke postaju simbol njegove pobede. I tada može da se preda uspavanci *La Bersan* žuborenja *Le Gazoüillement*, mada ne baš potpuno, jer ako to učini dovoljan je trač *La Commére*, ili nestaško *La Moucheron* (sudbina koja voli da se poigra) pa da sve nestane u trenu, kao kad bi neko bacio jednu plamenu iskru na polje zrelog žita. Za Kuprena, ova svita je slika magije osećajnog sveta koji treba savladavati, koji donosi najlepše plodove, ali ponekad iščezava u trenu. Možemo zaključiti da je modus B za Kuprena modus prirode, u slučaju individue to je lična priroda koju treba razumeti, ali i savladavati.

Modus „svetlosti“ (znanja) C

U prvoj svesci, u ovom modusu je treća svita, a otvara je veličanstvena i mračna alemanda *La Ténébreuse, Allemande* jer „u početku beše tama“, koja je bila turobna i zloslutna *La Lugubre, Sarabande*. Ona i dalje postoji svuda gde vlada tuga *Les Regrets*, njena postojbina je Španija *L'Espagnolète*. Hodočasnici *Les Pélerines* i ovenčani vitezovi *Les Laurentines*, doneli su svetlost iz daljine, preko mora: ljubav je najveća sila koja povezuje bića *La Favorite, Chaconne à deux tems*. Međutim, bog ljubavi zna da se poigra sudbinom, on je obešenjak *La Lutine*. Za Kuprena, u duhu platonizma, svetlost čine znanje i red, a tamu neznanje i kaos; tajni izvor svetlosti je ljubav.

U drugoj svesci, u modusu C, Kupren pokazuje kako se iz pojma svetlosti rađa pojam „ideala“. Posvećena mu je jedanaesta svita, a nit vodilju svite razotkriva stav *Zenobija (La Zénobie)*, jedan od malo poznatih pojmova idealnog grada. Kupren idealizam određuje kao „prirodnu milost“ *Les Graces-Naturéles* i plemenitost *La Castelane*, koja isijava i svetluca *L'Etincelante ou La Bontems*. Drugi deo ove svite jasno ukazuje na povezanost sa istorijskim događajem propasti starog udruženja muzičara „menestrandize“ *Les Fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxsx*. Mada se u Kuprenovom notnom tekstu nazire naivno tonsko slikanje (svojstveno starim muzičarima, a ne njemu), ova minijatura muzička farsa ima i dublju poruku, postavlja pitanje šta bi trebao da bude muzičar, koji

su njegovi ideali. Kupren u ovoj sviti, kao i u izvesnom broju drugih svita, koristi antički metod ironije kako bi naveo slušaoca na pravi odgovor.

Modus C pojavljuje se još samo jednom u Kuprenovom čembalističkom opusu u dvadeset petoj sviti, i daje odgovor na pitanje koje je u prethodnoj sviti ostalo da lebdi u vazduhu. Koja je uloga pesnika, umetnika, pita Kupren, i podseća nas na Platonovu alegoriju „pećine“ iz devete knjige *Države*: ljudi su kao robovi vezani lancima i zatvoreni u pećini, iza njih je izlaz i jasna svetlost dana ali oni je ne vide, zagledani u zid pećine na kome nemiran plameni vrh *La Monflambert* stvara ogromne i zastrašujuće lutajuće senke *Les Ombres Errantes-Lutajuće senke*. Čovek koji bi imao snage da raskine lance i pogleda svetlost *La Visionaire*, mogao bi da razbije misteriju *La Misterieuse*, a njegova bi dužnost bila da i drugima ukaže na mogućnost pobede *La Muse Victorieuse*, međutim najverovatnije da mu ne bi poverovali, da bi ga prognali, a možda i ubili (kao Sokrata). Pitanje je filozofsko, a odgovor umetnički i kod Platona i kod Kuprena: mala je izvesnost da bi se ljudi lako odrekli svojih zabluda i uverenja, svojih lutajućih senki. Eterična lepota komada *Lutajuće senke*, poslednjeg u sviti, pokazuje da je Kupren spreman kao umetnik da razume ljudsku prirodu i da uroni u njene senovite dubine.

Analognim postupkom dolazi se do karakteristika ostalih modusa i ukupnog Kuprenovog poretka modusa⁶:

- A modus duha
- B modus prirode
- C modus svetlosti (znanja)
- D modus razuma (mere)
- Es modus vizije
- E modus ljubavi
- F modus talenta (smelosti)
- Fis modus ekstaze
- G modus umetnosti
- H modus savršenstva.

Svaka Kuprenova svita je progresija, a i njegov ukupan koncept je mentalna progresija. Umetnik je kreator, njegove ideje se razvijaju kretanjem iz jednog jezgra progresivno, umetnik se takmiči sa prirodom, on je graditelj, imitira kreativne principe prirode i Boga, ideja vodilja mu je pretpostavka harmonije, analogije između delova i celine. Kuprenov opus utemeljen je na uverenju da muzika ima sposobnost imitacije ljudskog iskustva, moć usavršavanja čovekove prirode, jer jedinstvo simetrije, proporcije i harmonije s jedne strane i intuicije, imaginacije, ekstaze, svojstveno je muzici. Kuprenov opus demonstrira obnavljanje antičke edukativne uloge muzike i vodi ka „vaspitanju ukusa“: njegov personalni renesansni ideal *uomo universale*, preko francuskog „dvoranina“, vodi do „prosvećenog“ čoveka 18. veka. Kuprenovo delo je karika koja spaja klasicistički idealizam sa modernim entuzijazmom i verom u moć edukacije.

Princip univerzalnosti, primenjen u ovom radu kao originalni postupak autora rada, doveo je do značajnih razlika u tumačenju Kuprenovih naslova u odnosu na tumačenja priznatih autoriteta za Kuprenov opus: Melersa, Bosana, Bomona, Tanlija, Klarka i Konona. Bez namere da se negiraju njihova tumačenja, prezimena istorijskih ličnosti shvaćena su kao simboli karaktera (mnoga prezimena su tako nastala), kao personifikacije ideja koje su Kuprenu poslužile kao povod za kompleksnije asocijacije. Univerzalističko tumačenje

⁶ Detaljna analiza je sprovedena u doktorskom umetničkom projektu autora rada (Stojanović Kutlača, 2012)

olakšava objašnjenje komada koji bi ostali nejasni usled nepoznavanja pravopisa staro-francuskog jezika ili usled nedostatka informacija o ličnostima na dvoru. Istovremeno, ovo tumačenje nije u kontradikciji sa prethodnim, na osnovu principa univerzalne harmonije sve je povezano, sve se ogleda jedno u drugom, sve ima istu generičku osnovu.

Citirana literatura:

- Baumont, Olivier, *Couperin, le musicien des Rois*, Paris: Gallimard, 1998.
- Beaussant, Philippe, *Francois Couperin*, Paris: Librairie Artheme Fayard, 1980.
- Fader, Don, Philippe II d'Orleans's "chanteurs italiens", *the Italian cantata and the gouts-reunis under Louis XIV*, Oxford University Press: Early Music, Vol. XXXV, No.2, 2007.
- Kenyon, Nicholas, ed, *Authenticity and Early Music, a symposium*, New York: Oxford University Press, 1988.
- Koenigsberger, Dorothy, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, Hassocks, Sussex, Great Britain: The Harvester Press Limited, 1979.
- Magnard, Pierre: „L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne“, <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf>, 33–51, download: 26.06.2011.
- Mellers, Wilfrid, *Francois Couperin and the French Classical Tradition*, London, New York: Dover Publications, Inc., 1968.
- Stojanović Kutlača, Svetlana, *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, Beograd: FMU, 2012.
- Toman, Rolf. Edit. *Baroque* (original title Barock), Tandem Verlag GmbH, 2004 h.f.ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH, 2010.
- Tunley, David, *Francois Couperin and the perfection of music*, Ashgate Publishing Limited, England, 2004.
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
- Clarc, Jane& Connon, Derek, *The Mirror of Human Life*, London : Keyword Press, 2011.

SYMBOLISM OF COUPERIN'S HARPSICHORD PIECES

SUMMARY

Couperin's unique form of Baroque suite „order“ (French: *ordre*) presents a series of character pieces related by conceptual associative method and musical atmosphere. Authorities for Couperin's opus Wilfried Mellers, Beaussant Philippe, David Tunley, Olivier Baumont, Jane Clarc and Derek Connon, interpreting intriguing titles of individual pieces in them are seeking associations with celebrities from the court, genre scenes and historical events. Symbolic interpretation of Couperin's pieces, which is proposed in this paper is based on the presence of a ancient mythological characters, the idea of forming an ideal state, and ideas about the role of art in society. The concept of Couperin's opus is based on the idea of „universal harmony“, which in French culture of the 17th century is established by Mersen. The initial idea is a note by Olivier Baumont, that Couperin has generated orders as likely to attempt an analogy of Louis XIV to introduce a new „French“ ranks in architecture, in contrast to known: Ionic, Doric ... The author compares all the titles of pieces in the same mode

as to expose Couperin's seeing of the expressive potential of the different modes in the unequal temperament, his vision of „power of modes“. Couperin's pieces are interpreted as elements of an idealized „universe of aristocratic values“ guide on the way of forming the ideal courtier, „the road to perfection“ inspired by Platonic philosophy, and as steps in achieving ethical balance through aesthetic sensation according to the „philosophy of taste“.

Key words: Couperin, symbolism, universal harmony, perfection.

ODLIKE REČENICA I PERIODA U HAJDNOVIM SONATAMA ZA KLAVIR

Danijela Zdravić Mihailović*
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Primljen: 31.3.2015. / Prihvaćen: 12.5.2015.

Sažetak

U radu se razmatraju različiti vidovi rečenica i perioda u muenetima Hajdnovih ranih sonata za klavir. Pored osnovnog tipa perioda, ukazuje se i na pojedine ređe vidove periodičnosti, kao i na moguće prošireno shvatanje otvorenog perioda, sa osvrtom na način strukturne organizacije rečenica. Period u kome rečenice ne poseduju izrazitu sličnost predstavlja posebno osetljivo pitanje, jer se ispostavlja da se ovaj tip perioda, u određenim uslovima, može poistovetiti sa nizom rečenica. U tom smislu izabrani primeri mogu biti dragoceni u nastavnoj praksi, jer se kroz njih mogu sagledati specifični vidovi formiranja celine višeg reda.

Ključne reči: muzička rečenica, period, niz rečenica, Hajdn, muenet.

Razmatranje odlika muzičke rečenice u domaćoj stručno-pedagoškoj literaturi zauzima centralno mesto (Михајловић 1989; Peričić i Skovran 1991; Popović 1998; Ristić 2009; Zatkalik i Stambolić 2003; Zatkalik, Medić i dr. 2001; Здравих Михаиловић и Васиљакс 2014b). Spoznaja o važnosti određenja pojma i prezentovanja raznolikosti muzičkih rečenica inicira i nastanak pojedinačnih radova koji pružaju dragocena saznanja o njenom statusu. U novijim istraživanjima ukazuje se na relativnu neusaglašenost stavova teoretičara, odnosno na činjenicu da svaka nova izvedena sistematizacija donosi nove nedoumice i nova pitanja (Сабо 2006).

Prilikom analize muzičke rečenice razmatraju se sva tri plana – tematski, tonalni i strukturni. U starijoj literaturi, metodski postupak pri analizi strukturnog plana zasniva se na principu pravilo – izuzetak, jer polaznu osnovu predstavlja razmatranje rečenice pravilne konstrukcije – velike ili male – a zatim se krug razmatranja širi na ostale mogućnosti (Peričić i Skovran 1991: 53). Za ovakav odnos prema strukturi rečenice teoretičari navode činjenicu da, u delima bečkih klasičara, posebno kod Betovena (Ludwig van Beethoven), pravilna velika rečenica ima strukturu 2+2+4, odnosno 1+1+2 (ako je u pitanju mala rečenica).

U literaturi savremenih autora takođe se govori o ovom vidu rečenične građe, koji se još naziva i *standardni model* (Ristić 2009: 51) ili struktura sumiranja (Zatkalik i Stambolić 2005: 100). Pored toga, navode se i drugi vidovi strukturiranja muzičkog toka: struktura deljenja (4+2+2 ili 2+1+1), zatim rečenica koja se sastoji iz dve polurečenice

* dzdravimihailovic@yahoo.com

(4+4), rečenica zasnovana na ponavljanju (2+2+2). Za razliku od standardnog, u praksi dugo primenijavanog metodskog pristupa, *od pravila ka izuzetku*, u novijim analitičkim razmatranjima posvećena je veća pažnja svim planovima muzičke rečenice – ukazuje se na postojanje raznovrsnih vidova muzičkih rečenica u zavisnosti od njene dužine (uključujući unutrašnje i spoljašnje proširenje), tonalnog plana, kadence, načina strukturiranja unutrašnjih segmenata i sl.

I pored veoma razrađene tipologije, autori konstatuju da postoji određeni vid muzičke rečenice koji izmiče svrstavanju u postojeću tipologiju, tako da se javlja potreba za uvođenjem posebne kategorije pod nazivom *Specifične situacije* (ibidem). Sam naziv govori da je reč o veoma osobenim vidovima realizacije unutarrečeničnog muzičkog toka, te da se on opire svim ustanovljenim načinima strukturiranja. Dakle, reč je o onim rečenicama koje se, prema unutrašnjem redosledu izlaganja segmenata, a ponekad i prema dužini iskazanoj brojem taktova, ne uklapaju ni u jedan pomenuti vid organizacije sadržaja muzičke rečenice.

Pored muzičke rečenice, veliku pažnju teoretičara privlače i pitanja vezana za formiranje perioda (Veljanović Ranković 2008; Zdravić Mihailović 2010; Здравитић Михаиловић и Васиљакис 2014а). U domaćoj literaturi (Михајловић 1989; Peričić i Skovran 1991), period se opisuje kao celina višeg reda koju obrazuju dve međusobno tematski slične i harmonski zavisne rečenice. Minimum sličnosti obavezan je na tematskom planu, a harmonska zavisnost se ogleda u oslabljenoj kadenci prve i savršenoj kadenci druge rečenice.

U novijim radovima zapaža se tendencija proširenog shvatanja perioda, pri čemu se važni uslovi u muzičkom toku (tematska sličnost i harmonska zavisnost) ne navode kao ključni za njegovo formiranje (упор. Здравитић Михаиловић и Васиљакис 2014а: 211-212; Здравитић Михаиловић и Васиљакис 2014b: 64-65). Za niz od dve rečenice koje ne poseduju tematsku sličnost, ali su harmonski zavisne, predlaže se termin *kontrastni period*. On posebnu primenu nalazi u delima kompozitora ranog klasičnog stila, posebno kod Hajdna (Franz Joseph Haydn).

Pored proširenog shvatanja tradicionalnog¹ tipa perioda, može se zapaziti i tendencija proširenog shvatanja otvorenog perioda. U domaćoj literaturi (Михајловић 1989; Peričić i Skovran 1991), dominira stav da otvoreni period obrazuju dve rečenice koje završavaju polukadencom na dominantni, s tim što je druga rečenica u novom tonalitetu. Međutim, i ovde se zapaža donekle drugačiji pristup u radovima novijeg datuma. Pojedini teoretičari (Zatkalik, Medić i dr. 2003) pod otvorenim periodom podrazumevaju dve rečenice od kojih prva završava na tonici osnovnog tonaliteta, dok druga modulira, i završava na dominantni novog tonaliteta. Zajedničko shvatanje u ovim stavovima odnosi se na promenu tonaliteta; prva rečenica može završiti na tonici ili na dominantni osnovnog, ali druga je svakako *otvorena*, tj. završava na dominantni novog tonaliteta. S druge strane, pojedini teoretičari (Здравитић Михаиловић и Васиљакис 2014b) otvorenim periodom smatraju i dve tematski slične rečenice od kojih prva završava na tonici, a druga na dominantni osnovnog tonaliteta (obrnuto od standardnog perioda).

Prošireno tumačenje perioda može biti dragoceno u analitičkom razmatranju ranih Hajdnovih dela, gde se, srazmerno često, sreće niz dveju rečenica koje ne poseduju izrazitu tematsku bliskost ili nemaju odnos kadenci koji odgovara periodu. Stoga se u ovom članku, pored standardnih, razmatraju i ređi vidovi perioda kojeg obrazuju tematski međusobno slične ili različite rečenice, sa osvrtom i na način strukturne organizacije

¹ U ovom radu ćemo tradicionalni tip perioda, osnovni tip perioda i standardni period koristiti kao sinonime

rečenica. Ta ideja je, na neki način, nastavak tendencije da se odlike muzičke rečenice i perioda razmatraju u delima jednog kompozitora (Zdravić Mihailović 2014c).

Analički uzorak predstavlja izbor rečenica i perioda iz početnih odseka menueta Hajdnovih ranih sonata za klavir. Budući da je menuet redovno pisan u obliku pesme, važno je napraviti osvrt na stavove teoretičara kada je u pitanju ovaj formalni tip. Aktuelni teorijski stavovi ukazuju na činjenicu da je prvi deo oblika pesme (**a**) redovno pisan u formi perioda (eventualno rečenice). Ta činjenica nije sporna, ali je važno ukazati i na postojanje pojedinih specifičnih rešenja koja osciliraju između dveju celina višeg reda - niza rečenica i perioda.

Ukoliko je prvi deo koncipiran kao period, rečenice mogu biti tematski slične, a harmonski zavisne (oslabljena kadenca u prvoj i savršena kadenca na tonici u drugoj rečenici). Prvi odsek forme često modulira u dominantni tonalitet.

Primer 1

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 8, Menuet

The musical score for the Menuet from Haydn's Sonata for Piano Hob. 8 is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic and features a first measure labeled 'motiv a' and a second measure labeled 'motiv a1'. The second system continues with a piano (*p*) dynamic and features a first measure labeled 'a) 24' and a second measure labeled 'motiv a1'. The score includes various articulations such as slurs, accents, and trills ('tr'). Below the first system, the harmonic analysis is given as 'G: K⁶ D⁷ T'. Below the second system, the harmonic analysis is given as 'D: II⁶ K₄ D T'.

Prva rečenica ima 4 takta i kadencu na oslabljenoj tonici osnovnog tonaliteta. Druga rečenica počinje u 5. taktu donoseći drugi motiv iz prve rečenice (motiv *a1*), karakterističan pokret triola i kadencu, što definitivno ukazuje na tematsku bliskost dveju rečenica. Pored tematske sličnosti, drugu rečenicu karakteriše veća dinamičnost i promena tonaliteta - modulacija u D-dur (druga rečenica ima savršenu kadencu na tonici). Ovakav period je srazmerno čest u delima bečkih klasičara.

Pored promene tonaliteta, nije retkost da druga rečenica perioda sadrži odstupanja u proporciji. U Primeru 2 prikazan je modulirajući period u kome je druga rečenica proširena (4+6) i taj postupak se smatra češćim kada je u pitanju druga rečenica perioda nego prva (Zatkalik, Medić i dr. 2003). Prva rečenica završava na tonici osnovnog tonaliteta koja je oslabljena položajem akorda i metričkim naglaskom. Druga rečenica ne donosi ponavljanje prve, ali se mogu uočiti elementi sličnosti na tematskom planu, prvenstveno u pokretu triola i nizu šesnaestina u kadenci.

Primer 2

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 12, Menuet

Menuetto

A: $D_3^4 \quad T$
E: S

S K^6 D T

Osim proširenja, druga rečenica donosi kontrast na strukturnom planu; za razliku od prve koja ima građu 3+1, druga rečenica se sastoji iz tri dvotakta. Ideja ponavljanja nije očuvana (kako to često biva kod osnovnog tipa perioda), ali među rečenicama postoji sličnost na tematskom planu, kao i harmonska zavisnost.

Sledeći primer ilustruje period u kome rečenice nisu izrazito tematski slične, ali se diskretna sličnost ogleda u ritmičkoj figuri (triola). S druge strane, rečenice se razlikuju u pogledu fature, kao i strukture. Prva rečenica ima građu $n+n$, a druga $n+n+2n$, što dodatno ugrožava koherentnost perioda koje one obrazuju. Međutim, harmonska zavisnost, kao i minimum sličnosti na tematskom planu svakako daju mogućnost da se ovaj odsek shvati kao period.

Primer 3

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 10, Menuet

Menuet

C: T_{4-3}^{6-5}

II^6 K_4^6 D T

Međusobna sličnost rečenica jeste važan, ali ne i neophodan uslov za formiranje perioda. Imajući u vidu prošireno shvatanje perioda pojedinih stranih (Цуккерман 1990; Холопова 2001; Мазель 1979; Ninov 2010; Тюлин 1965) i domaćih teoretičara (Veljanović Ranković 2008; Zdravić Mihailović 2010), neposredno izlaganje dveju rečenica, koje su harmonski zavisne, pri čemu ne pokazuju izrazitu sličnost na tematskom planu, takođe mogu obrazovati period. U tom smislu je važno ukazati na neka novija shvatanja perioda (Здравић Михаиловић и Васиљакис 2014а) u kojima se objašnjava razlika između osnovnog tipa perioda (tzv. *paralelni period*, Primer 1 i 2), perioda u kome rečenice ne pokazuju veći stepen tematske sličnosti, ali imaju zajedničkih elemenata (Primer 3 i 4) i perioda u kome druga rečenica ne pokazuje tematsku srodnost sa prvom (*kontrastni period*). Važno je napomenuti da i u ovom primeru rečenice imaju različitu strukturnu organizaciju (prva rečenica ima građu 2+2, a druga 1+1+2), što, uz promenu tonaliteta, narušava ideju periodičnog ponavljanja. Budući da rečenice imaju zajedničkih elemenata (pokret šesnaestina i silazni tok melodije u završnom kadenciranju), može se reći da one obrazuju modulirajući period.

Primer 4

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 14, Menuet

The image shows a musical score for a minuet in D major, 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a first ending bracket labeled 'a' and a second ending bracket labeled 'b'. The second system has a first ending bracket labeled 'b2' and a second ending bracket labeled 'b3'. Below the score, there are chord symbols: D, D₃, D₄, 6, 5, T, A, S, K⁶, D, T. The piece ends with a repeat sign.

U početnom izlaganju Menueta iz sonate za klavir Hob. 1 (Primer 5) mogu se uočiti dve rečenice od kojih prva završava na tonici, a druga na dominantni C-dura. Prema ranijem shvatanju teoretičara (Peričić i Skovran, 1991), ovakav odnos rečenica bio bi okarakterisan kao niz rečenica - rečenice su tematski slične, ali odnos kadenci ne odgovara ni standardnom ni otvorenom periodu. Niz rečenica se razlikuje od perioda bilo po odnosu kadenci (kadence su jednake ili se poslednja rečenica ne završava tonikom i sl.), bilo po odsustvu sličnosti između rečenica (ibidem, 1991: 52). Međutim, prema stavovima pojedinih teoretičara koji otvorenim periodom nazivaju i neposredno nizanje dveju sličnih rečenica čiji je odnos kadenci obrnut od standardnog (Здравић Михаиловић и Васиљакис 2014b: 73), ovakav odnos rečenica se može okarakterisati kao otvoreni period. Pridev *otvoreni* odnosi se na polukadencu druge rečenice (otvoreni završetak), pri čemu se ne smatra nužnim da to bude dominantna novog tonaliteta. Završetak prvog odseka na dominantni svakako ukazuje na baroknu tradiciju i može se reći da ovakav koncept prvog odseka

dvodelne i trodelne pesme nije redak u ranim Hajdnovim delima. I u ovom početnom odseku oblika pesme (a) dramaturgija muzičkih rečenica je različita - prva se odvija po principu $n+n+2n$, a druga kao $n+n$.

Primer 5

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 1, Menuet

Menuet

C: $D_3^{47} T$

$K_4^6 D$

Naredni primeri pokazuju neka osobena rešenja koja su veoma provokativna za analitička razmatranja. U njima se prožimaju elementi (velike) rečenice i (otvorenog) perioda. U Menuetu iz sonate A-dur Hob. 5 (Primer 6) može se zapaziti deljivost prvog odseka - prvi četvorotakt poseduje tipičnu strukturu sumiranja $1+1+2$ i završetak na oslabljenoj tonici osnovnog tonaliteta. Pri tome kompozitor ne daje ubedljivu kadencu, već završetak predstavlja veza VII-T i to na nenaglašenom taktovom delu. Drugi segment počinje subdominantnom funkcijom i u početnom delu svoga toka donosi kontrast, dok se u daljem toku (u drugom dvotaktu) uspostavlja sličnost sa prvim delom. Odsek završava polukadencom na dominantu.

Primer 6

Hajdn: Sonata za klavir Hob. 5, Menuet

Menuetto

A: $K_6 VII T S$

$K_4^6 D$

Završetak odseka **a** na dominantni osnovnog tonaliteta, kao što je već rečeno, nije retkost u ranim Hajdnovim delima, ali je u konkretnom primeru provokativno pitanje da li je ovde reč o jednoj rečenici ili o celini višeg reda. Ukoliko se radi o celini višeg reda, da li bi se ona okarakterisala kao niz rečenica ili kao period? Uzimajući u obzir činjenicu da prva rečenica perioda ima oslabljenu kadencu, te da ne mora da pokazuje veći stepen samostalnosti, onda se prvi segment (takt 1-4) svakako može okarakterisati kao prva rečenica perioda. Postavlja se pitanje na koji način treba shvatiti njen odnos sa drugom rečenicom, odnosno čitav odsek. Da podsetimo, dve rečenice koje imaju obrnuti odnos kadenci od standardnog perioda (T-D), moguće je shvatiti kao otvoreni period. Ako se ima u vidu i činjenica da period mogu obrazovati i dve rečenice koje međusobno nisu tematski slične, onda se stiče utisak da je sasvim prihvatljivo tumačenje ovog odseka kao otvorenog kontrastnog perioda.

Moguće tumačenje do kojeg smo došli nastalo je kao rezultat proširenog shvatanja perioda, ali je ovde posebno važno ukazati da faktički dolazi do preklapanja proširenog shvatanja perioda sa celinom višeg reda koja se u domaćoj literaturi opisuje kao niz rečenica. Ako se period javlja u svom osnovnom vidu (standardni period), razlika između njega i niza rečenica je očigledna i sasvim jasna. Međutim, prošireno shvatanje perioda, koje ne podrazumeva sličnost rečenica, kao ni harmonsku zavisnost, dovodi do tačke na kojoj se ove dve kategorije preklapaju, pa se tada ne može pouzdano reći da li je reč o jednoj ili drugoj celini višeg reda. U stvari, interpretacija primera bi morala biti potkrepljena konkretnim teorijskim stavovima. U svakom slučaju, kada bi se drugi segment zasnivao na ponavljanju prvog, nedvosmisleno bismo zaključili da je ovde reč o (otvorenom) periodu. Međutim, kako kontekst često određuje celinu, neophodno je detaljnije razmotriti ono što sledi. Budući da se u muzičkom toku umesto ponavljanja javlja razvoj i kadenciranje, čini se sasvim prihvatljivim tumačenje ovog odseka kao jedne rečenice. Prvi segment se u tom kontekstu može objasniti kao potencijalna rečenica, imajući u vidu da „sintagme koje ispoljavaju veći stepen samostalnosti nazivamo *potencijalnim rečenicama*“ (Zatkalik, Medić i dr. 2003). Slično prethodno opisanim primerima, i ovde je dramaturgija muzičke rečenice organizovana korišćenjem različitih strukturnih formula (prvi segment kao $n+n+2n$, a drugi kao $n+n$).

Prateći liniju postupnog izlaganja od uobičajenih vidova perioda ka pojedinim specifičnim odnosima segmenata unutar početnog odseka u Hajdnovim menuetima, poslednji u nizu primera (Primer 7) predstavlja posebnu zanimljivost. Prvi segment završava u 4. taktu oslabljenom kadencom na tonici, što mu obezbeđuje karakteristike muzičke rečenice. U daljem toku uočava se uvođenje novog tematskog materijala (pokret triola) u vidu tri dvotakta u kojima se vrši modulacija najpre u paralelni (g-mol), a potom u dominantni tonalitet (F-dur) i daje polukadencu na dominantni. Treći segment donosi, opet, relativno nov tematski materijal i dramaturgiju muzičke rečenice (1+1+2) koja se završava potpunom autentičnom kadencom (u dominantnom tonalitetu). Na tematskom planu uočavaju se tri materijala - prvi (1-4) koji karakteriše punktirani ritam; drugi (5-10) koji karakteriše pokret triola, i treći (11-14), koji odlikuje pokret šesnaestina i završno kadenciranje. Pri tome je važno istaći da samo prvi segment poseduje odlike muzičke rečenice, dok drugom i trećem nedostaje izrazitija progresija (drugi predstavlja ponavljanje, a trećem nedostaje razvoj), tako da bi se oni okarakterisali kao potencijalne rečenice.

Analizirani primeri Hajdnove muzike još jedanput potvrđuju aktuelnost analitičkih razmatranja muzičke rečenice i perioda, kako onih rešenja koja su bliska tradicionalnom tipu perioda, tako i pojedinim specifičnim vidovima organizacije muzičke rečenice i/ili perioda.

Citirana literatura:

Zdraviћ Михаиловић, Данијела. „Драматургија музичке реченице у трећим ставовима Хајднових Лондонских симфонија“, Сања Пајић, Валерија Каначки (ур.). Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност и уметност*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2014с: 197-207.

Здравић Михаиловић, Данијела и Јелена Васиљакис. „Између паралелног и контрастног периода – предлог типологије периода према одликама тематског плана.“ Часопис за књижевност, језик, уметност и културу *Наслеђе* број 27, (2014а): 205-214.

Здравић Михаиловић, Данијела и Васиљакис, Јелена. *Приручник за анализу једноставних облика (барок и класицизам)*. Ниш: Факултет уметности, 2014б.

Мазел, Лео Абрамович. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979.

Михајловић, Милан. *Музички облици*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац: Издавачка организација Нота, Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1989.

Сабо, Аница. „Проблематика термилошког одређења елемената структурног плана музичког тока - музичка реченица.“ *Нови звук* бр. 27, (2006): 71-82.

Тюлин, Ју. и др. *Музыкальная форма*. Москва: Издательство Музыка, 1965.

Холопова, Валентина. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2001.

Цуккерман, Виктор Абрамович. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1990.

Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio, 2003.

Zatkalik, Miloš i Olivera Stambolić. *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2005.

Zdravić Mihailović, Danijela. „Tumačenje perioda u literaturi srpskih, ruskih, bugarskih i makedonskih autora (Peričić, Mihajlović, Popović, Zatkalik, Mazelj, Stojanov, Bužarovski). Miloš Zatkalik (ur.). *Muzička teorija i analiza, 7*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010: 264-270.

Ninov, Dimitar. “The Independent Phrase and the Universal Sentence: Suggested Classification of Basic Formal Structures.” Miloš Zatkalik (ur.). *Muzička teorija i analiza, 7*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010: 237-270.

Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1991.

Ristić, Tatjana. *Prolegomena teoriji muzičke sintakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2009.

Veljanović Ranković, Jasna. „Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara (Sposobin, Tjuljin, Mazelj i Holopova)“ Mirjana Živković, Ana Stefanović, Miloš Zatkalik (ur.). Zbornik katedre za teorijske predmete *Muzička teorija i analiza 5*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008: 236-253.

CHARACTERISTICS OF THE SENTENCE AND PERIODS IN HAYDN'S SONATAS FOR THE PIANO

SUMMARY

In this paper different concepts of periods are shown in Franz Joseph Haydn's minuets from the sonatas for the piano. The opinions of theorists about the usual (parallel) period are stated first, and then about the open period and series of sentences, after which literature examples are being analyzed. What is provocative for analytical reviews is the relation between two sentences without the distinct thematic similarity. Special attention in this paper was given to a specific relation between these sentences and raising the question when they should be comprehended as a series of sentences, and when as a period. In the structure of musical sentences one after another, it can be seen that they usually have a different structure: 1+1+2 (first sentence) and 2+2 (second sentence) and vice versa, which affects significantly on the concept of periods.

Key words: Musical sentence, period, series of sentences, Haydn, Minuet.

ELEMENTI REALIZMA U SOLO PJESMI DRVARI (1944) VLADE S. MILOŠEVIĆA

Gordana Grujić*
Univerzitet u Banjoj Luci
Akademija umjetnosti u Banjoj Luci

Primljen: 31.3.2015. / Prihvaćen: 23.5.2015.

Sažetak

Banjalučki kompozitor, Vlado S. Milošević, za vrijeme Drugog svjetskog rata sklonio se u Niš. Tuga i briga za zavičajem urodila je nizom solo pjesama na poetske predloške Slavka Mandića, krajiškog pjesnika socijalne orijentacije: *Nemir, Zmijanje, Kroz noći i dane, Želje, Molitva oblaku* i *Drvari*. Način ozvučavanja poezije Slavka Mandića u solo pjesmama Vlade Miloševića predstavlja liniju realizma u interpretaciji teksta, a do zaključaka u tom smjeru došli su autori članaka u časopisu *Putevi - V. Peričić i V. Nikolovski*. Njihova zapažanja kao ideju je preuzeo i nadgradio muzikolog Ivan Čavlović u knjizi *Vlado Milošević, kompozitor*, te realizam ozvučavanja Mandićevih pjesama definiše u pet elemenata, koji su poslužili kao osnova za analitičko sagledavanje posljednje od nabrojanih solo pjesama koje su nastale u niškom izbjeglištvu Vlade Miloševića – *Drvari*.

Ključne riječi: Vlado S. Milošević, solo pjesma, realizam, muzička analiza.

Banjalučki kompozitor Vlado S. Milošević (1901 – 1990) komponovao je veliki broj solo pjesama (oko 130) i ovom žanru se vraćao u svim fazama svog stvaralaštva, kao obliku koji mu najviše odgovara. Do Drugog svjetskog rata primjetan je veći uticaj njemačkog lida (Lied) i srpske romantične solo pjesme Josipa Marinkovića i Stevana St. Mokranjca na solo pjesme Miloševića (Čavlović, 2001).

Preokret u njegovim kompozicionim manirima podstakao je početak Drugog svjetskog rata. Bježeći pred strahotama rata Vlado Milošević odlazi u Niš (1941-1946).¹ Lijek za njegovu dušu u ta vremena bili su stihovi banjalučkog književnika Slavka Mandića, čija se zbirka pjesama *Krici i jauči*, našla u Miloševićevom skromnom izbjegličkom prtljagu.² Poezija Slavka Mandića „obojena buntom protiv socijalne bijede zmijanjskog seljaka prije Drugog svjetskog rata“ probudila je u Vladi Miloševiću zabrinutost i tugu za zavičajem.³

¹ Uz pomoć prijatelja i poznanika dobio je posao nastavnika u Prvoj muškoj gimnaziji u Nišu i donekle učestvao u muzičkom životu grada, prije svega kao violista i dirigent u pozorišnoj sezoni 1941/42. u kojoj je izveo predstave *Kaplar Miloje* i *Ulični svirači*; uz intezivnije komponovanje solo pjesama i instrumenalne muzike.

² Vlado Milošević je tu dragu i srcu blisku zbirku pjesama, dobio od Slavka Mandića lično, juna 1940. na Čadavici, gdje su se sreli prilikom njegovog prvog pohoda na prikupljanje folklorne građe po Krajini (Čavlović, 2001: 93).

³ Poezija Slavka Mandića odiše tradicijom bliskom poeziji Sergeja A. Jesenjina i P. Kočića. „Jata vrana, krvavo nebo, oblaci, sve su to pojmovi ekspresionističke poetike koju su bili prigrtili svi pjesnici socijalne orijentacije u koje se već ovom pjesmom (*Večernja slika*) Mandić svrstao. Tu je *mladić blijed*, tu *čovjek jedan poguren* i

* gocasavic84@gmail.com



Neke od njih pretočio je u solo pjesme značajnije vrijednosti: *Nemir* (1941), *Zmijanje* (1942), *Kroz noći i dane* (1942), *Želje* (1942), *Molitva oblaku* (1944) i *Drvari* (1944).

Solo pjesme nastale na tekstove krajiškog pjesnika Slavka Mandića, predstavljaju posebnu grupu solo pjesama iz prvog perioda, tačnije 40-ih godina.⁴ Ističe se lirska melodija vokalne dionice i folklorna obojenost. Od stila pjesama svakako zavisi i njihovo ozvučavanje, te se u nabrojanim solo pjesmama na tekstove Slavka Mandića uočavaju dijalozi glasa i klavira, najčešće bez imitacija, izoritmički elementi, dijatonika u melodijskoj liniji i akordi bez terce; sve ukupno dajući impresionistički prizvuk slavenskog porijekla, što je veoma slično isticanju elemenata boje preko melodije i akorada kao kod M. Musorgskog (Čavlović, 2001; Големовић, 2008).

Način ozvučavanja ove poezije u solo pjesmama Vlade Miloševića predstavlja liniju realizma u interpretaciji teksta. Do ovog zaključka došao je Vlastimir Peričić (1976: 39) analizirajući *Četiri pjesme za bariton i orkestar* Vlade Miloševića: „očigledno kompozitor sledi uzore realističke interpretacije teksta kakve su dali pre svega slovenski majstori Musorgski i Janaček, odnosno kod nas Konjović.“

U isto vrijeme, makedonski kompozitor Vlastimir Nikolovski (1976: 376) dolazi do istih zaključaka kad je u pitanju realizam u solo pjesmama Vlade Miloševića: „ako bi trebalo da izvučem neke opšte zaključke vezane za stvaralaštvo Vlade Miloševića u oblasti solo pjesme, onda se u prvi plan nameće realizam, uslovljen kako stilskim shvatanjima kompozitora, tako i adekvatnim tumačenjem literarnog teksta.“

Njihova zapažanja o elementima realizma u solo pjesmama Vlade Miloševića, preuzeo je kao ideju i nadogrudio Ivan Čavlović (2001: 93-98), te realizam ozvučavanja Mandićevih pjesama definiše u pet elemenata, koji su ovom prilikom izdvojeni iz opsežnijeg tekstualnog koncepta:

- Fleksija krajiškog govornog jezika u svojevrsnu „melodiju govora“
- Slobodnije formalno oblikovanje
- „Dvoplanski tretman“ klavirske dionice
- Participiranje novih pojava u harmonskom jeziku
- Folklorni idiom.

Nabrojani elementi biće prikazani na primjeru solo pjesme *Drvari* (1944) za glas i klavir koja je nastala kao posljednja u nizu solo pjesama na tekstove Slavka Mandića za vrijeme niškog izbjeglištva Vlade Miloševića.

Milošević nema razrađenu koncepciju bilo kakve teorije o „**melodiji govora**“, ali se u svojim studijama često bavi fleksijom krajiškog govornog jezika. Kako bi objasnio mišljenje o svojim djelima često se bavio studioznim objašnjenjima, jednom prilikom navodeći i riječi samog Musorgskog: „... moja muzika mora da bude umetničkom reprodukcijom ljudskog govora u svim najsuptilnijim njegovim nijansama: to jest zvuci ljudskog govora, kao spoljni izraz misli i osećanja, moraju bez preterivanja i usiljavanja, postati istinitom muzikom, vernom ili umetničkom, visoko umetničkom. Eto to je ideal kome je stremim.“ (prema: Čavlović, 2001: 21). Ove ideale Milošević je vjerno slijedio u

sijed, tu je žena koja *krčmi žuri*, sa *čedom u prljavim povojima*...dakle gotovo žanr slika socijalne poezije. Nema nijansiranja, sve je u crno-bijelim kontrastima u kojima je riječ produženi mač socijalne borbe, sredstvo kojim se može pridonijeti rješavanju nepravde ovog svijeta.“ (Mandić, 1988: 72)

⁴ Zbog obimnosti opusa solo pjesme V. Miloševića, muzikolog Ivan Čavlović razvrstava prema sadržaju i vremenskim fazama na tri vremenska perioda: prvi period (1933-1950), drugi period (1960-e) i treći period (1970-e i 1980-e). (Čavlović, 2001: 87)

praktično svim svojim djelima; spajajući fleksiju govornog jezika i elemente folklorne melodije, stvarajući tipičan izgled melodijske linije sa uskim intervalnim pokretima, ali širokog ambitusa i taktnog prostora - *narativna deklamacija teksta*.

Primjer 1 (V. Milošević: *Drvari*, vokalna dionica, 14-15)

Pro-vo-de ih nije-mi po-gnu - ti i blij-e-di ko sje-ne blij-e-de

Vokalna dionica koncipirana je sa idejom da što vjernije prikaže zvučne i semantičke vrijednosti riječi iz preuzetog poetskog uzorka. U datom primjeru evidentan je uzak ambitus melodije u okviru terce (*b-des*) sa izuzetkom na kraju fraze gdje se javlja skok terce naniže (*b-ges*). Treba imati u vidu i tekst koji stoji u datom predlošku: *Provode ih nijemi, pognuti i blijedi ko sjene blijede*. Skok terce naniže, koloristički dočarava riječ sjene, na kojoj se nalazi i stihovni naglasak. *Oni* (*drvari*) *pognuti i nijemi* ozvučeni su u obimu terce naviše od tonskog centra B, dok je sjena mračna i turobna kao njihov odraz, predstavljen tercnim skokom u suprotnom smjeru.

Ipak, Milošević u solo pjesmi *Drvari* češće koristi i nešto širi opseg melodijskih fraza, koje svakako prate formu stiha, kao i triole na mjestu trosložne riječi, što predstavlja jedan od elemenata realističkog ozvučavanja riječi.

Primjer 2 (V. Milošević: *Drvari*, vokalna dionica, 10-12)

METRIKA MUZIKE	peon	daktil	trohej	daktil	daktil	trohej
	— — —	— — —	— — —	— — —	— — —	— — —
	3	3	3	3	3	
	Na	mr - ša - vim	ko - nji - ma	bije - le	bu - ko - ve	cje - pke se kla - te
METRIKA TEKSTA	peon	daktil	trohej	daktil	trohej	amfibrah
	— — —	— — —	— — —	— — —	— — —	— — —

Prikazani dvostih, *na mršavim konjima, bijele bukove cjepke se klate*, poslužiće za uvid u detaljniji fonetski sloj teksta i njegov odnos prema načinu ozvučavanja. Kada se uporede metrički i ritmički naglasci, jasno je izraženo poklapanje. Izrazita je silabika i pulsacija osmina, koja na mjestima trosložnih riječi prerasta u triole. Kako ovaj put nema izrazitog odnosa dugih i kratkih tonova koji bi bili nosioci dugih (teza) i kratkih (arza) slogova, svaki dugi slog je istaknut skokom, pokretom u melodiji, dok kratki slogovi uglavnom repetiraju dostignute tonove. Na taj način, ako bi se izdvojili samo tonovi u melodiji koji predstavljaju duge slogove, dobili bismo koncizan melodijski kostur.

U poređenju metrike teksta i metrike muzike, takođe je evidentno poklapanje naglašenih slogova koji padaju na prvi dio četvrtine kao osnovne jedinice mjere. Ipak, primjetno je razilaženje na samom kraju fraze u metričkim stopama teksta i muzike. Težnja da naglašeni dio svake riječi padne na naglašeni dio takta, dovodi do prividne nepodudarnosti metrike teksta i metrike muzike, gdje se teze i arze poklapaju, ali sa pomjeranjem muzičke metrizacije.

Ovakav metod ozvučavanja teksta sproveden je u cijeloj solo pjesmi *Drvari*, s tim da su negdje više zadovoljeni melodijski i ritmički elementi u korist muzičkog predloška, a negdje melodijske karakteristike riječi i stiha. Evidentno je da je vokalna dionica usko povezana sa poetskim tekstom, te da potcrtava značenje riječi i njihove prirodne zvučne odlike. Kako bi što adekvatnije uskladio govorni i muzički tok, Milošević često mijenja i vrstu takta (2/4, 3/4, C, 5/4).

U pogledu forme izraženo je **slobodnije formalno oblikovanje**, a kao osnovni Miloševićev manir ističe se prokomponovanost uz konstantno uvođenje novog materijala. On formi prilazi intuitivno, pri čemu preuzeti tekstualni predložak ima glavnu ulogu u koncepciji strukture.

(A)

(a) U bijela zimska jutra
zazvone tužno zvonca sa visina,

(a1) U bijela zimska jutra
spuštaju se njihovi dugi karavani
sa planina

(B)

(b) Na mršavim konjima
bijeke bukove cjepke se klate.

(c) Provode ih nijemi, pognuti i blijedi
K'o sjene blijede,

(d) dok koraci njihovi mirišu
na suvo šumsko lišće
i zime duge i snježne
vlasi(im) pričaju sijede.

(C)

(e) Sa mrtvih zavijanih kosa
donose svoja izbrazdana lica

(f) i očinski bol
za onima što ih očaj šiba
(u snijegu i dimu drvenih koliba)⁵
i što željno čekaju
očeve, hljeb i sol.

⁵ Ovaj, osamnaesti stih, Milošević izostavlja prilikom ozvučavanja pjesme *Drvari*. Njegov izostanak ne remeti koncepciju niti razumljivost tematike. Milošević je ovo vjerovatno učinio kako bi dobio na konciznosti, pri čemu ni ova, posljednja metričko-formalna cjelina (odsjek f) ne izlazi iz okvira većih od četverostiha.

Muzička forma poklapa se sa strofnom organizacijom poetskog predloška: tri strofe pri ozvučavanju predstavljene su formalnim obrascem **ABC**.⁶ Ipak, dalje oblikovanje muzičke forme nije zasnovano na stihu kao osnovnoj jedinici pjesničke forme, već na dvostihu, trostihu i četverostihu. Grupisanje svakako zavisi od dužine stihova, pri čemu se duži stihovi grupišu u dvostihove i trostihove, a kraći u četverostihove. Na grupisanje je uticao i raspored interpunkcijskih oznaka, koji strofe „dijeli“ na dvostihove, trostihove i četverostihove, koji su predstavljeni u određenim metričko-formalnim cjelinama od troakta do osmotakta. Konstantno uvođenje novog muzičkog materijala dovodi do slijeda različito imenovanih odsjeka: **A (a, a1)**, **B (b, c, d)** i **C (e, f)**; sa izuzetkom unutar dijela **A** gdje dvostih (odsjek **a**) i trostih (odsjek **a1**) čine otvoreni period nesimetrične strukture (3+4) u es-molu. Ovo je jedno od rijetkih djela Vlade Miloševića koje počinje i završava u istom tonalitetu, pa čak sa cijelim svojim trajanjem u istom tonalitetu (es-mol), svakako proširenim prvenstveno segmentima modalnih ljestvica.

Takođe, treba imati u vidu da sama vokalna dionica ne može da ponese cijeli teret pri dočaravanju raspoloženja i osjećanja, te da dodatnoj ekspresiji teksta doprinosi i klavir. Već u uvodu (dvotaktna priprema vokalu) nagovještena je atmosfera solo pjesme *Drvari*.

Primjer 3 (V. Milošević: *Drvari*, 1-3)

The image shows a musical score for the first three measures of the song 'Drvari'. It is written in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics 'U bi - je - la' zim - ska jut - ra' are written under the vocal line.

Prigušena i turobna atmosfera najavljena je prirodnim es-molom, koji je u osnovi dijela **A**, bez alteracija i istupanja koja karakterišu dalji tok solo pjesme. Određeni nemir unosi poliritmičnost; stalnoj pulsaciji triola u dionici klavira kontrastira puls osmina u vokalnoj dionici.

Ono što je očigledno, već na prvi, letimičan, pogled duž partiture je da klavir nema funkciju udvajanja sa glasom; donekle je u funkciji podrške, pri markiranju glavnih funkcionalnih stupnjeva. Kod Čavlovića nalazimo termin **dvoplanski tretman klavira**, koji označava pratnju i samostalnu logiku kretanja klavirske dionice, pri čemu klavir ima ravnopravnu ulogu sa vokalom u oslikavanju teksta (2001: 97-98)⁷.

⁶ Čavlović daje detaljan pregled formeove solo pjesme (2001: 95), te navodi da je u pitanju sljedeći formalni obrazac: **A (a a1)**, **B (b, c)**, **C (d)**, **D (e,f)**. U pogledu grupisanja stihova u odsjeke došli smo do istih zaključaka po pitanju forme (**a a1 b c d e f**), s tim da u skladu sa pjesničkim predloškom koji sadrži tri strofe, čini se adekvatnijim grupisati odsjeke u tri dijela (**A B C**).

⁷ Termin „princip dvoplanskog tretmana“ klavira Čavlović je preuzeo od V. Nikolovskog (1976).

Prethodno opisani princip progresivnosti materijala u vokalnoj donici uslovljava i sličan tretman klavirske dionice. Početna formula (puls triola) zadržava se kao osnova u klavirskoj dionici u okviru prve strofe, a zatim se postepeno napušta, te u drugoj strofi dominira harmonska uloga klavira sa slobodnije koncipiranom vertikalom. Sa trećom strofom (dio C) nastupa i novi, treći sloj klavira sa pulsacijom nove ritmičke figure u basu.

Primjer 4 (V. Milošević: *Drvari*, 28-30)

Dupliranje melodije je rijetko i primjetno na kraće mahove u okviru druge strofe i završetka solo pjesme. Opisani principi odnosa klavirske i vokalne dionice ne predstavljaju u nekoj većoj mjeri nove tekovine, već sasvim sigurno imaju oslonac na njemačkom lidu i Šubertovim solo pjesmama (Čavlović, 2001).

Nove pojave u **harmoniji** solo pjesama Vlade Miloševića nastalih u niškom izbjeglištvu, najavljuju harmonski jezik kasnijih solo pjesama 50-ih i 60-ih (Čavlović, 2001). Napomenuto tonalno jedinstvo solo pjesme *Drvari* u es-molu, nije uobičajeno kao manir Miloševića.⁸ Dio A pored izrazite strukturne periodičnosti, sadrži i jednostavan harmonski tok u prirodnom es-molu, sa rijetkom pojavom vođice, najčešće na krajevima fraza.

Primjer 5 (V. Milošević: *Drvari*, 3-6)

⁸ Manir da kompozicije na završava u tonalitetu iz kojeg je krenuo, Milošević je preuzeo iz folklor.

Ustaljeni akordski fond prirodnog i harmonskog es-mola, razbija česta pojava akorada kvartne konstrukcije (istaknuti u navedenom primjeru). Svi kvartni akordi su isti; u pitanju je sklop akorda (*f-b-es-as*). Takođe je evidentno i zamagljivanje akorada pomoću dodatih disonanci, a to su najčešće sekunde i kvarte.

Često smo u nedoumici da li nešto proglasiti akordom kvartne građe (u nekom od njegovih obrtaja) ili akordom sa dodatom disonancom. Na taj način, prethodno imenovani kvartni sklop *f-b-es-as* može se posmatrati kao akord *f-as-(b)-es*, tj. kao mali molski septakord koji umjesto kvinte ima dodatnu kvartu i u funkciji je subdominantnog septakorda (II_7) ili kao akord *b-(es)-f-as*, koji bi bio u funkciji dominantnog septakorda sa dodatom kvartom umjesto terce akorda. Ipak, kao adekvatnije rješenje nameće se mogućnost tumačenja ovog kvartnog akorda kao bifunkcionalnog. U pitanju je spoj dvije čiste kvinte, *b-f* i *as-es*, koje prezentuju akorde dominante i subdominante u es-molu, što asocira na donekle sličnu bifunkcionalnost umanjenog četvorozvuka na sedmom stupnju (spoj dominantnog i subdominantnog tritonusa).

Dalji tok solo pjesme, iako ostaje u es-molu, sadrži veće proširenje tonaliteta, upotrebom modalnih ljestvičnih elemenata i ljestvica specifične građe. Svakako, u pitanju su samo segmenti određenih ljestvica.

Primjer 6 (V. Milošević: *Drvvari*, 10-12)

Prikazan je početak dijela **B** u balkanskom molu, koji pred kraj fraze prerasta u frigijski modus. Iz ovakve ljestvične osnove proizilaze i specifični akordi i akordske veze. Balkanski mol je predstavljen vezom $VII_D - t(+2) - VI$, a u pitanju je nefunkcionalno razrješenje vantonalnog akorda, koje dodatno zamagľuje i disonanca (sekunda) u okviru toničnog trozvuka. Slični primjeri upotrebe segmenata specifičnih i modalnih ljestvica su evidentni u daljem toku solo pjesme *Drvvari*. Balkanski mol uočen je i u taktovima 24-25, a dorski modus kao tonalna osnova u odsjeku **d** (17-23). Svakako, najviše pažnje privlače elementi frigijskog modusa, koji su najizrazitiji u dijelu **C** (**e, f**). Pojava sniženog drugog stupnja nije uvijek podržana harmonskom komponentom, već su ponekad u pitanju kraći figurativni pasaži u deonici klavira koji povezuju vokalne fraze, često u vidu unisona. Specifična je i završna plagalna kadenca solo pjesme *Drvvari*, koja takođe sadrži opor i tvrd prizvuk sniženog drugog stupnja.

Primjer 7 (V. Milošević: *Drvari*, 35-39)

i što želj - no če - ka - ju o - če - ve hljeb i sol
mp *p* *pp* *ppp*

Solo pjesma rezignira u unisonu i pianisimu, u potpunosti prateći programnost teksta. Izmjena sekundi i unisona predstavlja vid heterofonije, čiji je uzor u starijoj folklornoj praksi. Pojava sniženog drugog stupnja, kao segmenta frigijskog modusa, harmonizovana je akordima frigijske dominante (*b-des-fes-as*), frigijskog akorda na sedmom stupnju (*d-fes-as*) i frigijskog akorda na drugom stupnju (*fes-as-c*).

Primjer 8 (V. Milošević: *Drvari*, 32-34)

o - čin-ski bol, za o-ni-ma što ih o-čaj ši - ba
mp *p* *pp* *ppp*

Prikazani alterovani akordi, proizašli iz elemenata frigijskog modusa, najčešće se očekivano razrješavaju u akord tonične funkcije. Ipak, evidentno je i nefunkcionalno nizanje akorada, pa čak i nizanje prekomjernih trozvuka, što su elementi izrazito kolorističke harmonije koja je u velikoj mjeri prisutna u solo pjesmi *Drvari* u okviru dijela **B** i **C**, a sve u svrhu što vjernijeg zvučnog oslikavanja poetskog predloška.

Opisani elementi realizma u ozvučavanju solo pjesme *Drvvari*, kao sublimat sadrže posljednji od nabrojanih elemenata – **folklorni idiom**. To je zato što Miloševićev nacionalni realizam podrazumijeva stalni oslonac na folklor. Folklorni idiom javlja se prvi put u djelima Vlade Miloševića na ovaj način, bez direktne citatne asocijacije (Čavlović, 2001: 98). Njegovo ishodište u solo pjesmi *Drvvari* prepoznatljivo je u sljedećim, već opisanim komponentama:

- melodika folklornog porijekla sa manjim intervalskim pomacima, često iscjepkana većim intervalskim skokovima, koji su ponekad i disonantni; umanjena kvarta i umanjena kvinta kao folklorni arhetip istrnut iz svog primarnog okruženja (Големовић, 2007: 278)
- formalni obrazac u skladu sa poetskim predloškom; princip kontrasta bez tematske razrade i ponavljanja – **A (a, a1), B (b, c, d), C (e, f)**
- ritmička raznovrsnost (polimetričnost, elementi izoritmičnosti i poliritmičnosti)
- modalne ljestvice (elementi frigijskog i dorskog modusa) i ljestvice specifične građe (balkanski mol)
- akordi koji su proizašli iz nabrojanih ljestvica organizovani u nefunkcionalnom slijedu, kao i akordi kvartne građe i akordi sa dodatim disonancama (sekunda, kvarta).

Navedeni načini realističkog ozvučavanja poetskih predložaka i suptilna sublimacija folkloru u okvire melodijske linije, ritma, formalnog obrasca i harmonije, nastaviće se i u solo pjesmama idućih perioda. U njima će Milošević još jasnije tumačiti i ozvučavati pjesničke predloške, a kvalitet urađenog će zavisiti od kvaliteta pjesničkog predloška (Čavlović, 2001)

Citirana literatura:

- Čavlović, Ivan. *Vlado Milošević, kompozitor*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, 2001.
- Големовић, О. Димитрије (ур.). *Зборник радова са научног скупа Дани Владе С. Милошевића*. Бања Лука: Академија умјетности, 2007.
- Големовић, О. Димитрије (ур.). *Зборник радова са научног скупа Дани Владе С. Милошевића*. Бања Лука: Академија умјетности, 2008.
- Mandić, Slavko. *Zvuci i jauci*. Banja Luka: Glas, 1988.
- Nikolovski, Vlastimir. „Vlado Milošević – bard bosanske vokalne muzike.“ *Putevi*, XXII (5),(1976):374-383.
- Peričić, Vlastimir. „Četiri pjesme za bariton i orkestar Vlade Miloševića.“ *Putevi*, XXII (5),(1976):391-396.

ELEMENTS OF REALISM IN VLADO S. MILOSEVIC'S SOLO SONG *DRVARI* (1944)

SUMMARY

Composer from Banja Luka, Vlado S. Milošević (1901-1990), during the Second World War took refuge in Niš (1941-1946). The sadness and melancholy for homeland has resulted in a number of solo songs on the poetic templates of Slavko Mandić, poet of social orientation from Krajina: *Nemir, Zmijanje, Kroz noć i dane, Želje, Molitva oblaku* and *Drvari*. The way of phonation of Slavko Mandić's poetry in solo songs of Vlado Milošević represents the line of realism in the interpretation of the text, and the conclusions in this direction came from the authors of articles in the journal *Putevi* - V. Peričić and V. Nikolovski.

Their observations as an idea were taken over and upgraded by musicologist Ivan Čavlović in the book *Vlado Milošević kompozitor*, and realism of phonation of Mandić's poems he defined in five elements, which served as the basis for an analytical overview of the last of the listed solo songs that were created while Vlado Milošević was in Niš in exile - *Drvari*.

Key words: Vlado Milosevic, solo song, realism, musical analysis.

OSVRT NA FORMU RUKOVETI U DJELIMA VOJINA KOMADINE

Ivana Cerović*

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu

Primljen: 31.3.2015. / Prihvaćen: 25.5.2015.

Sažetak

Žanr horske muzike je u srpskoj istoriji prisutan dugim i utvrđenim kontinuitetom. Veliki broj kompozitora je, bar u jednom dijelu svog stvaralačkog perioda, njegovao neki oblik ovog žanra, a često su horska ostvarenja bila (ili jesu) i centralni dio autorovog opusa. Među horskim formama su svakako najzastupljenije rukoveti, kroz koje se nastavlja Mokranjčeva stvaralačka djelatnost. Pravci nadovezivanja i nadgrađivanja mokranjčevskih principa koji su u ovim rukovetima uspostavljeni znatno su širi od prethodnih i sadrže djela trajne vrijednosti. Među njima su, svakako, bar neka od rukovetnih formi Vojina Komadine. U radu će biti predstavljen odnos prema formi u sedam kompozicija tipa rukoveti, nastalih nadgradnjom narodnih melodija, kroz odnos prema Mokranjčevim rukovetima, ali i individualne crte razvoja.

Ključne riječi: Vojin Komadina, rukoveti, *Potkozarje*, *Pjesme Janje Čičak*.

U stvaralačkom periodu od preko četiri decenije, Vojin Komadina (1933-1997) je ostavio impozantan kompozitorski opus. Po obimu i kvalitetu horska muzika čini njegov značajan dio. Ovim žanrom kompozitor se bavio od početnih stvaralačkih koraka, pa, više – manje intenzivno, do pred kraj stvaralačkog perioda, zbog čega se kroz osvrt na kompozicije ovog dijela opusa može donekle pratiti i dinamičan proces razvoja samog autora. Taj razvoj je cijelim tokom određen sa jedne strane individualnim odnosom prema tradicionalnim, a sa druge, savremenim elementima žanra. Oslanjajući se na tradicionalnu formu svojih prethodnika, a stvarajući u periodu „obilježenom intenzivnim traganjem srpske umjetničke muzike za trajnijom tačkom oslonca“¹, Komadina je u oblasti obrade muzičkog folkloru stvorio sedam djela koja se mogu označiti kao rukovetne forme. Predmet ovog rada će biti osvrt na formu pomenutih djela kroz, naravno, odnos prema Mokranjčevim rukovetima, izvjestan otklon od njih, kao i pravac razvoja koji je u njima uspostavljen.

Da bi se govorilo o razvoju forme u rukovetima Komadine, potrebno je prvo osvrnuti se na umjetničku klimu koja je na našim prostorima vladala u periodu poslije Drugog svjetskog rata, u dobi kad se formirao umjetnički lik mladog kompozitora.

Pedesetih godina 20. vijeka, usljed društveno-političkih prilika i zahtjeva socijalističkog realizma, nastajala su djela “čvrsto oslonjena na tradicije prethodnog vijeka, obogaćena

¹ Nikolić, Miloje, Rukoveti i srodne forme u srpskoj horskoj muzici posle Drugog sv. rata, *Novi zvuk* br,6, 1995, str.111

* ardzumand@gmail.com



20
15

temama iz revolucije i izgradnje socijalizma, u kojima se od umjetnika tražilo da crpe svoj sadržaj iz stvarnosti života u socijalističkom društvu. Umjetnost je bila ideološki dirigovana i od nje se tražilo da širi optimizam i vjeru u novo, pravedno i srećno društvo². Zbog toga djela iz ovog perioda karakteriše uočljivo pojednostavljenje muzičkog jezika, okretanje žanrovima inspirisanim literarnim sadržajima, naročito ratne i poratne tematike, kao i okretanje folklornim izvorima. Sve ovo je predstavljalo nazadovanje u odnosu na stilska stremljenja vodećih kompozitora praške škole prije rata. U ovakvim okolnostima „muzički život do polovine pedesetih izrasta iz aktivnosti nekoliko generacija koje se u periodu socijalističkog realizma približavaju negdje u dodirnoj ravni između pitanja stila, tematike i folklora. Stariji kompozitori, mahom predstavnici naše savremene nacionalne škole već su logikom svojih stilskih opredjeljenja stvaralački formulisanih u predratnim godinama, prirodno srasli sa nacionalnim muzičkim idiomom (...). Bivši avangardisti, pripadnici praške grupe su, opet, pojednostavljenjem svog muzičkog jezika u smislu stilskog retardiranja, pokušali da se uklope u aktuelna zbivanja sporadično se obraćajući i folklornim akcentima, dok su kompozitori koji su u prvom poratnom desetljeću okončavali svoje studije u neoklasičnom idiomu, pisali u okviru tog tada prihvatljivog umjereno savremenog prosede. Tako su se u ravni istog nastojanja, vođeni ili logikom ličnih kreativnih tokova, ili potrebom da odgovore aktuelnom društvenom trenutku i po cijenu svojih ranijih stilskih uvjerenja, ili procesom savlađivanja zanata, našli predstavnici svih kompozitorskih uzrasta³. Na sreću, period posleratnog socrealizma kratko traje, jer individualna stvaralačka stremljenja prevazilaze zahtjeve nametnute ideologije, pa se javljaju elementi neoklasicizma a zatim i uplivi strujanja aktuelnih u savremenoj umjetnosti. Ovakva kulturna atmosfera okruživala je Komadinu tokom studija i po okončanju istih (1960), na Muzičkoj akademiji u Sarajevu u klasi profesora Božidara Trudića. „Usmjeren prema nacionalnom izrazu u okvirima umjereno modernih izražajnih sredstava, Trudića najviše privlače područja orkestarske i vokalne muzike⁴, a sam prelazak sa beogradske muzičke akademije na sarajevsku zbog profesora, navodi na zaključak da je Trudić imao uticaja na, bar početna, kompozitorska usmjerenja mladog učenika.

Komadina pripada generaciji kompozitora kod kojih je polazno stvaralačko iskustvo bilo neoklasično orijentisano zbog tadašnjih zahtjeva u okviru studija. To neoklasično polazište je, istovremeno bio početak pojedinačnih, individualnih stvaralačkih opredjeljenja, tako da je kao ishodište poprimao različite vidove. Komadina će krenuti u pravcu avangarde „poljske škole“, ali ćemo se mi u ovom radu ograničiti na rukovetne forme koje pripadaju njegovoj početnoj fazi usmjerenoj ka folklornoj tradiciji.

Porast broja kompozicija tipa rukoveti⁵ u periodu poslije Drugog svjetskog rata dužuje uvođenju ovog žanra u nastavni plan odsjeka kompozicija, zbog čega su svi mladi umjetnici „zanat učili“ upravo komponujući njih. To se vidi i na primjeru Komadine, koji je svojih pet rukoveti komponovao tokom školovanja, mada je neke kasnije rekonponovao (Prva 1952-60, Druga 1956-58, Treća 1959, Četvrta 1953-83, Peta 1960).

² Hofman, Ivan: Pod stegom partije. Muzika socijalističkog realizma - primjeri SSSR i Jugoslavije, *Godišnjak za društvenu istoriju* 1-3, 2005, str. 41.

³ Veselinović, Mirjana: Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas, str. 332.

⁴ Leksikon jugoslavenske muzike, knjiga II, Zagreb, 1984, str. 476

⁵ „Kompozicije koje obuhvataju tekstove bar dveju narodnih pesama i kod kojih se iz partiture mogu rekonstruisati (...) strukture melostrofa izvornih napeva (pri čemu se ravnopravno tretiraju autentično folklorni cantus firmus-i i oni koji su delo samog kompozitora, ukoliko su rađeni po folklornim obrascima).“ Nikolić, Navedeno djelo, str 111

U ovih pet rukoveti⁶ evidentan je odnos prema Mokranjčevim rukovetima, ali i neka vrsta otklona, što je i logično, odnosno dalje nadgradnje u odnosu na njih. U osnovi, Komadina je po Mokranjčevom modelu birao pjesme iz istog kraja, pa tako *Prva rukovet* donosi pjesme sa Kosova, *Druga* iz Makedonije, *Treća* je pečalbarska, *Četvrta* iz Negotinske krajine, i *Peta* iz Makedonije. Komadina nije sakupljao narodne pjesme poput Mokranjca, već se zadovoljavao već postojećim, pri čemu je birao pjesme jedne rukoveti i iz zbirke različitih autora⁷. Ovdje moramo skrenuti pažnju da su samo pojedini napjevi iz rukoveti poznati: prva pjesma *Prve* rukoveti "Niz planin' ide mlado ovčarče" je doslovan citat iz zbirke Srpske narodne melodije Vladimira Đorđevića; posljednja pjesma iste rukoveti "Što taj sokak na karanfil miriše" iz zbirke Antologija srpskih i crnogorskih pjesama Dragoslava Devića. U jednom broju slučajeva (npr. posljednja pjesma *Druge rukoveti*, "Seskarale se stepale" - Miodrag Vasiljević, Jugoslovenski muzički folklor II) Komadina melodiju u većoj ili manjoj mjeri varira u odnosu na original. Međutim, u najvećem broju obrađenih narodnih melodija ne možemo govoriti o kompozitorovom tretmanu citata, jer nemamo dokaza o njihovom porijeklu i autentičnosti. Ono što se uočava u rukovetima jeste da, u *Prvoj*, *Drugoj* i *Petoj*, pjesme bira na osnovu njihovih muzičkih karakteristika, geografske pripadnosti, kao i, naravno, željenom tipu obrade, dok u *Trećoj* i *Četvrtoj* sretamo spoj pjesama u okviru srodnosti tematike i karaktera (pečalbarske, odnosno svadbarske pjesme). Broj pjesama u rukovetima kod Komadine varira od tri u *Četvrtoj* rukoveti, do šest u *Petoj*.⁸ Broj strofa, kao i kod Mokranjca, zavisi od dramaturgije same rukoveti, ali se u pomenutim djelima uglavnom javlja čitav, ili bar smisaono zaokružen dio teksta. Izuzetak je treća pjesma *Treće* rukoveti koju čini smisaono nepotpun tekstualni dio: "Oj, Nedo, bela Nedo? Jesi li, bre, Nedo?". Raspoređivanje pjesama po tekstualnom smislu vrši se po kriterijumima Mokranjca, a muzičke karakteristike zavise od same početne ideje autora. Glavna razlika u odnosu na Mokranjčeve kriterijume nadgradnje folkloru jeste konstantno prisustvo modalnosti, kao i promjenljiva metrika, odnosno mješoviti taktovi koji karakterišu tzv. aksak ritam, u velikoj mjeri prisutan u obrađenim napjevima.

Kontrast u tempu, karakteru pjesama, strofičnost i faktorno mokranjčevsko variranje, dinamička gradacija, kao i uglavnom neoromantičarski do umjereno savremeni harmonski jezik je ono što karakteriše pet rukoveti. Po svojoj specifičnosti, odnosno najvećem otklonu od mokranjčevskih principa, izdvaja se *Četvrta*. Za razliku od ostalih, brojnijih, ova rukovet sadrži svega tri svadbarske pjesme iz Negotinske krajine. Izrazit polifoni način rada, kao i moderniji harmonski jezik su ono što je od ostalih, „studentskih“ rukoveti izdvaja. Tri pjesme su sa istog folklornog područja, povezane zajedničkom tematikom. U prvoj pjesmi, *Ajde*, sekunda je gradivni interval. Sekundni akordi se obrazuju sukcesivnim naslojavanjem glasova, a na ovaj način dobijena vertikalna ima kolorističku ulogu. Melodija napjeva je uskog obima, pa tako sekunda dominira i horizontalom i vertikalom. Naglašena linearnost i u melodijskom i u ritmičkom aspektu daje prilično razudenu sliku u kojoj vertikalna, zasićena oporim zvukom sekundi ostvaruje jaku ekspresivnu snagu. Drugi stav, *Ostani zbogom*, značajno kontrastira u okviru iste fature, jer predstavlja dvostruki kanon. Kanonska tehnika u izgradnji višeglasja dovodi do harmonske monotonije, ali to ne predstavlja značajnije nedostatke jer se privlačnost kanona zasniva upravo na

⁶ Pominjemo pet rukoveti jer su one tako i naslovljene. „Šesta i Sedma“ nemaju u nazivu rukovet, već samo naslov, a u daljem toku će biti riječi o njihovoj formi.

⁷ Ili je tako bilo zadato u okviru ispunjavanja ispitnih obaveza.

⁸ *Prva rukovet* sadrži pet, *Druga* četiri, a *Treća*, kao i *Peta* šest pjesama.

ovakvoj, krajnjoj jednostavnosti svih činilaca. Zbog uskog horskog sloga, dolazi do ukrštanja glasova a dobijena sazvučja imaju prvenstveno kolorističku ulogu, a samim tim i prilično slobodan tretman. U posljednjoj pjesmi, *Sitan biber*, ritam čini okosnicu razvoja. Ostinatna pratnja svojim motoričnim ritmom ima prevashodno kinetički smisao, na taj način dajući smisao muzičkom toku.

Nakon završenih studija, Komadina je napisao još dvije kompozicije u rukovetnoj formi. To su *Potkozarje*, koju čini pet pjesama i *Pjesme Janje Čičak*, ova forma je sastavljena od šest pjesama. U njima se autor okrenuo seoskoj tradiciji sa područja Bosanske krajine. Pjesme iz *Potkozarja* su dio zbirke *Bosanske narodne pjesme I*, Vlada Miloševića, a u *Pjesmama Janje Čičak*, Komadina koristi citate iz zbirke Cvjetka Rihtmana, *Bosanske pjesme*, koje čine dio repertoara čuvenog Rihtmanovog "kazivača", Janje Čičak iz sela Odžaci sa Kupresa. Naša pažnja će biti usmjerena na sadržaj ove dvije kompozicije u pokušaju definisanja forme⁹.

Izraz i snaga *Potkozarja* (1964) dokazuje autentičnost autorovog opredjeljenja prema arhaičnom folklornom zvuku¹⁰. U njoj Komadina ne negira pozitivna iskustva tradicionalnog oblikovanja već im, naprotiv, daje nov stepen nadgradnje. Ako se uzme u obzir izbor pjesama, uočava se značajno uža folklorna oblast nego što je bio slučaj u većini prethodnih rukoveti. Odabrani citati su iz iste zbirke, istog starosnog sloja, iz oblasti u kojoj je sačuvan veći stepen autohtonosti folkloru, a pošto su svi zapisi poznati, može se posmatrati i njihov tretman prilikom obrade.¹¹ Sve navedeno ide u prilog da se forma definiše kao rukovet.

Iako su stavovi jasno odvojeni, kao u sviti, ciklusu i srodnim formama¹², nasuprot prethodnim rukovetima, istovremeno su i ujedinjeni promišljenijom unutrašnjom organizacijom. Tu mislimo na *attacca* povezivanje stavova, reminiscencije koje doprinose objedinjavanju ciklusa, karakter i uređenost tekstualnog rasporeda pjesama iz kojih, kroz težnju za "homogenizacijom sredine"¹³ izvire zaokružena priča o potkozarskom sijelu. Izbor pjesama i njihov "suživot" unutar djela, uslovljen je postojanjem dramaturškog plana, kome je, očito, posvećena velika pažnja. Tekstualni sadržaj prve pjesme (*Potkozarje, moje polje ravno...*) određuje opšti kontekst i situaciju u kojoj se odvija radnja. Sezону

⁹ Naime, u enciklopediji Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije, u biografiji Vojina Komadine pominje se horska svita *Potkozarje* (str.300), *Pjesme Janje čičak* u godini izdanja još nisu bile napisane. U nama dostupnim enciklopedijama oskudni su podaci o kompozitorovoj horskoj muzici. Na drugoj strani, u udžbeniku Muzička kultura za IX razred – B. Mandić (Republika Srpska), navodi se Sedam rukoveti, odnosno *Bosanske rukoveti* Vojina Komadine (pri tom se misli na *Potkozarje* i *Pjesme Janje Čičak*).

¹⁰ U godini nastanka, za *Potkozarje* je autoru dodijeljena druga nagrada (prva nije dodijeljena), „Mokranjčeva nagrada“ Saveza udruženja kompozitora Jugoslavije. Narednih godina je ovo djelo često izvođeno, a jedno od značajnijih je na II Međunarodnom festivalu savremene muzike u Moskvi 1986. godine. Od novijih izvođenja izdvojićemo nastup Kamernog hora odsjeka za crkvenu muziku i pojanje Univerziteta u Istočnom Sarajevu u Minhenu, 16.5.2009. u okviru muzičkog festival "Muzika Mediterana", kao i Nišu, 9.7.2010. u okviru Dvadeset trećih internacionalnih horskih svečanosti, gdje je Kemernom horu dodijeljena nagrada "za najbolje izvođenje kompozicije domaćeg autora (*Potkozarje*)". Radović, R. Decenija rada Kamernog hora..., str. 113-125.

¹¹ Napjevi su klasifikovani kao seljačke pjesme, izuzev *Djevojka sam* koja spada u varoške. Svi su jednoglasni, izuzev *Bela vila*, i svi su sačuvani u doslovnom obliku, sa izuzetkom srednjeg dijela u prvoj pjesmi gdje je na postojeći tekst „Šenu žela lijepa djevojka. Kad je šenu djevojka požela, polje joj je vako govorilo“ kompozitor dodao novu melodiju i na taj način dobio atipičnu formalnu strukturu - trodjelnu pjesmu a b a1. Ne možemo tačno utvrditi da li je melodija preuzeta iz neke već postojeće ili je plod autorove invencije, ali je njena melodijsko – ritmička struktura neosjetno uklopljena i sa originalom čini sraslu cjelinu.

¹² Vidjeti više u Nikolić, M. Rukoveti i srodne forme..., str. 111-122.

¹³ Nikolić, M. Rukoveti i srodne forme... II, str. 48

žetve kompozitor u ovoj lirskoj pjesmi predstavlja sa sedam stihova narodne pjesme¹⁴. Druga pjesma, *Evo braće*¹⁵, dramskog karaktera, sa svojim osnovnim motivom korespondira sa sadržajem prethodne. U njoj je oslikano tvrdo pjevanje brdskih predjela, u kojoj sekundna i kvartna sazvučja sa pokretima umanjene terce, male sekunde i hromatike ostavljaju upečatljiv utisak. Forma ove pjesme, kao i svih ostalih do kraja je strofična. Za prve dvije pjesme se može reći da čine zaokruženu muzičko – dramsku cjelinu, jer je njihovo jedinstvo postignuto kodetom na kraju druge pjesme, koja sadrži skraćeno polifono izlaganje tematskog materijala sa početka kompozicije.

Treća pjesma, *Djevojka sam*¹⁶, predstavlja veliki kontrast jer se, po prvi put, javlja široka, mirna melodija izražajnog lirskog karaktera. Svojim karakterom je jasno odvojena od prethodne dvije, ali se njen tekstualni sadržaj može, i mora, vezati za njih. U ovoj pjesmi je ustanovljen potencijalni dramski zaplet i kulminacija cijele rukoveti u kojoj se radnja, zabrinutošću djevojke za svog dragog, prenosi iz jedne atmosfere (borbenost, muška grubost, odlučnost) u jednu potpuno drugačiju (senzibilitet, nježnost). Muzički sadržaj ove pjesme čini vrlo gipka i pokretljiva faktura, spretno povjerena ženskim glasovima, u kojoj je izražen polifoni rad kroz razvoj glasova i "podglasova". Linearni način plasiranja tematskog materijala ostvaren je melodijskom i tekstualnom polifonijom.

Četvrta pjesma, *Bela vila*¹⁷, donosi određeni dramski rasplet jer spaja djevojku i mladića dijalogom muškog i ženskog hora. Zatišju nakon slojevitosti trećeg stava, doprinosi heterofono – bordunska struktura ove pjesme. Jednostavnost njene, kako strukture, tako i fature uvodi u igrivu završnicu poslednje pjesme, čiji je posrednik svijetlo podsjećanje na prvu pjesmu u kratkoj kodeti.

Posljednja, peta pjesma, *Hajd u kolo*¹⁸, predstavlja, u pravom smislu riječi, finale. Jasno je odvojena od prethodnog sadržaja, brzim tempom i karakterističnim ritmom predstavlja efektna završetak kompozicije. Zahvaljujući neumoljivoj ostinatnoj pratnji, prateća linija muškog hora se transformiše u faktorni stožer, u kojem protiče slojevit ritam sa čestom promjenom metra, dok je poliritmija zamijenjena principom složene akcentuacije. Slobodan metrički tok je uslovljen citatom, ali i majstorski uklopljen u neimitacionu polifoniju - ostinato, uvodnim dijelom. Ostinato u muškim glasovima karakteriše motoričnost, repetitivnost, kao i linearan odnos prema dionicama koje prati.

Povezujući tradiciju sa umjetničkom muzikom svog doba, Komadina je kroz *Potkozarje* uspio da dočara izgled nekadašnjih sijela u selima Bosanske Krajine: okupljanje omladine u vrijeme žetve, gorostasni muškarci na jednoj, nježne žene na drugoj strani, uzajamno natpjevavanje pjesmama uskog ambitusa, sa sekundnim i kvartno–kvintnim sazvučjima i završecima, patriotizam, mladalačko "ašikovanje", djevojačku ljubavnu tugu, muški ponos i dostojanstvo, i na kraju, svi zajedno u kolu.

Iako sve navedeno upućuje na definisanje forme rukoveti, na stranu svite staje prva pjesma, *Potkozarje*, u kojoj složenost vertikalne i horizontalne nadgradnje uzrokuje suštinsku formalnu intervenciju u izvornom izgledu melopoetskog citata. Ubacivanjem nove melodije u srednji dio pjesme *Potkozarje*, izvorno strofična pjesma se vodi u pravcu

¹⁴ Od ukupno dvadeset dva stiha.

¹⁵ Od ukupno četiri stiha, kompozitor je odabrao dva, s tim da je prvi modifikovao (u originalu *Evo braće jedan za drugoga*, u kompoziciji *Evo braće ispod Kozarice*).

¹⁶ Iskorišćen kompletan tekst narodne melodije.

¹⁷ Odabrane prve tri strofe teksta od ukupno šest.

¹⁸ Tekst doslovno sačuvan.

prokomponovanosti koji za rezultat ima trodjel. Trodjelna forma nije oblik koji se javlja u nadgradnji izvornih melodija u rukovetima, već je preuzeta iz sličnih formi klasične muzike. Ipak, u prvoj reminiscenciji nakon druge pjesme, pojavljuje se i tekst dijela **b** (*Šenu žela*) koji je podvučen pod variranu melodiju dijela **a**, čime je ostvareno neophodno objedinjavanje i u ovom segmentu, a samim tim dat doprinos većem stepenu povezanosti na makroplanu. Muzički sadržaj ove pjesme je i odličan primjer upadljivih kontrasta na malom prostoru (polifono donošenje teme, sekundna oporost, izdvajanje soliste), kao i prve, lokalne, kulminacije u djelu (pojava bikorskih struktura na kraju pjesme). Uočava se da se odsjeci, uprkos neophodnom kontrastu, nižu sa uvijek drugačijim, ali i uvijek prisutnim zrnom sličnosti u muzičkom materijalu. U početnom, **a** dijelu, evidentna je za 20. vijek tipična linearnost melodijskih tokova. Tema se iznosi naslojavanjem u tradicionalnim intervalima imitacije, do poslednjeg, sopranskog nastupa, koji zbog nastupa teme u subdominantnom tonalitetu stvara utisak bitonalnosti. Na postojanje sličnosti sa svitom ukazuje i poslednja pjesma, pjevano kolo, čiji je brzi tempo poput ronda u sviti.

Ipak, najveća originalnost *Potkozarja* leži u kompozitorovim sredstvima harmonskog jezika koja spretno vrše sintezu i kosmopolitizam odabranog materijala, uz istovremeno veoma ostvarenu arhaičnost, a to prožimanje daje novi, drugačiji zvuk. "U muzici 'Potkozarja' podjednako su izražena folklorna, akademska i jarko autorska priroda... njihova simbioza. U savremeno doba izuzetno rijedak kvalitet našeg muzičkog stvaralaštva."¹⁹ O harmonskim karakteristikama u ovom djelu već je pisano²⁰, pa ćemo samo dodati da je kompletan muzički jezik *Potkozarja* rezultat precizno vođenog i svjesno usmjerenog stvaralačkog impulsa uz zavidan nivo realizacije kompoziciono-tehničkih postupaka. Iako je zaokruženost muzičke forme prve pjesme, pjevano kolo (rondo) i odvojenost stavova približavaju sviti, slični elementi u obradi i nadgradnji narodnih melodija, kao i tekstualna i muzička povezanost stavova nas ipak opredjeljuje da ovo djelo shvatimo kao vrlo originalnu rukovet, koja nastavlja i unapređuje ostavštinu svojih prethodnika.

Kompozicija *Pjesme Janje Čičak* (1972), iako nagrađena u godini nastanka²¹, nikada nije dostigla slavu *Potkozarja*. Za razliku od *Potkozarja*, ovdje se uočava manji stepen povezanosti, kako tekstualnog, tako i muzičkog sadržaja pojedinačnih pjesama. Čini se da je autor više pažnje u ovom djelu posvetio formi i fakturi unutar pojedinačnih pjesama, nego organizaciji cjeline. Međutim, i na polju mikrostrukture su uglavnom prisutna već poznata rješenja iz prethodnih rukoveti ili sličnih formi koja ne pokazuju težnju za ispitivanjem pravca stvaranja složenijih tipova obrade i nadgradnje. Pjesme su naslovom objedinjene, sa istog folklornog područja, možemo reći i po mokranjčevskom kriterijumu odabrane, ali je veza među njima slabija. Sve pjesme su lirске, ljubavne što odmah asocira na nedostatak tematskog kontrasta, odnosno na labaviji dramaturški plan. Tome doprinosi i način zapisa u partituri, gdje su stavovi jasno odvojeni.

Prva pjesma, *Od mora*, svojom širokom, mirnom melodijom kao da se stopila sa lirskim karakterom teksta. U pitanju je svadbarska pjesma čija je strofična struktura organizovana pojavom citirane melodije u različitim glasovima. Faktura se bazira na

¹⁹ Radović, Rade: Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 15 godina postojanja, str. 57.

²⁰ Valentina Cvijetić – Dutina: Umjetnička transpozicija folklornih napjeva i njihova primjena u Šestoj rukoveti *Potkozarje* Vojina Komadine, zbornik radova sa Dani V. Miloševića, april 2014. godine, u pripremi za štampu; Dušan Erak, Obrada narodnih napjeva harmonskim sredstvima muzike XX vijeka u *Rukovetima* Vojina Komadine i njihova primjenljivost u nastavi solfeđa, Zbornik radova Dani V. Miloševića, april 2014, u pripremi za štampu.

²¹ Mokranjčeva nagrada (III).

principu imitacije, ali je u cjelini pjesma homofona sa elementima imitacione polifonije. Druga pjesma, *Brala sam*, tipična je šaljiva, ljubavna djevojačka pjesma. Jednostavnost i jednoobraznost smjenjivanja strofa u heterofono bordunskoj strukturi, uz zadržavanje u eolskoj g tonskoj osnovi, podsjeća na sadržaj 'Bele vile' iz *Potkozarja*. Međutim, svježinu u odnosu na prvi stav daje različita orkestracija, jer je sadržaj ove pjesme povjeren ženskom horu. Treću pjesmu, *Oj, djevojko*, mogli smo uvezati sa prethodnom. To je tipična muška ljubavna pjesma u kojoj se momak čežnjivo obraća djevojci. Višeglasje donosi (u prvoj strofi) muški hor, koji kao da odgovara na rečeno u prethodnoj pjesmi, a taj utisak podstiče i zadržana metronomska oznaka. Još jedna sličnost je nepromijenjen tonalitet (F-dur). U formalnoj organizaciji na mikroplanu stiže se utisak unutrašnjeg proširenja izvorne forme folklorne melodije, postignutog uzastopnim ponavljanjem većine fraza dobijenih dijeljenjem cjeline citata na dvotakte. Međutim, uprkos utisku iscjepkanosti, kompozitor nije dirao odabranu melodiju već je sačuvao u doslovnom obliku. Poput prethodnih, i četvrta pjesma, *Moja mama, će, će*, odiše lirskom atmosferom čiji tekstualni sadržaj opisuje pripremanje djevojke za udaju. Kontrast boja glasovnih grupa je ponovo iskorišćen jer i ovu pjesmu donose prozračni ženski glasovi, u čijim grupama dolazi do diobe sa ciljem voluminiziranja zvuka, ali i upotpunjavanja harmonijske komponente. Na tonalnom planu, ovdje se uočava smjenjivanje različitih ljestvičnih struktura sa istim inicijalnim (lidijski, miksolidijski, dur). Peta pjesma, *Dođe vrime*, po kategoriji pripada svadbarskim pjesmama i predstavlja muzičku kulminaciju kompozicije. Izdvaja se ljepotom melodije širokog raspona, neobičnog metra (u odnosu na ostale pjesme u nizu), kontrastnih ritmova, a pozicionirana je kao *Djevojka sam* u *Potkozarju*. Dosta sporijeg tempa od ostalih, ova pjesma, po prvi put u djelu, donosi izdvajanje soliste uz pratnju mješovitog hora u svom punom četvoroglasnom zvučanju (uz udvajanje nekih linija). Jasnog i preglednog višeglasja, sa zahvatanjem subdominantne oblasti, akorada sa dodatim disonancama i tragovima bifunkcionalnosti, ova pjesma je pravi primjer isticanja ljepote citirane melodije individualnom bojom i izrazom solista. Izrazit kontrast donosi jedino poslednja pjesma, *Oženi se Ivo momče*, brzim tempom i šaljivim karakterom. U njoj Komadina, zbog prilično dugog tekstualnog sadržaja pjesme (čak osam strofa), primjenjuje variranje fature po mokranjčevskim principima suprotstavljanja glasovnih grupa, uz kratke upadice glasova suprotnog roda, ili kontrastom glasovnih grupa nasuprot cijelog mješovitog hora.

Pjesme su raspoređene tako da dočaravaju, iz različitih uglova pripreme za vjenčanje. Svaka pjesma sadrži tradicionalno variranje folklorne strofične formalne strukture. Broj strofa je različit, ali predstavlja smisaono zaokružen tekst. Gradacija u tekstualnom, kao i muzičkom sadržaju pjesama postoji, ali samo na bazi najopštijih odlika, kao što su tempo i osnovni karakter melodijsko-ritmičkog materijala. Međutim, nedostatak kontrasta u tematici i književnom rodu pjesama, kompozitor nadomješćuje fakturom, u kojoj se kroz različite kombinacije, kako između pjesama, tako i unutar svake od njih, ispoljava neophodan kontrast po zvučnosti, karakteru, pa i samom izrazu. Harmonijski jezik u ovoj kompoziciji se zasniva na principima modalnosti. U okvirima modalno-tonalne harmonije evidentno je prisustvo različitih sazvučja, uslovljeno različitim vidovima fature i, uopšte, koncepcije horskog stava. Intervalska struktura linearnog melodijskog hoda folklornog citata je u velikoj mjeri uticala na akordsku strukturu, u kojoj su, iako je gradivni interval višeglasja terca, uočeni i akordi sa dodatim disonancama, kvartno-kvintni i sekundni akordi, ali, iako u sličnoj, ipak nešto blažoj varijanti nego što je to bio slučaj u *Potkozarju*.

Iz svega rečenog možemo zaključiti da, uprkos nekim karakteristikama koje upućuju na rukovet, kompozicija *Pjesme Janje Čičak* ipak naginje formi ciklusa, što, naravno, ne umanjuje njenu vrijednost.

Na kraju se može još dodati da sve kompozicije Vojina Komadine, nastale nadgradnjom narodnih melodija, ukazuju na autorovo veliko interesovanje za folklor, koje se ispoljava kroz individualan odnos prema tradicionalnim i savremenim elementima žanra. Folklorne melodije su tretirane u skladu sa poetičkim načelima utemeljenim u Mokranjčevom stvaralaštvu, ali i nadgrađene sopstvenim rješenjima. U njima se ogleda stvaralačka imaginacija i invencija kompozitora, kao i čitav spektar rješenja, od veoma tradicionalnih do sasvim modernih. Rezultat je sklad upotrijebljenih izražajnih sredstava u rukovetnim formama koje mogu biti koristan okvir, odnosno smjernice novim generacijama.

Citirana literatura:

Veselinović - Hofman, Mirjana i dr. Istorija srpske muzike, Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.

Veselinović, Mirjana. Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

Despić, Dejan. "Harmonski jezik i horska faktura u Mokranjčevim delima". U: Despić, Dejan i Vlastimir Peričić. Stevan St. Mokranjac – Život i delo, tom 10 Sabranih dela. Beograd – Knjaževac: Zavod za udžbenike – Nota, 1999.

Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije, Beograd, SAKOJ, 1968.

Leksikon jugoslavenske muzike, knjiga 2, Jugoslavenski leksikografski zavod M. Krleža, Zagreb, 1984.

Marinković, Sonja. Aktuelna pitanja u proučavanju Mokranjčevih rukoveti, Beograd, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku br. 51, 2014.

Nikolić, Miloje. Rukoveti i srodne forme u srpskoj muzici posle Drugog sv. rata, Novi zvuk br. 6, Beograd, 1995.

Nikolić, Miloje. Rukoveti i srodne forme u srpskoj muzici posle Drugog sv. Rata II, Novi zvuk br. 7, Beograd, 1996.

Radović, Rade. Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, 15 godina postojanja, 2009.

Radović, Rade. Decenija rada Kamernog hora Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu (2001-2011), Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Istočno Sarajevo, 2011.

Hofman, Ivan: Pod stegom partije. Muzika socijalističkog realizma - primjeri SSSR i Jugoslavije, Godišnjak za društvenu istoriju 1-3, 2005.

REVIEW ON THE FORM OF GARLANDS IN VOJIN KOMADINA'S WORK

SUMMARY

Choral music genre is present in Serbian history with long and well established continuity. Vast number of composers has, at least in one part of their creative period, composed some form of this genre, and often choir work was (is) central part of author's opus. Amongst choir forms, the most common ones are garlands, through which Mokranjac creative activity continues. Directions, in which concatenation and upgrade of Mokranjac principles, which were set in this garlands, are much more wider then of those before them and they are consisted of pieces of lasting value. At least some of the garlands work of Vojin Komadina are amongst them. In this paper, relation towards the form trough seven compositions of garland type, that came to be by upgrading folks melodies, trough relation towards Mokranjac garlands, but also trough individual will be presented.

Key words: Vojin Komadina, garlands, Podkozarje, Pjesme Janje Čičak.

OBELEŽAVANJE HARMONSKOG TOKA U NASTAVI PREDMETA HARMONIJA I HARMONIJA SA HARMONSKOM ANALIZOM

Nataša Nagorni Petrov*
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Primljen: 31.3.2015. / Prihvaćen: 17.5.2015.

Sažetak

U svakodnevnoj muzičko-obrazovnoj praksi upućeni smo na upotrebu tehnike obeležavanja harmonskog toka primenom harmonskih šifri. Kao svojevrsni *alat* u nastavi predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom, obeležavanje harmonskog toka podrazumeva upotrebu arapskih i rimskih brojeva, velikih i malih slova, različitih interpunkcijskih simbola. Njima se označavaju akordi, njihovi obrtaji, novonastale hromatske promene u strukturi akorada...Rad pod nazivom *Obeležavanje harmonskog toka u nastavi predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom* zasniva se na preuzetoj kategorizaciji Mirjane Živković (1979) na brojčanom, funkcionalnom i kombinovanom šifrovanju, pregledu i analizi odabrane i dostupne domaće i strane udžbeničke literature. Primena izabranog načina obeležavanja harmonskog toka ima za cilj razumevanje, zapisivanje i identifikovanje konkretnog harmonskog toka i mogućnost da nastavni proces predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom postane efektivniji, efikasniji i kreativniji.

Gljučne reči: harmonija, harmonska analiza, obeležavanje, šifrovanje.

Muzika kao umetnost kombinovanja vokalnog i instrumentalnog zvuka, sa ciljem stvaranja lepe forme ili emocionalnog iskaza, ispoljava se dejstvom tri elementa: ritma kao fiziološkog, melodije kao afektivnog i harmonije kao intelektualnog (Živković 1979). Navedeni elementi deo su i same ljudske prirode. Harmonija kao naučno-teorijska disciplina izučava strukturu akorada, njihovih odnosa, vezivanja, razrešenja i zakonitosti koje predstavljaju norme određenog istorijskog i stilskeg konteksta (Živković 1996). Harmonija kao primarna komponenta u strukturi muzičkog dela gradivni je element svakog od njih (Раденковић, Перичић 1962; *The GROVE Dictionary of Music and Musicians* 1980). Harmonija kao nastavni predmet deo je kompleksnog muzičkog obrazovnog ciklusa svih talentovanih i muzici posvećenih ljudi.

Nastava predmeta Harmonija u našem sistemu srednjeg muzičkog obrazovanja aktivno počinje od drugog razreda i sastavni je deo kontinuiranog procesa opismenjavanja, rasta i sazrevanja mladih muzičara različitih odseka. U okviru postojećih nastavnih planova i programa (*Службени гласник РС-Просветни гласник, 4/96.*) susrećemo se sa sadržajima i metodama rada koji obuhvataju obaveznu primenu tehnike obeležavanja harmonskog toka - kompletnog potpisivanja harmonakog dešavanja, svojevrsnog harmonskog pisma,

* cairni@ni.ac.rs

šifrovanja.¹ Pravilno postavljeno, jasno definisano šifrovanje jedan je od prvih koraka u složenom procesu upoznavanja učenika srednjih muzičkih škola sa osnovnim harmonskim elementima, njihovim zapisivanjem i identifikovanjem². Šifrovanje nije obuhvaćeno posebnim nastavnim jedinicama. Šifrovanju nije posvećena posebna pažnja i prostor u udžbeničkoj i pratećoj literaturi i muzičkoj publicistici.³ Ipak, šifrovanje je prisutno na svakom času predmeta Harmonija u srednjoj muzičkoj školi i nastavlja se na časovima predmeta Harmonija sa harmonskom analizom na višem obrazovnom nivou. Šifrovanje je deo složenog i slojevitog nastavnog procesa koji obuhvata upoznavanje, usvajanje i primenu obeležavanja konkretnog harmonskog toka primenom izabranih harmonskih šifri.

Kao svojevrsni *alat* u nastavi predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom, šifrovanje obuhvata upotrebu rimskih i arapskih brojeva, velikih i malih slova, interpunkcijskih simbola. Šifrovanje kao tehnika prisutno je u teorijskom pristupu harmonskom problemu, izradi harmonskih zadataka, izradi harmonskih diktata, sviranju zadatih melodija, analizi fragmenata i (ili) čitavih kompozicija. Šifrovanje prati nastavni proces velikog broja predmeta u okviru sistema muzičkog obrazovanja (solfeđo, kontrapunkt, muzički oblici, analiza muzičkog dela...). Izabrana tehnika (način) šifrovanja, predstavljena od strane predmetnog nastavnika, razvojnog je karaktera. Insistira se na preciznosti, doslednosti, kontinuitetu u primeni.

Sagledavanje horizontalnog i vertikalnog materijala neke kraće ili duže muzičke celine ili čitave kompozicije obuhvata identifikovanje i definisanje muzičkih parametara: tonalnog centra i načina njegove promene, vrste akordskih sklopova,⁴ način njihovog ispoljavanja (obrta), prisustvo primarnih i sekundarnih vođica, udvojenih, izostavljenih, alterovanih, vanakordskih tonova....

Mirjana Živković (1935) pedagog, kompozitor, autor velikog broja udžbenika i dopunske udžbeničke literature predmeta Harmonija, priredila je skriptu *Metodika teorijske nastave* (1979), u nameri da studentima Fakulteta muzičke umetnosti približi specifičnosti metodike teorijskih predmeta. Vođena iskustvom i analizom različitih načina šifrovanja primenjenih u udžbenicima predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom stvaralaca sa širih evropskih prostora,⁵ autorka je definisala tri načina: brojčani, funkcionalni, kombinovani "radi lakšeg snalaženja u različitim domaćim i stranim udžbenicima harmonije" (Živković 1979: 33).

U radu pod nazivom *Obeležavanje harmonskog toka u nastavi predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom* pristupilo se pregledu udžbeničke literature predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom, nastale u periodu od 1946-2010. godine. Analiza navedene udžbeničke literature odnosi se na definisanje i upoređivanje

¹ Termin šifrovanje preuzet je iz skripte *Metodika teorijske nastave* (1979) Mirjane Živković.

² *Šifra* – „oznaka od slova i brojeva koja zamenjuje ime proizvoda, autora, naslova i dr., da bi se sačuvala tajnost ili radi lakše identifikacije“ (Klaajn, Šipka 2007:1476).

³ Literatura prilagođena popularnoj i džez muzici bogatija je izdanjima iz ove oblasti: Kufner Vlatko: *Harmonijski simboli*; Spiller Felix: *Harmonijski simboli, ornament, ukrasi u muzici*; Koerberler, Milivoj: *Harmonijski simboli: suvremeno šifriranje melodije*, 1966. U navedenoj literaturi primenjuje se posebna slovno-brojčana kombinacija šifrovanja.

⁴ Obeležavanju harmonskog toka podvrgnuti su akordi tercne i kvartne skrukture. Iz navedenog postupka izuzeti su sekundni akordi zbog nesmislenosti njihovih potencijalnih harmonskih šifara

⁵ Autorka se poziva na aktivnosti ruskih i francuskih autora: Korsakova (Николай Андреевич Римский-Корсаков), Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский), Diboа (Théodore Francois Clément), Laviñačka (Lavignac Albert, Alexandre, Jean), Kehlina (Koechlin Charles), Lenormana (Lenormand René).

upotrebljivanih načina obeležavanja harmonskog toka. Autori navedenih udžbenika predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom pripadaju različitim nacionalnim kulturama (Rusija, Bugarska, Francuska, Nemačka, SAD, Srbija, Jugoslavija), umetničkim usmerenjima, primenjuju različite načine obeležavanja harmonskog toka. U biografijama navedenih autora značajno mesto pripada pedagoškim aktivnostima na predmetu Harmonija u okviru svih nivoa muzičkog obrazovanja.

1. *Brojčani* (numerički) način šifrovanja pripada najstarijem, tradicionalnom načinu obeležavanja harmonskog toka. Obuhvata primenu rimskih brojeva. Kao kompozitor, teoretičar i tvorac sopstvenog muzičkog sistema, Veber je svoje interesovanje usmerio i ka šifrovanju (*Weber Gottfried* 1779-1839). Sistem generalbasa dopunio je obeležavanjem stupnjeva rimskim brojevima (*The GROVE Dictionary of Music and Musicians* 1980). Novinu predstavlja unošenje malih i velikih rimskih brojeva za molske i durske akorde i znaka ispred malog slova za umanjene akorde. Praksa ovog načina obeležavanja harmonskog toka ustalila se, počev od priručnika *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (1817-1821) (Stefanija 2008). Unutar najrasprostranjenijeg, brojčanog načina šifrovanja, struktura akorada i obrtaja poverena je arapskim brojevima.

1.1. Najčešće upotrebljavani je način brojčanog šifrovanja u kome arapski brojevi označavaju intervale koji se računaju od basovog tona naviše. Hromatske promene u strukturi nameću primenu konkretnih predznaka ispred (ili iza) određenog arapskog broja, u zavisnosti od konteksta. Marko Tajčević u udžbeniku *Harmonija* (Tajčević 1972) primenjuje brojčani način šifrovanja lestvičnih i alterovanih akorada: Lidijski sekstakord predstavljen je kao VII6/#; vantonalne dominante kao V→II (V/II); VII→II(VII/II)...Tajčević uvodi i elemente slovnog obeležavanja za pojedine alterovane akorde: N6, D→II...Isti način šifrovanja prepoznajemo u udžbeniku *Pregled nauke o harmoniji* Radenkovića i Peričića (Раденковић, Перичић 1962), *Harmonija za II, III, IV razred srednje muzičke škole* Mirjane Živković (Živković 1996), *Harmonija I i II*, skripta Vlastimira Peričića (Перичић 1972). Navedeni način brojčanog šifrovanja ne pretenduje komplikovanoj, nepotrebnj upotrebi harmonskih šifri.

1.2. Način brojčanog šifrovanja u kome arapski brojevi označavaju konkretne intervale od basovog tona naviše, uz posebne oznake umesto realnih predznaka za izvestan broj akordskih sklopova. Prisustvo znaka + u obeležavanju strukture trozvuka ili četvorozvuka označava vođični, polustepenski odnos u strukturi akorada na III, V i VII stupnju i vođični odnos u strukturi alterovanih akorada. Šifra 7/+ ukazuje na strukturu malog durskog septakorda (šifra terckvartakorda je +6, sekundakorda +4). Udžbenik *Harmonija* Natka Devčića (Devčić 1975) namenjen je učenicima i studentima muzičke struke. U njemu je na dosledan način prezentovan, autoru prirodan i prihvatljiv, brojčani način šifrovanja.⁶ Sistematičnost u izlaganju materije zaokružena je delom i u udžbeniku *Obilježavanje akorada u Generalbasu* (Devčić 1975: 386-387). Pojašnjavajući šifre prisutne u Generalbasu, Devčić pravi konstruktivnu paralelu sa francuskim udžbenicima harmonije, takođe orijentisanim ka brojčanom načinu šifrovanja (Devčić 1975).

U *Udžbeniku Harmonija* Jurijsa Tjulina i Nikolaja Privana (Тюлин, Привано 1964) takođe nailazimo na brojčani način šifrovanja. U mnoštvu primera uočava se karakteristično dvojako šifrovanje sporednih kvintakorada: VI(МН), VI(МВ). Kroz navedene šifre definiše

⁶ U toku izlaganja harmonske materije, Devčić često ukazuje na važnost šifrovanja. Njegova doslednost u izabranom načinu brojčanog šifrovanja iskazana je i Napolitanskim sekstakordom, koji se obeležava kao II6 sa sniženom ili razrešenom sekstom.

se uloga VI stupnja kao zamenika tonične i (ili) subdominantne funkcije. Vantonalne, sporedne, bočne dominante obeležavaju se kao $V \rightarrow M\#(VI)$. Ovaj način približan je opisnom šifrovanju u kome se detaljno predstavlja mesto, uloga, sastav i obrtaj akorda. Šifrovanje ostalih alterovanih akorada ostaje u okvirima brojčanog načina: Napolitanski sekstakord: II6/n. U udžbeniku novijeg datuma Andreja Mjasoedova *Udžbenik harmonije* (Мясоедов 2009) primenjuje se brojčani način šifrovanja. Unutar dominirajućeg brojčanog potpisivanja harmonskog toka, četvorozvuk petog stupnja funkcionalno je predstavljen kao D7. Drugačiji, individualni pristup nalazimo prilikom obeležavanja obrtaja akorada. Redosled arapskih brojeva suprotan je *ustaljenom* načinu – brojevi su permutovani. Specifičnost brojčanog načina šifrovanja ispoljava se u ispisivanju umanjenog intervala kosom precrtanom crtom. U slučaju alterovanih akorada hromatskog tipa, ovaj vid obeležavanja kombinuje se sa realnim predznacima⁷. Ovaj način brojčanog šifrovanja prisutan je u francuskim udžbenicima iz harmonije.

1.3. Modaliteti brojčanog načina šifrovanja mogu se prepoznati i u udžbeniku *Tonalna harmonija* Stefana Kostke i Doroti Pejn (Kostka, Payne 1995). Upotreba velikih i malih rimskih brojeva prilagođena je strukturi akorada. Kvintakordi harmonskog dura obeležavaju se na sledeći način: I, ii, iii, iv, V, vi, vii. Iz navedenog, doslednog brojčanog šifrovanja izostavljen je akord na sniženom drugom stupnju mola i moldura (N6). Sve hromatske promene u akordima dobijaju novi znak povišenja, sniženja, razrešenja. Navedeni način brojčanog šifrovanja pruža jednostavnu i jasnu sliku harmonskog toka.

1.4. Drugačije viđenje i osmišljeni princip kombinovanja rimskih, arapskih brojeva i interpunkcijskih simbola strukturu četvorozvuka predstavlja tačkom iznad obeleženog stupnja (ii). Dve tačke predstavljaju petozvuk (ii), tri šestozvuk, linija i tri tačke jedanaestozvuk.....Upisivanje arapskog broja 3 (terca) ispod konkretnog rimskog broja ukazuje na strukturu sekstakorda (5 \kvinta\ je oznaka kvartsekstakorda). Umesto realnih predznaka koriste se znaci: < za povišeni ton, > za sniženi ton. Navedeni znaci povišenja i sniženja stoje desno od oznake stupnja, iza odgovarajućeg broja. Ovi znaci primenjuju se i u šifrovanju četvorozvučnih i višezvučnih struktura, u kojima arapski brojevi označavaju intervale, počev od basovog tona. Navedeni način brojčanog šifrovanja prisutan je u udžbeniku Milenka Živkovića (Живковић 1946). U predgovoru autor skreće pažnju da mu „nije bio cilj da izmisli nov način obeležavanja po svaku cenu. Ono što sam ovde dao rezultat je kombinacije dosadašnjeg obeležavanja i, uz to, jedne potrebe, a to je: da se isprave neke nelogičnosti i nedoslednosti u ranijem obeležavanju, koja datira još od doba generalbasa“ (Живковић 1946: 5-6). Autor predstavlja plan obeležavanja „koji je za učenike ne samo jednostavan, konsekventan i lako shvatljiv, nego je i veoma zgodan za izvođenje harmonske analize, čak i složenijih akordskih konstrukcija“ (Живковић 1946: 6). Vođen jasnim didaktičkim principima, Živković na samom kraju udžbenika precizno predstavlja simbole kojima se služio prilikom obeležavanja konkretnih akordskih sklopova i njihovih obrtaja (Живковић 1946: 246).

1.5. Primena sekvence i modalnih harmonskih elemenata praćena je jednostavnim brojčanim načinom šifrovanja.

2. Potreba za dodatnim jačanjem, isticanjem funkcionalnosti i funkcionalne svesti dovela je do učestale primene funkcionalnog šifrovanja, u kome se latiničnim slovima obeležavaju akordi u ulozi nosilaca harmonskih funkcija. Kao tvorac teorije harmonske

⁷ Precrtan broj u šifrovanju generalbasa ima suprotno tumačenje – stoji umesto povisilice koja bi se odnosila na dati interval.

funkcionalnosti, Hugo Riman (*Riemann Hugo*, 1849-1919) definiše termin *funkcija* i ustanovljava slovo (funkcionalno) obeležavanje (Muzička enciklopedija 1977). Latinična slova predstavljaju sklopove akorada glavnih nosilaca funkcija (I, IV, V) - velika slova za strukturu durskog akorda, mala slova za strukturu molskog akorda. Primena ovog načina funkcionalnog šifrovanja navodi na svesno razmišljanje o strukturi akorada glavnih nosilaca funkcija i varijanti tonskog roda. Funkcionalnim šifrovanjem potpuno-autentični harmonski obrt (kadenca) strukturno, vizuelno i zvučno manifestuje se na različite načine: S-D-T (prirodni dur), s-D-T (harmonski dur-moldur); S-d-T (melodijski dur-miksolidijski moldur); s-d-t (prirodni mol); s-D-t (harmonski mol); S-D-t (melodijski mol). Za oznaku bilo kog obrtaja akorda dodaju se odgovarajući arapski brojevi. Karakterističnu šifru poseduje kadencirajući kvartsektakord na dominantni tonaliteta: $K^{6/4}$ u duru i $k^{6/4}$ u molu. Najčistiji vid funkcionalnog šifrovanja prepoznajemo u strukturi udžbenika *Harmonija* Frana Lotke (Lhotka 1961).

Naizgled jednostavno i uniformno obeležavanje funkcija u praksi pokazuje svoje modalitete:

2.1. Jednostavnost funkcionalnog šifrovanja pretvara se u mrežu simbola (slovnih, numeričkih) kojima se potencijalno *optimalan* način obeležavanja strukture trozvuka sporednih stupnjeva pretvara u splet velikog broja nepotrebno ispisanih šifara. Sporedni stupnjevi dura obeležavaju se kao TS/VI, DT/III⁸, S/II, D/VII; prirodnog mola-dt/III; harmonskog mola-s/II, ts/VI, Dt/III. Septakord sedmog stupnja obeležava se kao D/VII7, septakord drugog stupnja S/II7, s/II7. Jednostavniji način šifrovanja primenjuje se prilikom obeležavanja dominantine dominante i zamenika: DD, DD/VII. Složen, detaljan način funkcionalnog obeležavanja predstavlja kompletno predstavljanje strukture napolitanskog sektakorda (♭1/II6) i prekomernog kvintsektakorda II stupnja (#1/II6/5). Upotrebljava se mnogo simbola kojima se akcenat sa sadržine nepotrebno prebacuje na formu. Navedeni način *složenog*, na momente doslovnog obeležavanja prepoznajemo u *Udžbeniku harmonije* grupe univerzitetskih nastavnika Moskovskog konzervatorijuma (Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов 2002). Funkcionalno obeležavanje prihvaćeno je i od strane bugarskih autora udžbeničkih i dopunskih izdanja predmeta *Harmonija*. Primenu jasnog funkcionalnog obeležavanja nalazimo u udžbeniku *Harmonija* Penče Stojanova (Стоянов 2010). Isticanje funkcionalnosti i potreba za jačanjem funkcionalne svesti nameće se korisnicima navedenog udžbenika. Terminologija je takođe funkcionalno obojena. Sve stupnjeve jedne funkcije autor tendenciozno naziva subsistemima (Стоянов 2010). Drugi stupanj predstavljen je kao S/II. Sistem vantomalnih dominantni prilagođen je proklamovanoj funkcionalnosti: D→S/II - vantomalna dominantna za drugi stupanj. Iz navedene naglašene funkcionalnosti isključen je Napolitanski sektakord (N6). Identičan način šifrovanja prisutan je i u udžbeniku *Harmonija* za bugarski državni konzervatorijum Aleksandra Rajčeva (Райчев 1974) i Paraškev Hadžijev (Хаджиев 1987) namenjen učenicima srednjih muzičkih škola.

2.2. Glavni stupnjevi obeležavaju se velikim latiničnim slovima (T, S, D). Akordi molske strukture dobijaju novi znak ispred velikog slova (°T, °S...). Obeležavanje sporednih stupnjeva dura sadrži već prikazanu kombinaciju funkcije i stupnja: TVI (VI stupanj), TIII (III stupanj). Obeležavanje sporednih stupnjeva u molskim lestvicama sadrži primenu novog znaka ° - °DIII (III stupanj mola); °SII (II mola i moldura). Ovaj način funkcionalnog obeležavanja, zbog *viška* simbola nije zaživeo u udžbeničkoj literaturi.

⁸ Kvintakordi VI i III stupnja kao bifunkcionalni, obeležavaju se ispisivanjem obeju funkcija.

2.3. Funkcionalno obeležavanje sporednih stupnjeva dura i mola može biti i: Tp (tonična paralela = paralela tonike), Sp (subdominantna paralela), Dp (dominantna paralela). Trozvuci VI i III stupnja kao bifunkcionalni obeležavaju se u zavisnosti od funkcije koju predstavljaju (VI stupanj kao Sp i Tp; III stupanj kao Tp i Dp). Četvorozvuk VII stupnja obeležava se kao dominantni petozvuk bez osnovnog tona (precrtanog), uz dodavanje konkretnog obrtaja u zagradi.⁹ Navedenom načinu funkcionalnog šifrovanja podležu i akordi proširenog tonaliteta. Opisani, glomazan način funkcionalnog obeležavanja nalazimo u udžbeniku *Harmonija* Škerjanca (Škerjanc 1962).

3. Poslednji, kombinovani način šifrovanja teži jednostavnosti. Akordi glavnih funkcija predstavljeni su velikim i malim slovima, shodno njihovoj strukturi: T, t, S, s, D, d. Isti, slovni princip primenjuje se prilikom obeležavanja alterovanih akorada: N6, L6, DD... Sporedni stupnjevi kao zamenici glavnih funkcija - njihovi gornji i donji zastupnici, obeležavaju se rimskim brojevima: VI, II, VII, III. Sklop i obrtaj akorda poveren je arapskim brojevima. Oni govore o intervalskom odnosu posmatrano od basovog tona naviše. Nailazimo i na prisustvo odgovarajućih predznaka ispred pojedinih brojeva, koji su pokazatelji trenutnih hromatskih promena. Akordi hromatskog tipa dobijaju dodatne znake (+, -, <, >...) kojima se naglašava upravo njihov hromatski karakter. Kombinovani način obeležavanja harmonskog toka, u kojem preovladava funkcionalno obeležavanje, prisutan je u našoj novijoj udžbeničkoj literaturi, u pisanoj reči Dejana Despića, počev od udžbenika *Harmonska analiza* iz 1970. godine, do finalne verzije jedinstvene *Harmonije sa harmonskom analizom* iz 2002. godine (drugo izdanje). Kvalitetnu dopunu, obimnog i studiozno postavljenog udžbenika *Harmonija sa harmonskom analizom* Dejana Despića, čini dodatak pod nazivom *Tumač oznaka koje su primenjene u analizi primera* (Despić 2002: 487-490). Autor pribegava sistematičnoj, detaljnoj klasifikaciji oznaka za lestvične akorde, vantonalne akorde, varijantne akorde, specifične modalne akorde, alterovane akorde dijatonskog tipa, alterovane akorde hromatskog tipa, hromatske medijante, celostepene dominante, modulacije, tonalni skok, oblik akorada i vanakordske tonove. Nabrajajući sve prisutne harmonske elemente navedenih oblasti, autor predstavlja jasne oznake-šifre.

Kao tehnika sistematskog usvajanja novih, fiksiranih oznaka, obeležavanje harmonskog toka postupno se uvodi u sistem muzičkog obrazovanja. Uloga nastavnika harmonije je da, koristeći sopstveno stečeno znanje i tehniku harmonizacije, kao i iskustva svojih kolega, izabere, preporuči i predstavi onu tehniku koja će odgovarati potrebama nastave i olakšati upotrebu udžbeničke literature, preporučene i dostupne učenicima. Neki od ponuđenih načina šifrovanja predstavljaju kompletno ispisivanje strukture akorada. Ispisivanje svih, nekada složenih šifri otežava proces nastave, stvara konfuziju, dovodi do moguće zabune i pogrešnog ispisivanja ili tumačenja od strane učenika i studenata.

Različite načine šifrovanja treba detaljno predstaviti studentima visokoškolskih muzičkih institucija u procesu šireg sagledavanja razvoja harmonije i promena koje su sastavni deo tog razvoja. Poznavanje različitih načina šifrovanja daje mogućnost veće slobode u primeni znanja i mogućnost korišćenja literature u kojoj je jedan od opisanih načina šifrovanja sredstvo i alat u olakšavanju procesa zapisivanja i identifikacije harmonskog toka.

Sastavni deo svakodnevne nastavne prakse na časovima predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom prepoznaje termin *šifrovanje* kao tehniku identifikovanja i obeležavanja harmonskog dešavanja. Kao svojevrsni alat u harmonskom zanatu, šifro-

⁹ Način obeležavanja četvorozvuka VII stupnja preuzet je iz Rimanovog funkcionalnog tumačenja (*The GROVE Dictionary of Music and Musicians* 1980).

vanje treba da omogući lak, brz, jasan, precizan način obeležavanja strukture akorada, obrtaja, hromatskih promena, vanakordskih tonova i prikaže kompletan harmonski tok. Šifrovanje predstavlja svojevrсно harmonsko pismo sastavljeno od različitih slovnih, brojčanih, interpunkcijskih simbola.

Pregledom i analizom domaće i strane udžbeničke literature predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom, učenicima a posebno studentima, omogućava se uvid u razvoj i promene načina obeležavanja harmonskog toka. Mrežom brojeva, slova, interpunkcijskih simbola, skretala se pažnja sa muzike. Kombinovani način šifrovanja doneo je redukciju nepotrebnih simbola, upotrebu samo važnih, kratkih, jasnih, neophodnih harmonskih šifri. Primenom kombinovanog načina šifrovanja, svaki učesnik u procesu nastave predmeta Harmonija i Harmonija sa harmonskom analizom u prilici je da vreme, pažnju, znanje i individualne kreativne potencijale usmeri ka praktičnoj harmonizaciji (izradi harmonskih zadataka, harmonskih diktata, sviranju na instrumentu), analizi, muzičkom izvođaštvu i stvaralaštvu.

Citirana literatura:

Абдуллин, Э.Б. Николаева Е.В. *Теория музикалногo образования*. Москва: Издательский центр „Академия“, 2004.

Devčić, Natko. *Harmonija*. Zagreb: Školska knjiga, 1975.

Деспич, Дејан. *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: ЗУНС, 2002.

Дубовский, И. Евсеев, С. Способин, И. Соколов, Б. *Учебник гармонии*. Москва: Издательство „Музыка“, 2002.

Хаджиев, Параскев. *Хармония*. София: Дъжавно издателство „Музыка“, 1987.

Холопов, Ю. Кириллина, Л. Кюореян, Т. Лъжов, Г. Поспелова, Р. Ценова, В. *Музикално-теоретические системѝ*. Москва: Издательский Дом „Композитор“, 2006.

Клајн, Иван. Шипка, Милан. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2007.

Кръстева, Нева. *Музикално-теоретични изследвания*. Том I, Leading Technology, София, 2000.

Kostka, Stefan. Payne, Dorothy. *Tonal Harmony with Introduction to Twentieth-Century Music*. New York: Mc Graw-Hill, inc. 1995.

Lhotka, Fran. *Harmonija*. Zagreb: Muzička naklada, 1961.

Мясоедов, А.Н. *Учебник гармонии*. Москва: „Музыка“, 2009.

Muzička enciklopedija 1, 2, 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.

Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник*, 4/96.

Перичић, Властимир. *Хармонија I део*, Скрипта. Београд: Универзитет уметности, 1972.

Перичић, Властимир. *Хармонија II део*, Скрипта. Београд: Универзитет уметности, 1972.

Раденковић, Милутин. Перичић, Властимир. *Преглед науке о хармонији*. Београд: Просвета, 1962.

- Райчев, Александър. *Хармония*. София: Държавно издателство „Наука и изкуство“, 1974.
- Степанов, А. *Методика преподавания гармонии*. Москва: „Музыка“, 1984.
- Stefanija, Leon. *Metode glazbene analize*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.
- Стоянов, Пенчо. *Хармония*. София: Булвест, 2010.
- Tajčević, Marko. *Harmonija-udžbenik za muzičke škole*. Beograd: ZUNS, 1972.
- Тюлин, Ю. Н. Привано, Н.Г. *Учебник гармонии*. Москва: Издательство „Музыка“, 1964.
- The GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian Publishers Limited, 1980.
- Васина, Э. Л., Маринко, И. Л., Штракс, Г. М. *Методика преподавания общественных наук в высшей школе*. Москва: Издательство Московского университета, 1975.
- Škerjanc, L. Marija. *Harmonija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1962.
- Живковић Миленко. *Наука о хармонији*. Београд: Просвета, 1946.
- Živković, Mirjana. *Metodika teorijske nastave*. Skripta. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Beograd, 1979.
- Živković, Mirjana. *Harmonija za II, III, IV razred srednje muzičke škole*. Beograd: ZUNS, 1996.

MARKING THE HARMONICAL FLOW IN TEACHING THE SUBJECT HARMONY AND HARMONY WITH HARMONIC ANALYSIS

SUMMARY

An integral part of daily teaching practise on classes of subject Harmony and Harmony with Harmonic Analysis recognises the term *coding* as a signing technique and as a technique of identifying the harmonical happening. Like some sort of tool in harmonical craft, coding is supposed to enable the light, quick, clear, precise way of marking the structure of chords, chromatical changes, and to show the complete harmonical flow. Coding represents sort of harmonical letter, made of different phonetical, numerical and interpunctional marks. Time of introducing with mechanism of harmonical flow's coding, coincides with the start of subject Harmony teaching in high musical school, and it's an integral part of teaching process on every level of musical education. By viewing and analyzing of Harmony and Harmony with Harmonic Analysis textbooks, that are chosen and used in practice, three basal ways of coding the harmonical flow are recognised: numerical, functional and combined. Regular way of chosing the coding way is toward an easier understanding the subject, harmonical literation, growing and maturing of the youth, developing the creativity and real possibility of using domestic and foreing textstbooks and following literature. Regular choice, reduction of extra letters, numerical and interpunctional symbols, and using only important, necessary harmonical codes is clearest expressed in combined coding way. By using it, every student involved in process of teaching in subject Harmony and Harmony with Harmonic Analysis, is supposed to invest a minimal time. Individual creative potentials and attention should be directed to practical harmonization (making harmonical tasks, harmonical dictates and playing on the instrument), analysis and creating the music.

Key words: Harmony, Harmony with Harmonic Analysis, marking, coding.

KONCEPT RADA NA RAZVOJU ČEMBALSKE TEHNIKE U PRVOJ VERZIJI 15 DVOGLASNIH INVENCIJA J. S. BAH A I NEKE NOVIJE KLASIFIKACIJE PIJANISTIČKE TEHNIKE

Dragoljub Šobajić*

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet umetnosti u Beogradu

Primljen: 29.3.2015. / Prihvaćen: 22.5.2015.

Sažetak

Raspored komada u danas manje poznatoj prvoj verziji petnaest dvoglasnih invencija (*Preamble à 2*; 1720) Johana Sebastijana Baha, ispoljava svojstva minuciozno osmišljenog plana rada na savladavanju izvođačkih i kompozicionih problema klavirskog dela. U završnoj verziji raspored komada sledi drugačiji princip, koji se zasniva na nizanju tonaliteta po uzlaznoj hromatskoj lestvici. Redosled komada u prvoj verziji ukazuje na Bahovo dosledno uvažavanje osnovnih didaktičkih načela u radu sa učenikom. Posebno je analiziran autorov koncept postepenog širenja intervalskog obima primenjenih oblika klavirske fature. Ovaj koncept je zatim doveden u vezu sa sličnim pristupima podeli pijanističke tehnike kod F. Šopena, K. Debisija i F. Buzonija. Sličnost ovih koncepata ukazuje na postojanje univerzalnih principa izgradnje klavirske fature, na mogućnost klasifikacije raznovrsnih oblika njenog ispoljavanja što može doprineti definisanju strategija za prevazilaženje tehničkih problema sviranja na klaviru.

Cljučne reči: J. S. Bah, invencije, redosled rada, klavirska tehnika, širenje intervala.

Prva verzija Bahovih petnaest dvoglasnih invencija (1720) koju je autor nazvao *Preamble à 2*, pruža uvid u celovit plan rada na razvoju čembalske tehnike ovog baroknog kompozitora i metodičara. *Preamble* su se (zajedno sa 15 troglasnih fantazija koje su u završnoj verziji dobile naziv simfonije) prvi put pojavile u *Klavirskoj knjizi za Vilhelma Fridemana* (1720). Ova svojevrsna radna sveska koju je autor posvetio njegovom najstarijem sinu, bila je namenjena unapređivanju učenikovih kompozitorskih i sviračkih veština. Drugu, završnu, verziju petnaest dvoglasnih i petnaest troglasnih komada, koja se danas koristi u izvođačkoj i pedagoškoj praksi, Bah je sastavio 1723. godine dajući joj naziv *Invencije i simfonije*.

Sadržaj dvoglasnih komada u obema verzijama je, sa izuzetkom manjih autorovih ispravki, identičan. Međutim, redosled ovih kompozicija osetno se razlikuje od jedne do druge verzije. U prvoj (*preamble*), redosled komada razotkriva autorov pristup razvoju čembalske tehnike koji se zasniva na principu postepenog širenja intervalskog obima primenjenih oblika klavirske fature i elemenata klavirske tehnike od kojih su oni izgrađeni. Ovaj koncept autor je u drugoj verziji žrtvovao u korist uzlaznog hromatskog ređanja komada (koliko to dozvoljava petnaest primenjenih tonaliteta) počev od tona c do h, verovatno po uzoru na njegovu zbirku *Dobro temperovani klavir* (1722).

* dsobajic@gmail.com

Prva verzija petnaest dvoglasnih komada (preambule) počinje sa komadom u C-duru za kojim sledi šest komada po uzlaznim stupnjevima C-dur lestvice do tona *h* (v. Tabelu 1). U silaznom smeru, preostalih osam komada raspoređeno je po stupnjevima proširene C-dur lestvice i završava se sa komadom na istoj tonici od koje zbirka počinje. U uzlaznom smeru na glavnim stupnjevima C-dur lestvice nalaze se komadi u durskim tonalitetima, u silaznom smeru na ovim stupnjevima nalaze se komadi u molskim tonalitetima.

Tabela 1 Upareni prikaz redosleda dvoglasnih komada u 1. i 2. verziji

Preambule (1. verzija; 1720)	C	d	e	F	G	a	h	B	A	g	f	E	Es	D	c
Invencije (2. verzija; 1723)	C	c	D	d	Es	E	e	F	f	G	g	A	a	B	h

Ovaj, formalno gledajući, uzorno osmišljen raspored tonaliteta iz prve verzije poseduje jednu dublju, metodičku dimenziju koja je usled kompozitorove odluke, da u završnoj verziji promeni redosled komada, ostao van uvida niza generacija klavirskih pedagoga i izvođača uključujući i današnje. Zbirka petnaest preambula može se, sudeći po primenjenim izvođačko-tehničkim sredstvima, podeliti na šest manjih grupa susednih komada. Grupe su za potrebe ovog izlaganja obeležene rimskim brojevima (v. Tabelu 2). Komadi iz svake skupine obrađuju slične ili istovetne izvođačke probleme.

Tabela 2 Grupisanje preambula po sličnosti izvođačko-tehničkih zadataka

	VI			I			II		III			IV		V	
	C	d	e	F	G	a	h	B	A	g	f	E	Es	D	c
broj taktova u temi	½	2	½	2	2	½	2	3	1½	2	5	4	4	2	2

Treba napomenuti da se preambule, zahvaljujući raznovrsnosti svog muzičkog i izvođačko-tehničkog sadržaja, mogu razvrstati i na druge načine.¹ Takve podele za kriterijum grupisanja uzimaju sličnost primenjenih kompozicionih sredstava i postupaka. Međutim, grupisanje o kome će ovde biti reč uvažava u prvom redu izvođačke zadatke koje ovi komadi postavljaju pred učenike klavira. To će pomoći da se izvedu neki zaključci od šireg značaja za pijanizam, s obzirom na to da se sličan koncept podele klavirske tehnike može uočiti kod jednog broja pijanista-metodičara novijeg doba kao što su Frederik Šopen, Klod Debisi i Feručo Buzoni.

Raspored Bahovih preambula, sudeći po broju taktova koje teme sadrže ukazuje na postupno povećanje njihovog obima (v. Tabelu 2). Izuzetak u tom pogledu čini komad u A-duru. Međutim, to je ipak privid, s obzirom na to da tema ovog komada uprkos

¹ Npr. kao što je to učinio Ellwood Der, "The Two-Part Inventions – Bach's Composers's Vademecum" (*Music Theory Spectrum*, Vol. 3 /Spring, 1981/, str. 26–48).

smanjenom broju taktova u odnosu na prethodni komad, zahvaljujući svom 12/8 taktu poseduje najveći broj tonova u celoj zbirci (43) što je u izvođačkom smislu za učenika od nemalog značaja (v. Primer 5).

Sledeća karakteristika koju poseduje izloženi redosled jeste postepena pojava sve većih intervala, počev od sekunde do oktave, od kojih su teme izgrađene. Zbirka počinje sa grupom komada u čijoj fakturi preovlađuje interval sekunde (v. Primer 1). U sledećoj grupi veličina intervala se povećava na tercu i intervale veće od nje (v. Primer 2). Interval koji se na ovaj način ispoljava kao gradivni materijal primenjenih oblika klavirske fakture, nazvaćemo *karakteristični interval*. Osim opisanog, postupnog rasta karakterističnog intervala idući od jedne do druge grupe komada, u ovoj podeli primetno je grupisanje komada u zavisnosti od načina angažovanja sviračkog aparata, o čemu će detaljnije biti reči. Uzimajući u obzir ova dva izvođačka kriterijuma, šest grupa komada na koje je zbirka podeljena ispoljavaju sledeća svojstva.

Prvu grupu (I) čine preambule u C-duru, d-molu i e-molu. Zajednička karakteristika ovih komada jeste preovlađujuće prisustvo poziciono postavljenih petoprskih grupa tonova. One su izgrađene od nizova sekundi (tonovi obeleženi znakom x):

Primer 1 Tema preambula br. 1, 2 i 3

Preambula br. 1

Preambula br. 2

Preambula br. 3



Ova grupa komada bavi se problemom postavke ruke na klavijaturi i sviranjem poziciono postavljenih grupa tonova. Treba napomenuti da su to u današnjoj pedagogiji neki od osnovnih zadataka početne nastave klavira.

Komadi iz II grupe: preambule br. 4 u F-duru, br. 5 u G-duru i br. 6 u a-molu, bave se problemom izvođenja razloženih akorada.

Primer 2 Tema preambula br. 4, 5 i 6

Preambula br. 4

Preambula br. 5

Preambula br. 6



Karakterističan interval, od prvobitne sekunde iz prethodne grupe, narastao je na interval terce. Od ovog intervala izgrađeni su trozvuci i četvorozvuci. Zahvaljujući prisustvu trozvuka u ovim komadima javlja se interval kvinte, a preko njegovih obrtaja intervali kvarte i sekste. Sa četvorozvukom uvodi se interval septime. Dakle, u svojstvu karakterističnog intervala u ovoj grupi javljaju se intervali od terce do septime.

Preambula br. 7, kao što pokazuje Tabela 2, čini zasebnu, III grupu komada. Ovaj komad simbolično je postavljen na vrh ovog uzlazno-silaznog niza. U njemu se po prvi put javljaju neki zahtevniji načini sviranja instrumenta i pisanja invencije. Treba napomenuti

da je autor imao na umu dvostruku namenu ovih komada – kao vežbi za razvoj sviračkih navika i kompozitorskih vještina. U predgovoru on navodi ciljeve svoje zbirke: „da se nauči jasno sviranje u dva glasa [...] da se steknu dobre invencije [...] da se postigne *kantabile* način sviranja i istovremeno da se stekne snažna sklonost ka komponovanju“ (Bah, 1987: 2). Naime, u preambuli u h-molu po prvi put se javlja ukrštanje glasova (t. br. 13) što ukazuje na upotrebu dva manuala kao zahtevnijeg načina sviranja instrumenta. Ukrštanje glasova će se javiti kasnije u još nekoliko navrata (preambula u A-duru t. br. 15; u f-molu t. br. 12; u E-duru t. br. 21; u c-molu t. br. 13 i 18). Druga novina koju donosi ovaj komad jeste pojava stalnog kontrasubjekta što predstavlja zahtevniji način kontrapunktskog pisanja. Interesantno je da se kontrasubjekt ovde prvi put izlaže u nešto jednostavnijem vidu, kao pokret osmina (v. Primer 3). Ovo ukazuje na Bahovu brigu za postupnim uvođenjem učenika u nove probleme komponovanja.

Primer 3 Tema i kontrasubjekt preambule br. 7



U IV grupi komada, koju čine preambule u B-duru, A-duru i g-molu, ambitus njihovih tema dostiže interval oktave; u prvoj od njih on zahvata preko dve oktave (v. Primer 4), a u trećoj interval none (v. Primer 6). Indikativno je da se u sva tri slučaja tema postepeno širi uz primenu različitih sredstava. U Preambuli u B-duru u tu svrhu se koriste razloženi trozvuci.

Primer 4 Tema i kontrasubjekt preambule br. 8



U komadu u A-duru (v. Primer 5) tema se postepeno širi od početnog mordenta, preko sve dužih lestvičnih nizova, do četvoroglasno postavljenog razloženog trozvuka na njenom kraju.

Primer 5 Tema preambule br. 9



(Napomena: brojevi ispod položenih zagrada označavaju intervale)

Koncept rada na razvoju čembalske tehnike u prvoj verziji 15 dvoglasnih invencija J. S. Baha i neke novije klasifikacije pijanističke tehnike

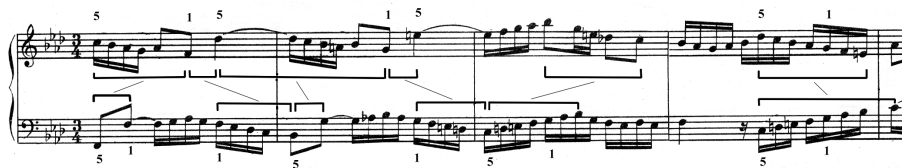
U Preambuli u g-molu (v. Primer 6) širenje se ostvaruje pomoću lestvičnih pasaža. Usled toga, ovde se po prvi put uvodi promena pozicije šake na klavijaturi što predstavlja složeniji oblik sviranja instrumenta.

Primer 6 Tema preambule br. 10



U komadima iz V i VI i grupe, Bah obrađuje dva sviračka postupka koji zauzimaju važno mesto u ostalim delima za klavijaturne instrumente ovog majstora. Reč je o simetričnom funkcionisanju ruku i o angažovanju permanentne pažnje tokom izvođenja. U simetričnom angažovanju ruku dolazi do upotrebe istoimenih prstiju dveju ruku. Pokreti ruku preslikavaju se kao u ogledalu. U preambulama u f-molu i E-duru koji čine V grupu, tema i kontrasubjekt su slični što pogoduje primeni ovog postupka. Gradivni materijal komada u f-molu sastoji se od: 1) lestvičnog pokreta šesnaestina, 2) skoka osmine i 3) dugačkog sinkopiranog tona (v. Primer 7). Usled neistovremene pojave ovih elemenata u deonicama jedne i druge ruke, dolazi do simetričnih pokreta ruku.

Primer 7 Tema i kontrasubjekt preambule br. 11



(Napomena: kose linije povezuju grupe tonova obeležene položenim zagradama koji se izvode simetričnim pokretom ruku)

Simetrično angažovanje ruku u preambuli br. 12 u E-duru ispoljava se u još očiglednijem vidu (v. Primer 8). Uzlazni lestvični pokret kontrasubjekta u deonici leve ruke kreće se u suprotnom smeru u odnosu na silazni lestvični pokret teme u deonici desne ruke.

Primer 8 Tema i kontrasubjekt preambule br. 12



Bah je prvi metodičar koji je simetričnom funkcionisanju ruku dao središnje mesto u procesu obuke na klaviru. Sistematskom primenom ovog postupka on je postavio osnov daljoj razradi ovog važnog svojstva sviračevog psihomotornog aparata. Jedan broj

istaknutih pijanista i metodičara 20. veka (L. Godovski, F. Buzoni, S. Fejnberg, J. Timakin) nastavili su u svom radu ovu Bahovu zamisao.

U pogledu primenjenih kompozicionih postupaka, u dve poslednje grupe iz ove zbirke, V i VI, primetno je povećanje kompleksnosti postavljenih zadataka. Komad u E-duru i komad iz naredne grupe u D-duru, svojim oblikom i harmonskim planom nagoveštavaju sonatnu formu (Peričić: 258). Ovakav način artikulisanja muzičke zamisli, za Bahovo doba bio je bez sumnje značajna novina. Nagoveštaj kompleksne šeme sonatnog alegra, kao što se javlja u ovim Bahovim komadima, svedoči o pažnji koju je ovaj pedagog pridavao novim kompozicionim postupcima.

Poslednju, VI grupu komada čine preambule u Es-duru, D-duru i c-molu. Sudeći po dosad izloženom konceptu, one u izvođačkom i kompozicionom smislu sadrže neke od najtežih zadataka u zbirci. Komad u Es-duru svojim neprekidnim motoričnim pokretom u forte dinamici postavlja pred učenika visoke zahteve u pogledu snage i izdržljivosti sviranja. Komad u D-duru, kao što je rečeno svojom građom nagoveštava za ono vreme nov koncept organizacije muzičkog materijala. Poslednja preambula u c-molu predstavlja završnicu dostojnu cele zbirke.

Prisustvo neprekidnog imitacionog postupka u ovom završnom komadu javlja se kao glavni izvođački problem. Slični kanonski postupci mogu se naći u nizu drugih kompozitorovih dela za klavijaturne instrumente. U ovoj zbirci kraće kanonske imitacije javljale su se i ranije (Preambula u C-duru, F-duru, a-molu i B-duru). Sa njima autor postepeno uvodi učenika u problematiku izvođenja kanona koji je u poslednjoj preambuli sproveden od prvog do poslednjeg takta. U tom smislu nameće se paralela sa kompozitorovom *Arijom sa 30 varijacija* u kojoj je svaka treća varijacija izgrađena kao kanon. Sličnost izvođačkih zadataka između Preambule u c-molu i ovog veoma zahtevnog virtuoznog dela klavirske literature govori o značaju koji je Bah pridavao kanonskoj imitaciji u procesu obuke čembaliste.

U cilju jasnijeg predočavanja ovog posebnog imitacionog postupka i implikacija koje takav postupak ima na čin izvođenja, navodimo shematski prikaz ovog komada po Feruču Buzoniju (Buzoni: 5). U Tabeli 3, slova A, B, C, D i E označavaju pet dvotaktnih tema. U prvom delu komada, one se javljaju jedna za drugom u gornjem glas, da bi ih donji glas imitirao na intervalu oktave. U drugom delu komada, glasovi menjaju uloge. Sada donji glas izlaže ove teme koje gornji glas imitira na oktavi.

Tabela 3 Shematski prikaz kanonskog postupka u Preambuli br. 15 u c-molu po F. Buzoniju

	prvi deo					drugi deo						koda		
1. glas	A	B	C	D	E	novi ks.	A	B	C	D	modu-lira-jući dvo-takt	A	B	tonika
2. glas	–	A	B	C	D	A	B	C	D	E		B	A	tonika
takt br.	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22	23-24	25-26	27

Posmatrano sa izvođačkog stanovišta, ovaj imitacioni postupak pred izvođača postavlja značajne zahteve u pogledu koncentracije pažnje. Naime, muzički materijal drugog dela komada, kao što pokazuje Tabela 3, uprkos činjenici da je sačinjen od doslovno preuze-

tog materijala iz prvog dela, u izvođačkom smislu ne poseduje nijedno istovetno mesto sa prvim delom (da budemo precizniji, zahvaljujući rekapitularnom karakteru kode, u komadu postoje dva takva mesta: taktovi br. 23–24 i 13–14, odn. taktovi br. 25–26 i 3–4). Usled prisustva neprekidnog imitacionog postupka, svirač se kontinuirano suočava sa novim izvođačkim zadacima, što ga primorava da drugom delu preambule posveti istu pažnju koliku i prvom, uprkos činjenici da izvodi istovetan muzički materijal. Primena uobičajenih sviračkih automatizama ovde nije moguća, s obzirom na to da su, deonice glasova u drugom delu, sada poverene izvođenju drugoj ruci. Treba napomenuti da izvođenje sličnih mesta u formama kao što su sonatni *allegro* ili *rondo* predstavlja znatno lakši zadatak, s obzirom na to da se ovde slični pijanistički sadržaji izvode po principu analogije sa ranijom pojavom. Zahtev koji Preambula u c-molu postavlja pred izvođača suštinski je kompleksniji. Izvođenje ovog komada zahteva aktivno angažovanje svih sviračevih mentalnih potencijala. Poruka koju kompozitor ovim postupkom na kraju ove zbirke upućuje sviraču je sledeća: preduslov kvalitetne muzičke reprodukcije jeste zahtev za održavanjem neprekidne pažnje od početka do kraja izvođenja.

Sudeći po izloženom redosledu rada u zbirci petnaest preambula, može se zaključiti da je Bah posebnu pažnju pridavao postupnom uvođenju učenika u izvođačke i kompozicione probleme, pridržavajući se osnovnih didaktičkih načela od lakšeg ka težem, od jednostavnijeg ka složenijem i od poznatog ka nepoznatom. Navedimo neka karakteristična ispoljavanja ovih principa. To su: primena tonaliteta sa malim brojem predznaka na početku zbirke, postepeno širenje fizičkog obima primenjenih elemenata čembalske tehnike i oblika klavirske fakture koji od njih nastaju posredstvom odgovarajućeg karakterističnog intervala, uvođenje od druge polovine zbirke promene pozicije šake na klavijaturi kao kompleksnijeg oblika sviranja instrumenta, povremena pojava kraćih kanonskih imitacija u funkciji pripreme za njenu kontinuiranu primenu u poslednjoj preambuli, postepeno povećanje dužine teme počev od pola takta u prvim komadima do dužine od pet taktova pri kraju zbirke, uvođenje stalnog kontrasubjekta i obrtajnog kontrapunkta kao zahtevnijih načina pisanja invencije tek počev od kraja prve polovine zbirke, porast kompleksnosti muzičke forme počev od jednostavnih dvodela i trodela na početku zbirke do nagoveštaja sonatnog oblika pri njenom kraju. Sve su to važne didaktičke osobine razmotrenog razmeštaja komada iz ove zbirke koje je autor svesno žrtvovao, po svemu sudeći u korist afirmacije koncepta temperovanog štimovanja izloženog u njegovoj zbirci *DTK*.

Od nabrojanih izvođačko-kompozicionih svojstava zbirke petnaest preambula, posebnu pažnju, kao što je rečeno, privlači koncept postepenog širenja obima primenjenih elemenata klavirske tehnike i oblika klavirske fakture koji od njih nastaju posredstvom odgovarajućeg karakterističnog intervala. Opisani koncept postepenog širenja obima elemenata klavirske tehnike zapaža se u metodološkim radovima Frederika Šopena, Kloda Debisija i Feruča Buzonija. Osvrnimo se ukratko na način ispoljavanja ovog koncepta kod navedenih autora.

U Šopenovom rukopisu *Projet de méthode* („Nacrt metoda“; 40-ih godina 19. v.) nailazimo na podelu sredstava pijanističke tehnike posredstvom postepenog povećanja obima karakterističnog intervala. U svojoj trodelnoj podeli pijanističke tehnike, autor u prvu grupu svrstava sve oblike pijanističke fakture koji su sastavljeni, kako on kaže „od susednih tonova (tonove koji se nalaze na rastojanju od celog tona ili polutona), to jest, lestvice – hromatske i dijatonske – i trilere.“ (Chopin, 2006: 193). U drugu grupu autor

svrstava sve oblike pijanističke fakture koji su izgrađeni od intervala male terce i većih intervala. On kaže da se u njima tonovi nalaze „na većem rastojanju od tona ili polutona, to jest intervali od jednog i po tona i više“ (Chopin, 2006: 193). Superpozicijom ovih intervala nastaje „oktava podeljena na male terce tako da svaki prst zauzima po jednu dirku, i trozvuk sa obrtajima“ (Chopin, 2006: 193). Drugim rečima, ovoj grupi pripadaju svi oblici pijanističke fakture izgrađeni od intervala kvarte, kvinte, sekste i septime, koji nastaju nadogradnjom intervala male terce. U treću grupu, po Šopenu, spadaju „dvostruki tonovi (dvoglas): terce, sekste i oktave.“ (Chopin, 2006: 193). On kaže: „Kada ste u stanju da svirate terce, sekste i oktave onda ste u stanju da svirate troglas – kao rezultat dobijate akorde.“ (Chopin, 2006: 193) i zaključuje: „Dve ruke zajedno će dati 4, 5, 6 glasova – i ništa više se ne može izmisliti što se tiče mehaničke strane sviranja klavira.“ (Chopin, 2006: 193).

Klod Debisi u svojoj zbirci *Dvanaest etida* (1915) izložio je sličan koncept širenja oblika pijanističke fakture (Debussy, 1938). On je postepen rast veličine karakterističnog intervala postavio u funkciju savladavanja pijanističkih problema ovih virtuoznih komada. Autorovi naslovi etida kao i njihovo klavirsko tkivo govore u prilog ove tvrdnje. Prvu svesku etida čine komadi sledećih naziva: 1. „Za pet prstiju“, 2. „Za terce“, 3. „Za kvarte“, 4. „Za sekste“, 5. „Za oktave“ i 6. „Za osam prstiju“. Dakle, u prvih pet etida karakterističan interval postepeno narasta od sekunde do oktave. U 6. komadu ponovo se obrađuje najmanji interval sekunde. Etide iz druge sveske nastavljaju započeti koncept: 7. „Za hromatske tonove“, 8. „Za ukrase“, 9. „Za ponovljene tonove“. Dakle, ovde se javljaju oblici klavirske fakture koji su izgrađeni od malih intervala – prima (br. 9, repeticija tona), mala sekunda (br. 7, hromatika), sekunda, terce i kvarte (br. 8, ukrasi). Poslednja tri komada: 10. „Za kontrastna zvučanja“, 11. „Za složena arpeđa“ i 12. „Za akorde“, za razliku od prethodnih, bave se velikim intervalima – oktavama i velikim skokovima: br. 10, suprotstavljanjem krajnjih registara, br. 11 sviranjem širokih akordskih razlaganja i br. 12 velikim akordskim i oktavnim skokovima.

Feručo Buzoni je u svojoj metodičkoj zbirci *Klavirska vežba (Klavierübung, Band I–V)* dao sličnu podelu sredstava klavirske tehnike (Busoni: I, 3–39; II, 2–35). Shodno svojim idealističkim pogledima na muziku, on je sve elemente pijanističke tehnike sveo na jedan zajednički praoblik koji se ispoljava kao petoprstni pozicioni položaj šake na pet susjednih belih dirki (Šobajić, 1996: 67–76). Postepenim širenjem obima klavirskog sloga u komadima iz ove zbirke, ispoljavaju se raznovrsni oblici pijanističke fakture i njima srodni elementi pijanističke tehnike – počev od lestvica i trilera koji su izgrađeni od intervala sekunde, preko razloženih akorada do velikih skokova. Paralelu između Buzonijeve i Bahove zbirke *Preambula* produžimo sa principom simetričnog funkcionisanja ruku. U V svesci Buzonijeve zbirke ovaj princip se ispoljava kroz šest autorovih obrada Šopenovih etida i prelida u kojima je izvođački zadatak, po simetriji prenet iz deonice jedne ruke u deonicu druge (Busoni, V, 23–31). Pripadnost ovog pijaniste psihotehničkoj školi pijanizma, koja glavnu pažnju poklanja mentalnom pristupu radu na klavirskom delu – u prvom redu koncentraciji kao osnovi sviranja – dovršava započetu paralelu između sadržaja rada ovog metodičara i uloji pažnje na šta je ukazano prilikom razmatranja Bahove poslednje preambule.

Zaključak

Ustanovljene sličnosti između redosleda rada u Bahovoj zbirci petnaest preambula i prikaza sredstava pijanističke tehnike u razmatranim metodičkim radovima Šopena, Debisija i Buzonija, ukazale su na sličnosti koncepata klasifikacije klavirske tehnike ovih autora, uprkos okolnosti da oni pripadaju različitim stilskim pravcima i istorijskim epohama. Njihovi radovi se zasnivaju na principu širenja intervalskog obima elemenata klavirske tehnike i njima srodnih oblika klavirske fakture. Ova okolnost ukazuje na postojanje opštih zakonitosti u formiranju tkiva klavirskog dela. Opisano postepeno širenje oblika pijanističke fakture od središta klavijature ka njenim krajnjim registrima, ispoljava svojstva jedne idealističke koncipirane zamisli, s obzirom na to da se isti koncept ispoljava u nizu svojih transformacija, počev od poziciono postavljenih pet prstiju u rasponu intervala kvinte, preko niza međuoblika ornamentalne, akordske i oktavne strukture i njihovih kombinacija, sve do velikih skokova kao najvećih mogućih intervala na klaviru. Koncepte sva četiri razmatrana autora povezuje težnja ka rešavanju tehničkih problema izvođaštva u kontekstu vrednog muzičkog sadržaja, pri čemu je razmatrana Bahova zbirka poslužila kao uzor za nastanak odgovarajućih zbirki Šopena, Debisija i Buzonija kao i niza zbirki koncertnih etida drugih kompozitora iz doba romantizma i kasnije. Zajedničko opredeljenje razmatranih autora za opisani koncept širenja oblika klavirske fakture ukazuje na njegovu univerzalnost i otuda na vrednost takvog koncepta što može doprineti preispitivanju postojećih strategija rada i kreiranju novih u cilju savladavanja izvođačko-tehničkih problema kako u komadima iz razmatranih zbirki tako i u ostalim delima klavirske literature. Analiza Bahove zbirke preambula ukazala je na prisustvo jednog celovitog, racionalnog metoda rada koji se zasniva na postupnom uvođenju učenika u sve teže izvođačko-tehničke i interpretativne probleme klavirskog dela. Ova okolnost pruža iz posebnog ugla uvid u mogućnosti primene ove izuzetne zbirke remek-dela u današnjoj klavirskoj pedagogiji potvrđujući još jednom značaj Bahovog klavirskog opusa u procesu obuke pijanista.

Citirana literatura:

Бах, И. С. Инвенции (двухголосные и трехголосные) для фортепиано, ред. Ф. Бузони (вступительная статья, комментарии, перевод немецкого текста и подготовка издания Н. Копчевского). Москва, Музыка, 1987.

Шобажих, Драган. *Темељи савременог пијанизма*, Нови Сад, Светови, 1996.

Bach, Johann Sebastian. *Zweistimmige Inventionen*, Busoni-Ausgabe, Edition Breitkopf 4304.

Busoni, Ferruccio. *Klavierübung*. Band I–V (Nr. 5066, 5067, 5068, 5224, 5225). Leipzig, Breitkopf. b.d.

Chopin, Frederick. "Project du method" (u knjizi Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin – Pianist and Teacher As Seen By His Pupils*. "Translated Transcript of Chopin's Sketch for a Method" str. 190–197). Cambridge University Press, 2006.

Debussy, Claude. *Douze etudes*, Band V. Leipzig, Edition Peters. 1938.

Peričić, Vlastimir. *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987.

A CONCEPT OF WORK ON THE DEVELOPMENT OF KEYBOARD TECHNIQUE IN THE FIRST VERSION OF THE 15 TWO PART INVENTIONS BY J. S. BACH AND CERTAIN LATER CLASSIFICATIONS OF PIANO TECHNIQUE

SUMMARY

The sequence of pieces in the presently lesser known first version of the 15 two-part Inventions (Preamble à 2; 1720) by Johann Sebastian Bach, exhibits the properties of a meticulously thought out plan of procedure for mastering the performance and composition-related problems of a keyboard piece. The sequence of the pieces in the final version follows a different principle, based on the ascending chromatic scale. The sequence of the pieces in the first version indicates that Bach strictly adhered to the basic didactic principles in his work with students. In particular, the author analyzes the concept of gradual expansion of the interval range of the applied forms of piano texture. This concept is brought into correlation with similar approaches to the classifications of piano technique by F. Chopin, C. Debussy and F. Busoni. The similarity of the concepts points to the existence of basic patterns in the formation of piano texture, as well as to the possible ways of classifying the diverse manifestations of piano texture, which may contribute to defining the strategy for overcoming the technical problems of piano playing.

Key words: J. S. Bach, inventions, order of work procedure, piano technique, interval expansion.

USKLAĐENOST NASTAVNOG PROGRAMA I UDŽBENIKA ZA KONTRAPUNKT U SREDNJIM MUZIČKIM ŠKOLAMA

Danijela Stojanović*
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Primljen: 15.4.2015. / Prihvaćen: 11.5.2015.

Sažetak

Uspešna realizacija nastavnog procesa zavisi ne samo od direktnih učesnika, nastavnika i učenika, već i od primene adekvatnih nastavnih sredstava, usklađenih sa nastavnim planom i programom. Udžbenik spada u obavezna nastavna sredstva, podjednako bitan, kako za učenike kao izvor znanja, tako i za nastavnike kao sredstvo za uspešno poučavanje i učenje. Sadržaj udžbenika treba biti koncipiran na osnovu nastavnog plana i programa predmeta. Pored toga, didaktičko-metodičko oblikovanje udžbenika zasnovano je na pedagoškim zahtevima, ciljevima obrazovanja, sposobnostima učenika i zakonitostima nastavnog procesa.

Ovaj rad se bavi analitičkim sagledavanjem usklađenosti nastavnog programa i udžbenika za predmet Kontrapunkt u srednjim muzičkim školama. Analiza ukazuje na to da sadržaj udžbenika u potpunosti prati nastavni program, kao i da su ispunjeni zahtevi i ciljevi jednog stručnog predmeta u muzičkom obrazovanju.

Ključne reči: nastavni planovi i programi, nastavna sredstva, udžbenik, nastavni sadržaj, ciljevi i zadaci nastave.

Uvod

Osnovni cilj nastave u muzičkim školama je da se obezbedi reproduktivno kreativan i muzičko-estetski razvoj učenikove ličnosti uz osposobljavanje za profesionalno bavljenje muzikom. Nastavnim programom predviđeni su zadaci nastave čija je funkcija negovanje i prihvatanje muzičkog nasleđa, tradicije i univerzalnih kulturnih i umetničkih vrednosti, razvijanje teorijskog mišljenja i muzičkog ukusa, razvijanje instrumentalnih izvođačkih sposobnosti, razvijanje smisla za kolektivno i grupno muziciranje, kao i upoznavanje sa svim disciplinama koje čine ukupnost muzičke umetnosti, izvođaštva, istorije, teorije i kompozicije (Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање, *Службени гласник РС-Просветни гласник*, бр. 4/96). Od uspešnosti realizacije nastave zavisice i intelektualni razvoj učenika i njegovo postignuće u savladavanju nastavnih sadržaja. Stoga nastava predstavlja složen, planski organizovan vaspitno-obrazovni proces kojim rukovodi nastavnik (Đorđević 2002). Faktori nastave predstavljeni su kroz didaktički trougao – nastavnik, učenik i nastavni sadržaji, a poslednjih godina kroz četvorougao - nastavnik, učenik, nastavni sadržaji i nastavna sredstva, i nastavna tehnologija.

* danijela63@yahoo.com

O pedagoškoj funkciji nastavnih sredstava današnja pedagoška teorija ima dvojako shvatanje. Prvo shvatanje se zasniva na tradicionalnoj upotrebi nastavnih sredstava, čime se njihova uloga ograničava na prvu etapu procesa saznavanja, na čulnom opažanju, dok se manje pažnje obraća na to da nastavna sredstva trebaju biti oslonac u misaonim aktivnostima. Drugo shvatanje se zasniva na gnoseološkoj teoriji o procesu saznanja, pri čemu se uloga nastavnih sredstava posmatra kroz dijalektičku povezanost *posmatranja-mišljenja-prakse* i obrnuto (Станковић 2003).

Za izvođenje nastave stručnih predmeta (Teorija muzike, Harmonija, Kontrapunkt, Muzički oblici i Muzički instrumenti) u srednjoj muzičkoj školi predviđena su obavezna nastavna sredstva: klavir ili pijanino, stereogramofon, album slika muzičkih instrumenata, primerci muzičkih instrumenata, gramofonske ploče, magnetofonske trake ili kasete i priručna literatura i udžbenici (Pravilnik o bližim uslovima u pogledu prostora, opreme i nastavnih sredstava za ostvarivanje nastavnih planova i programa obrazovanja u četvorogodišnjem trajanju u stručnoj školi za područje rada kultura, umetnost i javno informisanje, *Službeni glasnik RS-Prosvetni glasnik*, br. 9/91, 23/97, 4/2008, 4/2009 i 9/2009).

Udžbenik predstavlja jedno od osnovnih nastavnih sredstava, neophodan je za nastavni proces. Opšta definicija školskog udžbenika glasila bi da je to masovna nastavna knjiga koja izlaže sadržaj predmeta obrazovanja i određuje oblike aktivnosti, zacrtane nastavnim programom, koje su za učenike obavezne da ih usvoje u skladu sa svojim uzrastom. U vezi sa tim udžbenik ima trojaku funkciju: 1) on je nosilac nastavnih sadržaja predmeta, usklađen je sa nastavnim planom i programom i uzrasnim mogućnostima učenika; 2) za većinu učenika to je najvažniji izvor znanja i 3) udžbenik je važna komponenta procesa vaspitanja i obrazovanja (prema: Bojović 2014).

Vrednost školskog udžbenika se zasniva na naučnoj postavci predmeta za koji se udžbenik piše, zakonitosti nastavnog procesa, zakonitosti procesa učenja i zakonitosti razvoja učenika. Počevši od ovih pretpostavki, autor Laketa (2000) smatra da se vrednost savremenog udžbenika ogleda u posedovanju opštestrukturnih, informacionih, saznavnih, sistematizacionih, vaspitnih, ilustrativnih i metodičkih vrednosti. Udžbenik je u funkciji samousmerenog učenja i mora biti didaktički oblikovan različitim tekstualnim i vantekstualnim komponentama koje bi kod učenika podsticale intelektualnu radoznalost, želju za saznavanjem, uspehom i podrškom (Španović i Đukić 2008). Didaktičko-metodičko oblikovanje sadržaja udžbenika zavisi od više faktora, a zasnovano je na pedagoškim zahtevima, ciljevima obrazovanja, sposobnostima učenika i zakonitostima nastavnog procesa (Laketa 1993). U udžbeniku se obrađuju nastavni sadržaji jednog predmeta u celini, po planu i programu nastavnog predmeta, pri čemu se naučni sadržaji transformišu u nastavne sadržaje, u skladu sa psihološkim, pedagoškim, didaktičkim i metodičkim načelima i tehničko-estetskim zahtevima (Kundačina i Bandur 2007).

Sa aspekta korisnika, dobrim udžbenikom učenici smatraju onaj udžbenik koji omogućava uspešno savladavanje gradiva a nastavnici onaj koji obezbeđuje uspešno poučavanje i učenje. Sa aspekta koncipiranja nastavnog plana i programa, osim usklađivanja sa ciljevima i zadacima obrazovanja, udžbenik treba da odgovori zahtevima, u pogledu obima, kvaliteta sadržaja i njihove primene. Nastavni plan i program određuje sadržaj udžbenika, te je obavezan, kako za učenike, tako i za nastavnike (Bojović 2002; Bojović 2014). Pripremanje, odobravanje, izdavanje i izbor udžbenika za školu, kao i njegovo praćenje i vrednovanje tokom korišćenja u obrazovno-vaspitanom radu, regulisao je Zakon o udžbenicima i drugim nastavnim sredstvima (*Službeni glasnik RS*, br. 72/2009).

Zastupljenost nastavnog predmeta Kontrapunkt u srednjim muzičkim školama

Po Nastavnom planu i programu srednjih muzičkih škola (*Службени гласник РС-Просветни гласник, бр. 4/96*) predmet Kontrapunkt se izučava u III i IV razredu sa po 2 časa nedeljno na sledećim odsecima: Vokalno-instrumentalni, Džez, Etnomuzikološki, Odsek za crkvenu muziku, Odsek za ranu muziku (izborni), Odsek za muzičku produkciju i snimanje zvuka i Teoretski odsek. Nastava se odvija u grupi od osam učenika na svim odsecima, osim na Odseku za crkvenu muziku gde je u grupi petnaest učenika, a Kontrapunkt im je sporedni predmet.

U zavisnosti od sadržaja predmet Kontrapunkt se može podeliti na dve celine: *vokalni* (period renesanse) i *instrumentalni* (period baroka). Da bi se ostvarili ciljevi i zadaci predmeta, neophodno je sagledati ga hronološki, izučavati njegove stilske karakteristike tokom oba perioda (renesanse i baroka) i osposobiti se za njegovu praktičnu primenu. Prema tome, osnovni ciljevi nastave Kontrapunkta bili bi praktično ovladavanje kontrapunktskim tehnikama, razvijanje polifonog sluha kod učenika, osposobljavanje za slušno i analitičko opažanje više melodijskih linija u polifonoj muzici i upoznavanje sa najvažnijim polifonim oblicima. Osposobljenost učenika za samostalno izgrađivanje polifonog stava i pisanje polifonih oblika, između ostalog, razvija i unapređuje opštu muzikalnost, kulturu i profesionalnu pismenost svakog obrazovanog muzičara (Živković 1979).

Nastavni program predmeta Kontrapunkt za III razred

U okviru Nastavnog programa stručnih predmeta za muzičku školu, u cilju ostvarivanja obrazovno-vaspitnog rada, za svaki predmet su predviđeni ciljevi i zadaci nastave. Ciljevi nastave Kontrapunkta za III razred su: sagledavanje istorijskog razvoja kontrapunkta i osposobljavanje za usavršavanje rada na vokalnom kontrapunktu. Zadaci nastave su: razvijanje sposobnosti za sagledavanje istorijskog razvoja kontrapunkta, razvijanje sposobnosti rada na vokalnom kontrapunktu i razvijanje sposobnosti razlikovanja vrsta imitacije (*Службени гласник РС-Просветни гласник, бр. 4/96*).

Tabela 1: Sadržaj predmeta Kontrapunkt za III razred (2 časa nedeljno – 70 časova godišnje)

Osnovi vokalnog kontrapunkta	Istorijski razvoj kontrapunkta; Modusi - vrste i karakteristike; Kontrapunktska melodija; Kantus firmus.
Dvoglasni kontrapunkt vokalnog stila	Disonance i konsonance dvoglasnog stava; Kadence dvoglasnog stava; Mešoviti kontrapunkt-floridus; Oblikovanje melodije u floridusu i njene ritmičko-metričke osobenosti; Tretman disonance u floridusu; Slobodan dvoglasni stav; Komplementarni ritam.
Imitacija	Pojam i vrste imitacije; Interval imitacije; Preobražaj odgovora u imitaciji – inverzija, augmentacija, diminucija, retrogradni odgovor.

Tretman teksta u vokalnom kontrapunktu	Izrada dvoglasnog polifonog stava sa tekstem.
Troglasni polifoni stav	Karakteristike troglasnog stava; Sazvučja i kadence u troglasu; Floridus u troglasu; Primena disonance – konsonantna kvarta i parazitska disonanca; Troglasni stav sa dva floridusa na kantus firmus; Imitacioni troglasni stav sa tekstem.
Vokalni polifoni oblici	Kanon – pojam i vrste; Tehnika izrade kanona - izrada jednostavnijih primera; Motet – analitički i praktično po jedan odsek moteta na zadati tekst, u dvoglasu i u troglasu.

Kao sastavni deo nastavnog programa predmeta, data su uputstva nastavnicima, tj. način ostvarivanja programa. Preporuke se odnose na korišćenje zvučnih ilustracija, kako bi se karakter renesansne polifonije približio učenicima. Za tu svrhu treba preslušati odlomak mise i bar jedan motet Palestrine. Preslušavanje odgovarajućih zvučnih primera treba sprovoditi i kasnije, naročito prilikom obrade tretmana teksta, višeglasnog stava i vokalnih polifonih oblika, naročito moteta. S obzirom na to da se u III razredu izučava isključivo vokalni kontrapunkt, postizanju cilja doprinosi i pevanje zadataka izrađenih na času, što je neobično važno i za razvoj polifonog sluha.

Evaluacija se sprovodi kontinuirano, kroz pismenu i usmenu proveru znanja. Nastavni program predviđa izradu jednog pismenog zadatka u oba polugodišta, u trajanju od dva školska časa, a nastavnik sam određuje termine usmene provere.

Na kraju školske godine polaže se godišnji ispit iz Kontrapunkta samo na Teoretskom odseku, iz dva dela, pismenog i usmenog. Za pismeni deo predviđena je izrada jednog odseka troglasnog moteta na dati tekst, a za usmeni deo ispita dva pitanja iz pređenog gradiva i analiza jednog moteta (Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник, 4/96*).

Usklađenost sadržaja udžbenika i sadržaja predmeta Kontrapunkt za III razred

Za savladavanje nastavnih sadržaja iz Kontrapunkta za III razred srednje muzičke škole Zavod za udžbenike i nastavna sredstva obezbedio je udžbenik *Vokalni kontrapunkt*, autora Vlastimira Peričića (1997). Na osnovu rukopisa udžbenika i recenzija koje su potpisali iskusni pedagozi Konstantin Babić, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Gabrijela Egete, profesor Muzičke škole u Subotici i Slobodan Raicki, asistent Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Ministarstvo prosvete Republike Srbije je 1990. godine odobrilo ovaj udžbenik za upotrebu u srednjim muzičkim školama.

Glavne celine udžbenika *Vokalni kontrapunkt* (Peričić 1997) u potpunosti prate i glavne oblasti nastavnog sadržaja predmeta predviđene nastavnim planom i programom za III razred srednje muzičke škole: 1. Osnovi vokalnog kontrapunkta, 2. Dvoglasni kontrapunkt, 3. Troglasni kontrapunkt i 4. Vokalni polifoni oblici. U okviru njih, kao

posebne nastavne jedinice, detaljno su razrađene karakteristike svakog elementa zastupljenog u sadržaju predmeta. Značaj udžbenika se ogleda u pitanjima na kraju svake nastavne jedinice, koja služe za usmenu proveru usvojenog znanja, i zadacima za praktičnu primenu teorije, kako na času, tako i za domaći zadatak.

Posle uvodnog dela koji služi za upoznavanje učenika sa predmetom koji će izučavati tokom školske godine, sledi kratak istorijski pregled nastanka i razvoja kontrapunkta, čime se postiže korelacija sa predmetom Istorija muzike, čiji su sadržaj izučavali u prethodnom razredu. Od nastavne jedinice Kontrapunktska melodija pa skoro sve do kraja udžbenika, slede nastavni sadržaji detaljno tekstualno razrađeni. U svakom od njih priloženi su adekvatni notni primeri i objašnjenja, što učenicima vizuelno potvrđuje prethodno izloženu teoriju. U poglavlju - Troglasni kontrapunkt – Kadence, ostvarena je korelacija sa predmetom Harmonija, jer su u prethodnom razredu izučavali Trozvuke glavnih stupnjeva, Sporedne trozvuke i Obrtajne kvintakorde iz Harmonije, a mogu ih i sada primenjivati u konkretnim zadacima. Sistematičnost sadržaja predmeta Kontrapunkt prisutna je u postizanju postupnosti od jednoglasne melodije, preko dvoglasnog i troglasnog stava i svih njihovih karakteristika do poslednjeg poglavlja - Vokalni polifoni oblici. S obzirom na to da je nastavnim planom i programom predviđeno da se polaže godišnji ispit pismeno (jedan odsek troglasnog moteta) i usmeno (pored usmenih pitanja i analiza jednog moteta), u udžbeniku je detaljno analiziran jedan motet Palestrine, kao uputstvo učenicima kako treba analizirati.

Uvidom u sadržaj udžbenika *Vokalni kontrapunkt* (Peričić 1997), namenjen učenicima III razreda srednje muzičke škole, može se konstatovati da sadržaj udžbenika u potpunosti odgovara sadržaju predmeta i broju časova koji su predviđeni nastavnim planom i programom. Detaljna objašnjenja, u vidu uputstva nastavnicima Kontrapunkta, na koji način treba da obrađuju nove nastavne sadržaje, koje metode rada da koriste u nastavi, usklađene su sa sadržajem predmeta i nastavnim planom i programom, kako za vokalni, tako i za instrumentalni kontrapunkt u skripti *Metodika teorijske nastave*, autorke Mirjane Živković (1979). Od velikog značaja su i uputstva autorke nastavnici-ma o načinu povezivanja sadržaja Kontrapunkta sa sadržajima drugih predmeta, kao i praktičnoj primeni usvojenih teorijskih znanja, radi što boljeg razumevanja stilskih karakteristika.

Nastavni program predmeta Kontrapunkt za IV razred

Za razliku od sadržaja Kontrapunkta za III razred, koji za osnovu ima vokalnu renesansnu muziku, sadržaj Kontrapunkta za IV razred zasniva se na instrumentalnoj baroknoj muzici. U skladu sa tim i ciljevi i zadaci nastave se razlikuju. Ciljevi nastave Kontrapunkta za IV razred su: osposobljavanje za usavršavanje rada na instrumentalnom kontrapunktu i upoznavanje sa baroknom instrumentalnom polifonijom. Zadaci nastave su: razvijanje sposobnosti rada na instrumentalnom kontrapunktu, izučavanje tonalnog plana fuge i razvijanje sposobnosti rada na baroknoj instrumentalnoj polifoniji (*Службени гласник РС-Просветни гласник, бр. 4/96*).

Tabela 2: Sadržaj predmeta Kontrapunkt za IV razred (2 časa nedeljno – 66 časova godišnje)

Osnovi instrumentalnog kontrapunkta	Stilsko-istorijske razlike između vokalnog – <i>strogog stila</i> i instrumentalnog – <i>slobodnog stila</i> polifonije; Melodika, ritmika i metrika instrumentalnog kontrapunkta; Harmonska osnova i stil barokne polifonije; Tretman disonance u baroknoj polifoniji; Izrada stilske melodije barokno-polifonog tipa različitih ritmičkih profila.
Dvoglasni instrumentalni polifoni stav	Predstavljanje harmonske osnove dvozvucima; Izrada slobodnog dvoglasnog stava; Vrsta imitacije u baroknoj polifoniji – analitički i praktično u oktavi, u kvinti, u tonalnoj inverziji; Kanon – vrste i tehnike; Obrtajni kontrapunkt – praktično u oktavi, informativno u decimi i duodecimi; Sekvenca u kontrapunktskim oblicima – analitički i praktično.
Invencija	Oblik i tonalni plan invencije; Dvoglasna invencija – praktično jedna do dve cele invencije; Troglasna invencija – analitički.
Višeglasni instrumentalni stav	Harmonske, melodijske i ritmičke karakteristike višeglasnog polifonog stava; Praktična izrada troglasnog stava, bez primene imitacije; Trostruki obrtajni kontrapunkt – analitički.
Fuga	Oblik i tonalni plan fuge; Odgovor – realan, tonalan i modulirajući; Kontrasubjekt – sve i praktično; Troglasna ekspozicija fuge – praktično; Proširena ekspozicija i kontraekspozicija; Međustavovi u fugi; Sprovodni i završni deo fuge; Streta i orgelpunkt pedal; Fuga sa dve ili više tema – tipovi fuge, bez ulaženja u pojedinosti; Primena fuge; Fugato – analitički.
Oblici barokne instrumentalne polifonije (informativno)	Preludijum; Koralna predigra; Tokata; Fantazija; Ričerkar.

S obzirom na to da je barokna polifonija učenicima poznata još od početka muzičkog školovanja, preporuke za ostvarivanje programa odnosile bi se na zvučne ilustracije koje će doprineti boljem uvidu u stilske osobnosti barokne muzike i pružiti pouzdaniju osnovu za praktičan rad, a i analitičko sagledavanje. Praktičan rad na izgradnji instrumentalnog kontrapunkta započeo bi od izrade drugog glasa na zadatu melodiju (samostalnu), posle čega sledi samostalno pisanje dvoglasa, zatim i troglasna - preko zadatog harmonskog plana i harmonskog ritma, sa zadatim počecima glasova ili bez njih, pa sve do izrade odgovarajućih polifonih oblika. Obrada polifonih sekvenci zahteva posebnu pažnju, jer sekvence u polifoniji čine važno „vezivno tkivo“, čija dobra izrada značajno utiče na kvalitet celine. Posebnu pažnju treba posvetiti dobroj izradi modulirajućih sekvenci, najpre prema zadatom modelu, a potom po sopstvenom, sa datim tonalnim ciljem tipičnih usmerenja. Neophodno je raditi i dvoglasne i troglasne sekvence.

Evaluacija se i u IV razredu sprovodi kontinuirano, kroz pismenu i usmenu proveru znanja. Nastavni program predviđa izradu jednog pismenog zadatka u oba polugodišta, u trajanju od dva školska časa, a nastavnik sam određuje termine usmene provere.

Zahtevi na godišnjem ispitu iz Kontrapunkta sastoje se iz dva dela: pismenog -izrada ekspozicije troglasne fuge na zadatu temu, sa tonalnim odgovorom, bez velikog međustava i usmenog - dva pitanja iz pređenog gradiva i analiza jednostavnije troglasne ili četvoroglasne fuge J. S. Baha (Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник, 4/96*).

Usklađenost sadržaja udžbenika i sadržaja predmeta Kontrapunkt za IV razred

Udžbenik koji je predviđen za pohađanje nastave Kontrapunkta u IV razredu srednje muzičke škole je *Instrumentalni kontrapunkt* autorke Mirjane Živković (1997), u izdanju Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva, a odobren od Ministarstva prosvete Republike Srbije 1990. godine. Potpisnici recenzije udžbenika su isti kao i za *Vokalni kontrapunkt*, autora Vlastimira Peričića, iz 1997. godine: Konstantin Babić, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Gabrijela Egete, profesor Muzičke škole u Subotici i Slobodan Raicki, asistent Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Glavne celine u sadržaju udžbenika usklađene su sa nastavnim sadržajem iz Nastavnih planova i programa za srednju muzičku školu. U prvom delu Opšte karakteristike muzičkog baroka, prikazan je istorijski nastanak baroka, kao novog perioda posle renesanse, koji su učenici imali prilike da izučavaju u III razredu iz Istorije muzike. U skladu sa nastavnim jedinicama u prvoj celini nastavnih sadržaja, autorka precizno, sistematično i hronološki opisuje prelazak iz renesanse u barok. Istorijskim pregledom i upoznavanjem sa instrumentima koji su se koristili u baroku, napravljena je korelacija sa predmetom Istorija muzike.

U drugom delu, koji se odnosi na melodijske i motivsko-strukturalne karakteristike baroka, veliki se značaj pridaje izgradnji melodije, a potkrepljen je mnogim notnim originalnim primerima, najčešće onima koji su već poznati učenicima. Nastavnom jedinicom Harmoniska sredstva barokne muzike ostvaruje se korelacija sa predmetom Harmonija. Kao što nalaže Uputstvo nastavnicima za realizaciju programa, za savladavanje tehnike pisanja polifonih oblika, neophodno je učenicima posle svake obrađene nastavne jedinice zadati adekvatne zadatke, počevši od melodije jednog glasa, preko dvoglasa i troglasa do izrade jednog baroknog oblika. U skladu sa tim, u udžbeniku se na kraju svake lekcije nalaze zadaci za izradu, kao i pitanja za usmenu proveru usvojenog znanja.

U trećem delu - Dvoglasni kontrapunkt - detaljno je obrađena horizontalna i vertikalna struktura dvoglasnog stava, uz neophodnu harmonsku analizu, kao i ostali elementi: početak, tok, kadence, zabranjena kretanja, vanakordski tonovi, čije je razumevanje neophodno za izgradnju jednog samostalnog dvoglasnog oblika. Adekvatni notni primeri iz literature umnogome olakšavaju razumevanje sadržaja. U skladu sa nastavnim sadržajem predmeta u nastavnoj jedinici Dvostruki kontrapunkt neophodno je da

učenici znaju obrtajni (dvostruki) kontrapunkt u oktavi, zbog daljeg rada na polifonij tehnici, dok se u decimi i duodecimi sagledava informativno. U udžbeniku su ovi delovi, koji su informativnog karaktera, ipak detaljno objašnjeni, čime se pruža mogućnost naprednijim učenicima za njihovo savladavanje, sa prilogom u vidu pitanja i ponuđenih zadataka za praktičnu izradu. Posle nastavne jedinice Imitacija sledi prvi polifoni oblik, Kanon, sa njegovim vrstama, koji uvodi učenike u posebne kontrapunktske tehnike. Takođe su svi nabrojani primeri potkrepljeni notnim ilustracijama.

U delu Sekvence, autorka poseban značaj pridaje ulozi sekvence u baroknim kompozicijama. Pri tom daje uputstvo nastavniku da od učenika ne zahteva da uče napamet teoriju, već da usvajanje znanja treba usmeriti ka inventivnosti svakog učenika ponaosob, čime se izbegava šematizovana i nemuzikalna sekvenca, a na taj način kontrapunktski oblici, koje učenici pišu, dobijaju na kvalitetu. U prilog tome govori da je ova nastavna jedinica obrađena na 31. strani teksta sa pratećim notnim primerima i analizama. U ovom delu udžbenika najviše je ostvarena korelacija sa predmetom Harmonija.

Zaokruženost svih prethodnih poglavlja postiže se u obradi polifonog oblika Dvoglasna invencija, za koju je predviđeno osam časova. Pored teorijskog dela, notnih primera i analize, prisutna su i dodatna objašnjenja za zainteresovane naprednije učenike. Kako je nastavnim programom za praktični rad predviđena jedna do dve invencije, u udžbeniku se nalazi okvirni šematski plan, kako durske, tako i molske invencije, sa elementima glavnih delova, a učenicima je ostavljena sloboda u kreiranju polifonog sloga.

U četvrtom delu udžbenika - Troglasni kontrapunkt - po principu dvoglasnog kontrapunkta, učenik se upoznaje sa ritmičkim, melodijskim i harmonskim karakteristikama troglasnog stava i uvodi ga u najznačajniji barokni polifoni oblik, Fugu, o čemu govori i podatak da je za njeno izučavanje predviđeno čak dvadeset časova.

Kako su zadaci nastave Kontrapunkta za IV razred razvijanje sposobnosti rada na instrumentalnom kontrapunktu, shodno tome, najznačajnije poglavlje u udžbeniku zauzima upravo poglavlje o fugi. Sistematično, sa konkretnim primerima, objašnjeni su svi njeni elementi i tehnike neophodne za praktičan rad, s obzirom na to da se na godišnjem ispitu pismeno polaže jedan njen deo - ekspozicija. Kao i kod invencije i ovde je data okvirna šema za izradu fuge, kao uputstvo. Obradom ove nastavne jedinice ostvarena je korelacija sa predmetom Muzički oblici.

Poslednji sadržaj nastavnog programa je informativno upoznavanje učenika sa ostalim polifonim baroknim oblicima: Preludijum, Tokata, Fantazija, Koralna predigra, Ričerkar, Barokna svita i Polifone varijacije. U šestom poglavlju udžbenika su, iako vrlo kratko, ipak detaljno objašnjene karakteristike svakog od oblika pojedinačno. I u ovom delu udžbenika prisutna je korelacija sa predmetom Muzički oblici.

Bez obzira na to što nastavnim programom nije zastupljena nijedna nastavna jedinica posle informisanja o ostalim polifonim oblicima baroka, autorka Živković (1997) dodaje još jedno, poslednje poglavlje u udžbeniku - Polifonija posle baroka. Ovim proširenjem podstiče učenike na slušanje i razumevanje muzike od klasičnog perioda do najsavremenijeg, jer smatra da se učenici moraju upoznati sa primenom kontrapunktskih postupaka i posle XVIII veka, budući da su oni postojali i posle baroka.

Zaključak

Uvidom u nastavne planove i programe, ciljeve i zadatke predmeta Kontrapunkt, pri tom analizirajući sadržaj udžbenika namenjenih za nastavu, može se konstatovati da i jedan i drugi udžbenik za srednju muzičku školu u potpunosti prate nastavne sadržaje predmeta. Udžbenici su potkrepljeni velikim brojem notnih priloga, pitanjima za usmenu proveru znanja, koja umnogome pomažu nastavnicima, i adekvatnim zadacima namenjenim za domaći rad učenika. Od nastavnika zavisi na koji način će nastavne sadržaje prezentovati učenicima, koje će metode i nastavna sredstva primeniti, kako bi učenicima što više približio stilske karakteristike perioda renesanse i baroka, kao i da učenike osposobi za praktičnu primenu polifonih oblika. Slušni primeri umnogome doprinose jasnijem razumevanju i usvajanju novih nastavnih sadržaja, što je i preporuka nastavnicima za način ostvarivanja programa.

Bez obzira na to što je sadržaj oba udžbenika u potpunosti usklađen sa nastavnim sadržajem predmeta, treba napomenuti da se nastavni planovi i programi za srednju školu nisu menjali od 1996. godine. Nastavni planovi i programi iz 2013. godine (*Službeni glasnik RS-Prosvetni glasnik 10/13*) sadrže minimalne izmene koje se odnose na dopunu novih obrazovnih profila. S obzirom na to je obrazovno-vaspitanje rad ozbiljan proces koji treba da prati tržište rada, neophodno je posle dvadeset godina izvršiti bar neke promene u nastavnim planovima i programima, sa pratećim savremenim nastavnim sredstvima, koja su danas uveliko u upotrebi. U tom cilju bi buduće istraživanje, koje bi se odnosilo na ispitivanje stavova nastavnika i učenika o potencijalnim promenama nastavnog programa i nastavnih sredstava u nastavi Kontrapunkta, umnogome doprinelo inovaciji programa i same nastave, što bi sve zajedno dovelo do zanimljivijeg načina izučavanja predmeta.

Citirana literatura:

Бојовић, Жана. Уџбеник у функцији интелектуалног развоја ученика. *Педагошка стварност*, бр. 9-10, (2002): 709-734.

Бојовић, Жана. *Развој естетске културе ученика и уџбеник*. Ужице: Учитељски факултет у Ужицу, 2014.

Ђорђевић, Јован. *Својства наставника и проценјивање њиховог рада*. Вршач: Виша школа за образовање васпитача – Вршач, 2002.

Закон о уџбеницима и другим наставним средствима, *Службени гласник РС*, бр. 72/2009.

Закон о средњем образовању и васпитању, *Службени гласник 55/2013*.

Živković, Mirjana. *Instrumentalni kontrapunkt* (za srednje muzičke škole). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.

Živković, Mirjana. *Metodika teorijske nastave* (skripta). Beograd: FMU Beograd, 1979.

Kundačina, Milenko i Veljko, Banđur. *Akademsko pisanje*. Užice: Učiteljski fakultet, 2007.

Лакета, Новак. Опште структурне вредности уџбеника. *Настава и васпитање*, бр. 3, (2000): 423-434.

Лакета, Новак. *Вредности савременог уџбеника*. Београд: Научна књига: Учитељски факултет, Центар за усавршавање руковођилаца у образовању, 1993.

Peričić, Vlastimir. *Vokalni kontrapunkt* (za srednje muzičke škole). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997.

Pravilnik o bližim uslovima u pogledu prostora, opreme i nastavnih sredstava za ostvarivanje nastavnih planova i programa obrazovanja u četvorogodišnjem trajanju u stručnoj školi za područje rada kultura, umetnost i javno informisanje. *Službeni glasnik RS-Prosvetni glasnik, br. 9/91, 23/97, 4/2008, 4/2009 i 9/2009.*

Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник, 10/13.*

Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање. *Службени гласник РС-Просветни гласник, 4/96.*

Станковић, Зоран. Педагошка функција наставних средстава. *Педагошка стварност*, бр. 9-10, (2003): 735-744.

Španović, Svetlana i Mara, Đukić. Uloga udžbenika u podsticanju samousmerenog učenja. *Pedagogija*, br. 2, (2008): 194-204.

COMPATIBILITY OF COUNTERPOINT SYLLABUS AND TEXTBOOK IN SECONDARY MUSIC SCHOOLS

SUMMARY

Successful implementation of teaching and learning policies does not merely depend on the direct participants in the teaching process - teachers and students, but also on the application of adequate teaching aids, compatible with the relevant course curriculum and syllabus. A textbook is a mandatory teaching aid, equally important for students – as a source of knowledge – and teachers – as an aid for successful instruction and learning. Textbook contents should be designed on the basis of the relevant course curriculum and syllabus. Also, didactic-methodological tailoring of a textbook should rest on the specific pedagogical requirements, teaching objectives, student abilities and teaching laws.

This paper presents an analytical survey of compatibility of Counterpoint syllabus and textbook in secondary music schools. The analysis reveals that the textbook contents are fully compatible with the syllabus, and that the requirements and objectives of this vocational subject in musical education are fulfilled.

Key words: syllabus, curriculum, teaching aids, textbook, teaching contents, teaching objectives and tasks.

OSPOSABLJAVANJE MUZIČKIH PEDAGOGA ZA RAD SA UČENICIMA SA OŠTEĆENJEM VIDA – DODATNA EDUKACIJA KAO IMPERATIV

Mr Vedrana Marković*
Univerzitet Crne Gore
Muzička akademija Cetinje

Primljen: 5.4.2015. / Prihvaćen: 10.5.2015.

Sažetak

Prisustvo učenika sa oštećenjem vida u redovnom odjeljenju u muzičkoj školi postavlja pred nastavnike složene zahtjeve. Pored stručnog znanja stečenog tokom redovnog školovanja, muzički pedagog treba da posjeduje i sasvim specifična znanja iz oblasti defektologije, konkretno tiflopedagogije, kako bi mogao odgovoriti svoj složenosti nastavnog procesa kojim su obuhvaćeni i učenici sa oštećenjem vida. Rezultati istraživanja, koje je sprovedeno u muzičkim školama u Crnoj Gori, pokazuju da muzički pedagozi izražavaju sumnju u sopstvena znanja i sposobnosti kada je u pitanju rad sa navedenom populacijom učenika (Marković, Veljić, 2014). Istraživanje nastavne prakse u muzičkim školama u Crnoj Gori i okruženju pokazuje da muzički pedagozi, koji rade sa učenicima sa oštećenjem vida, nisu prošli nikakvu obuku, niti stekli makar osnovna znanja iz oblasti tiflopedagogije, a koja bi ih uputila u specifične obrazovne potrebe učenika sa oštećenjem vida. U radu je istaknuta potreba dodatne edukacije muzičkih pedagoga koji rade sa učenicima oštećenog vida, te predložena neka rješenja u pogledu načina sticanja dodatne edukacije.

Cljučne riječi: učenici sa oštećenjem vida, muzička škola, muzički pedagozi, tiflopedagogija, dodatna edukacija.

Uvod

Kada se govori o obrazovanju učenika sa oštećenjem vida u Crnoj Gori, primjetna je činjenica da se oni najčešće školuju u posebnim ustanovama internatskog tipa, te da je uprkos razvoju inkluzivnog obrazovanja za slijepce i slabovide učenike ovakav tip školovanja još uvijek najčešći u Crnoj Gori. Jedina ustanova u Crnoj Gori koja se bavi vaspitanjem i obrazovanjem učenika sa oštećenjem vida jeste Resursni centar za djecu i mlade *Podgorica* u Podgorici. Razlozi tome su brojni, ali se kao najčešći prepoznaju u činjenici da u toj ustanovi rade stručnjaci defektolozi, osposobljeni za rad sa navedenom populacijom, koji u potpunosti mogu izaći u susret svim posebnim obrazovnim potrebama ovih učenika, te u koje roditelji, kako se čini, imaju najviše povjerenja. Na prvom mjestu su svakako tiflopedagozi koji igraju ključnu ulogu naročito u početnoj fazi školovanja, kada počinje proces jezičkog opismenjavanja ovih učenika na Brajevom pismu. Ovaj period školovanja predstavlja uslov za sticanje znanja, umijeća i vještina u okviru svih ostalih nastavnih predmeta. Jasno je da samo opismenjen učenik sa oštećenjem vida može nesmetano

* vedrana.mark@t-com.me

sticati znanja iz različitih naučnih i umjetničkih oblasti. Šta se, međutim, dešava u muzičkoj školi? Muzikalno slijepo ili slabovido dijete dolazi u muzičku školu sa željom da nauči da svira željeni instrument, ali nastavni kadar, koji radi u muzičkoj školi, nema nikakvih znanja vezanih za rad sa ovom specifičnom populacijom. Ko će i kako muzički opisanim učenicima sa oštećenjem vida na Brajevom muzičkom pismu? Ko će stvoriti neophodne uslove vezane za poznavanje notnog zapisa, kako bi učenik mogao početi sa nastavom instrumenta? Analizirajući brojne probleme sa kojima se susreću učenici sa oštećenjem vida i njihovi nastavnici u muzičkim školama u Crnoj Gori, ali i u zemljama u okruženju, zalažemo se da ovaj problem bude prepoznat od strane nadležnih ministarstava, kako bi se u budućnosti pronašla efikasna rješenja za neke probleme koje ćemo u ovom radu istaći.

Kompetencije muzičkih pedagoga u radu sa učenicima sa oštećenjem vida

Da bi bilo koji pedagog, pa tako i muzički, mogao u radu sa učenicima oštećenog vida primjenjivati adekvatne metodičke postupke i koristiti odgovarajuća nastavna sredstva, poželjno je da pozna razvojne karakteristike slijepo i slabovido djece. Pedagog mora znati kako posljedice izazvane sljepilom ili slabovidošću utiču na mentalni razvoj učenika, na razvoj njihove ličnosti, razvoj socijalnih vještina i emocije. Treba naglasiti da, iako se na prvi pogled može učiniti da dijete sa oštećenjem vida u psihološkom smislu predstavlja sasvim posebnu kategoriju djece, istina je da je slijepo ili slabovido dijete po mnogim karakteristikama zapravo sličnije djetetu zdravog vida, negoli što se od njega razlikuje. Ova činjenica treba da predstavlja jednu od polaznih tačaka u radu sa učenicima sa oštećenjem vida.

Muzički pedagozi treba da posjeduju određene sposobnosti ili kompetencije kako bi nastavni proces mogao da se odvija u skladu sa razvojnim karakteristikama pomenute populacije. Uprkos vizuelnom hendikepu, muzički pedagog treba da počne od činjenice da je slijepo ili slabovido dijete na prvom mjestu dijete, pa tek onda slijepo. Ovakav pristup će omogućiti spontanost u odnosima između nastavnika i učenika. Posebno je važno da se nastavnik u izvjesnom smislu oslobodi predrasuda, koje su najčešće rezultat neiskustva vezanog za komunikaciju sa osobama sa vizuelnim hendikepom. Muzički pedagog će se susresti sa blindizmima¹, koji ga mogu iznenaditi i zbuniti, te stvoriti sliku o učeniku sa oštećenjem vida koja u osnovi nije tačna. Muzički pedagog mora znati kakve su motoričke sposobnosti učenika, te kako ih na odgovarajući način stimulirati i razvijati. Takođe, nastavnik mora znati da u nastavi treba da preovladava individualni pristup, jer će mnoge elemente nastave zbog specifičnosti hendikepa morati prilagoditi svom slijepom ili slabovidom učeniku. Na primjer, prilikom savladavanja taktiranja, koje se uči jednostavno po principu imitacije, ponavljajući pokret koji izvodi nastavnik, nastavnik mora prići učeniku sa vizuelnim hendikepom, uzeti njegovu ruku i „voditi“ je prema utvrđenim pokretima, kako bi ga naučio pravilnom taktiranju. Takođe, stavljajući učenikovu ruku na svoju, nastavnik je „vodi“ i tako učenik savladava i usvaja pokrete prilikom taktiranja.

¹ Blindizmi su stereotipni pokreti, koji se manifestuju kroz pritiskivanje očnih jabučica prstima, mahanje rukama ispred očiju, cupkanje, ljuljanje i poskakivanje u mjestu. Istraživanja pokazuju da se procenat djece osnovnoškolskog uzrasta sa blindizmima značajno povećava sa povećanjem stepena oštećenja vida (Jablan, 1997).

Ovakve i slične situacije oduzimaju malo više vremena nastavniku u odnosu na rad sa učenicima opšte populacije, zbog čega on mora voditi računa o pravilnom raspoređivanju vremena i detaljnom planiranju aktivnosti na svakom času.

Kompetencije muzičkih pedagoga potrebne za rad sa učenicima sa oštećenjem vida su brojne, ali treba istaći najvažnije. Prije svega, muzički pedagog treba da poznaje i da bude sposoban da koristi Brajevu muzičku notaciju. Takođe, potrebno je da poznaje i primjenjuje savremena taktilna i auditivna nastavna sredstva u radu sa slijepim i slabovidim učenicima. Nužno je i poznavanje i sposobnost korišćenja savremene informaciono-komunikativne tehnologije, a posebno načine prilagođavanja osobama sa vizuelnim hendikepom. Ne manje važna jeste i spremnost za saradnju sa kolegama iz škole i stručnjacima iz drugih oblasti i profesija (pedagoško-psihološka služba, oftalmolog, specijalni edukator i rehabilitator-tifolog itd.). Sve ove kompetencije su preduslov koji će omogućiti da muzička nastava učenika sa oštećenjem vida bude kvalitetna i uspješna, a ne prepuštena slučaju, polovična i nestručna.

Dodatna edukacija nastavnika – imperativ

U savremenom društvu je prisutna tendencija cjeloživotnog učenja – neprestanog učenja i stručnog usavršavanja koje traje do kraja života. Bez obzira o kojoj oblasti ljudskog znanja, vještina ili umijeća da se radi, obrazovanje se ne završava sticanjem određenog svjedočanstva ili diplome, već naprativ, nastavlja se tokom cijelog profesionalnog angažmana, pa i tokom cijelog života. U tom smislu i muzički pedagozi moraju biti svjesni potrebe da svoje stručno znanje iz oblasti muzike i muzičke pedagogije treba dodatno da dopunjavaju i neprestano proširuju, ali isto tako i da, prateći savremene tokove i potrebe društva, stižu neka nova znanja koja naizgled nemaju veze sa njihovom matičnom oblašću. Proseć inkluzivnog obrazovanja, koje postaje polako glavni oblik obrazovanja za učenike sa različitim teškoćama u razvoju, dovodi muzičke pedagoge zaposlene u osnovnim i muzičkim školama u kontakt sa učenicima sa oštećenjem vida. Pri tome je važno istaći činjenicu da tokom svog formalnog obrazovanja na muzičkim akademijama i fakultetima muzičke umjetnosti nisu imali niti jedan nastavni predmet koji bi im pružio informacije i znanja iz oblasti defektologije ili inkluzivnog obrazovanja. Tako će muzički pedagog, koji u svom odjeljenju ima učenika sa oštećenjem vida, prvenstveno biti zbunjen, te će se javiti osjećanje da zapravo ne zna na koji način treba da organizuje nastavu kojom je obuhvaćen i učenik sa oštećenjem vida. Nepoznavanje Brajevog muzičkog pisma, koje je glavni preduslov za uspješnu muzičku nastavu, bilo da se radi o predmetu muzička kultura u osnovnoj školi, ili nastavi solfeđa i instrumenta u muzičkoj školi, čini se kao nepremostiva teškoća ka odvijanju uspješnog nastavnog procesa. Zatim, nepoznavanje razvojnih karakteristika djeteta sa oštećenjem vida, u smislu šta se od njega može u određenom uzrastu očekivati, kako se odvija psihofizički razvoj, koje su njegove specifičnosti u odnosu na djecu opšte populacije, na koji način slijepo ili slabovido dijete uči i pamti, koja nastavna sredstva treba koristiti² - sve su to nepoznanice za muzičkog pedagoga.

² U početnoj fazi jezičkog opismenjavanja na Brajevom pismu koriste se specifična nastavna sredstva, prilagođena taktilnom načinu percipiranja, kao što su drvene table sa šestotačkama, perspektivne tablice, topognostičke tablice, magnetne slovarice (Vučinić, 1995). Ista nastavna sredstva treba da koristi i muzički pedagog prilikom muzičkog opismenjavanja na Brajevom pismu.

Nije nebitna činjenica da je za rad sa učenicima sa smetnjama u razvoju bilo koje vrste potreban i određen lični senzibilitet, empatija, želja i volja, što najčešće odlikuje defektologe, osobe koje se upravo zbog tih osobina i odlučuju za sticanje profesionalnog znanja koje će im omogućiti da uspješno obrazuju i vaspitavaju ovu kategoriju učenika. Istina je da čak i ljudi koji se profesionalno bave djecom sa vizuelnim hendikepom često imaju različite stavove. I pored dobre profesionalne pomoći koju pružaju, u njihovom ponašanju roditelji često mogu da prepoznaju aroganciju, odbojnost ili potcjenjivanje. Popović (1986) ističe da treba birati ljude koji će se baviti slijepima, jer nisu svi pogodni za taj posao. Muzički pedagog ne mora nužno osjećati empatiju za svog učenika sa oštećenjem vida, iako su takvi slučajevi u praksi prilično rijetki. Muzički pedagozi su u većini slučajeva svjesni da ne vladaju svim znanjima koja su potrebna da bi se uspješno radilo sa slijepim ili slabovidim učenikom, te izražavaju sumnju u sopstvenu osposobljenost za rad sa ovom populacijom učenika (Marković, Veljić, 2014). Jasno je da posjedovanje isključivo stručnog znanja iz oblasti muzike i opšte muzičke pedagogije nije dovoljno. Iz svega navedenog jasno se može izvući zaključak da muzički pedagozi u ovakvim složenim situacijama ne bi trebalo da budu prepušteni sami sebi, te da njihova dodatna edukacija ne smije biti prepuštena ličnom afinitetu prema sticanju novog znanja, osjećanju etike i empatiji, već biti organizovana, planska akcija u nadležnosti resornog ministarstva.

Načini dodatne edukacije

Budući da se neće svi muzički pedagozi u svom radu sresti sa učenikom sa vizuelnim hendikepom, potrebno je tačno precizirati ko je i kada u obavezi da se dodatno edukuje za ovakav rad. Iskustva u Crnoj Gori govore da su slijepi i slabovide učenike imali samo u osnovnim muzičkim školama u Podgorici i Kotoru, dok u ostalim sredinama nije bilo slučajeva da se učenik sa oštećenjem vida upiše u muzičku školu.³ U svakom slučaju, muzička škola u koju se upiše učenik sa oštećenjem vida treba da nastavnike koji predaju ovim učenicima uputi na dodatnu edukaciju. Ta edukacija može se sprovesti na nekoliko načina, ali u našoj sredini najpodesniji oblici bi mogli biti u vidu predavanja, seminara, kurseva i radionica.

Predavanja se mogu organizovati početkom školske godine, sa ciljem da se nastavnici upoznaju sa razvojnim karakteristikama djece sa oštećenjem vida, nekim specifičnostima vezanim za psihofizički razvoj, nastavna sredstva i najpodesnije oblike učenja. Ovdje je važno istaći da predavač treba da bude stručnjak iz oblasti edukacije i rehabilitacije učenika oštećenog vida. Pozitivna strana predavanja je u neposrednom kontaktu između predavača i nastavnika koji učestvuju, jer postoji prostor za razgovor i diskusiju. Svako predavanje treba da ima jasno definisanu temu, u okviru koje se mogu rješavati određeni problemi sa kojima se nastavnici susreću u praktičnom radu. Predavanja se mogu održavati jednom nedjeljno, u terminima koji neće remetiti nastavni proces u školi.

³ Razloge za ovakvu pojavu možemo pronaći u činjenici da se ipak radi o dvije kulturno razvijenije društvene sredine, dok je na sjeveru Crne Gore dijete sa teškoćama u razvoju još uvijek na marginama društvenog života. Ispitivanje muzičkih sposobnosti učenika sa oštećenjem vida pokazalo je da veliki broj posjeduje muzičke sposobnost, ali one iz različitih razloga nisu prepoznate na vrijeme, pa samim tim nisu ni razvijane na odgovarajući način (Marković, 2010). Često i sami roditelji izražavaju sumnju u sposobnosti svog slijepog ili slabovidog djeteta, pa se teško odlučuju na upis u muzičku školu, koja svakako traži izvjesna odricanja i dodatne napore kako učenika, tako i samih roditelja.

Seminari su takođe čest oblik dodatne edukacije. Potrebno je da budu tematski usmjereni. S obzirom na to da u Crnoj Gori ne postoji fakultet za obrazovanje defektologa, za realizaciju seminara se mogu angažovati profesori ovih fakulteta iz zemalja u okruženju, ali i nastavnici praktičari, odnosno tiflolozi, koji su zaposleni u Resursnom centru za djecu i mlade *Podgorica* u Podgorici.

Kursevi su najzastupljeniji oblik stručnog usavršavanja. Mentori i voditelji kurseva treba da budu stručno obučeni da prenesu znanje i vještine onima koji su njihovi polaznici. U okviru ovakvog oblika usavršavanja muzički pedagozi se, na primjer, mogu obučiti za usvajanje i primjenu muzičke notacije na Brajevom pismu, ili za upoznavanje i primjenu savremene kompjuterske opreme koja je prilagođena osobama sa vizuelnim hendikepom..

Radionice predstavljaju organizovanu situaciju učenja kroz doživljavanje i integrisanje doživljaja na različitim instancama ličnosti. U okviru radionice nastavnici se najbolje mogu upoznati sa stvarnom situacijom na času, te naučiti kako da kreativno pristupe rješavanju problema u praktičnoj nastavi. Radionicama treba da rukovode istaknuti stručnjaci iz prakse, koji imaju iskustvo u radu sa učenicima sa oštećenjem vida, a koje može biti od velike pomoći muzičkim pedagozima koji se po prvi put u svojoj nastavničkoj praksi susreću sa učenicima ove populacije.

Pored navedenih oblika dodatne edukacije, koji bi se mogli sprovoditi nakon sticanja obrazovanja na akademskom nivou, mišljenja smo da bi ozbiljno trebalo razmotriti i mogućnost sticanja određenog znanja iz oblasti defektologije i inkluzivnog obrazovanja već u toku samog studiranja. Činjenica da se broj djece sa različitim smetnjama u razvoju iz godine u godinu povećava u redovnim osnovnim školama, te da je potrebno muzikalnu djecu uključivati u rad muzičkih škola, nameće ideju da je na svim fakultetima koji obrazuju budući nastavnički kadar potrebno uvesti nastavne predmete koji će budućim nastavnicima pružiti osnovna znanja i smjernice potrebne za rad sa učenicima sa smetnjama u razvoju. U tom smislu, mogli bi u okviru osnovnih studija na muzičkim akademijama i fakultetima muzičke umjetnosti biti uvršteni predmeti osnove defektologije i inkluzivno obrazovanje. Takođe, treba razmišljati u pravcu da se osmisle specijalističke studije, koje bi upisivali kandidati koji imaju posebnog afiniteta za rad sa ovom populacijom učenika, a koji bi se kroz niz stručnih predmeta iz oblasti defektologije upoznavali sa svim specifičnostima rada sa učenicima sa smetnjama u razvoju. To bi osiguralo određen broj stručnjaka u praksi, koji bi mogli da odgovore svim potrebama i zahtjevima savremene nastave. Ovo je posebno važno ako se ima u vidu podatak da je u Crnoj Gori konstantno prisutan nedostatak stručnjaka iz oblasti defektologije⁴.

Zaključak

Sagledavajući sve uslove koje inkluzivno muzičko obrazovanje treba da zadovolji, kako bi odgovorilo standardima vezanim za muzičku nastavu, ali i standardima savremene nastave kojom su obuhvaćeni učenici sa oštećenjem vida, jasno je da muzički pedagozi moraju svoja profesionalna znanja dopuniti znanjima iz oblasti defektologije, konkretno tiflopedagogije, i inkluzivnog obrazovanja. Bez obučenih, obrazovanih nastavnika,

⁴ Razlog tome vjerovatno leži u činjenici da u Crnoj Gori ne postoji fakultet za defektologiju, te da se mladi ljudi usljed neinformisanosti i nedovoljne stimulacije sve teže i rjeđe odlučuju za studiranje u ovoj oblasti na nekom od fakulteta u okruženju.

koji su upoznati sa svim razvojnim karakteristikama učenika sa oštećenjem vida, kao i specifičnostima koje prate njihovo obrazovanje, ne može se govoriti o savremenoj inkluzivnoj nastavi u muzičkim školama koja obuhvata učenike sa oštećenjem vida. U duhu konferencije muzičkih pedagoga, održane na Univerzitetu u Nikoziji (Kipar) u maju 2014. godine, pod nazivom *Every learner counts, Democracy and inclusion in music education in the 21 st century*, naša je obaveza kao muzičkih pedagoga da budemo spremni odgovoriti svim zahtjevima koje muzička nastava sa slijepim ili slabovidim učenikom nameće. Naš cilj treba da bude dostizanje takvog nivoa osposobljenosti koji će omogućiti da učenik sa oštećenjem vida može u muzičkom pedagogu naći osobu sposobnu da ga muzički obrazuje, ohrabruje i podstiče na putu sticanja profesionalnog muzičkog obrazovanja.

Citirana literatura:

Marković, V., Veljić, Č. (2014): Stavovi muzičkih pedagoga prema inkluzivnom obrazovanju učenika sa oštećenjem vida, Zbornik radova sa VIII međunarodnog naučnog skupa *Specijalna edukacija i rehabilitacija danas*. Beograd: FASPER : 271-275

Marković, V. (2010): Ispitivanje muzičkih sposobnosti slijepice i slabovide djece u Zavodu za školovanje i profesionalnu rehabilitaciju invalidne djece i omladine u Podgorici, Zbornik radova sa XII pedagoškog foruma *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: 241- 248

Jablan, B. (1997): *Blindizmi dece oštećenog vida*. Beograd: Defektološki fakultet, magistarska teza

Popović, D. (1986): *Rani razvoj i prilagođavanje slepih*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Vučinić, V. (1995): Priprema slepih i slabovidih za opismenjavanje. Beograd: *Defektološka teorija i praksa* (1): 32-34

TRAINING OF MUSIC TEACHERS FOR WORKING WITH VISION IMPAIRMENT – ADDITIONAL EDUCATION AS IMPERATIVE

SUMMARY

Presence of students with vision impairment in class in a music school sets complex requests to teachers. Beside the professional knowledge acquired during their regular education, a music teacher should acquire entirely specific knowledge in the field of defectology, more closely, of tiflopedagogy, in order to be able to answer the complexity of teaching process that includes students with vision impairment. Research results, which were taken in music schools in Montenegro, show that music teachers express doubt about their own knowledge and abilities when it comes to working with the previously mentioned population of students (Marković, Veljić, 2014). Research of the teaching practice in Montenegro and neighbouring countries show that music teachers

Osposobljavanje muzičkih pedagoga za rad sa učenicima sa oštećenjem vida – dodatna edukacija kao imperativ

who work with students with vision impairment have not undergone any kind of training, nor have they acquired basic knowledge in the field of tiflopedagogy, that would instruct them into the specific educational needs of students with visual impairment.

Key words: students with visual impairments, music school, music teachers, tiflopedagogy, additional education.

CIP - Каталогизacija u publikaciji
Народна библиотека Србије, Београд

7:001

ARTEFACT : umetničko-naučno-stručni časopis Fakulteta
umetnosti u Nišu / glavni i odgovorni urednici Slobodan Kodela,
Slavica Dragosavac. - [Štampano izd.]. - 2015, br. 1- . - Niš :
Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 2015- (Niš : Atlantis). - 25 cm

Dva puta godišnje. - Drugo izdanje na drugom medijumu: Artefact
(Niš. Online) = ISSN 2406-3150
ISSN 2406-3134 = Artefact (Niš)
COBISS.SR-ID 216127756

ARTEFACT
ISSN 2406-3150