

ISSN 2812-7560

godina / volume II

broj / number 2

2022.

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

СДТ
М

ISSN 2812-7560

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

broj **2**
number

Beograd 2022.



Srpsko društvo za muzičku teoriju
Serbian Society for Music Theory

Izdavač / Publisher

SRPSKO DRUŠTVO ZA MUZIČKU TEORIJU

Glavni i odgovorni urednik / Editor-in-Chief

dr Zoran Božanić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia)

Članovi uredništva (abecednim redosledom) / Members of the Editorial Board (in alphabetical order)

dr Nataša Crnjanski, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu (Srbija / Serbia) • dr Ivana Ilić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Milena Medić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Jelena Mihajlović-Marković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Anica Sabo, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Vuksanović, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Danijela Zdravić Mihailović, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu (Srbija / Serbia)

Članovi međunarodnog uredništva (abecednim redosledom) /

Members of the International Editorial Board (in alphabetical order)

Amra Bosnić, Ph.D., Academy of Music, University of Sarajevo (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Sanda Dodik, Ph.D., Academy of Arts, University of Banja Luka (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Fatima Hadžić, Ph.D., Academy of Music, University of Sarajevo (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • Trena Jordanoska, Ph.D., Faculty of Music, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje (Severna Makedonija / North Macedonia) • Monika Karwaszewska, Ph.D., Stanisław Moniuszko Academy of Music, Gdańsk (Poljska / Poland) • Ildar Khananov, Ph.D., Johns Hopkins Peabody Institute, Baltimore MD (SAD / USA) • Sanja Kiš Žuvela, Ph.D., Academy of Music, University of Zagreb (Hrvatska / Croatia) • Leon Stefanija, Ph.D., Faculty of Arts, University of Ljubljana (Slovenija / Slovenia) • Nejc Sukljan, Ph.D., Faculty of Arts, University of Ljubljana (Slovenija / Slovenia) • William Teixeira, Ph.D., Federal University of Mato Grosso do Sul (Brazil / Brazil)

Sekretar uredništva / Editorial Assistant

dr Senka Belić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia)

Recenzenti / Reviewers

dr Senka Belić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Nataša Crnjanski, Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu (Srbija / Serbia) • Sanja Kiš Žuvela, Ph.D., Academy of Music, University of Zagreb (Hrvatska / Croatia) • dr Biljana Leković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Jelena Mihajlović-Marković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Atila Sabo, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Ivana Vuksanović, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Danijela Zdravić Mihailović, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Nišu (Srbija / Serbia)

ISSN 2812-7560

eISSN 2812-7579

UDK 78

SADRŽAJ / CONTENTS

NAUČNI RADOVI / ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

Ivana Medić

Šnitkeova teorija polistilizma – geneza i stvaralačka primena 7

Ljubomir Nikolić

Arheologija zvuka – zvuk nasleđa u savremenoj umetnosti 23

Nikola Komatović

Evolution Through Synchronicity? Types of César Franck's
Harmonic Language and Categorization of his Tonality 34

STRUČNI RADOVI / PROFESSIONAL PAPERS

Zoran Božanić

O nekim mogućnostima primene metode ilustrativnih radova
u nastavi kontrapunkta 45

Vera Golob

Izazovi savremene nastave muzičkih oblika u srednjoj muzičkoj školi 54

PRIKAZI / REVIEWS

Senka Belić

Zoran Božanić, *Metodika nastave kontrapunkta* 69

Senad Kazić

Milena Petrović, *Harmonska pratnja, priručnik za nastavnike
u prvom razredu srednje muzičke škole – odsek za muzičku teoriju* 72

Ana Stefanović

Prikaz doktorske disertacije Marka R. Aleksića, *Uloga harmonije
u formiranju mreže interpretativnih odnosa u nemačkoj operi i
simfonijskom lidu druge polovine devetnaestog i početka dvadesetog veka* 75

Ivana Ilić

Konferencija *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog,
pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića
(prikaz muzičko-teorijskih radova)* 82

Marko Aleksić

XIV Međunarodna konferencija o muzičkoj teoriji i analizi

Interdisciplinarity of Music Theory: Knowledge of Music between History, Poetics, Theories, and Criticism 86**Biljana Mandić**XVII Međunarodni naučni skup *Srpski jezik, književnost, umetnost* –

muzički deo skupa 91

Petra Zidarić Đurek

Međunarodna konferencija XVIII Dani muzičke teorije:

Poučavanje muzičke teorije danas, povodom 25. godišnjice osnivanja

Hrvatskog društva muzičkih teoretičara (HDGT) 97

AUTORI / CONTRIBUTORS 105

NAUČNI RADOVI
ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

ŠNITKEOVA TEORIJA POLISTILIZMA – GENEZA I STVARALAČKA PRIMENA¹

Ivana Medić

Muzikološki institut SANU, Beograd
ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Primljeno / Received 04. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 23. 11. 2022.

Sažetak: U ovom radu razmatram teoriju muzičkog *polistilizma* koju je početkom sedamdesetih godina XX veka formulisao i promovisao ruski kompozitor Alfred Šnitke. Njegov cilj bio je da svojim slušaocima objasni kontekst nastanka i inovativne elemente svojih upečatljivih i veoma uticajnih dela nastalih na prelasku iz šezdesetih u sedamdesete godine XX veka. Šnitkeov polistilizam odvijao se u dve faze: u prvoj, dominiraju dela ostvarena kolažno-montažnim postupkom, uz eksplicitno konfrontiranje heterogenih muzičkih materijala, dok u drugoj fazi Šnitke promovise sintetičniji stil, u kojem su raznorodni elementi dublje integrisani. Zajedničko za obe faze jeste insistiranje na mimetičko-narativnom potencijalu odabranih muzičko-stilskih elemenata.

Ključne reči: Alfred Šnitke, polistilizam, sovjetska muzika, Dmitrij Šostakovič, avangarda.

Abstract: In this article, I overview the theory of *polystylism* in music, which was formulated and promoted by the Russian composer Alfred Schnittke in the early 1970s. His goal was to explain to his listeners the context of creation and innovative elements of his striking and highly influential works created in the late 1960s and the 1970s. Schnittke's own polystylism unfolded in two stages: the first one is characterised by works using the collage-montage procedure, with an explicit confrontation of heterogeneous musical materials, while in the second phase Schnittke promotes a more synthetic style, in which various stylistic elements are not confronted, but profoundly integrated. Common to both phases is the insistence on the mimetic-narrative potential of selected musical-stylistic elements.

Keywords: Alfred Schnittke, polystylism, Soviet music, Dmitri Shostakovich, avant-garde.

¹ Studija je zasnovana na istraživanju sprovedenom tokom rada na monografiji: *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* (Medić 2017). Delovi ovog istraživanja prvi put se objavljuju na srpskom jeziku.

Uvod: kontekst nastanka polistilizma u sovjetskoj muzici

Termin *polistilizam* (rus. полистилистика) danas se najčešće vezuje za stvaralaštvo ruskog kompozitora nemačko-jevrejskog porekla Alfreda Šnitkea (Альфред Гарриевич Шнитке / Alfred Schnittke, 1934–1998). Tokom sedme i osme decenije dvadesetog veka, Šnitke je stvorio i afirmisao novi „stil“ zasnovan na prožimanju različitih, međusobno heterogenih stilskih elemenata. Pored neospornog uticaja koji je izvršio na svoje savremenike, Šnitke je bio jedan od prvih sovjetskih kompozitora ove generacije koji je postao poznat na Zapadu, zahvaljujući proslavljenim izvođačima poput Gidona Kremera, Mstislava Rostropoviča i drugih, koji su prebegli na Zapad i tamo neumorno promovisali ostvarenja svojih sovjetskih savremenika koji su ostali iza „gvozdene zavese“, a posebno Šnitkea.

Mada su stilski eklekticism i korišćenje različitih muzičkih referenci karakterisali rusku (i, potom, sovjetsku) muziku tokom skoro čitavog devetnaestog i dvadesetog veka, tek su Šnitke i njegovi savremenici uspostavili mimetički polistilizam kao samosvojan i kompletan muzički idiom. Šnitke je prvi put upotrebio termin *polistilizam* u svom tekstu iz 1971. godine „Polistilistične tendencije u savremenoj muzici“ (Schnittke 2002, 87–90). Njegov cilj bio je da definiše, klasifikuje i analizira novu kompozitorsku tendenciju toga doba, konkretno, napuštanje monolitnih stilova i odbacivanje ideje stilske čistote i koherentnosti. Treba istaći da Šnitke nije izmislio termin *polistilizam*, niti je imao na umu samo svoj opus kada je ovaj termin uveo u svoj teorijski diskurs, već ga je koristio kao široko postavljenu i fleksibilnu odrednicu kojom je bilo moguće označiti različite manifestacije tendencije da se, unutar jednog muzičkog dela, koriste kompoziciono-tehnička sredstva preuzeta iz raznih stilova i tradicija.

Tokom šezdesetih godina XX veka, tadašnji mladi sovjetski kompozitori, školovani na ideološkim premisama socijalističkog realizma i tehničkim postulatima akademskog (neo)klasicizma i umerenog modernizma (Medić 2007; 2008a), prevalili su put od početne fascinacije zapadnoevropskim avangardnim tehnikama do doseganja svojevrsnog sintetičkog stila, koji je apsorbovao elemente raznih istorijskih stilova evropske umetničke, popularne i narodne/vernakularne muzike. Šnitkeova generacija, koju je rusko-jermenski muzikolog Levon Akopjan označio terminom *druga avangarda* (Hakobian 1998, 30), stupila je na scenu krajem pedesetih godina XX veka, u razdoblju postepenog „otapanja“ ideoloških pritisaka nakon smrti Josifa Staljina. Međutim, dok je „prva“ ruska avangarda, s početka XX veka, bila međunarodno priznata i uticajna, ova „druga“ avangarda predstavljala je reakciju na višedecenijsku izolovanost, a njen domet bio je, makar u prvo vreme, sveden na lokalne okvire.

Šnitkeova generacija želela je da otkrije „nove“ zvučne svetove, koji su im prethodno bili nedostupni, u rasponu od modernizma s početka XX veka (a posebno stvaralaštva „Druge bečke škole“) do posleratne zapadnoevropske avangarde – jed-

nom rečju, sve one vrste muzike koje su bile okarakterisane kao „formalističke“ i stoga bile nepoželjne u Sovjetskom Savezu skoro pune četiri decenije. U želji da okuse „zabranjeno voće“, tadašnji mladi sovjetski kompozitori počeli su da eksperimentišu sa čitavim spektrom avangardnih tehnika, počev od Šenbergove dodekafonije, preko poentilizma, aleatorike, do sonorizma „Poljske škole“. Razlog zbog kojeg su napre posegnuli za dodekafonskom tehnikom bila je stimulativna profesionalna saradnja sa Andrejem Volkonskim i Filipom Herškovicem (Philipp Herschkowitz, 1906–1989).² Obojica su bili „stranci“ – Herškovic je bio imigrant jevrejsko-rumunskog porekla, školovan u Beču, a Volkonski je bio rođen u Ženevi, u emigrantskoj porodici aristokratskog porekla, koja se 1949. godine vratila u Sovjetski Savez. Za razliku od svojih savremenika rođenih i odraslih u Sovjetskom Savezu, Volkonski i Herškovic su posedovali „zabranjene“ partiture zapadnoevropskih avangardnih kompozitora.³ Volkonski je bio prvi mladi sovjetski kompozitor koji je komponovao dvanaesttotsko delo, te je brzo prepoznat kao najuticajnija figura i predvodnik generacije rođene krajem dvadesetih i početkom tridesetih.

Savremenici Volkonskog poput Šnitkea ili Edisona Denisova brzo su usvojili evropske avangardne tehnike, ali su ih koristili krajnje idiosinkratično. Pored toga, njihova fascinacija serijalizmom i drugim savremenim tehnikama nije dugo trajala. Ne samo što su već sredinom šezdesetih ove tehnike izgubile draž „zabranjenog voća“, već su Volkonski, Šnitke, Denisov i drugi mladi kompozitori uvideli da će njihova muzika uvek zvučati „zakasnelo“ i „epigonski“ u odnosu na ono što je u tom trenutku nastajalo na Zapadu. Zbog toga su počeli da ispituju ekspresivne i asocijativne mogućnosti najraznorodnijih kompozicionih tehnika (uključujući serijalizam, aleatoriku, slobodno shvaćenu tonalnost, kao i direktne citate iz muzičkih ostvarenja iz davne ili neposredne prošlosti), kao i njihov potencijal da kreiraju značenje i prenesu političke, filozofske ili etičke poruke. Na taj način, zapravo su se vratili Šostakovičevom idiomu, ispunjenom aluzijama, citatima, skrivenim porukama koje zahtevaju hermeneutičku interpretaciju. Međutim, mladi kompozitori su koristili mnogo širi spektar izražajnih sredstava od Šostakoviča i, što je još važnije, ova sredstva su kombinovali na namerno nesofisticiran, ponekad i šokantan način.

Zaokret Šnitkea i drugih mladih kompozitora ka polistilizmu bio je podstaknut njihovom potrebom da zadovolje kontradiktorna očekivanja. S jedne strane, od njih se, u tadašnjem sovjetskom kontekstu, očekivalo da komponuju „prijemčivu“ muziku, koju su oni opravdano izjednačavali sa akademizmom i konformizmom. S druge strane, mnogi od njih zarađivali su za život pišući muziku za filmove i pozorište, što je često zahtevalo korišćenje raznorodnih muzičkih idioma. Šnitke je isti-

² O ovim kompozitorima i njihovim opusima videti: Schmelz 2004.

³ O njihovom značaju za tadašnju mladu generaciju sovjetskih avangardista, videti: Kholopov 1997a; 1997b.

cao da se često osećao kao podeljena ličnost, jer je morao da piše jednu vrstu muzike da bi preživeo i prehranio porodicu, a drugu da bi zadovoljio svoju intelektualnu i kreativnu radoznalost (Холопова и Чигарева 1990, 93–94).

Prva polistilistična ostvarenja sovjetskih kompozitora razlikuju od ranijih istorijskih primera korišćenja srodne kompozitorske metodologije po tome što sama interakcija između različitih stilova predstavlja osnovno konstruktivno sredstvo pri kreiranju novog dela, pri čemu kompozicione tehnike preuzete iz različitih istorijskih stilova zadobijaju različite simboličke/mimetičke/programske uloge. Drugim rečima, uzorci/citati i simulacije/parafraze raznih stilova odabrani su s obzirom na njihov mimetički i dramaturški potencijal. Usled toga, polistilistična dela su multi-dimenzionalna, dinamična i uzbudljiva; međutim, ukoliko dramaturgija dela nije dobro osmišljena, lako mogu da skliznu u površan kolaž.

Šnitkeova teorija muzičkog polistilizma

Alfred Šnitke je zauzimao posebno mesto među svojom generacijom sovjetskih kompozitora. Njegove prve tri simfonije otelotvorile su glavne stvaralačke tendencije tog doba i odigrale ključnu ulogu u proboju „neoficijelne“ sovjetske muzike (Medić 2010). Posebno je Šnitkeova *Prva simfonija* bila izuzetno uticajna i poslužila kao uzor za brojna potonja ostvarenja. Dorotea Redepening (Dorothea Redepening) ističe da je „Šnitke, svojom Prvom simfonijom, toliko upečatljivo formulisao pitanje mesta kompozitora u istoriji, da je razmišljanje o muzičkim stilovima i poigravanje sa muzičkim konvencijama postalo generalna karakteristika sovjetske muzike od sedamdesetih godina XX veka nadalje“ (Redepening 2008, 701–702). U ovom razdoblju Šnitke je od Volkonskog i Denisova preuzeo ulogu najistaknutijeg „avangardnog“ sovjetskog kompozitora, jer je, za razliku od njih dvojice, imao istu sposobnost kao Šostakovič da u svoj opus apsorbuje različite tendencije svog doba, da ih filtrira kroz vlastitu umetničku prizmu i tako učini svojim – što je omogućilo proučavaocima njegovog opusa da ga proglase Šostakovičevim naslednikom (Арановский 1979, 161; Ivashkin 1995a, 123; Taruskin 1997, 100–101; Hakobian 1998, 282; Moody 2001; Schmelz 2009, 319).

Šnitkeova fascinacija dodekafonijom i serijalizmom trajala je samo pet godina (1963–1968). Već krajem šezdesetih Šnitke je osetio potrebu da učini svoju muziku komunikativnijom, uvidevši da „mora da se suzdrži od fasciniranosti tehnikom (uključujući dodekafonsku tehniku)“ (Hakobian 1998, 273); a kasnije je svoja dodekafonska dela s početka šezdesetih (uključujući *Muziku za kamerni orkestar*, *Muziku za klavir i kamerni orkestar*, *Improvizaciju za klavir*, *Fugu i varijacije na jedan akord* za klavir) okarakterisao kao „mrtvu muziku“ (Schmelz 2009, 241).

Šnitke nije bio prvi sovjetski kompozitor koji je kombinovao više stilskih elemenata unutar jedne kompozicije; kako je istakao Dmitrij Smirnov, „ideja polistilizma već je bila prezentovana u delima Rodiona Ščedrina (*Drugi koncert za klavir i*

orkestar, 1966), Borisa Čajkovskog (*Druga simfonija*, 1967), Sofije Gubajduline (*Sonata za klavir*, 1965), Edisona Denisova (*Silujete*, 1969) i posebno Arva Perta (*Kolaž na temu B-A-C-H*, 1964; *Pro et contra*, 1966; *Druga simfonija*, 1966; i *Credo*, 1968)“ (Smirnov 2002, 2–3). Međutim, Šnitke je bio prvi kompozitor koji je pokušao da pruži teorijsku potporu novom stilu, te je uskoro postao njegov najekspoziraniji i najproduktivniji predstavnik. Marketinški rečeno, Šnitke je od polistilizma napravio „brend“.

U svom uticajnom „manifestu“ polistilizma iz 1971. godine, pod naslovom *Polistilistične tendencije u savremenoj muzici*, Šnitke je napisao: „Pod polistilističnim metodom ne podrazumevam samo ‘kolažni trend’ u savremenoj muzici, već i suptilnije načine korišćenja elemenata nekog drugog stila“ (Schnittke 2002a, 87), pri čemu je priznao da ne zna „gde se nalazi granica između eklektičnog i polistilističnog metoda, ili između polistilističnog metoda i direktnog plagiranja“ (Schnittke 2002a, 90). Šnitke je pokušao da definiše dva kompoziciona principa – jedan vezan za citate, drugi za aluzije; međutim, u tome nije bio sasvim dosledan: „Princip citiranja manifestuje se u čitavom nizu tehnika, u rasponu od citiranja stereotipnih mikroelemenata stila koji pripada drugoj epohi ili drugoj nacionalnoj tradiciji (npr. karakteristična melodijska intonacija, harmonski nizovi, kadencijalne formule), do egzaktnih ili izmenjenih citata ili kvazi-citata“ (Schnittke 2002a, 87). Primeri koje navodi za ovaj princip obuhvataju međusobno veoma različita dela, u rasponu od Štokhauzenovih *Himni* (elektroakustičkog dela u kojem su zaista citirane himne različitih država) do Šostakovičevog *Klavirskog trija*, u kojem nema citata, već samo simulacija pojedinih stilskih manirizama iz XVIII veka. Stoga bi ovaj drugi primer zapravo bolje ilustrovao Šnitkeov princip aludiranja, koji on definiše na sledeći način: „korišćenje suptilnih nagoveštaja i neispunjenih obećanja, koja se nalaze na granici za citiranjem, ali je zapravo ne prelaze“ (Schnittke 2002a, 88) – a upravo to Šostakovič čini u svom *Triju*.

Šnitkeova sledeća kategorija je „adaptacija – prevođenje tuđeg muzičkog teksta u sopstveni muzički jezik“, odnosno, „slobodan razvoj tuđeg materijala u okviru sopstvenog stila“ (Schnittke 2002a, 89). Njegovo tumačenje adaptacije generalno se može poistovetiti sa parafrazom (Sherr 2001), što je vidljivo u delima koja Šnitke navodi kao primere, kao što su *Pulčinel*a Igora Stravinskog, *Fuga Ričerkata* Antona Veberna (Anton Webern, 1883–1945) i *Credo* Arva Perta (Arvo Pärt, r. 1935). Naravno, nije moguće predvideti u kojoj meri će određeni kompozitor modifikovati tuđu muziku koju preuzima, pa Šnitke to ni ne pokušava.

Šnitkeov opis „citriranja, ali ne muzičkih fragmenata, već tehnike tuđeg stila“ (Schnittke 2002a, 89) ponovo je kontroverzan, jer se zapravo ne razlikuje od aluzije. Šnitkeovi primeri ovde uključuju „prenošenje forme, ritma i fature muzike iz XVII i XVIII veka, ili ranijih perioda, od strane neoklasičara (Stravinski, Šostakovič, Orf, Penderecki), ili preuzimanje tehnika iz horske polifonije od XIV do XVI veka“ (izoritam, hoketus, antifonija) u serijalnoj ili postserijalnoj muzici“ (Schnittke 2002a,

89). Teško da se bilo koji od ovih primera može smatrati citatom, ili barem parafrazom, već je prevashodno u pitanju tehnika aluzije ili simulacije. Šnitke takođe uvodi termin *polistilistični hibrid* kojim označava dela koja sadrže elemente tri, četiri, ili više stilova. Međutim, sam termin *poli-stilizam* podrazumeva i dozvoljava mogućnost kombinovanja više stilova, tako da je termin *polistilistični hibrid* zapravo pleonazam.

Šnitkeov pokušaj sistematizacije citatnih procedura u polistilističnim delima je generalno nezadovoljavajući, jer on termin *citat* koristi proizvoljno i primenjuje ga na različite načine baziranja novog muzičkog dela na starom. Ono što je u njegovom razmatranju značajno jeste zapažanje da su polistilistični elementi bili prisutni u evropskoj muzici tokom više vekova – ne samo u delima poput misa parodija, fantazija, parafraza ili varijacija, već i unutar „monostilističnih“ žanrova poput simfonije ili sonate. Međutim, Šnitke je zastupao tezu da je tek u drugoj polovini XX veka polistilistični metod postao rezultat svesne odluke i namere kompozitora; zbog toga većinu Šnitkeovih primera čine ostvarenja njegovih savremenika, poput Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), Berija (Luciano Berio, 1925–2003), Kagela (Mauricio Kagel, 1931–2008), Hincea (Hans Werner Henze, 1926–2012), Ligetija (György Ligeti, 1923–2006) i drugih (Schnittke 2002a, 90). Iz današnje perspektive, jasno je da je Šnitke zapravo uočio zaokret ka onome što će kasnije biti prepoznato i imenovano kao *postmodernizam* u zapadnoevropskoj muzici; međutim, u vreme kada je Šnitke pisao svoj esej, termin *postmodernizam* nije bio poznat u Sovjetskom Savezu.

Geneza Šnitkeovog polistilizma

Šnitkeova biografija nudi nam nekoliko mogućih razloga zbog kojih je on promovisao polistilistični kompozicioni metod. Prvi i osnovni impuls došao je iz Šnitkeovog dugogodišnjeg rada u domenu filmske i pozorišne muzike. Šnitke je objasnio da nije bio u mogućnosti da se prikloni bilo kom „čistom“ stilu, jer nije želeo da razdvoji svoj „ozbiljan“ opus od rada na polju primenjene muzike:

S muzičke tačke gledišta praktično sam bio podeljena ličnost. Imao sam razna interesovanja – zanimala su me moderne muzičke tehnike, kao i nova dela; sve sam to proučavao i koristio u sopstvenom stvaralaštvu. Ali, životne okolnosti su bile takve da sam gotovo sedamnaest godina radio u filmskoj industriji, mnogo više i mnogo češće nego što je trebalo, i to ne samo na filmovima koji su mi bili zanimljivi. Vremenom sam počeo da se osećam neprijatno, kao da sam podeljen napola. U prvo vreme, ono što sam radio u domenu filmske muzike nije imalo skoro nikakve veze sa onim što sam komponovao za sebe. Međutim, onda sam shvatio da to tako ne ide: morao sam da preuzmem odgovornost za sve što pišem. Ova podeljenost je bila neizdrživa, stoga sam morao nekako da revidiram svoj stav u odnosu na obe vrste muzike. [...] Shvatio sam da postoji nešto suštinski abnormalno u ovoj podeli u savremenom muzičkom jeziku, odnosno, u

dubokom procepu između laboratorije „na vrhu“ i komercijalnog „dna“ (Schnittke 2002b, 50).

Šnitke je priznao da je puno naučio radeći na filmskoj muzici i naglasio da je „tretman inferiornog materijala, kakav neizbežno nameće rad na filmu, zapravo koristan za kompozitora. [...] Mogu da prebacujem svoje [filmske] teme u druge kompozicije, a time što kontrastiraju ostalom materijalu korišćenom u toj kompoziciji, one zadobijaju nova značenja“ (Schnittke 2002b, 50). Tako se Šnitke uputio u potragu za „univerzalnim“ muzičkim jezikom, u želji da „pomiri“ različite vrste muzičkog materijala:

Sanjam o jedinstvenom stilu, u kojem fragmenti ozbiljne muzike i zabavne muzike neće biti rasuti unaokolo na površan način, već će predstavljati elemente složene muzičke realnosti: elemente koji su stvarni po načinu na koji su izraženi, ali kojima se može i manipulirati – bilo da je u pitanju džez, pop, rok, ili serijalna muzika (pošto je čak i avangardna muzika postala potrošna roba). Umetnik ima samo jedan način da izbegne manipulaciju – mora sopstvenim naporom da se uzdigne iznad materijala koji su sporni, koji se koriste za spoljašnje efekte. Na taj način umetnik stiče pravo da pruži individualan osvrt na muzičku situaciju, oslobođen sektarijanskih predrasuda, kao što je npr. slučaj sa Malerom ili Čarlsom Ajvzom (Schnittke 2002c, 45).

Šnitkeov prijatelj i biograf Aleksandar Ivaškin povukao je paralele između Šnitkeove „ozbiljne“ i filmske muzike i ukazao da je filmska muzika bila Šnitkeova umetnička laboratorija, gde je mogao da eksperimentiše sa različitim kompozicionim tehnikama:

Šnitke je koristio improvizacione [aleatoričke], serijalne i sonorističke elemente u svojim najranijim [filmskim] partiturama komponovanim za akcione filmove, početkom šezdesetih. U to vreme nije mogao da unese ovakve elemente u svoju ozbiljnu muziku. [...] Kombinacija različitih stilova i žanrova – valcera, polki i tanga, sa pasakaljama, fugama i sonatama – veoma je upečatljiva u mnogim Šnitkeovim delima nastalim tokom sedamdesetih godina. Izražajni stereotipi koje je prvobitno koristio u svojoj filmskoj muzici postali su idiomi jezika koji je kasnije koristio u svojim simfonijama i koncertima grosima (Ivashkin 1995a, 114–115).

Ivaškin smatra da je novo razdoblje u Šnitkeovoj karijeri započelo 1968. godine, kada je otpočeo saradnju sa rediteljem Andrejem Kržanovskim, te ističe da je „Šnitkeova muzika za [animirani film Kržanovskog] *Staklena harmonika* verovatno prva konzistentno polistilistična partitura u evropskoj muzici. [...] Logika razvoja u njegovoj muzici veoma je slična principima filmske montaže: naslojavanje kontrastnih elemenata umesto neprekinutog i slivenog razvoja, neproporcionalnost, grubi i izraziti kontrasti koji se razrešavaju u novo jedinstvo. Sve ovo definitivno je preuzeto iz filma“ (Ivashkin 1995a, 110–111). Šnitke ne samo što je testirao nova izražajna sredstva u svojim partiturama primenjene muzike, već je i preneo mnoge stranice iz ovih dela u svoja „ozbiljna“ ostvarenja (i obratno).

Što se tiče drugih mogućih uzora i prethodnika koji su najdirektnije uticali na Šnitkea, njegova analiza opusa Igora Stravinskog nudi nam objašnjenja zbog čega je Šnitke smatrao Stravinskog značajnim i uticajnim. Govoreći o nedostatku stilske konzistentnosti u opusu Stravinskog i paradoksalnom karakteru njegovih muzičkih ideja, odnosno načinu na koji on neočekivano pretvara u normalno, Šnitke je argumentovao da kreativni metod Stravinskog predstavlja „najbrži i najlogičniji način da se iz različitih smerova obuhvati celokupan muzički prostor prošlosti i sadašnjosti“ (Schnittke 2002d, 151). Šnitke nije krio svoje divljenje prema sposobnosti Stravinskog da apsorbuje bilo koji drugi stil u svoj vlastiti, zadržavajući pritom svoj identitet. Šnitkeovo zapažanje da je u *Orfeju* Stravinskog „ostvorena organska sinteza suprotstavljenih stilskih elemenata“ moglo bi se primeniti i na Šnitkeova ostvarenja od sredine sedamdesetih nadalje (Schnittke 2002d, 180). Šnitke je odredio (za njega) najznačajniju karakteristiku opusa njegovog starijeg kolege i uzora: „tragični kvalitet koji proizlazi iz principijelne nemogućnosti da se klasični modeli u današnje vreme ponavljaju, a da se ne zapadne u apsurd. [...] Jedino moguće rešenje jeste da se ove velike forme parodiraju, ili da se traže nove... Stravinski je među prvima razumeo ovu okolnost i praktično nam je demonstrirao“ (Schnittke 2002d, 168). Šnitke se divio delima kao što su *Apollon musagète*, *Simfonija in C* i *Koncert za klavir i duvačke instrumente*, u kojima je „ostvorena složena i neodeljiva sinteza karakteristika preuzetih iz različitih ‘vremena’ i ‘stilova’, usled gotovo nadrealističnog mešanja epoha kojih se slučajno sećamo iz istorije muzike, odnosno, zbog simultanog prezentovanja tih vremena: na ovom ‘muzičkom Olimpu’ Hajdn može da se susretne sa Čajkovskim, Vivaldi sa Veberom, a Hendl sa Rimskim-Korsakovim“ (Schnittke 2002d, 170). Opisujući prva serijalna ostvarenja Stravinskog, Šnitke ga je eksplicitno nazvao „polistilističnim“ kompozitorom i čak je postavio znak jednakosti između neoklasicizma i polistilizma: „Tranziciona dela – *Agon*, *Canticum sacrum*, *Tri pesme Vilijama Šekspira* su dualistička; u ovim delima prepoznatljivi neoklasični polistilistični metod zrelog Stravinskog egzistira naporedo sa serijalnim i dodekafonskim epizodama“ (Schnittke 2002d, 181). Možemo dodati da je idiosinkratični pristup Stravinskog serijalnoj tehnici anticipirao (mada posredno) način na koji su Šnitke i njegovi savremenici usvojili serijalizam – selektivno i u različitim kombinacijama sa drugim, tradicionalnijim izražajnim sredstvima.

Drugi značajan uticaj na Šnitkeov polistilizam izvršilo je stvaralaštvo lenjingradskih modernista iz dvadesetih godina prošlog veka. Američki muzikolog Dejvid Has (David Haas) istraživao je poreklo termina *polistilizam* i šta je ovaj termin označavao tokom treće i četvrte decenije XX veka, kada je prvi put ušao u sovjetski akademski kurikulum. Hasova studija međusobnog odnosa muzičke misli i stvaralačkog opusa četvorice lenjingradskih modernista tog doba – Borisa Asafjeva, Vladimira Ščerbačova, Dmitrija Šostakoviča i Gavrila Popova – značajna je jer dokazuje da je stilski eklekticizam imao dugu tradiciju u ruskoj (kasnije sovjetskoj) muzici (Haas 1998). Pored toga, Has argumentuje da je polistilizam bio teorijski

uobličen kao umetnička metodologija već u trećoj deceniji XX veka – a ne tek pola veka kasnije, kao što je to tvrdio Šnitke u ranije citiranom članku.

Has ističe kompozitorsku školu Vladimira Ščerbačova i muzičko-teorijske napise Borisa Asafjeva kao glavne uticaje na tadašnje mlade lenjingradske kompozitore, uključujući Šostakoviča (Haas 1998, 50). Prema Hasu, upravo je Ščerbačov skovao termin *полистилистика* kojim je označavao stilsku raznorodnost koju je smatrao neophodnim sastojkom zrele kompozitorske tehnike. Prema Ščerbačovu, „hibridizacija elemenata preuzetih iz različitih stilova može da produkuje najne očekivanije rezultate, po uslovom da je vođena oštrim intelektom i podjednako oštrim uhom, te da proizlazi iz dubokog razumevanja logike muzičke misli“ (Haas 1998, 90). Has ističe: „Ovo je, dakle, bila estetika jednog svesno heterogenog stila, koji je mogao da proistekne samo iz metodičnog komparativnog proučavanja stilova“ (Haas 1998, 90–91); a nakon proučavanja silabusa Ščerbačova i njegovih kolega, Has je zaključio da njihov cilj nije bio eklekticizam, već visoko individualizovan i fleksibilan „meta-stil“ u kojem bi stilski markirani pasaži mogli da se naslojavaju, međusobno kontrastiraju, ali i podvrgnu razvojnom procesu, poput bilo kog jednostavnijeg ili stilski ujednačenijeg materijala (Haas 1998, 102). Pored toga, Ščerbačov je insistirao na ispunjenju dva važna preduslova: najpre, kompozitorov vlastiti rukopis morao je ostati prepoznatljiv, uprkos pozajmljenom muzičkom materijalu; a potom, pozajmljeni materijal morao je biti integrisan u razvojni proces muzičkog dela (Haas 1998, 102). Kao što vidimo, ovo je veoma blisko karakteristikama koje je Šnitke ispravno prepoznao u opusu Stravinskog i na koje se ugledao. Premda je Stravinski napustio Petrograd⁴ i Rusiju pre nego što je Ščerbačov formirao svoju kompozitorsku školu, jasno je da su obojica kompozitora i bliskih savremenika potekla iz iste lenjingradske duhovne klime s početka XX veka, te su sličnosti u njihovim stvaralačkim opusima bile neminovne.

Mnoge kompozicije koje Has analizira u svojoj knjizi (posebno *Septet op. 2*, 1926–1927. Gavrila Popova) pokazuju sličnost sa Šnitkeovim kasnijim polistilističnim delima: bilo da je u pitanju primena zapadnoevropskih avangardnih tehnika pomešanih sa elementima džezza i urbane popularne muzike, ili naporedno korišćenje „pravih“ ili „lažnih“ citata, naturalističkih zvučnih efekata (onomatopeja) i sl. – ili, pak, linearno naslojavanje međusobno nezavisnih muzičkih tokova. Mada je ova struja sovjetskog modernizma s početka XX veka postepeno potisnuta od strane ekspanenata zvanične ideologije od tridesetih godina nadalje, ona je ipak preživela, zahvaljujući srećnoj okolnosti da je jedan od mladih kompozitora koji su se formirali pod uticajem Asafjeva i Ščerbačova bio Dmitrij Šostakovič.

Uprkos tome što je Šostakovič naizgled okrenuo leđa modernizmu nakon što je njegova opera *Lejdi Magbet Mscenskog okruga* oštro kritikovana i skinuta sa reper-

⁴ Prvobitni naziv ovog grada, Sankt-Peterburg, promenjen je u Petrograd 1914, a zatim u Lenjingrad 1924. godine. Originalni naziv vraćen je 1991. godine, nakon raspada Sovjetskog Saveza.

toara 1936. godine, mnogi elementi Ščerbačovljevog metoda primetni su sve do Šostakovičevih poznih opusa: konkretno, raznolikost muzičkih tema preuzetih iz različitih izvora; njihov „dijaloški“ razvoj i međusobna interakcija; linearni hromatizam; korišćenje cikličnih tema/motiva, koje su podvrgnute konstantnom razvoju i transformacijama; izbegavanje doslovnih repeticija i simetrije; shvatanje simfonije kao instrumentalne muzičke drame i, posledično, pažljivo konstruisanje konflikata i tenzija putem kojih se dočarava ova drama; najzad, korišćenje različitih (više ili manje očiglednih) muzičkih referenci – signala, simbola, lajtmotiva, nabijenih semantičkim značenjem i upotrebljenih u cilju afirmisanja i podržavanja glavnih muzičko-dramaturških ideja. Zbog toga sam u knjizi *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* uvela termin-oksimoron *organski eklekticizam* (Medić 2017, 31), kojim sam opisala Ščerbačovljevu (a posledično i Šostakovičevu) koncept *polistilistike*. Mogućnost da sve što se dešava u jednom muzičkom delu proizlazi iz koncepta celine, a da ipak može da inkorporiše najraznovrsnije i ponekad sasvim neočekivane reference, predstavlja karakteristiku gotovo kompletnog Šostakovičevog opusa, posebno vidljivu u njegovim simfonijama – od ranih modernističko/eksperimentalnih, do duboko sintetične i autorefleksivne Petnaeste (1971).

Šostakovičeva sklonost ka polistilizmu, baš kao i Šnitkeova, bila je rezultat njegovog rada u oblasti filmske muzike. Još od svojih adolescentskih dana Šostakovič je radio kao pijanista u bioskopu, te je za potrebe ozvučavanja nemih filmova isprobavao različita kompoziciona sredstva. Pored toga, komponovanje muzike za film pomoglo mu je da razvije muzičke simbole prikladne za dočaravanje različitih raspoloženja i oslikavanje spoljašnjih fenomena, a zatim je te označiteljske kodove preneo i u svoja „ozbiljna“ dela.

Sam Šnitke je istakao Šostakoviča kao glavnog uzora čitave svoje kompozitorske generacije, a njegov prijatelj Aleksandar Ivaškin detaljno je analizirao srodnosti između poetika ove dvojice kompozitora, uključujući „eroziju simfonijske sintakse“ (Ivashkin 1995b, 256). Šnitke je naročito poštovao sposobnost Šostakoviča i Stravinskog da apsorbuju raznorodne stilove i da ih učine svojim. Pored toga, uočio je da su „brojni kompozitori, potpuno samosvojni, sa veoma prepoznatljivim stilovima, gotovo na suprotnim stranama spektra, poput Sviridova i Pejka, Vajnberga i Levitina, Ustvolske i Borisa Čajkovskog, Galjinina i Meroviča, Denisova i Nikolajeva, Tiščenka i Banščikova i mnogih drugih, izrasli i razgranali se iz stabla Šostakovičeve muzike, dok je samo stablo nastavilo da raste i da produkuje nove izdanke“ (Schnittke 2002e, 59).

Još jedan značajan uticaj na Šnitkeov polistilizam predstavljalo je stvaralaštvo Gustava Malera (Gustav Mahler, 1860–1911) (Dixon 2007, 21–22; Borchardt 2003, 31). Poput Malera, Šnitke je proveo dobar deo života u potrazi za sopstvenim nacionalnim i verskim identitetom; prema rečima Marije Kostakeve:

U Rusiji su ga nazivali Jevrejinom i Nemcem; u Nemačkoj je takođe bio stranac, rođen u sovjetskoj Rusiji i nadaleko poznat kao ruski kompozitor; on je bio Jevrejin koji nije govorio vlastiti jezik; pored toga, bio je Nemaac koji je živio u sovjetskoj zoni. [...] Svojim polistilističnim metodom (koji je takođe nazivao „stilskom polifonijom“) Šnitke je tražio za odgovorima na fundamentalna pitanja identiteta na svim nivoima – nacionalnom, religijskom, sociopolitičkom, kulturalnom i egzistencijalnom (citirano prema: Dixon 2007, 23–24).

Može se zaključiti da je Šnitke razvio svoju sveobuhvatnu polistilističnu intertekstualnost kako bi muzičkim sredstvima „pomirio“ svoje raznorodne i često međusobno konfliktne etničke, duhovne, sociopolitičke, kulturalne i egzistencijalne identitete, odnosno, da bi se izborio sa duboko usađenim osećanjem odsečenosti od sopstvenih korena.

Pored sličnosti vezanih za njihove životne i profesionalne okolnosti, Šnitke se (baš kao i Šostakovič)⁵ ugledao na Malera u smislu preuzimanja njegovih formalnih obrazaca i orkestarskih faktura na nivou uzora (Dixon 2007, 213–230; Brooks Robinson 1994, 178–220). Šostakovičeva *Deseta simfonija* (1953), najznačajnije delo komponovano neposredno posle Staljinove smrti i početka ublažavanja ideološke represije nad sovjetskim građanima, otelotvorila je malerovski simfonijski model. Šostakovič je još tridesetih godina XX veka, u vreme prvog „naleta“ socrealizma, pod uticajem svog prijatelja, muzikologa Ivana Solertinskog, autora prve sovjetske monografije o Maleru (Соллертинский 1932), otkrio u Malerovim simfonijama „prototip“ koji mu je omogućio da nastavi da komponuje simfonijska i druga velika dela, ne povinujući se u potpunosti diktatima socrealizma, te da na taj način očuva svoje umetničko dostojanstvo. Mada eklektični muzički jezik Šostakovičeve *Desete simfonije* ni po čemu nije izazovan, složenost simfonijskog procesa, primena velikog broja muzičkih referenci, kao i izbegavanje optimističnog simfonijskog koncepta, doprineli su da ovo delo zazvuči nedvosmisleno „moderno“ u tadašnjem kontekstu.⁶ Ova simfonija potom je poslužila kao uzor svim sovjetskim kompozitorima koji su nastojali da uspostave ravnotežu između komunikativnosti i umetničke kredibilnosti – sve do pojave Šnitkeova generacije, koja je odlučno krenula modernističkim putem.

Šnitkeov afinitet prema stvaralaštvu još jednog bečkog kompozitora, Albana Berga (Alban Berg, 1885–1935), vidljiv je u velikom broju dela. Pored toga što je direktno parafrazirao Berga u nekoliko dela, Šnitke je bio inspirisan i elementima Bergovog stila, kao što su: slobodan, nedogmatičan tretman dvanaesttonske tehnike, često na ivici tonalnosti; dijalektika preciznog konstruktivizma i spontane ekspresije sa snažnim dramatskim nabojem; sklonost ka numeričkom simbolizmu; česta upotreba monograma i drugih „lajt-tema“; najzad, sklonost – preuzeta od

⁵ O značaju Malerovog stvaralaštva za Šostakovičevo videti: Fairclough 2006, 54–63.

⁶ Za detaljnu analizu *Desete simfonije* videti: Fanning 1989.

Malera – ka korišćenju popularne muzike i plesova i drugih „trivijalnih“ žanrova radi muzičkog prikazivanja određenih društvenih slojeva (Арановский 1979, 75).

Dok u slučaju Malera, Berga, Stravinskog, Šostakoviča i lenjingradskih modernista možemo govoriti o direktnom uticaju na Šnitkea, kada je u pitanju stvaralaštvo američkog moderniste Čarlsa Ajvza (Charles Ives, 1874–1954), sličnosti između njegovih proto-polistilističnih dela i Šnitkeovih kasnijih ostvarenja su gotovo sigurno slučajne, mada fascinantne. S obzirom na to da je Ajvz bio praktično nepoznat u Sovjetskom Savezu, Šnitke je otkrio njegovo stvaralaštvo tek nakon što je osmislio svoju *Prvu simfoniju*. Međutim, već u vreme kada je pisao *Končerto grosso br. 1* (1977), Šnitke je bio sasvim dobro upoznat za Ajvzovim opusom i istakao je da je Ajvz, poput Malera, bio oslobođen predrasuda, te da je koristio citate trivijalne muzike kao elemente kojima je ostvarivao višeslojnu muzičku realnost (Шульгин 2004, 66).

Zaključak

Polistilizam je bio logičan ishod Šnitkeovog životnog i profesionalnog puta. Premda Šnitkeova teorijska postavka polistilizma nije bila metodološki konzistentna, ipak je postala veoma uticajna među njegovim savremeniciima i sledbenicima. Šnitkeov „manifest“ polistilizma iz 1971. godine omogućio mu je da stvori prepoznatljiv muzički „brend“. Pomenuti tekst poslužio je kao najava Šnitkeove *Prve simfonije*, te je muzičkim kritičarima, teoretičarima, kompozitorima i slušaocima olakšao recepciju ovog dela.

Što se tiče primene polistilističnog metoda u kompozicionoj praksi, Šnitkeov polistilizam imao je dve faze. Prva faza (1968–1974) obuhvata dela zasnovana na kolažno-montažnom postupku (poput *Prve simfonije*, *Muzike za film Staklena harmonika*, *Sonate br. 2* za violinu), ili na simulaciji starih stilova (poput *Svite u starom stilu*); u delima iz obe ove grupe, Šnitke obilato koristi teme iz svoje filmske i pozorišne muzike, a često se u više kompozicija pojavljuju iste teme. Samo prisustvo stilski heterogenog muzičkog materijala preuzetog iz raznih izvora ne garantuje da će delo biti polistilistično; neophodan uslov je inkongruentnost korišćenog materijala, pri čemu kolizija stilskih elemenata gradi dramaturgiju čitavog dela. Umeće kompozitora ogleda se u tome da, uprkos motivskom haosu, uspostavi određeni red, što se može postići primenom cikličnog principa, korišćenjem istih kadencirajućih gestova u svim stavovima itd. U polistilističnim delima, neusklađenost korišćenih muzičkih materijala ističe njihove individualne kvalitete i time pojačava njihov narativni potencijal; drugim rečima, raznorodni stilski elementi odabrani su na osnovu svog dramaturško-narativno-mimetičkog potencijala. Konkretno, u svojoj *Prvoj simfoniji*, Šnitke je kreirao grandiozni kolaž, sučelivši veliki broj fragmenata umetničkih i trivijalnih muzičkih žanrova da bi „ispričao priču“ o umetniku u hao-

tičnom svetu današnjice, koji uviđa uzaludnost pokušaja da komponuje lepu i ne-problematičnu muziku (Medić 2008b).

U drugoj fazi (od sredine sedamdesetih) Šnitke naporedo piše eksplicitno polistilična dela (poput *Končerta grossa br. 1* iz 1977. godine) i ona u kojima ostvaruje dublju sintezu kontrastnih muzičkih elemenata i slojeva, kao što su *Rekvijem iz scenske muzike za Šilerovog Don Karlosa* (1975), *Klavirski kvintet* (1976), *Koncert za violinu i orkestar br. 3* (1978), *Druga simfonija Sv. Florijan* (1979) i dr. Ruska muzikološkinja Galjina Grigorjeva uvela je termin *monostilizam* da bi opisala Šnitkeovo napuštanje kolažno-montažnog polistilizma (Grigorjewa 1990); a ovaj termin kasnije su od nje preuzeli Ivaškin, Holopova i Čigarjeva, Redepening i mnogi drugi autori. Međutim, ovaj termin je neadekvatan; naime, mada je Šnitke od sredine sedamdesetih naizgled ublažio kolažno-montažnu haotičnost svojih ranih polistiličnih ostvarenja, u delima iz druge faze on i dalje primenjuje različite stilske slojeve koji su međusobno uodnošeni tako da kreiraju složenu muzičku naraciju.⁷ Razlog zbog kojeg je Šnitke napustio kolažni metod ogleđa se u tome što se šokantni efekat ovakvih dela brzo potrošio, što je postalo naročito očigledno nakon prodora postmodernističke estetike u tadašnju umetničku muziku. Pišući o kolažnim ostvarenjima Šnitkeovog američkog savremenika Džordža Kramba (George Crumb, 1929–2022), Ričard Štajnic (Richard Steinitz) je primetio da su „citati funkcionisali sve dok su tonalno i atonalno bile striktno razdvojene kategorije [...] Onog trenutka kada su kompozitori ponovo počeli da uspostavljaju tonalnost i da koriste tradicionalne žanrove, citatna dela poput Krambovih izgubila su moć da deluju šokantno i neprihvatljivo, na čemu se zasnivala njihova efektnost.“⁸ U tom smislu, opravdano je argumentovati da je Šnitke redukovao broj citata, kolaža i drugih direktnih muzičkih referenci u svojim kasnijim delima jer su ovi postupci izgubili moć da iznenađuju i uzbuđuju slušaocę, te bi njihova kontinuirana primena dovela do toga da polistilična dela zvuče predvidljivo i zastarelo.

Reference:

- Арановский, Марк. 1979. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в сов. музыке 1960–1975 гг.* Ленинград: Советский композитор.
- Холопова, В[алентина] Н. и Чигарева, Е[вгения] И., *Альфред Шни́йке – Очерк жизни и творчества*, Москва: Советский композитор, 1990, 93–94.
- Соллертинский, И[ван] И. 1932. *Густав Малер*. Ленинград: Тритон.
- Шульгин, Дмитрий. 2004. *Годы неизвестности Альфреда Шни́йке (Беседы с композитором)*. Москва: Деловая Лига.

⁷ Videti npr. moju analizu Šnitkeove *Druge simfonije*, u kojoj Šnitke muzičkim sredstvima heterogenog stilskog profila dočarava Hristovo stradanje, golgotu i vaskrsnuće (Medić 2016).

⁸ Citirano u: Griffiths 1995, 160.

- Borchardt, Georg. 2003. "Alfred Schnittke and Gustav Mahler." In *Seeking the Soul: The Music of Alfred Schnittke*, ed. George Odum. Guildhall School of Music and Drama Research Studies 1. Aldershot: Ashgate Publishing Group, 28–37.
- Brooks Robinson, Lisa. 1994. *Mahler and Postmodern Intertextuality*. PhD Dissertation. New Haven: Yale University.
- Dixon, Gavin. 2007. *Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4 and His Concerto Grosso No. 4 /Symphony No. 5*. PhD Dissertation. London: Goldsmiths, University of London.
- Fairclough, Pauline. 2006. *A Soviet Credo: Shostakovich's Fourth Symphony*. Aldershot: Ashgate.
- Fanning, David. 1989. *The Breath of the Symphonist – Shostakovich's Tenth*. London: Royal Music Association.
- Griffiths, Paul. 1995. *Modern Music and After: Directions Since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Grigorjewa, Galina. 1990. "Polystylistik und Monostylistik in der sowjetischen Musik der achtzig Jahre." In *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*, eds. Hermann Danuser, Hannelore Gerlach and Jürgen Köchel. Laaber: Laaber Verlag, 91–99.
- Haas, David. 1998. *Leningrad's Modernists: Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet Age 1917–1987*. Stockholm: Melos.
- Ivashkin, Alexander. 1995a. *Alfred Schnittke – A Biography*. London: Phaidon Press.
- Ivashkin, Alexander. 1995b. "Shostakovich and Schnittke: The Erosion of Symphonic Syntax." In *Shostakovich Studies*, ed. David Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 254–270, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511551406.011>
- Kholopov, Yuri. 1997a. "Andrei Volkonsky – the initiator: a profile of his life and work." In *Underground Music from the Former USSR*, ed. Valeria Tsenova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1–20.
- Kholopov, Yuri. 1997b. "Philip Gershkovich's search for the lost essence of music." In *Underground Music from the Former USSR*, ed. Valeria Tsenova. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 21–35.
- Medić, Ivana. 2007. "The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology." *Muzikologija-Musicology* 7: 279–294.
- Medić, Ivana. 2008a. "Moderated Modernism in Russian Music After 1953." In *Rethinking Musical Modernism*, eds. Dejan Despić and Melita Milin. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 195–204.
- Medić, Ivana. 2008b. "The Dramaturgical Function of the Improvisatory Segments of Form in Alfred Schnittke's First Symphony." *New Sound* 32: 210–223.
- Medić, Ivana. 2010. *Alfred Schnittke's Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music*. PhD Dissertation. Manchester: University of Manchester.
- Medić, Ivana. 2016. "Crucifixus etiam pro nobis: Representation of the Cross in Alfred Schnittke's Symphony No. 2 *St. Florian*." In *Schnittke Studies*, ed. Gavin Dixon. Abingdon: Routledge, 3–29.
- Medić, Ivana. 2017. *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music*. Belgrade: Institute of Musicology SASA.
- Moody, Ivan. 2001. "Schnittke [Shnitke], Alfred (Garrievich)." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51128>

- Redepenning, Dorothea. 2008. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Band 2 *Das 20. Jahrhundert*, Teilband 2. Laaber: Laaber-Verlag.
- Schmelz, Peter J. 2004. "Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism." In *Shostakovich and His World*, ed. Laurel E. Fay, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 308–353.
- Schmelz, Peter J. 2009. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Schnittke, Alfred. 2002a. "Polystylistic Tendencies in Contemporary Music." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 87–90.
- Schnittke, Alfred. 2002b. "On Film and Film Music." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 49–52.
- Schnittke, Alfred. 2002c. "On Concerto Grosso No. 1 (Late 1970s)." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 45–48.
- Schnittke, Alfred. 2002d. "Paradox as a Feature of Stravinsky's Musical Logic." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 151–200.
- Schnittke, Alfred. 2002e. "On Shostakovich: Circles of Influence." In *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodlife. Bloomington: Indiana University Press, 59–60.
- Sherr, Richard. 2001. "Paraphrase." *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>
- Smirnov, Dmitri. 2002. "Marginalia quasi una Fantasia: on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke." *Tempo (New Series)* 220: 2–10, <https://doi.org/10.1017/S0040298200008998>
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russia Musically – Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Summary

SCHNITTKE'S THEORY OF POLYSTYLISM – GENESIS AND CREATIVE APPLICATION

In my 2017 book *From Polystylism to Meta-Pluralism: Essays on Late Soviet Symphonic Music* I defined and discussed the three main trends of late Soviet music: *polystylism*, *spiritualism* and *meta-pluralism*. In this article, I overview Alfred Schnittke's theory of polystylism in music. When defining polystylism in the early 1970s, just before the premiere of his highly influential First Symphony, Schnittke wished to explain to his listeners the context of creation and innovative elements of this disturbingly polystylistic work. My analysis of Schnittke's writings has shown that he was not wholly consistent in labelling certain phenomena, and that he used terms such as *citation* or *allusion* quite arbitrarily. Nevertheless, he correctly observed the contemporary tendency in European music to turn away from monolithic styles and freely incorporate diverse stylistic elements (with hindsight, this was actually the onset of postmodernism). Aside from classifying polystylistic tendencies in the works of his contemporaries, Schnittke wrote important essays on composers who could be regarded as his predecessors: Igor Stravinsky and Dmitri Shostakovich. Other composers who can be regarded as Schnittke's role models included Gustav Mahler, Alban Berg and Charles Ives. Another important source of Schnittke's polystylism was his applied music

for film and theatre; Schnittke freely incorporated many elements of his film scores into his “serious” works and wrote extensively about the necessity to bridge the gap between the two.

Schnittke’s own polystylism unfolded in two stages: the first one was characterised by collage-montage procedures, with an explicit confrontation of heterogeneous musical materials. In the second phase Schnittke promoted a more synthetic style, in which various stylistic elements were not confronted, but profoundly integrated. Common to both phases is the insistence on the mimetic-narrative potential of selected musical-stylistic elements. Far from being blunt and unsophisticated patchworks of mutually unrelated episodes, his works are carefully structured and the musical events are selected and placed according to their dramatic potential and semantic “meaning”.

ARHEOLOGIJA ZVUKA – ZVUK NASLEĐA U SAVREMENOJ UMETNOSTI¹

Ljubomir Nikolić

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
nikolic.ljuba@gmail.com

Primljeno / Received 01. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 18. 11. 2022.

Sažetak: Arheologija zvuka u recentnijem periodu predstavlja predmet interesovanja šireg kruga istraživača u muzičkoj oblasti, u koji spadaju i etnomuzikolozi, muzikolozi i muzikoarheolozi između ostalih. Istraživanje akustičkih i muzičkih elemenata praistorijskih arheoloških lokaliteta pomažu njihovo (akustičko) oživljavanje. U ovom radu, arheologija se susreće sa savremenom umetnošću i muzikom. Autor je bio učesnik u projektu u kom je radio na rekonstrukciji praistorijskih instrumenata u saradnji sa istraživačima iz Austrije. Pored osnovnih informacija iz arheologije i muzičke arheologije, autor nastoji da kroz istraživanje i terenski rad obuhvati sledeće: rekonstrukciju instrumenata, prikupljanje zvučnih objekata, generisanje, montažu i strukturisanje zvukova, „reinterpretaciju“ praistorijskih zvukova korišćenjem analognih sintisajzera i rad sa audio-reaktivnim vizualnim prikazima, u formi video art izraza. Cilj istraživanja je rekonstrukcija (pra)zvuka i njegova reinterpretacija u okviru savremenog okruženja. Akustička ispitivanja praistorijskog kulturnog nasleđa u moderno doba, zahvaljujući tehnologiji, dobijaju novu formu i sadržaj.

Ključne reči: arheologija zvuka, muzička arheologija, rekonstrukcija instrumenata, savremena umetnost, video art.

Abstract: In a more recent period, sound archaeology represents a subject of interest for a wide circle of music researchers, including ethnomusicologists, musicologists and music archaeologists. The research of acoustic and musical elements of prehistoric archaeological sites helps their (acoustic) revival. In this paper, archaeology meets contemporary art and music. The author was a participant in a project in which he worked on the reconstruction of prehistoric instruments in cooperation with researchers from Austria. In addition to basic information in archaeology and music archaeology, the author endeavors to, through research and fieldwork, include the following: reconstruction of instruments, collection of sound objects, generation, editing and structur-

¹ Tekst je nastao kao rezultat istraživačkog projekta Akademije umetnosti u Novom Sadu „Instrumentalno-verbalno pozorište, nastanak i forme“, koji je podržao Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost, 142-451-2191/2021-02, 21. 05. 2021.

ing of sounds, “reinterpretation” of prehistoric sounds using analogue synthesizers and work with audio-reactive visual displays, as a video art expression. The aim of this research is the reconstruction of prehistoric sound and its reinterpretation within the modern-day environment. The acoustic examinations of prehistoric cultural heritage in modern age, thanks to the technology, are gaining new form and content.

Keywords: Sound archaeology, music archaeology, reconstruction of instruments, contemporary art, video art.

Arheologija zvuka: muzika u praistorijskoj Evropi

Muzička arheologija je disciplina koja proučava muzičke objekte prošlosti, davne prošlosti, njihove dokaze, zvučnu produkciju, lestvični (zvučni) raspon, kao i uticaje čovekovog svakodnevnog života, takođe i akustiku prostora (Pomberger and Hackl 2018, 1). Prema muzičkom arheologu Arndu Adjeu Botu (Arnd Adje Both), u najširem smislu, muzička arheologija je proučavanje fenomena prošlih muzičkih ponašanja i zvukova (Both 2009).

Prvi zvanični pokušaj spajanja etnomuzikologije i arheologije, dogodio se na konferenciji Međunarodnog muzikološkog društva na Berkliju, 1977. godine. Jedan od okruglih stolova nosio je naziv „Muzika i arheologija“, na koji su bili pozvani stručnjaci za diskusiju o arheološkom muzičkom nasleđu drevnih kultura – Izraela, Meksika, Egipta, Kine, Skandinavije. Na ovom skupu bilo je prezentovano otkriće An D. Kilmer (Anne D. Kilmer), asirologa sa univerziteta u Berkliju, koja je uspela da drevni mesopotamijski sistem notacije dešifruje i transkribuje u notni sistem zapadne notacije. Zapis je poticao iz kasnog bronzanog doba – himna na Hurijskom jeziku. Uz pomoć muzikologa Ričarda L. Krokera (Richard L. Crocker) sa Berklija i instrumenta koji je napravio graditelj instrumenata Robert Braun (Robert Brown) – repliku Sumerske lire, uspeli su da ovu melodiju snime i izdaju.²

Arheologija zvuka je termin koji se već neko vreme koristi u ovoj oblasti (Lund 2010, Lund 2012, Till 2014). Zvuk unutar arheološke studije je deo konteksta, deo okruženja. Kao što arheolozi proučavaju pejzaž koji okružuje lokaciju, tako i zvučni arheolozi proučavaju sve zvukove u kontekstu, a procena zvuka ili zvučnog pejzaža, bez obzira koliko je kratka, treba da bude komponenta svih arheoloških studija (Till 2014, 1). Teorijska saznanja koja pojedinac može da usvoji nužno je primeniti i transformisati kroz konkretno muzičko-scensko istraživanje. U ovom slučaju, autor ovog teksta je svoja teorijska saznanja primenio u projektu koji je rezultirao kako instrumentalnim tako i neverbalnim scenskim jezikom. U tom procesu bili su korišćeni artefakti, rekonstruisani praistorijski instrumenti, ali i moderna tehnologija sa ciljem reinterpretacije zvuka u koji spada i govor.

² Kilmer/Crocker/Brown, “Sounds from Silence, Recent Discoveries in Ancient Eastern Music.” (LP with information booklet, Bit Enki Publications, Berkeley, 1976) (Wikimedia Foundation 2022).

Neuropsihološke i razvojne studije sugerišu da ljudska muzička sposobnost ima duboku evolucionu istoriju (Morley 2003, Wallin 1991, Carter 1998), što je u suprotnosti sa dokazima (otkrivenim do danas) iz arheoloških zapisa (Morley 2003, Scothern 1992, Lawson 1998, Lawson and d’Errico 2002) u kojima se muzički instrumenti i dokazi za moguću upotrebu akustike pojavljuju tek pre 40.000 godina. To znači bar 80.000 godina nakon pojave prvih modernih ljudi i mnogo kasnije nakon pojave raznih drugih važnih kognitivnih sposobnosti (Morley 2003, 1).³

U vreme kad je *moderani čovek* emigrirao u Evropu, on počinje da ispunjava prirodno okruženje veštačkim zvucima, kreirajući svoj lični zvučni okvir. Počinje da pravi „zvučne alatke“ – muzičke instrumente. Stoga, najstariji sačuvani muzički instrumenti datiraju pre 40.000 godina.

Svako praeistorijsko doba je označeno materijalom, kao i tehnikom rada na istom. Muzički instrumenti i zvuk prate ove obrasce. Starije kameno doba je karakterizovalo korišćenje kostiju, kamena, drveta, rogova i mamutove slonovače. Spaljena glina proširuje zvučni okvir specifičnim zvukovima u mlađem kamenom dobu. Nadalje, to omogućava kreiranje šireg spektra različitih oblika instrumenata. Otkriće kako oblikovati i topiti rude, rezultiralo je „metalnim zvucima“ u bronzanom i metalnom dobu (Pomberger and Hackl 2018, 1).

Koštane svirale raznih vrsta, najpre od kostiju medveda, a potom najčešće od ptičijih kostiju, bile su u upotrebi pre nekoliko desetina milenijuma. Svirale bez piska nalik šupeljki, ili začetka piska poput kene (eng. *quena*), svirale sa piskom i zviždaljke – raznovrsnošću ukazuju na vrlo razvijenu i živu upotrebu (Đurović 2016, 11). Poznate su bile i zujače, udaraljke od kamena (tzv. litofoni), grebači od kostiju ili drugog materijala nazubljenog tela (Morley 2003, 317–333).

Paleolitski lovac svih meridijana svakako je uvideo da žica na luku za lov daje ton. Iz potrebe da se ovaj ton pojača nastao je muzički luk, koji postoji i danas gotovo na svim kontinentima (Sachs 1940, 57),⁴ a koji je, sem okidanjem bio i prevlačen drvenim štapićem. Imao je samo jednu strunu. Direktni ostatak tog muzičkog luka bez rezonatora jeste letonski muzički luk – Spels (let. *smūigas*). Još nekoliko primitivnih instrumenata ukazuje na gudački muzički luk stare Evrope. Njemu će se kasnije dodavati rezonator od bešike, naprednije gudalo, korpus od drveta, i drugo (Đurović 2016, 77).

Nove tehnologije i zvuk nasleđa: audio-reaktivni vizual u primordijalnom okruženju

Kao jedan od učesnika projekta *Kreativne Evrope* „Putovanje do početaka“ (*Journey to the Beginnings*), autor je imao mogućnost da sarađuje sa stručnjacima za nove

³ U ovom kontekstu termin moderan čovek se odnosi na *homo sapiensa*.

⁴ Kao rezonator koriste se usta, pričvršćena posuda, ili se oslanja na neku plitku posudu.

tehnologije (IT) iz firme *NOVENA* (Zagreb, Hrvatska). Cilj projekta bio je postavka teatarske avanturističke interaktivne igre (*TAG – theatrical adventure game*) inspirisane praistorijom, a kroz upotrebu AR/VR tehnologija, gde je između ostalog implementiran i zvučni materijal. Kreirana je kolekcija zvučnih objekata putem rekonstrukcije praistorijskih muzičkih instrumenata, dok je korišćenje izumrlag proto-indoevropskog i imaginarnog (Vatia) jezika,⁵ poslužilo autoru za stvaranje takozvanog prvog praistorijskog virtualnog muzičkog teatra.

Osnovni kompozicioni proces podrazumeva različite pristupe ukrštanja akustičkih i sintetičkih zvukova. Primenjeni akustički zvuci mogu da se podele na imaginarne i realne zvukove, koji potom mogu da se prepliću sa sintetičkim zvucima. U imaginarne zvukove spadaju: asocijacije na zvukove iz prirode (npr. cvrkut ptica), zatim zvuci rekonstruisanih muzičkih instrumenata od materijala koji su potencijalno bili u upotrebi u praistoriji (npr. duvački instrumenti, razne vrste udaraljki i drugi rekviziti pomoću kojih se mogu izvoditi ritmički organizovani zvuci), kao i zvuci zamišljenih ljudskih aktivnosti i ljudskog glasa. U realne zvukove iz prirode (*landscape sounds*) spadaju: zvuci vetra, insekata, vatre, vode, ali i zvuci raznih predmeta za koje postoje materijalni dokazi da su bili u upotrebi u životu praistorijskog čoveka (Bašić 2020, 296–297). Kroz obradu akustičkih zvukova, kreirana je prostorna dimenzija zvuka, tako da se stiče utisak praktične primene u praistoriji, poput izvođenja u pećini ili u šumi i drugim prirodnim okruženjima praistorijskog čoveka. Deo materijala je sniman na lokacijama u Austriji na lokalitetu muzeja u Asparnu (Asparn an der Zaya) i lokalitetu *Muzeja Matrice* u Százhalombatta (Százhalombatta) u Mađarskoj, od strane autora.

U prvoj fazi rada snimani su zvučni uzorci prirode. U drugoj fazi rada autor je pristupio snimanju izvođača-učesnika projekta u prirodnom okruženju, odnosno replikama praistorijskih kuća pravljenih od prirodnih materijala, koje su zbog specifičnosti izrade davale odlične akustičke rezultate. Materijal je snimljen uređajima: iXY RODE i iPhone 6. Nasnimljeni zvuci su u kasnijoj fazi obrađeni i editovani. Jedan deo materijala je generisan analognom sintezom zvuka, putem sintisajzera *MS-20 MINI* (korišćenjem filtera, generatora ovojnice i šuma). Ovim postupkom autor je simulirao moguće zvukove praistorije (šuštanje lišća, pevanje ptica, zvuci prirode). U trećoj fazi rada snimljeni su materijali za AR/VR postavku u programu *Logic Pro X* (ideja autora je da se dekodiranjem putem plugina uradi miks iz stereo sistema u ambisonik, kako bi doživljaj VR sadržaja bio imerzivniji). U četvrtoj fazi rada korišćeni su VST pluginovi,⁶ zatim semplovi iz baze zvukova preuzetih sa interneta. Za završnu fazu korišćeni su generisani zvuci vode, konstruisani po principu aditivne sinteze, putem programa *Max/MSP* i *Max for Live*.

⁵ Rečenični sklopovi kreirani od strane umetnika na projektu, za potrebe performansa.

⁶ Proces objašnjen u poglavlju segmentu konstrukcija/rekonstrukcija.

menutim postupkom autor dolazi do kreiranja originalnih vizualnih primeraka (slika 2), nastalih proučavanjem arheoloških metoda (iskopavanja, obilazak i izučavanje praistorijskih lokaliteta, upoznavanja sa sistemom arheološkog datiranja, i eksperimentalne arheologije), muzikoarheološkog istraživanja i video obrade materijala, koji korespondiraju sa savremenom tehnologijom. Prema mišljenju autora ovog teksta, jedan od rezultata prethodno opisanog projekta jeste *video ar(t)heologija*.



Slika 2a – Video ar(t)heologija, vizuelni primer autora



Slika 2b – Video ar(t)heologija, vizuelni primer autora

Konstrukcija/rekonstrukcija

U ovom segmentu rada biće reči o konstruisanju instrumenata, odnosno autorovom muzikoarheološkom istraživačkom radu na realizaciji i snimanju zvukova, rekonstrukciji austrijskog tipa paleolitske svirale tipa Grubrabem,¹⁰ koju je za potrebe istraživanja pripremila Marija Hakl. Ostvareni rezultati su, u daljem toku rada podvrgnuti ispitivanju od strane autora, kroz savremenu praksu. Prva provera i upotreba paleolitske svirale tipa Grubrabem u okviru savremenog okruženja bila je 2018. i 2019. godine, u okviru projekta *Kreativne Evrope* „Journey to the Be-

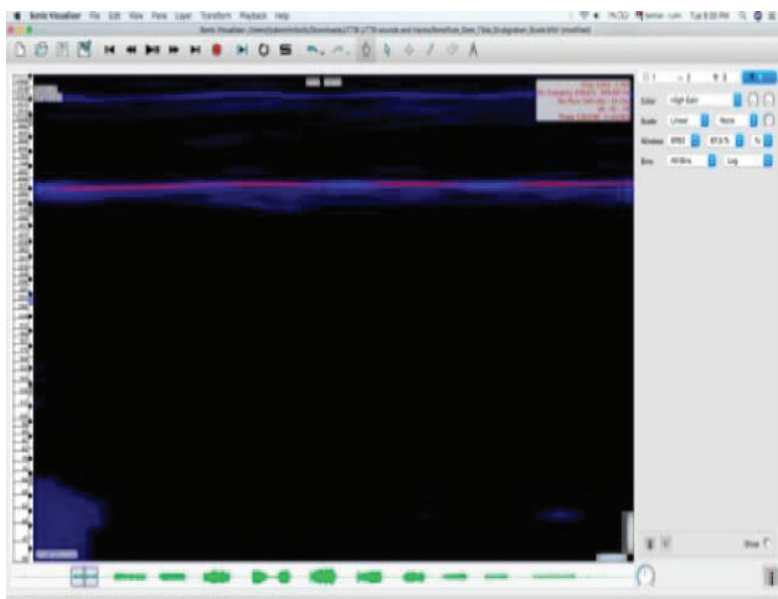
kontrast (brightness, contrast). Treći video parametar (saturacija) je procesiran u vidu „random 100“ objekta u *Max/MSP* softveru, koji je programiran da daje 100 „slučajnih“ vrednosti, skaliranih u vrednostima od 0 do 99 za ulazne vrednosti (input) i od -10 do 10 za izlazne vrednosti (output), koji se dalje pečuju na video parametar saturacije. Kao završni deo audio-reaktivnog vizuala, kreiran je peč koji služi kao izlaz (output) za video projektor i omogućava završnu projekciju, realizovanu direktno iz *Max-a*.

¹⁰ Grubrabem je paleolitska svirala nađena na lokalitetu Grubrabem, nedaleko od mesta Kamern, u Donjoj Austriji. Datira iz perioda od pre 19.000 godina. Videti više u: Hackl 2019.

ginnings“. Marija Hakl, kao arheolog i diplomirani muzičar – flautista, zamoljena je od strane autora da snimi zvučne obrasce i moguće lestvice praistorijskih instrumenata. Sara Defant (Sarah Defant), arheolog, proširila je kolekciju instrumenata rekonstrukcijom neolitskog grnčarskog bubnja. Snimljene su uglavnom skale i paterni koji su predstavljali važan deo materijala za kasniju obradu i upotrebu (Hackl 2019, 3, 19). Rekonstrukcija se odvijala u nekoliko pravaca:

1. Rekonstrukcija mogućih lestvica, lestvičnih nizova, intervala;
2. Savremeni pristup u rekonstrukciji (multifonici, proširene tehnike, kombinacije sa „usnikom“);
3. Rekonstrukcija zvukova putem korištenja artefakata, odnosno nekoliko vrsta neolitskih svirala, koje je ustupila Beate Marija Pomberger (Beate Maria Pomberger),¹¹ austrijski muzikoarheolog.

Rekonstrukcija lestvičnog niza od strane autora je rađena u programu *Sonic visualiser*.



Slika 3 – *Sonic visualiser*, rekonstrukcija lestvičnog niza

¹¹ Ustupljeni su snimci sledećih artefakata:

1. Loptasta svirala, tip okarine (*Vessel flute*) Ljupčova ornica, Rumunija, Neolit
2. Loptasta svirala (*Vessel flute*), Mramor, Makedonija, Anzabegovo-Vršnik kultura, Neolit
3. Loptasta svirala (*Vessel flute*), Brunn und Gebirge, Linearpottery culture, Austrija, Neolit
4. Glineni rog, Rohnevalley, Francuska, Bakarno doba. Uz napomenu da je autor nasnimavao dodatne zvuke koji su dalje proceirani elektronskim putem, dok su artefakti ostali u originalnom formatu.

U pogledu sviranja i snimanja lestvičnih nizova, treba pomenuti da je izričito zahtevano od izvođača da ton bude što „prirodniji“, bez potrebe da tonovi budu u temperovanom sistemu, da bi se videlo koje su realne mogućnosti i očekivani elementi karakteristični za to vremensko razdoblje. Prilikom semplovanja praistorijske svirale tipa Grubgraben na osnovu lestvice koju je odsvirala Marija Hakl, prvo zapažanje putem analajzera/ekvilajzera jeste da ton osetno varira u spektrogram slici što je posledica nestabilne intonacije:

Dobijeni tonski niz je sledeći:

d#2↑, f2↑, g#2↓, a(2↑), a#2↓ h2↑

Ton br. 1 D# 5+34c 634.54 Hz

Ton br. 2 F5 +35c 712.74 Hz

Ton br. 3 G#5 -45c 809.39 Hz

Ton br. 4 A +2c 880.99 Hz

Ton br. 5 A# -20c 921.71 Hz

Ton br. 6 B5 +45c 1013.67 Hz¹²

Možemo da primetimo da su dobijene vrednosti „udaljene“ od temperovanih tonova (odnosno njihovih frekvencija) u intervalu od 20–45 Hz, osim tona a_2 (sa nezatno povišenom frekvencijom od temperovane za manje od jedan herc – 880.99 Hz).¹³ Merena fluktuacija frekvencije je u proseku 6 Hz. Tonovi lestvičnog niza, importovani su u softver za obradu zvuka *Logic Pro X*, pa je autor dalje pristupio uzorkovanju materijala putem semplera – *EXS24*.

Ovim načinom rada autor je dobio dijapazon mogućnosti u radu sa zvukom palelotiske svirale tipa Grubgraben (slika 4, uzorak-sempl iz softvera za obradu zvuka).

¹² Autor je računao srednju vrednost, na osnovu tri referentna uzorka najniže, srednje i najviše frekvencije na spektrogramskoj slici.

¹³ Dodatno razmatranje se primenjuje na potencijalne efekte fizičkih stimulansa od 110 Hz bioloških sistema u kontekstu neuroteologije i pripadajućih biofizičkih analiza u cilju demonstracije potencijalni značaj signala od 110 Hz na religiozno iskustvo i subjektivna stanja svesti. Autor uočava interesantnu činjenicu da je razmtrani ton a velike oktave (110 Hz), dok je semplovani/snimljeni uzorak takođe ton a, ali u drugoj oktavi ($a_2=880$ Hz).



Slika 4 – Uzorkovanje paleolitske svirale tipa Grubgraben u programu za obradu zvuka *Logic Pro X*

Značaj rezultata ovog istraživanja leži u činjenici da je, bar kada je reč o našim prostorima, prvi put rekonstruisana „muzika“ praistorije i to kao rezultat korišćenja tehnologije u svrhu umetnosti. Ovaj interdisciplinarni projekat predstavlja otišnu tačku za dalju primenu ovih rezultata unutar muzičke zajednice ali i drugih sfera. Cilj je da ovakva i slična istraživanja iskorače iz primarne rekonstrukcije artefakata, instrumenata, zvuka iz davne prošlosti i obuhvate širi društveno-istorijski kontekst. Navešćemo važnu činjenicu do koje smo došli tokom ovog istraživanja, a to je da „zvuk“ može biti izuzetno korisno i atraktivno sredstvo interakcije u muzejskim postavkama. U kombinaciji sa novim tehnologijama, ono daje imerzivnije iskustvo posetiocima muzeja i lokaliteta, sa jedne strane. Sa druge strane, primena zvuka otvara mogućnost za korišćenje praistorijskih instrumenata, zvučnih objekata, arheoakustike na drugačiji, eksperimentalni način, što može da ponudi nove vizure tretmana te vrste materijala istraživačima, eksperimentalnim muzičarima, kompozitorima elektroakustičke i savremene muzike.

Reference:

- Baštić, Julijana. 2020. "Nikolić Ljubomir, *Journey to the Beginnings: Primordial music/virtual pre-historic orchestra* (CD, Upravljač Turističkog prostora Lepenski Vir d.o.o. 2019)." *Zbornik radova Akademije umetnosti* 8: 296–297.
- Both, Arnd Adje. 2009. "Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations." *Yearbook for Traditional Music* 41: 1–11.
- Carter, Sue C. 1998. "Neuroendocrine Perspectives on Social Attachment and Love." *Psychoneuroendocrinology* 23: 779–818.
- Đurović, Igor. 2016. *Poreklo muzičkih instrumenata kod Srba*. Kragujevac: Narodni muzej.
- Goldman, Richard Franko. 1961. "Reviewed Work: *Varèse: Ionisation; Density 21.5; Intégrales; Octandre; Hyperprism; Poème Electronique* by Robert Craft, Varèse." *Musical Quarterly* 47 (1), 133–134.
- Hackl, Maria. 2019. "Reconstructing Austrias Oldest Musical Instruments: New Experimental Studies on the Upper Paleolithic Wind Instruments from Grubgraben, Kammern, Lower Austria." Ph.D. diss., Universität Wien.
- Lawson, G., C. Scarre, I. Cross and C. Hills. 1998. "Mounds, megaliths, music and mind: some acoustical properties and purposes of archaeological spaces." *Archaeological Review from Cambridge* 15: 111–134.
- Lawson, Graeme and Francesco d'Errico. 2002. "Microscopic, Experimental and Theoretical Re-assessment of Upper Palaeolithic Bird-Bone Pipes from Isturitz, France: Ergonomics of Design, Systems of Notation and the Origins of Musical Traditions." In *Studien zur Musikarchäologie III. The Archaeology of Early Sound: Origin and Organisation*, edited by Ellen Hickman, Anne D. Kilmer, and Ricardo Eichman, 119–142. Rahden Westfalen: Verlag Marie Leidorf.
- Lund, Cajsa. 2010. "Music Archaeology in Scandanavia, 1800–1990." In *The Historiography of Music in Global Perspective*, edited by Sam Mirelman, 185–215. Piscataway, New Jersey: Gorgias Press Llc.
- Lund, Cajsa. 2012. "Sound Tools, Symbols or Something Quite Different? On Possible Percussion Instruments from Bronze-Age Sweden – Including Methodological Aspects of Music-Archaeological Research." In *Studien zur Musikarchäologie VIII*, edited by R. Eichmann, F. Jianjun and L-C. Koch, 61–66. Berlin: Deutsches Archaeologisches Institut.
- Morley, Iain. 2003. "The Evolutionary Origins and Archaeology of Music." Ph.D. diss., Darwin College Cambridge University.
- Pomberger, Maria B. and Maria Hackl. 2018. "Music in Prehistoric Europe." neobjavljen članak.
- Sachs, Curt. 1940. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Scothern, Paula Maria T. 1992. "The Music-Archaeology of the Palaeolithic Within its Cultural Setting." Ph.D. diss., University of Cambridge.
- Till, Rupert. 2014. "Sound Archaeology: Terminology, Paleolithic Cave Art and the Soundscape." *World Archaeology* 46 (3): 292–304.
- Wallin, Nils L. 1991. *Biomusicology: Neurophysiological, Neuropsychological, and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- Wikimedia Foundation. 2022. "Music Archaeology." Wikipedia, Accessed August 22, 2022. https://en.wikipedia.org/wiki/Music_archaeology#cite_note-2

Summary

SOUND ARCHAEOLOGY – HERITAGE SOUND IN CONTEMPORARY ART

During the time of technological revolution and rapid development of equipment for sound control and processing, as well as its implementation into new technologies, increasing opportunities to study the roles of sound in prehistory are appearing. We can agree with Rupert Till's statement that Edgard Varèse's definition of music as organized sound (Goldman 1961, 133) expresses itself when we begin to consider music in an archaeological context (Till 2014, 3). Archaeological findings of musical instruments, as well as ancient music, can be inseparable from dance or rituals while archaeological site can act like a musical instrument by creating sounds as a result of its own acoustic properties. Acoustics is obviously an important part of the sound context, and in the recent years the study of the acoustics of archaeological sites – archaeoacoustics – has emerged. The appearance of organized sound in prehistory gives us data, not only about spiritual life of the man, but also about the social status of the society and individual. In this paper a specific approach to archaeological findings, i.e. the way certain object-finding can be used as a means of artistic expression in audio or video form, is presented. Reconstructed instruments provide a great sound potential, despite their limited melodic and dynamic extent. The database of sounds and effects, obtained by the reconstruction, is constantly in the stage of progress and progression, given that every reconstruction (even if it is identical) does not give the same result. Regarding this, better correspondence is required between archaeologists, music archaeologists, ethnomusicologists and other researchers on the discovery of findings, their further treatment and examination in order to get new information which can be of great importance for future research. On the other hand, the greater interest of public, as well as the artists, in the study of cultural heritage is noticeable. Sound as a part of our heritage, i.e. intangible cultural asset, becomes a large resource for further research, not only of musical instruments, but also of other elements that provide us with broader picture of diversity and richness of cultures, social context and historical facts of a certain era. Music, although "unpreserved" in material, specific form, is certainly a witness of human development for thousands of years back. A wider knowledge of music and sound show equally important role of knowledge regarding human revolution, both today and in prehistoric period, following the patterns and technical elements that are typical for certain era in the development of civilization.

EVOLUTION THROUGH SYNCHRONICITY? TYPES OF CÉSAR FRANCK'S HARMONIC LANGUAGE AND CATEGORIZATION OF HIS TONALITY

Nikola Komatović

Independent researcher
nikolakom@gmail.com

Primljeno / Received 30. 08. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 15. 11. 2022.

Abstract: The harmonic language of César Franck (1822–1890) is one of the aspects of this composer's opus that scholars seem to have infrequently explored, so it has – loosely speaking – remained neglected. In general discussions, it was usually described with old clichés such as “highly chromaticized or influenced by Franz Liszt and/or Richard Wagner”. However, there have been no in-depth debates about the possibilities of typifying and classifying it. During his research of Franck's harmonic language, which stemmed first from his MA thesis and then his PhD dissertation, the author attempted to infer some regularities in the composer's harmonic language. This paper presents some of those research results. The categorization and typifying of Franck's creative language is proposed on two levels: first, based on the chronology of his creative production (taking into account and focusing on genre peculiarities) and then through the treatment and perception of tonality as the referential language system. To concretize and support those premises, the paper includes relevant analytical examples from very different creative genres in the opus of this composer. Finally, the author concludes that Franck's harmonic language should not be contextualized through the prism of the members of the New German School, which has been a relatively widespread practice. Instead, he should be seen as a legitimate continuator of the French compositional and theoretical tradition.

Keywords: César Franck, harmonic language, tonality, chromaticism

Sažetak: Harmonski jezik Sezara Franka (1822–1890) predstavlja jedan od aspekata u stvaralaštvu ovog kompozitora, kome se teoretičari nisu preterano često obraćali, te je – slobodno rečeno – na izvestan način i ostao zanemaren. U generalnim diskusijama, za njega su često korišćene određene opšte fraze, poput „visoko hromatizovanog, na tragu Franca Lista i(li) Riharda Vagnera“, međutim, suštinske rasprave o mogućnostima tipologizacije i klasifikacije u vezi sa njegovom genezom nisu činjene na obuhvatniji način. Tokom autorovog iskustva iz proučavanja Frankovog harmonskog jezika, koje je izniklo, najpre, iz master rada, a potom i doktorske disertacije, pokušano je izvođenje određenih stilskih karakteristika kompozitorovog harmonskog jezika, te se deo tih rezultata predočava i kroz ovaj rad. Kategorizacija i tipologizacija Frankovog stvaralačkog jezika se sprovodi na dva plana: najpre, kroz prizmu hronologije njegovog stvaralaštva (pri čemu se, najviše, u

obzir uzimaju žanrovske specifičnosti), a potom i kroz tretman i percepciju tonaliteta kao referentnog jezičkog sistema. Za konkretizaciju i argumentaciju svih navedenih premisa, koriste se odgovarajući notni analitički primeri iz najrazličitijih stvaralačkih žanrova ovog kompozitora. Konačno, autor dolazi do zaključka da Frankov harmonski jezik ne treba kontekstualizovati kroz prizmu stvaralaca „nove Nemačke škole“, što je, kao što je već nagovešteno, česta praksa, već naprotiv, kao punokrvnog nastavljača francuske kompozitorsko-teorijske prakse.

Ključne reči: Sezar Frank, harmonski jezik, tonalitet, hromatika

The harmony of César Franck (1822–1890) was successively the subject of my master's thesis (2011–12) and my doctoral dissertation (2013–18). I believe that my almost decade-long experience in studying works of this composer has given me enough insight to, at least briefly, summarize some results, categorizations, and typologies of his oeuvre for the purposes of this article. In that regard, this article should be understood as an overview of the fundamental characteristics of Franck's harmonic language and by no means the final judgment of all aspects of his opus.

César Franck is, to quote an earlier critic “a composer whom people love to hate” (quoted in Stove 2012, vii). From the historical perspective, his oeuvre had variable success. In Belgium and France, this composer was not fully recognized during his lifetime. Posthumously, primarily due to his students' work, his reputation improved somewhat. After the war, he was seen as a Romantic composer of average merit, and only the previous 30 years have brought some awareness of his importance. I would dare call that a new dawn for Franck.

From the perspective of analysts, Franck's status followed a similar path of development. The awareness of his composing technique was first spread by his former students, the so-called *Bande à Franck*, which included, for instance, Vincent D'Indy (1851–1931)¹. In the later decades, a broader interest in that aspect of his work emerged. Above all, analysts praised Franck's mastery in composing larger forms; therefore, his compositions, such as the Sonata for Violin and Piano or Symphony in D Minor, are often found in the curricula of music theory departments across the world. One aspect of his oeuvre is, however, still highly neglected: harmonic language.

Incredible as it may sound, the harmony of this contemporary and admirer of Franz Liszt's (1811–1886) and Richard Wagner's (1813–1883) (who seemingly followed many of their composing postulates) did not elicit the interest of the broader scientific community. Therefore, in this article, I will try to explain why this problem should be approached with more caution in the future.

¹ Compare with D'Indy's monography of Franck. See bibliography for details.

Theoretical Premises: Categorization of Harmonic Language

The phrase “Franck’s harmonic language” in the singular is, in theory, not incorrect. However, my analytical practice – and this article will attempt to show that – demonstrates that it might be more sensible to speak of multiple harmonic languages, which evolved through different chronological stages of his music production but could also co-exist concurrently and side-by-side. That entails not only the evolution of technical characteristics, typical for all composers, but also the elements of individual style that bring new peculiarities through the natural changes in someone’s opus. Instead, as some of you might already know, the backbone of Franck’s oeuvre is the works written in the final two decades of his life. Still, compositions of different genres possess different characteristics.

Therefore, the following categorization might be suitable for Franck’s harmonic language:

- 1) Youthful harmonic language (the mid-1830s – 1850);
- 2) Mature diatonic harmonic language (the mid-1860s – 1890);
- 3) Mature chromatic-enharmonic harmonic language (the mid-1860s – 1890).

Franck’s youthful harmonic language is predominantly diatonic, with occasional chromatic elements. Therefore, he does not deviate from the early Romantic “average.” In that respect, one should bear in mind Franck’s young age, his teachers, and his creative exemplars. So, this part of his oeuvre encompasses compositions written roughly between the age of 11 and 28. Among his teachers were people such as the theory and composition professor Anton Reicha and piano professor Joseph Zimmermann (also a fine theorist). Some of the creative exemplars of young Franck were Ludwig van Beethoven (1770–1827), young Franz Liszt, Charles Valentin Alkan (1813–1888) and Johann Nepomuk Humel (1778–1837). From the perspective of the genre, this time frame is quite colorful. Young Franck is primarily a piano composer, but he also writes other works: for example, one opera and one oratorio. There are certain clues that he also wrote one program composition, *Ce qu’on entend sur la montagne*, not unlike a symphonic poem.²

To explain precisely some of the characteristics of Franck’s language of this epoch, see Example 1, a short segment from his *Piano concerto* from 1834. This composition is officially numbered as *the second*, but there is no evidence that he had written another piano concerto before this one.³

² Of course, it bears the same name as Liszt’s composition, officially the first symphonic poem ever.

³ This is yet another controversial question. Franck’s biographers, such as Joël-Marie Fauquet, are convinced that the numeral “Second” was fabricated by the composer’s father to suggest that his son had already composed two piano concertos until his early teenage years (Fauquet 1999, 67).

Example 1

César Franck, *Piano concerto No. 2*, excerpt for two pianos, 1st movement, mm. 196–199 (edited by the author of this paper)

196

A Maj: II V⁴ 7 I

6 8 4 5 3

In the example presented above, one can observe the cadence harmonic motion, the standard shift of the subdominant function (second grade), the dominant and tonic, with the figurative melody in measure 198, which does not affect the harmonic structure of the chord.

Taking a closer look at the previous chronology, one might notice a ten-year gap between 1850 and 1860. That is not accidental because, although Franck did not fall into romantic misanthropy (like Alkan, for instance), he was not creatively productive because he was a performer. He worked as an organist in different Parisian cathedrals during that time, primarily at Notre Dame de Lorrette (Fauquet 1999, 269). Many of his compositions from this time frame were not notated, i.e., they were improvised.

Therefore, it remains a matter of conjecture whether Franck's eventual harmonic features went through some sort of development phase. That this might be the case we find out through his *Six pieces for Organ* from the early 1860s. This cycle is dedicated to Alkan and was published at Liszt's persuasion. An essential composition of the cycle is *Grand pièce symphonique*. Let us briefly examine one modulatory and chromatic sequence from this composition (see Example 2).

Franck's organ pieces generally show more avant-garde harmonic means (more frequent modulation frequency, rarer and more uncommon tonal relations, etc.) than his works that belong to other genres. That is, of course, understandable given that the composer spent almost ten years exclusively using that instrument and actively improvising. It is, however, worth noting that this harmonic picture would soon be reflected in other genres, primarily orchestra and piano works.

Example 2

César Franck, *Grand pièce symphonique*, mm. 132–136 (example taken from the author's doctoral dissertation).

132

F#maj: VI^{6<} V G#maj: VI V A#maj: VI

Franck's mature diatonic harmonic language is distinctive of genres such as spiritual, scene and chamber compositions.⁴ Let us look at an example typical of such harmonic language: Sonata for Violin and Piano (see Example 3).

In the previous example, you might have noticed that the composition, rather unusually, begins with a dominant ninth chord, which is more typical of impressionism. Furthermore, there is a very unusual harmonic relation between the dominant and the second-degree chord, also typical of Debussy. In some practices, this is called a *deceptive turn*.

Franck's mature chromatic-enharmonic harmonic language appears in his most important compositions, i.e., primarily in organ works, symphonic works, and – to a certain degree – works for piano solo. Those are the compositions in which Franck demonstrates his most extraordinary creativity, both in the harmonic field and generally.

You might have noticed that I do not use the commonly used term *highly chromatic harmonic language* but rather *chromatic-enharmonic harmonic language*, and I believe that I am entirely right to do so. Why?

Suppose we perceive the French theoretical discourse from the first half of the 18th century. In that case, we see a differentiation between the treatment of chromatic alterations and modulations on the one hand and enharmonic modulation and notation on the other. This discourse began with the famous quarrel between Jean Philippe Rameau (1683–1764) and Jean Jacques Rousseau (1712–1778).⁵

⁴ This is not to say that it might not encompass chromatic elements, which are, however, not structural.

⁵ Its traces are still visible in the textbook written by Franck's contemporary Henri Napoleon

Example 3César Franck, *Sonata for Violin and Piano*, 1st movement, mm. 1–8.

Allegretto ben Moderato

Violin

Piano

pp

Amaj: V

9

5

Vln. *molto dolce*

Pno. *pp*

Amaj: (V) II V I

Typology of Tonality

The tonality division suitable for Franck's oeuvre is also closely related to 18th- and 19th-century French tonality theories and, highly likely, Franck's own perception of tonality. Spanning from the early treatises of Jean Philippe Rameau to the theorists of Franck's era, dozens of contributions on harmony and tonality were made. Some were similar to each other, while others differed substantially. One of the central aspects for many theorists is that tonality is not perceived as a single or uniform system but rather a pluricentric one. That was the case as early as Rameau. He considered a division within the 17th and 18th-century categories, such as diatonic, chromatic and enharmonic. After the French Revolution, the younger generation of theorists took over the considerations of the development of history and destiny of tonality. Probably the main contribution in that respect was made by François

Reber (1807–1880) (Reber 1880, 58). Like Franck, Reber was also a student of Reicha's. The Rameau-Rousseau dispute was the subject of my article "Modulate! Modulate! Modulate! But do not change the key[...]" (see Komatović 2018b).

Joseph Fétis (1784–1871).⁶ In my thesis, I also considered how such a typology might be adapted to Franck's oeuvre.

Generally, I divided it into three categories, with one additional subcategory.

- Category (Type) 1 is mainly based on so-called Viennese classicism. It primarily includes altering the primary chords and main functions (tonic, subdominant and dominant).
 - Subcategory (Subtype) 1A additionally includes some aspects of modality. For instance, Franck's oeuvre often entails certain elements of the Mixolydian or Dorian mode.
- Category (Type) 2 is probably most widely used in Franck's opus. It includes a combination of diatonic with some chromatic chords. Or, more precisely, its structure is still diatonic with some solid elements of chromaticism.
- Finally, Category (Type) 3 is dominated by chromaticism and the enharmonic, which penetrate the very tonal structure.

Example 1, with diatonic chords and a clear succession of all three harmonic functions, fully corresponds to Type 1 tonality, as does the following example to a certain extent.

Example 4

César Franck, *Symphony in D Minor*, 3rd movement, mm. 19–22 (example taken from the author's doctoral dissertation).

F#min: IV^{3<} I IV^{3<} I (G maj)

The examples provided until now did not include Type 1A tonality in the true sense. Therefore, example 4 offers a short excerpt of the Dorian mode, from the third movement of Franck's *Symphony in D minor*. In the example presented above, although not very frequent, the link between the subdominant and the tonic is additionally emphasized by alteration, more specifically, by raising the third of the

⁶ Fétis attempts to explain the system's historical evolution by dividing it into four chronological phases: unitonic, transitonic, pluritonic and omnitonic (Fétis 1867, 163–199). For more information, see the cited book.

subdominant (which thus becomes a major chord), and F-sharp minor – albeit subsequently and shortly before the tonality shift – transforms into the sharp Dorian mode.

Examples No. 2 and 3 correspond to another Type 2, although in the case of the Sonata for Violin and Piano, there are some arguments in favor of Type 1A because of the unusual link V-II.

Example 5

César Franck, *Organ Fantasy in A Major*, piano excerpt, mm. 21–30 (edited by the author of this paper).

Harmonic analysis for Example 5:

Bmaj: V V_V V VII_V V (G[#]) (A) (B[#]) Amaj: V VII_V VII₃ I

This example from Franck's mature organ work, *Fantasy in A Major* is not unusual only in its extraordinary number of non-tonal chords (primarily non-tonal dominants) or its significant number of non-chord tones but also because the lack of a clear tonal rounding off contributes to the absence of a clear tonal center. Starting from measure 24 at the latest – with the beginning of an ascending-second sequence – even the slightest feeling for tonality disappears and is partially restored only in measure 27, at the start of the highly chromatinized cadence process in A major.

Brief Conclusion

This article is only the tip of the iceberg of researching Franck's harmonic language. Further research, some of which I have already done, involves examining his understanding of modulation theories and the process of tonality change. Other aspects worthy of research include structural, harmonic octatonicism. I generally think that this aspect should neither be superficially understood nor neglected by the scientific community.

List of references:

- Despić, Dejan. 2002. *Harmony with harmonic analysis (Harmonija sa harmonskom analizom)*. Belgrade: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Emmanuel, Maurice. 1930. *Les musiciens célèbres: César Franck*. Paris: Librairie Renouard.
- Fauquet, Joël-Marie. 1999. *César Franck*. Paris: Fayard.
- Fétis, Francois-Joseph. 1867. *Traité complete de la théorie et de l'harmonie*. Neuvième édition Paris: G. Brandus et S. Dufour.

- d'Indy, Vincent. 1919. *César Franck* (huitième édition). Paris: Librairie Félix Alcan.
- Komatović, Nikola. 2018a. *Spättonale Phänomene bei César Franck. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Orgel- und Orchesterwerke des Komponisten vor dem Hintergrund der Geschichte der Harmonik und ihrer Lehre in Belgien und Frankreich* (unpublished doctoral dissertation) (*Late tonal phenomena by César Franck. Research of selected organ and orchestral works of the composer from the perspective of history of harmony and its teaching methods in Belgium and France*). Vienna: University of Music and Performing Arts.
- Komatović, Nikola. 2018b. "Modulate! Modulate! Modulate! But do not change the key. The development and transformation of the term modulation in the 19th-century French theory". In *Rasprave*, 44/2, 517–526.
- Komatović, Nikola. 2018c. "My Symphony Does (Not) Speak German! A Possible Perception of the National Element in César Franck's Symphony in D Minor". In *Proceedings of the Fifth International Students' Scientific Conference "The Sound Ambiguity"*, 25–33.
- Kunel, Maurice. 1947. *La vie de César Franck: l'homme et l'œuvre*. Paris: B. Grasset.
- Reber, Napoleon Henri. 1862. *Traité d'harmonie* (ninth edition). Paris: Colombier.
- Stove, Robert J. 2012. *César Franck: his life and times*. Plymouth: Scarecrow Press.

Rezime

EVOLUCIJA KROZ SINHRONICITET? TIPOVI HARMONSKOG JEZIKA SEZARA FRANKA I KATEGORIZACIJA NJEGOVOG TONALITETA

U radu *Evolution through synchronicity? Types of César Franck's harmonic language and categorization of his tonality*, autor predočava svoje višegodišnje analitičko iskustvo sa harmonskim jezikom francusko-belgijskog kompozitora Sezara Franka (1822–1890). U tom smislu, polazi se od premise da ovaj aspekt kompozitorovog iziskuje podrobnije proučavanje u budućnosti, naročito jer se dovodi u vezu sa Listovim i Vagnerovim jezikom, koji se smatraju velikim inovatorima u tom pogledu. Autor najpre razmatra teorijske kategorizacije Frankovog harmonskog jezika, stavljajući ovaj pojam u množinu („harmonski jezici“), te ga klasifikujući hronološko-žanrovski, od mlada-lackog, preko zrelog dijatonskog do zrelog hromatsko-enharmonskog, pri čemu su potonje dve kategorije istovremene, mada se primarno javljaju u različitim žanrovima. Ovo se argumentuje analitičkim primerima iz *Klavirskog koncerta*, *Velikog simfonijskog komada za orgulje*, *Sonate za klavir i violinu*, te *Orguljskog korala br. 3*. U nastavku se razmatra Frankova percepcija tonaliteta kao referentnog jezičkog sistema. Polazeći od kategorizacije karakteristične za francusku teoriju XVIII i XIX veka, autor kompozitorov tonalitet organizuje u tri tipa, tj, kategorije: 1 (dijatonski, baziran na baštini Bečkih klasičara), 1A (dijatonski sa modalnim uplivima), 2 (hromatizovan) i 3 (hromatsko-enharmonski), što se argumentuje primerima iz *Simfonijskih varijacija za klavir i orkestar*, *Simfonije u d molu* i *Orguljske fantazije u A duru*. U duhu kategorizacije harmonskih jezika, i percepcija tonaliteta kod Franka je uglavnom hronološko-žanrovskog karaktera, mada, kako se to očituje na primeru visoko-hromatizovanih *Simfonijskih varijacija*, više tipova tonaliteta (a i harmonskih jezika) može egzistirati i u istom delu. U kratkom zaključku, autor poziva teoretičare da rekontekstualizuju Frankovo stvaralaštvo u duhu francuskog teorijskog nasleđa, umesto kroz prizmu stvaralaštva tzv. Novonemačke škole, te stavlja do znanja da se dalje novine u stvaralaštvu ovog kompozitora mogu pronaći u istraživanju njegovog poimanja umanjene lestvice (oktatonike).

STRUČNI RADOVI
PROFESSIONAL PAPERS

O NEKIM MOGUĆNOSTIMA PRIMENE METODE ILUSTRATIVNIH RADOVA U NASTAVI KONTRAPUNKTA

Zoran Božanić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
zbozanic@gmail.com

Primljeno / Received 01. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 23. 11. 2022.

Sažetak: U ovom radu aktuelizovana su pitanja primene metode ilustrativnih radova u kontekstu nastave predmeta Kontrapunkt. Cilj je da se ispituju neki od načina njenog korišćenja i uoče pozitivni efekti koji se ostvaruju uvođenjem shematskih prikaza u nastavni proces. U našoj metodičkoj literaturi, posvećenoj muzičko-teorijskim predmetima, ova nastavna metoda još uvek nije dovoljno razrađena. Zato su, u okviru obrade pojedinih nastavnih jedinica, utvrđeni putevi realizacije grafičke vizuelizacije određenih elemenata njihovog sadržaja. Na osnovu sprovedenog istraživanja, može se odrediti upotrebna vrednost ilustrativnih radova, koja se prevashodno ispoljava kroz konkretizovanje i dopunjavanje verbalnih iskaza. Izdvajanje i odvojeno istraživanje grafičkih predstava razmotrenih kontrapunktskih situacija, doprinosi unapređenju efektivnosti nastave i praktičnog aspekta rada učenika.

Ključne reči: metoda ilustrativnih radova, nastava kontrapunkta, praktičan rad učenika.

Abstract: In this paper, the issues of application of the illustration method in the context of teaching Counterpoint are brought up to date. The goal is to examine some of the ways of its use and to observe the positive effects that are achieved by introducing schematic representations into the teaching process. In our methodological literature, dedicated to music-theoretical subjects, this teaching method is still not sufficiently elaborated. That is why, within the teaching process of individual units, the ways of realising graphic visualisation of certain elements of their content have been determined. Based on the research performed, the use value of the illustration method can be determined, which is primarily manifested through concretising and elaborating verbal statements. Singling out graphic representations of considered counterpoint situations and their independent research improve the effectiveness of teaching and the practical aspect of students' work.

Keywords: illustration method, teaching Counterpoint, practical students' work.

U procesu realizacije nastavnog sadržaja predmeta Kontrapunkt, nastavnik ima raznovrsne aktivnosti. On izlaže teorijsko gradivo, demonstrira načine izrade vežbi, vrši analizu kompozicije ili njenog segmenta (često uz sviranje i/ili pevanje), koristi različite nastavne medije itd. Praktičan aspekt učeničkog rada takođe podrazumeva nastavnikovu aktivnost tokom časa: nadgledanje izrade kontrapunktskih stavova, proveru sprovedene analize, pregledanje domaćih radova, davanje uputstava za rešavanje uočenih problema.

U obavljanju ovako slojevite delatnosti, komunikacija sa učenicima se ostvaruje na različite načine. Od njih se, po važnosti, posebno ističe primena nastavnih metoda. Upravo način prezentovanja gradiva predmeta umnogome utiče na učeničko sticanje znanja, umenja i navika. Zapravo, prema pravilnom zapažanju Radovićeve, teme i nastavne jedinice „postaju nastavni sadržaj tek kada postanu predmet metodičkih aktivnosti nastavnika i učenika“ (Радовић 2013, 216). One su činilac ne samo sistema prenošenja i usvajanja znanja, već bitno utiču i na njegov kvalitet, omogućavaju ostvarivanje cilja časa.

Na kontrapunktu se koriste gotovo sve nastavne metode.¹ Navedena slojevitost i složenost nastave uslovljavaju pažljiv pristup kod njihovog odabira i korišćenja. Teorijski aspekt gradiva ovde je u tesnoj sprezi sa njegovom zvučnom materijalizacijom, te su u osnovi realizacije predmeta usmeno izlaganje i praktičan rad. Pored toga, ostvarivanju postavljenih nastavnih ciljeva doprinose i druge metode. U tom kontekstu, uspešno se mogu primeniti ilustrativni radovi. Oni su povezani sa grafičkim predstavama, kojima nastavnik dodatno pojašnjava ili očiglednije izlaže određene detalje nastavnog sadržaja, u funkciji su pomoćnog sredstva za konkretizovanje usmenog izlaganja. S druge strane, ovim putem učenici uspešno predočavaju sprovedenu analizu; pokazuju dobijene rezultate u sažetom i preglednom obliku, ekonomično i bez mnogo reči.

Metoda ilustrativnih radova realizuje se pomoću crtanja – kroz skice, dijagrame, grafikone, tablice, sheme. Samim tim, ona uslovljava korišćenje nastavnih medija. Za nastavnika je to obično školska tabla, dok učenik svoje crteže može fiksirati u svesci, na listu papira u sklopu kontrolne vežbe itd.

U metodičkoj literaturi koja se bavi pitanjima nastave muzičko-teorijskih predmeta, metoda ilustrativnih radova do sada nije posebno obrađivana; informacije o mogućnostima njene upotrebe izostaju (Živković 1979), ili se izlažu zajedno sa drugim nastavnim metodama (Božanić 2022). Zato će, u ovom tekstu, fokus razmatranja biti usmeren prema ispitivanju načina korišćenja i upotrebne vrednosti grafičkih ilustracija na kontrapunktu. Njihovo izdvajanje i odvojeno istraživanje, doprineće unapređenju nastave ovog predmeta.

¹ U didaktičkoj teoriji danas se uglavnom izdvajaju metode usmenog izlaganja, razgovora, ilustrativnih radova, demonstracija, praktičnih radova, pisanih radova, čitanja i rada na tekstu (Вилотијевић 2000, 213).

Istražujući primenu grafike u nastavi, Šterc razlikuje grafičko predočavanje od grafičkog razmatranja (Šterc 1990, 11–12). U prvom slučaju vrši se vizuelno prikazivanje odnosa među veličinama i/ili pojavama, dok se u drugom slučaju otkrivaju, određuju i predviđaju zakonitosti takvih odnosa (Šterc 1990, 11). Ovakav pristup je relevantan i u okviru nastave kontrapunkta.

Putem grafičkog predočavanja, nastavnik očiglednije može izložiti karakteristike određenog procesa ili elementa unutar muzičke kompozicije. To će biti sagledano na osnovu nekoliko primera iz nastavne prakse.

Tako se npr. prikazuju konture kontrapunktske melodije kod izučavanja međusobnog odnosa njenih tonova. Naime, u aktuelnoj udžbeničkoj literaturi, melodika renesansnog kontrapunkta se prvo obrađuje uz apstrahovanje vremenske organizacije (Peričić 1991, 15–21). Na početnom stadijumu učeničkog rada, ovakvim pristupom se jednostavnije usvajaju njene osnovne karakteristike. Neku od muzičkih situacija izloženih u udžbeniku (Peričić 1991, 16; primer 1), na času je moguće predstaviti putem grafikona – linijom čije vertikalne koordinate pokazuju tonske visine (slika 1).

Primer 1

Kontrapunktska melodija



Slika 1 – Grafikon kontrapunktske melodije

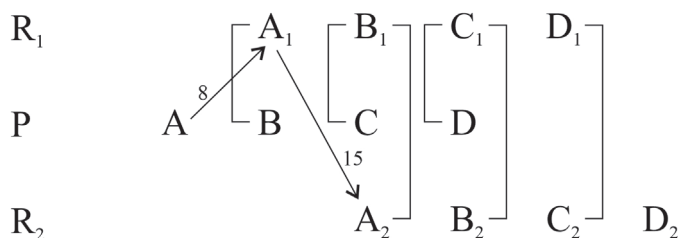
Ovakvom vizuelizacijom se jasnije uočavaju talasaste konture melodije, položaj kulminacionog momenta, međusobni odnosi tonova itd. Zapravo, grafičkim putem se vrši svojevrsno sumiranje prethodno iznetih teorijskih postavki i analize, na osnovu modela prvobitno izloženog u vidu konvencionalnog notnog zapisa.

Ilustracije se mogu primeniti i kada je zastupljen veći broj kontrapunktskih glasova – kod obrade dvoglasnog i troglasnog stava. Tako se, npr. jednostavno predočavaju osnovne karakteristike veštačke imitacije. Važna osobenost njene praktične realizacije – gde se svaki odeljak proposte izrađuje na osnovu već oformljenog odeljka risposte – učenicima će biti razumljivija ukoliko se prikaže i u grafičkoj formi. Imitacioni delovi ovde se obeležavaju slovima abecede, dok se smer i interval imitacije predstavljaju pomoću dijagonalnih strelica i brojeva (na početku

sheme). Ukoliko je potrebno, može se još uglastom zagradom uokviriti odnos imitacionih delova u istovremenom zvučanju, kod njihovog početnog izlaganja (s leve strane) i pri ponavljanju (s desne strane). Kanon, naveden u aktuelnom udžbeniku (Živković 1991, 122; primer 2), grafički je vizuelizovan upravo navedenim načinom; proposta je obeležena sa P , prva i druga risposta imaju oznake R_1 i R_2 (slika 2).

Primer 2

Kanon na oktavi

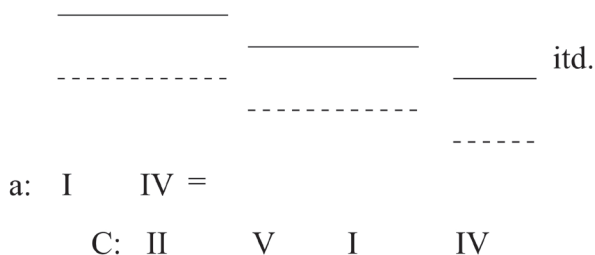


Slika 2 – Grafičko predočavanje kanonske imitacije

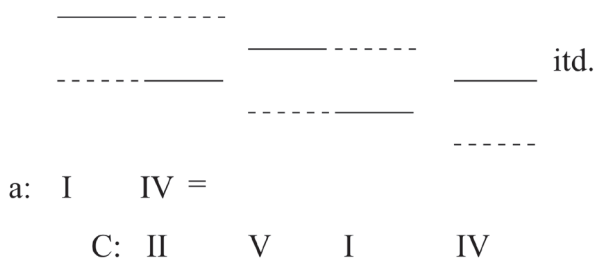
Navedenom shematskom predstavom postiže se bolje zapažanje broja kanonskih delova, reperkusije glasova i osnovnih imitacionih parametara. Pored toga, učenici će jasno uočiti obrnuti odnos imitacionih odeljaka pri njihovom ponavljanju u simultanom zvučanju (dvostruki kontrapunkt).

Metoda ilustrativnih radova uspešnu primenu nalazi i u situacijama koje zahtevaju jasniju diferencijaciju između srodnih kontrapunktskih pojava. Tako se, npr. kod obrade sekvence, grafičkim putem jednostavno predočava razlika između njenih različitih vidova (jednostavna sekvenca, sa dvojnim modelom i unakrsnom transpozicijom glasova). Kontrastni muzički materijal, onaj koji se koristi u okviru

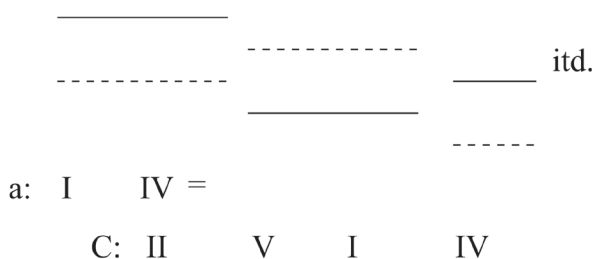
sekventnog modela i potonjih karika, imaće različitu grafičku predstavu; navode se još i harmonske šifre (slika 3a, b, c).



Slika 3a – Grafičko predočavanje jednostavne sekvence



Slika 3b – Grafičko predočavanje sekvence sa dvojnim modelom

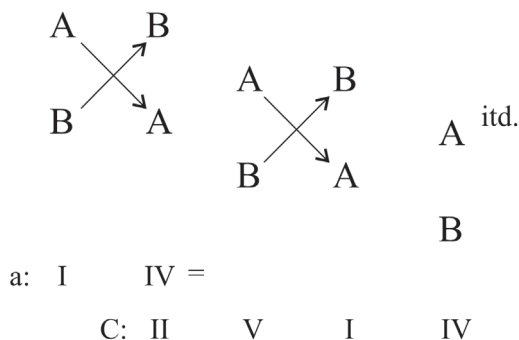


Slika 3c – Grafičko predočavanje sekvence sa unakrsnom transpozicijom glasova

Sheme pokazuju doslovno transponovanje muzičkog materijala na novu ton-sku visinu kod jednostavne sekvence, nasuprot razmeni mesta između glasova (dvostruki kontrapunkt) kod preostala dva slučaja. Pritom, zapaža se bitna razlika: sekvenca sa dvojnim modelom ima izmene visinskih pozicija deonica unutar svake sekventne karike, dok se kod sekvence sa unakrsnom transpozicijom ovo realizuje između njenih karika. Razumevanje navedenih specifičnosti i razlika, često predstavlja veliki problem u nastavi. Zahvaljujući grafičkoj vizuelizaciji, uz očuvanje

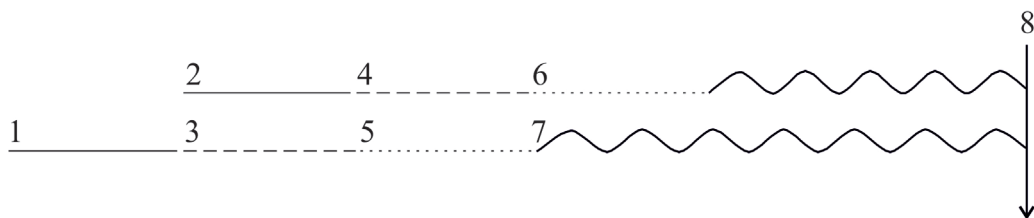
osnovnih parametara za sve razmotrene situacije (isti smer i interval transpozicije, kao i harmonski sadržaj /sekundno-silazna sekvenca prividno dominantnih odnosa/), učenici će bolje uočiti i usvojiti ove važne odlike sekvence.

Nastanak dvostrukog kontrapunkta može se grafički predstaviti drugačijim načinom – obeležavanjem muzičkog materijala slovima, uz strelice koje će pokazati izmene vertikalnih pozicija kod ponavljanja. Ovo je ilustrovano na primeru sekvence sa dvojnim modelom (slika 4).



Slika 4 – Grafičko predočavanje dvostrukog kontrapunkta kod sekvence sa dvojnim modelom

S druge strane, pomoću grafičkog razmatranja nastavnik može unapred odrediti i fiksirati postupak izrade kontrapunktske vežbe, moteta, invencije ili fuge. Tako je, npr. moguće ilustrovati način komponovanja polifonog komada primenom veštačke imitacije sačinjene od tri dela (slika 5). Imitacioni odeljci su ovde predstavljani horizontalnim linijama različite forme, talasaste linije i vertikalna strelica označavaju neimitacioni kontrapunkt i kadencu, dok je brojevima preciziran redosled oblikovanja navedenih elemenata.



Slika 5 – Grafičko razmatranje načina izrade polifonog komada primenom veštačke imitacije

Prenošenjem crteža u svoje sveske učenici će trajno fiksirati način izrade vežbe u komponovanju. Tako se obezbeđuje obnavljanje znanja u drugačijim uslovima (npr. kod kuće), uz mogućnost samostalnog preispitivanja i razjašnjavanja postupka praktičnog rada. Jasno određeni način i redosled komponovanja elemenata imitaci-

onog stava, svakako će omogućiti ne samo uspješniju realizaciju postavljenog zadatka, već će doprineti i boljem razumevanju kontrapunktskih zakonitosti, relevantnih za datu muzičku situaciju.

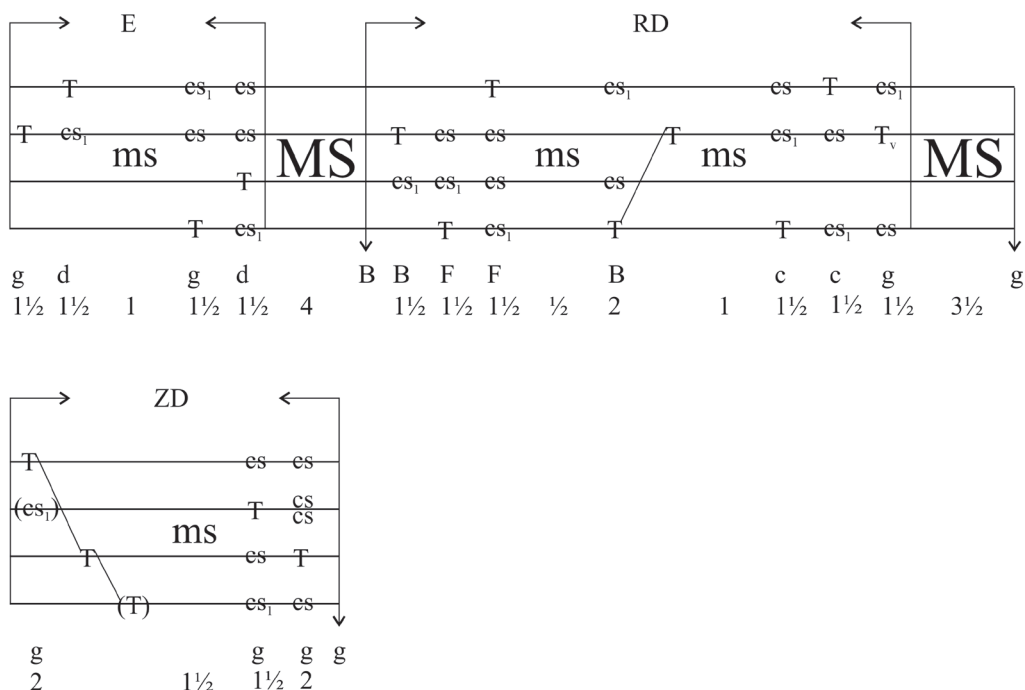
Metoda ilustrativnih radova nije svojstvena samo radu nastavnika, već može biti uspješno primenjena i kod učeničke analize. To se manifestuje izradom analitičkih shema (motet ili fuga). Grafičkim predočavanjem, one predstavljaju svojevrstnu sintezu dobijenih rezultata. Informacije o tome već su izložene u metodičkoj udžbeničkoj literaturi (Božanić 2022, 107–109; 115–117). Zato će način njihovog formiranja biti sagledan samo na primeru fuge, kako bi se time obuhvatio i ovaj aspekt primene grafičkih izraza na kontrapunktu (Božanić 2022, 117).

Svaki glas u okviru analitičke sheme predstavlja se horizontalnom linijom. Oznake za elemente kompozicije beleže se iznad, unutar i ispod sistema linija. U prvom, gornjem delu sheme, nalaze se skraćenice osnovnih delova fuge (E – ekspozicija /kontraekspozicija se obeležava sa Ξ /; RD – razvojni deo; ZD – završni deo). Na linijama su simboli za temu – T, kontrasubjekte – cs (stalni kontrasubjekt, zarad identifikacije, imaće broj u vidu subskripcije, koji će ostati nepromenljiv do kraja, npr. cs₁) i međustavove (interni, mali međustav – ms; eksterni, veliki međustav – MS). Vertikalnom strelicom se pokazuju kadence, uz oznaku za tonalitet (ispod linija), koja se postavlja i pri nastupu teme; u drugom redu daje se još broj taktova svakog elementa kompozicije. Kod strete se brojčanim putem određuje trajanje celokupne veštačke imitacije – tada se oznaka za temu povezuje linijom. Tako je grafički predstavljena Bahova (Johann Sebastian Bach) *Fuga u ge molu* (slika 6).²

Ovakvom vizuelizacijom se u krupnim potezima uočavaju važne karakteristike analizirane fuge: reperkusija teme i položaj kontrasubjekata u zvučnom prostoru, elementi strukture dela i njihovi odnosi, tonalni plan i kadence, dužina fakturnih i strukturnih elemenata iskazana brojem taktova itd.

Ovde je izložen samo deo grafičkih ilustracija u okviru obrade pojedinih nastavnih jedinica. Nastavnik može sam kreirati svoje crteže, drugačijeg izgleda u odnosu na one koji su predloženi. No, bez obzira na to, navedeni pregled nekih od mogućnosti vizuelizacije nastavnog sadržaja, dovoljan je da se uoče mnogobrojni pozitivni efekti, koji se ostvaruju primenom metode ilustrativnih radova. Dopunjujući usmeno izlaganje, ona pokazuje svojstva određenog elementa kontrapunktske fature, specifičnosti složenijih kontrapunktskih pojava i procesa, slikovito predočava osnovne karakteristike kompozicije, usmerava praktičan rad, fokusira učeničku pažnju prema važnim detaljima nastavnog sadržaja itd. Posebno je bitna trajnost grafičkog zapisa, koja učeniku pomaže u budućem radu.

² Kompletana analiza ove fuge izložena je u: Perić 1987, 387–391. U shematskom prikazu (slika 6) oznake za temu i kontrasubjekte ponekad su postavljene u zagradu ili je dodato slovo *v* kao subskripcija, čime se pokazuje njihovo modifikovano izlaganje. Sistematizacija načina obeležavanja različitih izmena ovih elemenata data je u: Božanić 2022, 108.



Slika 6 – Analitička shema *Fuge u ge molu*, BWV 861 (*Das wohltemperierte Klavier I*), Johana Sebastijana Baha

Nastavnik će ovakve crteže uglavnom realizovati neposredno, na školskoj tabli, što teorija obrazovanja prepoznaje kao značajnu metodičku prednost u odnosu na nastavna sredstva koja su pripremljena ranije (Šterc 1990, 19). Pritom, u procesu grafičke vizuelizacije učenik će misaono i sam učestvovati u takvim aktivnostima; prateći rad nastavnika povezuje elemente crteža i s pažnjom sagledavati ono što je u fokusu časa. Tako se znanje aktivno usvaja, što obezbeđuje njegovu trajnost.³ Zapravo, primenom metode ilustrativnih radova angažuje se i čulo vida; verbalni iskazi se vizuelno „ilustruju“. Ovo unapređuje nastavni rad, istovremeno doprinosi i boljem razumevanju specifičnosti kontrapunktskog načina muzičkog izraza.

Reference:

- Božanić, Zoran. 2022. *Metodika nastave kontrapunkta*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
 Peričić, Vlastimir. 1991. *Vokalni kontrapunkt*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
 Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

³ S obzirom na to da primena ove nastavne metode zahteva određeno vreme, u radu nastavnika ne bi trebalo da se pojavi „prazan hod“; crtanje je uvek praćeno usmenim obrazloženjem.

- Радовић, Вера Ж. 2013. „Шта (ни)је наставна метода?“ У *О наставним методама: изабрани радови*, уредник Вера Ж. Радовић, 165–228. Београд: Учитељски факултет.
- Šterc, Stjepan. 1990. *Grafičke metode u nastavi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Вилотијевић, Младен. 2000. *Дидактика 3: Организација наставе*. Београд: Научна књига и Учитељски факултет.
- Živković, Mirjana. 1979. *Metodika teorijske nastave – skripta*. Beograd.
- Živković, Mirjana. 1991. *Instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Summary

ON SOME POSSIBILITIES OF APPLYING THE ILLUSTRATION METHOD IN TEACHING COUNTERPOINT

In this paper, the issues of application of the illustration method in the context of teaching Counterpoint are brought up to date. The goal is to examine some of the ways of its use and to observe the positive effects that are achieved by introducing schematic representations into the teaching process. In our methodological literature, dedicated to musico-theoretical subjects, this teaching method is still not sufficiently elaborated. That is why, within the teaching process of individual units, the ways of realising graphic visualisation of certain elements of their content have been determined. This way, the graph of the counterpoint melody shows students the essential properties of its physiognomy; the proposed form of schematic presentation of canonic imitation leads to a better observation of the specificity of imitation parameters, while the above visualization of sequences contributes to a clearer distinction of their different aspects. The teacher's graphic analysis of the pre-determined procedure of creating a counterpoint exercise was particularly examined, thanks to which the students are provided with the possibility of renewing their practical knowledge. On the other hand, setting the method of forming analytical schemes successfully summarizes the results of students' analysis and shows the essential characteristics of the musical composition. Singling out graphic representations of considered counterpoint situations and their independent research improve the effectiveness of teaching.

IZAZOVI SAVREMENE NASTAVE MUZIČKIH OBLIKA U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI

Vera Golob

Muzička škola „Josif Marinković“ u Zrenjaninu
vera.golob@josif.edu.rs

Primljeno / Received 31. 08. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 31. 10. 2022.

Sažetak: Novi program nastave za predmet muzički oblici, koji je prvi put „isproban“ tokom prethodne školske godine, naišao je na pozitivne reakcije nastavnika ali je otvorio i niz pitanja u vezi sa nastavnim procesom. U radu su predstavljeni izvesni problemi nastave muzičkih oblika, rezimirani sa aspekta predavača u srednjoj školi, a zapažanja se oslanjaju pre svega na lične stavove i višegodišnje pedagoško iskustvo autorke. Cilj rada je da ukaže na pozitivne programske novine, ali i da skrene pažnju na njegove slabosti. Preko uočavanja slabijih strana nastavnog programa, kao i delimično ambiciozno koncipirane liste primera iz literature koja se predlaže za nastavni proces, skreće se pažnja na nejednak nivo predznanja učenika, te i da bi učenicima sa različitim smerova trebalo pristupiti na različite načine. Rad se bavi i bogatstvom u ostvarivanju korelacija muzičkih oblika sa ostalim predmetima i u njemu su ilustrovani neki primeri koji se u praksi pokazuju kao delotvorni. Takođe, ukazuje se i na potrebu za adekvatnom udžbeničkom literaturom za ovaj predmet, koja bi ispunila norme savremenog obrazovnog sistema.

Ključne reči: muzički oblici, nastavni program, nastavna praksa, korelacije, udžbenici

Abstract: The new curriculum for the school subject Musical forms, which was “tested” for the first time during the previous school year, met with a positive response from teachers but also opened up several questions regarding the teaching process. The paper presents certain issues of teaching musical forms, summarized from the perspective of a secondary school teacher, and the observations are primarily based on the author’s personal views and many years of paedagogical experience. The aim of the work is to point out the positive curricular innovations, but also to emphasize its weaknesses. By noting weaknesses of the program, as well as a partially pretentiously conceived list of examples from the literature proposed for the teaching process, attention is drawn to the unequal level of students’ prior knowledge, and to the fact that students from different departments are supposed to be approached in different ways. The paper also deals with the abundance in the realization of correlations of musical forms with other subjects and also illustrates certain examples that are shown to be effective in practice. Also, it points out the need for adequate textbook for this subject – textbook which would meet the norms of the contemporary education system.

Keywords: musical forms, curriculum, teaching practice, correlations, textbook

Uvod

U tekstu pod nazivom *Nastava muzičkih oblika u svetlu novog kurikulumuma* Danijela Zdravić Mihailović detaljno razmatra programske zahteve pomenutog predmeta koje donosi aktuelni Pravilnik o nastavnom planu i programu nastave i učenja umetničkog obrazovanja i vaspitanja za srednju muzičku školu.¹ Upoređujući ga sa starim, ona uočava pozitivne aspekte novog kurikulumuma, ukazuje na mogućnosti međupredmetnih umrežavanja, potencira važnost upoznavanja učenika sa individualnim stilovima kompozitora, ali stavlja u fokus i slabije strane i nedostatke odnedavno važećeg Pravilnika. Između ostalog, povećan broj časova muzičkih oblika u trećem razredu sa jednog na dva nedeljno (za sve smerove) i izmeštanje pojedinih nastavnih tema sa prve na drugu godinu učenja ili obrnuto, ocenjuju se kao najuočljivije pozitivne promene. Autorka ističe i značaj saradnje između univerzitetskih i srednjoškolskih predavača, ohrabrujući nastavnike da iznesu svoja mišljenja i stavove, u cilju pospešivanja uzajamne saradnje i kontinuiranog doprinosa napretku obrazovno-vaspitne prakse (Zdravić Mihailović 2021). Nadajući se da će mišljenje ljudi koji dolaze „sa izvora“ i na najneposredniji način osećaju efekte programskih izmena biti od značaja – a inspirisani upravo pomenutim tekstom – u redovima koji slede bićemo slobodni da iznesemo i neka svoja zapažanja, stavove, sugestije, da podelimo pozitivne primere iz prakse, a u cilju daljeg unapređenja nastavnog procesa.

Pogled na novi kurikulum, iz perspektive nastavnika

U evaluaciji prethodne školske godine, u pogledu efikasnosti individualnog plana nastavnika i postignuća učenika, zapažene su brojne prednosti novog kurikulumuma. Pre svega, značajna razlika koju je doneo aktuelni nastavni program jeste usmeravanje nastavnika da upoznavanje sa predmetom ostvare kroz definisanje muzičke analize i muzičkih oblika, a zatim da upoznaju učenike sa muzičkim komponentama i planovima.² Prema preporukama u novom kurikulumu, već na prvim časov-

¹ Pomenuti akt počeo je da se primenjuje u školskoj 2020/21. godini. Pored očiglednih promena u kurikulumu za muzičke oblike, on je iznedrio i značajne novine koje prate moderna stremjenja u reformi obrazovnog sistema, te uvodi ishode učenja za sve predmete kao najvažniju inovaciju u metodičko-didaktičkom smislu. Prethodno je važio akt iz 2013. godine u kojem su za predmet muzički oblici dodati jasni ciljevi i zadaci, ali su sadržaji i uputstvo za način ostvarivanja programa doslovno preneti iz Pravilnika o izmenama i dopunama pravilnika o nastavnom planu i programu za sticanje obrazovanja u četvorogodišnjem trajanju u stručnoj školi za područje rada kultura, umetnost i javno informisanje iz 1996. godine. Verovatno zbog takvog „preslikavanja“ Danijela Zdravić Mihailović svoja poređenja oslanja na najnoviji i najstariji pomenuti akt, na koje ćemo se i mi pozivati, a u daljem tekstu imenovaćemo ih u skraćenom obliku – kao Pravilnik – uz detaljnije smernice u zagradi.

² U starim nastavnim programima navedeni koraci izostaju, a na početku je obrada rečenice i

vima se akcenat stavlja na savladavanje terminologije, kao i na praćenje delovanja muzičkih komponenti i primenu stečenih znanja iz drugih muzičkih disciplina (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 353). Svakako da je poželjno poći od premise da muzički tok nastaje ukupnim delovanjem, odnosno aktivnošću muzičkih komponenti, na šta se nadovezuje da muzički planovi predstavljaju slojeve muzičkog dela koji nastaju specifičnom organizacijom ili grupisanjem muzičkih komponenti (Zatkalik, Medić, Vlajić 2003, *Muzički planovi*). „Insistiranjem na izrazima kao što su: aktivnost, sadejstvo, muzički tok, zbivanje, ističemo svoje shvatanje muzike kao jedne veoma dinamične aktivnosti, kao procesa, kretanja ka nekom cilju. (...) Ukupna aktivnost, sadejstvo, kontekst: to je ono bez čijeg sagledavanja ništa smisleno o muzici ne možemo reći“ (Zatkalik, Medić, Vlajić 2003, *Muzičke komponente*). Usmeravanje učenika da opažaju procese koji oblikuju muzički tok, da razmatraju isti materijal iz različitih uglova, pa tako i da se fokusiraju na stvaralački aspekt umesto na puku „šematizaciju“ i prebrojavanje taktova, od suštinske je važnosti u nastavi muzičkih oblika.

Ranije se smatralo da je sa učenicima koji nemaju iskustva u analizi muzičkih oblika najbolje započeti obuku od rečenice kao najmanjeg samostalnog dela kompozicije. Mirjana Živković navodi da će na taj način „bolje biti shvaćeni i smisao motivskog rada, koji se može konkretno uočiti na primerima analiziranih rečenica, pravilnih i nepravilnih. Izolovano posmatranje motiva kao najmanje melodijsko-ritmičke celine, a zatim dvotakta kao najmanje metričko-formalne celine muzičkog oblika apstrahuje donekle njihovu stvarnu ulogu u izgradnji većih celina“ (Živković 1979, 112). Sličnog su mišljenja i autori nastavnog programa iz 1996. godine: „Polazak od rečenice i perioda, kao elementa muzičkog oblika, a tek potom izučavanje njihovih strukturalnih odnosno tematskih elemenata – dvotakta i motiva, predlaže se zato što su učenicima rečenica i period najbliže i najlakše obuhvatne formalne celine, poznate bilo kroz sviranje muzičke literature, ili kroz rad na harmoniji, čiji se zadaci uglavnom i postavljaju kao rečenice i periodične celine, počev od učenja kadence i polukadence“ (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 4/96, 54). Suprotno navedenom, autori novog programa sugerišu da „početni nivo podrazumeva uočavanje i izdvajanje najmanjih ritmičko-melodijskih celina i praćenje njihovih daljih ponavljanja i transformacija u muzičkom toku. (...) Savladavanje motivskog nivoa vodi ka njihovoj inkorporaciji u najmanje metričko-formalne celine (jednotakt, dvotakt, četvorotakt) čije ponavljanje i kasnije razvijanje učestvuje u formiranju integralnih delova muzičkog toka – muzičke rečenice“ (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 354). Vrlo je verovatno da je ova značajna razlika, navedena u uputstvima za didaktičko-metodičko ostvarivanje programa, proizišla iz savremenijih istraživanja o pedagoškoj praksi, te i iz uočavanja

perioda pravilne strukture. Pretpostavljamo da se podrazumevalo da se navedeni pojmovi makar informativno obrade na prvom času.

različitosti između starijih i novijih generacija, odnosno njihovih stilova učenja i poimanja muzike uopšte.

U tabeli sa programskim sadržajima (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 340) istaknut je i redosled upoznavanja učenika sa različitim načinima unutrašnjih strukturiranja muzičkih rečenica – od standardnog modela (oslonjenog na formulu, odnosno formulu-ideju $n+n+2n$),³ preko drugačijih realizacija rečeničnih struktura u literaturi (verovatno je reč o formulama $2n+n+n$, $n+n$, $n+n+n+n$, kao i onim sa neuobičajenim brojem taktova, a koje ne ispoljavaju nikakav „višak“), do odstupanja od standardnog modela muzičke rečenice (to jest, rečenica sa unutrašnjim i spoljašnjim proširenjima). Ono što na ovom mestu vidno izostaje jeste upućivanje na sveobuhvatniju tipologiju, u smislu razmatranja muzičke rečenice ne samo iz aspekta strukturnog, već i iz aspekta tematskog⁴ i tonalnog plana.⁵ Muzička celina koja se može odrediti kao rečenica jeste ona koja pokazuje progresiju na sva tri nivoa – tematskom, tonalnom i strukturnom – dok sam strukturni plan predstavlja rezultat sadejstva tematskog i tonalnog plana.⁶ Tako ostaje nedorečeno da li učenike treba upoznavati sa terminologijom koju može doneti, recimo, tematski plan rečenice, kao i sa terminima koje obično koristimo govoreći o periodu.⁷

³ U najnovijoj literaturi koja se bavi pitanjima metodike nastave muzičkih oblika predlaže se uvođenje termina *formula-ideja*, uz skretanje pažnje da je za prihvatanje formula u procesu muzičke analize najvažnije uzeti u obzir mogućnost da se preko njih sagleda sloboda umetničkog čina. „Zato je neophodno formulu shvatiti kao realizaciju konkretne muzičke ideje, a ne numerički. (...) Ovaj termin na odgovarajući način u sebi spaja preciznost koju podrazumeva formula, i stvaralački potencijal muzičke ideje“ (Sabo 2020, 60).

⁴ Prelaz sa sitnijih na krupnije elemente muzičkog oblika najlakše je premostiti preko upoznavanja sa različitim manifestacijama tematskog plana muzičke rečenice. „Uloga motiva u izgradnji rečenice je od izuzetnog značaja. Analiza motiva primarni je oslonac proučavanja tematskog plana. Izdvajanje i identifikacija motiva, praćenje njegovih transformacija i ispitivanje međusobnog sadejstva ili suprotstavljanja složenih preobražavačkih procesa u radu sa motivom – osnova su za izvođenje analitičke argumentacije i zaključka“ (Sabo 2020, 58). Oslanjajući se na tematski plan i upoznavajući razvojne, selektivne, razvojno-selektivne i motivski nedeljive rečenice, učenici savladavaju neka od najvažnijih pravila muzičke analize – da ponavljanje ne čini celinu višeg reda, kao i ono da sličnost razdvaja a različitost spaja.

⁵ „Neosporno je da se u kompozicijama zasnovanim na dursko-molskom sistemu tonalni plan afirmiše kao vodeći u procesu realizacije muzičke rečenice. U razmatranjima koja se primarno temelje na tonalnoj muzici, tonalni plan se, prirodno i logično, nameće kao ključni oslonac u tumačenju muzičke rečenice“ (Sabo 2020, 58).

⁶ S obzirom na to da kadenca predstavlja signal kraja muzičke rečenice, harmonija postaje oblikotvoran faktor, a tonalni plan direktno utiče na strukturu. Sve navedeno trebalo bi da prethodi obradi strukturnog plana muzičke rečenice, jer prilikom analize ovog sloja muzičkog toka sagledavamo i dešavanja na polju tematskih materijala i harmonskog ritma.

⁷ Pominjanje perioda u novom programu takođe je svedeno samo na njegove strukturne karakteristike – kod odrednice *Period* u zagradi je naznačeno *dvoperiod*, *trorečenični period*, a nešto

Sva gorenavedena zapažanja odnose se na uputstva za ostvarivanje programa koja su data za savladavanje gradiva muzičkih oblika u prvoj godini izučavanja predmeta. „Nakon dobro postavljene osnove, savladavanje složenijih formalnih obrazaca (pesme, ronda, sonatnog oblika, varijacija i sonatnog ronda) predstavljaće lakši izazov“ (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 355). Duboko verujemo da će povećanje fonda časova muzičkih oblika u trećem razredu višestruko pogodovati obrazovno-vaspitnom procesu.

Danijela Zdravić Mihailović primećuje i da u aktuelnom Pravilniku izostaje predlog broja časova koji treba posvetiti obradi i drugim tipovima nastave u skladu sa datim nastavnim temama (Zdravić Mihailović 2021, 67). Nastavniku na taj način jeste bilo olakšano planiranje nastavnog procesa, ali, s obzirom na to da je svaka generacija učenika drugačija (često se znatne razlike u njihovim mogućnostima uočavaju i među grupama unutar iste generacije), nastavnik treba da se prilagođava njihovom tempu rada. Stoga smatramo da preciziranje brojki u ovom slučaju ne mora da predstavlja nužnost. Zdravić Mihailović u nedostatke novog programa takođe ubraja i pozivanje na odnos „pravilo – izuzetak“, uz konstataciju da je ovakav pristup samo delimično prevaziđen, ali još uvek dominantan (Zdravić Mihailović 2021, 73). „Ova činjenica svedoči da premeštanje fokusa sa određenog formalnog modela na proces oblikovanja muzičkog sadržaja još uvek nije dovoljno zaživelo u nastavnoj praksi“ (Zdravić Mihailović 2021, 72–73). Složićemo se da oslonac na pravilima i potraga za izuzecima ponekad usmeravaju analitičku pažnju učenika na očekivanje onoga što „bi trebalo da sledi“ umesto na ono što se odvija u muzičkom toku, ali smatramo da je na srednjoškolskom nivou i ovakav pristup prihvatljiv. Kako dalje primećuje Zdravić Mihailović, ovakav pristup može da ima i određene prednosti koje izviru iz didaktičkih načela, čemu ćemo dodati i da određeni „pravilnici“ postoje i prilikom izrade harmonskog zadatka ili zadatka iz kontrapunkta, te su učenici naviknuti na uspostavljanje, poštovanje i uočavanje pravila. Verujemo da veliki broj nastavnika, bar onih koji su univerzitetsko znanje sticali u prethodnih dvadeset godina, naglašava uslovnost svih pravila, čije je kruto shvatanje u suprotnosti sa prirodom našeg predmeta.

Ono što, prema našem mišljenju, predstavlja slabiju stranu novog programa jeste predlog primera iz literature pomoću kojih treba ostvariti ishode učenja (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 340–353). Iako predlaganje konkretnih kompozicija koje možemo koristiti predstavlja pozitivnu stranu – a pozitivnim smatramo i sugestije da se izađe iz okvira klavirske literature – većina pri-

potom se spominje *Odstupanje od standardnog modela perioda* (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 340). Nejasno je, dakle, u kojoj meri možemo uključivati različite manifestacije tonalnog i tematskog plana perioda i da li treba da izbegavamo primere u kojima se može sresti *otvoreni period*, kao i situacije koje se mogu poistovetiti sa nizom rečenica jer rečenice ne poseduju izrazitu tematsku sličnost ali su harmonski zavisne, a za koje se predlaže termin *kontrastni period* (Zdravić Mihailović i Vasilakis 2014).

mera koji su predloženi za određene nastavne jedinice za učenike se ispostavljaju kao teže savladivi. S obzirom na to da nastavnik ima izvesnu slobodu prilikom kreiranja godišnjih i operativnih planova, on može uključiti i primere koje smatra pogodnijim u datom momentu. Međutim, nije jasno da li navedene kompozicije (ili njihove delove) treba tretirati kao obavezne, kao minimalne zahteve, ili su u pitanju primeri koje autori programa smatraju najpogodnijim za pripremu, obradu ili utvrđivanje pojedinih oblasti.

U metodičkoj literaturi, stručnim radovima pa i u novom Pravilniku podvlači se važnost slušanja muzike i smer ostvarivanja programa od zvuka ka teorijskoj eksplikaciji, što jeste najlogičniji pravac koji treba da sledi svako učenje o muzici. Ono što nazivamo slušnim fondom učenika zavisice velikim delom od prethodnog iskustva i obrazovanja, kao i od muzike koju učenici slušaju van škole. Prolazeći selekciju na proverama sposobnosti, srednje muzičke škole upisuju darovita deca među kojima ima i onih sa zaista izuzetnim talentom. Ti učenici pohađaju nastavu po prilagođenim planovima (IOP 3) i „odmeravaju snage“ na renomiranim takmičenjima iz raznih muzičkih disciplina, a odnedavno i iz muzičkih oblika.⁸ Pa ipak, i dalje ima i onih podjednako darovitih koji polažu prijemni ispit i upisuju srednje muzičke škole uz prethodno ostvarene diferencijalne ispite, sa malo ili nimalo prethodnog muzičkog obrazovanja. Takođe, ako se upoređi pristup muzičkom delu i njegovo razumevanje kod učenika sa Odseka klasične muzike, mogu se uočiti znatno različita poimanja kod učenika koji sviraju klavir u odnosu na one koji sviraju ostale instrumente, ili kod solo pevača koji muzičko obrazovanje često stiču ubrzano. Tu su i đaci koji imaju drugačije afinitete – poput učenika sa Odseka za muzičku produkciju i obradu zvuka, Odseka za srpsko tradicionalno pevanje i sviranje ili Odseka za crkvenu muziku – pa tako i slušne fondove koji su, shodno iskustvu, manje obogaćeni umetničkom muzikom. Zato se ne može očekivati da svi učenici dolaze sa podjednako formiranom „zvučnom bazom“,⁹ a sudeći po datoj listi literature, stiće se utisak i da autori programa previđaju postojanje različitih obrazovnih profila i nejednakih nivoa predznanja učenika.

U poslednje vreme svedoci smo i sve manjeg interesovanja za poziv muzičara izvođača ili muzičkog pedagoga, a u pojedinim srednjim muzičkim školama smanjen je odziv đaka, te upisna kvota na republičkom nivou za školsku 2022/23. godinu nije popunjena (Simić-Miladinović 2022). Prema nekim istraživanjima, kao

⁸ Duži niz godina učenici se takmiče u poznavanju muzičkih oblika na *Takmičenju mladih solfeđista* koje se održava u Požarevcu, a od 2014. i na takmičenju *Kornelije* u Beogradu. Tek 2017. godine muzički oblici su uvedeni kao zasebna disciplina na *Republičkom takmičenju iz solfeđa i teorijskih predmeta*, koje organizuje Udruženje muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.

⁹ U nekim situacijama nastavnik može da zada učenicima primere koje treba poslušati kod kuće kao vid pripreme za predstojeće časove. Međutim, praksa u radu sa srednjoškolcima pokazuje da je sigurnije osloniti se na primere koji mogu da budu razumljivi na licu mesta, nego na stoprocentno poštovanje obaveza oko domaćih zadataka.

jedan od razloga zbog kojih učenici prekidaju muzičko obrazovanje navodi se i veća zainteresovanost za neklasične žanrove (Trivić, Savić, Miladinović, Mirović i Petrović 2015). Zbog svega navedenog, verujemo da bi se ponuđeni izbor kompozicija – makar na početnoj godini izučavanja muzičkih oblika, ili za pojedine profile – mogao na neki način prilagoditi. To prilagođavanje moglo bi da se sprovede kroz dopunu, odnosno dodavanje kompozicija koje su poznatije,¹⁰ ili približnije mogućnostima učenika,¹¹ ali i kroz uključivanje primera iz neklasičnih žanrova (popularne, filmske ili primenjene muzike).¹² Takvim, fleksibilnijim pristupom izboru pogodnih muzičkih primera još čvršće bi se ispunio didaktički princip „od poznatog ka nepoznatom“, a dalje i „od jednostavnijeg ka složenijem“.

Međupredmetne korelacije

Korelacije sa drugim nastavnim predmetima – ali i dovođenje u uzajamnu vezu sa drugim obrascima sa kojima možemo pronaći dodirne tačke, a koji su van školskih okvira – obogaćuju časove i zasigurno utiču na podizanje nivoa svesti i opšte kulture učenika. One čine da učenici steknu širu sliku o načinima na koje su različite umetnosti, kao i različite sfere ljudske delatnosti, povezane i da uoče kako one funkcionišu po sličnim principima. Povezivanje nastave muzičkih oblika sa svim stručnim predmetima treba da ukazuje na tesnu uzajamnu povezanost i interakciju muzičkih disciplina koje su metodski razdvojene u sklopu muzičkog školovanja (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 4/96, 54), pa ovaj predmet treba predstaviti kao svojevrsnu sublimaciju drugih muzičkih disciplina, kroz isticanje preklapajućih elemenata (*Službeni glasnik Republike Srbije. Prosvetni glasnik* 8/20, 355). Međupredmetna umreženost sa nastavom istorije muzike, kontrapunkta i harmonije savetuje se učestalo, kako u metodičkim priručnicima i programima na koje se ovde oslanjamo, tako i u brojnim stručnim radovima. Pored navedenog, „o

¹⁰ Pomoću primera koje sigurno od ranije imaju u svom slušnom fondu – kao što su Bramsova *Uspavanka op. 49 br. 4*, Mocartova tema za varijacije *Mama, mama, da li znaš K. 265* ili Betovenova *Oda radosti* – učenici se upoznaju sa svim tipovima jednostavne pesme, a ostvaruje se i šarolikost po pitanju izvođačkih sastava.

¹¹ U ovu svrhu vredelo bi detaljnije proučiti program za predmete Uporedni klavir i Klavir (za Odsek muzičke teorije), jer se učenici na svim smerovima obučavaju u sviranju klavira, te zahtevi na pomenutim predmetima mogu biti dodirna tačka sa kurikulumom muzičkih oblika. Na primer, zbirke kompozicija za početnike sadrže dela pomoću kojih se – uz jednostavniju fakturu, pa samim tim i lakše iščitavanje i praćenje teksta – na pristupačniji način mogu obraditi pojedine nastavne jedinice (posebno u okviru teme *Elementi muzičkih oblika*).

¹² Mirjana Živković napominje da se pri odabiru primera ne treba ograničavati samo na one koji su oličeni pravilnosti oblika, ali da nije dobro odabirati ni primere koji su suviše komplikovani, jer oni neće pomoći učenicima da sagledaju određene zakonitosti. Pored toga, ona smatra da ne treba zapostaviti ni savremeniju literaturu u kojoj se takođe mogu naći pregledni oblici, pristupačni za formalnu analizu (Živković 1979, 113).

korelaciji ovog predmeta može se govoriti uzimajući u obzir i predmete poput klavira (kao i drugog instrumenta ili pevanja), komponovanja, ali i ostalih u kojima se na bilo koji način govori o muzičkoj formi“ (Zdravić Mihailović 2021, 66).

Ono što možemo reći vrednujući školsku godinu u kojoj se novi program prvi put primenjivao, jeste da istovremena obrada srodnih tema na različitim predmetima – što se, naravno, oslanja na međusobnu dobru komunikaciju između nastavnika i njihovo zajedničko planiranje – nailazi na pozitivne reakcije kod učenika i dovodi do odličnih rezultata. Uzajamnost sa istorijom muzike ostvariva je na skoro svakom času muzičkih oblika, jer stilske odrednice muzičkog jezika epohe kojoj delo pripada – ali i ličnog umetničkog izraza pojedinog kompozitora – jesu nešto što treba konstantno sagledavati. Novi nastavni program korelaciju sa istorijom muzike dovodi na još viši nivo, jer učestalo uspostavlja istovremenu obradu pojedinih oblasti. Prvi takav momenat jeste obrada barokne svite i kontrapunktskih varijacija, koje su sada premeštene u drugi razred, što se poklapa sa sličnim sadržajima na časovima istorije muzike. I umreženost sa harmonijom je snažnija nego pre, a očigledno da razlog leži u tome što se pomenuti predmet sada izučava već od prve godine srednje škole, što ima brojne prednosti.¹³ Naravno, nije uvek moguće izbeći primere koji sadrže kompleksniji tonalni plan, te se dešava da na nastavi muzičkih oblika „idemo pomalo ispred“. Kada je u pitanju korelacija sa kontrapunktom, ona se pre svega ogleda u „anticipaciji“ pojedinih pojmova, koje će učenici na kontrapunktu detaljnije izučavati.¹⁴

Korelacija nastave muzičkih oblika sa nastavom srpskog jezika i književnosti je lako ostvariva i delotvorna, ali se ni u novom nastavnom programu o njoj ne govori. Povezanost sa nastavom jezika je veoma bitna, jer se važnost kulture govora odražava u neposrednoj komunikaciji sa učenicima, a posebno prilikom iznošenja argumenata i razmatranja višeznačnih situacija pri izradi analiza.¹⁵ U starijoj metodičkoj literaturi stoji da „muzička rečenica može da se poredi sa rečenicom u književnosti i svakodnevnom govoru. Obe iziskuju zaokruženu misao i završavaju se odgovarajućom interpunkcijom – književna rečenica tačkom, muzička harmon-

¹³ Termini kao što su *kadence*, *sekvence*, *harmonski ritam*, *harmonska progresija* itd. učenicima su već poznati i nije potrebno izdvajati vreme da bi se oni pojasnili (što je ranije bio slučaj), već se isti samo utvrđuju na drugom predmetu i kroz slobodni harmonski stav.

¹⁴ Dodirne tačke sa kontrapunktom ostvarive su od trenutka kada se upoznaju mogući načini rada sa motivom (uz termine *imitacija*, *inverzija*, *retrogradna inverzija*...), pa preko termina *fugato* (žiga u baroknoj sviti) i, u drugom razredu, do kontrapunktskih varijacija (čakona i pasakalja).

¹⁵ Na takmičenjima iz muzičkih oblika, kao i na prijemnim ispitima – i kasnije, kada se od studenata očekuje izrada seminarskih radova – sugerise se konciznost u iznošenju misli, odnosno „(1) na koji način da izbegnu ‘zamke’ pukog opisa partiture i verbalizacije strukturne sheme i (2) na koji način je u jednoj formalnoj analizi moguće ponuditi različita, ali analitički *podjednako snažno utemeljena i argumentovana* rešenja, i pri tome ne posegnuti za udobnom glinom krajnje relativizacije i odgovora ‘sve je moguće’“ (Ilić i Aleksić 2017, 5).

skom kadencom“ (Živković 1979, 112). I savremeni teoretičari smatraju da su standardne muzičke rečenice uporedive sa lingvističkim rečeničnim standardom *subjekt–glagol–objekt* (Zatkalik 1999, 52). Mada je oblast sintakse predviđena za obradu u trećem razredu srednje muzičke škole, znamo da se sa vrstama reči i službom reči u rečenici učenici upoznaju na časovima srpskog jezika u osnovnoj školi. Stoga se mogu efikasno obraditi muzičke rečenice sa unutrašnjim i spoljašnjim proširenjima tako što se postavi lingvistička konstrukcija koja se postepeno nadograđuje, uz pažljivo osmišljen muzički materijal sa kojim se prave paralele.¹⁶ Iako se možda čini monotonim da se ceo školski čas oslanja na manje-više isti muzički materijal, učenicima je ovakav način rada zabavan zbog stvaralačkog aspekta, a oni su u toj situaciji svedoci i učesnici. Praksa pokazuje da se, kada se rečenice sa proširenjima i skraćenjima postave na opisani način, pomenuti procesi mnogo lakše uočavaju i definišu u različitim kontekstima, jer sve što dalje sledi jesu primeri iz literature. Učenici koji su radili na taj način na času su pokazali lakše usvajanje znanja i brže ostvarivali ishode učenja. Naravno, uvek treba naglasiti da su potpune ekvivalencije između jezika i muzike teško ostvarive, te da pomenuti didaktički materijal tretiramo kao delimično komparativan.

Mada nismo naišli na sugestije tog tipa, smatramo da nastavu muzičkih oblika obogaćuju i poređenja sa poetskim i proznim oblicima. Prilikom obrade muzičkog perioda, u oblasti poezije moguće je pronaći brojna uporišta da bi se dočarao minimum sličnosti i minimum razlike, kao i odnos pitanje – odgovor.¹⁷ I kod upoznavanja sa većim muzičkim formama delotvorno je osloniti se na književnost. Ukoliko učenicima sonatni ciklus predstavimo kao pozamašan roman koji je napisan u tri ili četiri toma, iste nadalje možemo poistovetiti sa stavovima ciklusa, a poglavlja prvog toma sa delovima sonatnog oblika. Sam za sebe, sonatni oblik je uporediv sa koncepcijom koju treba da ispuni i jedan pismeni zadatak: uvod, razrada i zaključak

¹⁶ Kao primer može poslužiti prosta rečenica *Vera drži čas*, koja se poredi sa muzičkom rečenicom standardne građe. Ona se modifikuje u *Vera Golob drži čas* (pri čemu prezime postaje unutrašnje proširenje nastalo ponavljanjem materijala), pa u *Vera drži čas muzičkih oblika* (uz postavku oslabljene kadence, pa tako i drugačijeg tipa unutrašnjeg proširenja, paralelno sa rečju *čas*), a zatim *Vera drži čas u učionici broj četiri* (gde se kod reči *čas* postavlja kadencia u oktavnom položaju, a ostatak predstavlja spoljašnje proširenje). Sledeći korak je uklapanje različitih tipova proširenja, odnosno ozvučavanje rečenice *Vera Golob drži čas muzičkih oblika u učionici broj četiri* (sa dva unutrašnja i jednim spoljašnjim proširenjem), pa jednostavno *Vera predaje* (skraćenje rečenice) preko čega se učenicima približavaju brojni procesi koji mogu učestovati u izgradnji muzičke rečenice.

¹⁷ Stilska figura slovenska antiteza (Narodna pesma *Hasanaginica*) uporediva je sa trorečeničnim periodom (pitanje – negativan odgovor – pozitivan odgovor), dok anafora može da ilustruje dvoperiod (Đura Jakšić, *Ponoć*) ili čak korespondentne rečenice, odnosno unutarrečenične odnose (Antun Gustav Matoš, *Lakrdijaš*). Nivo korespondencije se takođe ne spominje u aktuelnom programu, ali, s obzirom na njegovu učestalost u muzičkoj literaturi, smatramo da je korisno dotaći se i ovog područja.

stoje kao odraz ekspoziciji, razvojnom delu i reprizi.¹⁸ U tu svrhu može se osmisliti i prava priča, sa dvoje junaka čije karakteristike upoznajemo na početku, da bi se oni potom „sukobili“ i na kraju „pomirili“. Na taj način u svesti učenika stvaramo trajnije slike kroz upečatljiva poređenja koja imaju za cilj približavanje u tom momentu apstraktnog muzičko-formalnog obrasca.

Od školske 2021/22. godine korelacije su ostvarive i sa predmetom matematika, koji je posle dužeg vremena vraćen u muzičke škole.¹⁹ Već od prvog susreta učenika sa standardnom muzičkom rečenicom, čija struktura se u našoj terminologiji odomaćila i kao *formula* $n+n+2n$, predavač treba da ima na umu da se mora „ublažiti rigidnost kakvu jedna formula obično podrazumeva. Kruto šabloniziranje nije svojstveno muzici, pa tako i broјčane odnose treba shvatiti kao približne“ (Zatkalik 1999, 53). Da su veze između muzičkih oblika i matematike uvek prisutne, ali ne moraju biti u potpunosti dosledne (kao i u slučaju jezika i književnosti), dokažuju i primeri u kojima $2n$ ne biva baš ravan matematičkom zbiru, nego je nešto veći ili manji. Učenici se prvi put susreću sa tim, da tako kažemo, relativnim pristupom prilikom određivanja broja taktova koje može da zauzima jedan motiv, ali ovaj problem postaje nešto izraženiji kada u priču uđe muzička rečenica. Problematične su (i na početku za učenike teže razumljive) situacije kada rečenica započne predtaktom a njen završni akord nastupi na prvoj dobi, recimo, tročetvrtinskog takta. Poseban izazov za njih tokom analiza predstavljaju i mesta na kojima je prisutno ulančavanje rečenica i/ili fragmenata. Ipak, uz konstataciju da smo određenu formulu „nazvali magičnom, ali ne i univerzalnom – muzika je svakako, i srećom, uvek složenija od onog što se može obuhvatiti bilo kakvim formulama“ (Zatkalik 1999, 55), učenici bez većih poteškoća usvajaju i relativnija načela.

Udžbenici u nastavi muzičkih oblika

Nastavna praksa zavisi ponajviše od kompetencija nastavnika, od njihove osposobljenosti za rad ali i maštovitosti, angažovanja i motivisanosti, a nastavnici stručno-teorijskih predmeta u muzičkim školama poslednjih godina nailaze na mnoštvo

¹⁸ Postoje i one naivnije, naoko trivijalne korelacije koje je moguće ostvariti sa nastavom stranih jezika, posebno engleskog. One utiču na obogaćenje rečnika učenika, ali istovremeno čine da muzički oblici dobiju i nešto opštiji smisao. Na primer, termin *ekspozicija* možemo da uporedimo sa terminom *ekspoze*, odnosno da ga izvedemo iz glagola *to expose*. Sa druge strane, termin *repriza* učenici često poistovećuju sa terminom *repeticija*, a korisno je skrenuti im pažnju na činjenicu da se repriza neke predstave dešava sutradan (da je takvo ponavljanje „presečeno“ nekim događajima), dok slušanje omiljene pesme više puta uzastopno možemo okarakterisati kao slušanje na *repeat*.

¹⁹ Uzajamni odnosi sa geometrijom su takođe često izvodivi u praksi. Iako nije u potpunosti oslonjena na matematiku, i arhitektura – zbog ispoljavanja različitih vidova simetrije – može da nađe svoje mesto u nastavi muzičkih oblika, posebno kada je u pitanju obrada različitih tipova pesme.

izazova. Od njih se očekuje da se formalno i neformalno usavršavaju u svojim oblastima, te da ličnim delovanjem daju primer učenicima na putu celoživotnog obrazovanja. Održavanje nastave na daljinu za vreme pandemije naučilo nas je da pronalazimo nove načine komunikacije sa učenicima a – koliko god bili otežavajući – novi uslovi doneli su i neke pozitivne aspekte. Tako je upadljivo porastao broj digitalnih nastavnih resursa poput video lekcija, prezentacija i blogova, ali se povećala i dostupnost stručnih radova i časopisa.

Na kraju, treba skrenuti pažnju i na nedostatak adekvatnog i savremenog udžbenika za predmet Muzički oblici. Konstatacija da je došlo pravo vreme za „osvežavanje“ udžbeničke literature nameće se prvenstveno kada razmotrimo termine koji su u međuvremenu „stupili na snagu“ u domenima muzičke teorije, ali i moderne nastavne metode i digitalna didaktička sredstva. S tim u vezi, i sam pogled na vremenski interval koji je protekao od momenta drugog, odnosno poslednjeg izdanja udžbenika koji je u upotrebi – *Muzički oblici* za srednje muzičke škole (Mihajlović 1998) – navodi na pomisao da bi udžbeničku literaturu trebalo inovirati. Iako je odgovarala tadašnjim programskim zahtevima i jedina je napisana u formi udžbenika za naš predmet, a još uvek se koristi u praksi, ova literatura (zapravo, nijedna za muzičke oblike) se ne nalazi na listi odobrenih u *Katalogu udžbenika* koji je vidljiv na sajtu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja. Nastavnici za pripremu časova koriste i *Nauku o muzičkim oblicima* (Peričić i Skovran 1986), ali se od učenika ne očekuje da je poseduju jer ova knjiga po obimu i sadržini daleko prevazilazi zahteve srednjoškolskog obrazovanja. Interesantan i za nastavnike koristan primer literature predstavlja CD rom *Muzička analiza I* (Zatkalik, Medić, Vlajić 2003) koji je pisan jezikom nove terminologije a prožet je i zvučnim primerima. Ipak, i njegov sadržaj je prvenstveno namenjen studentima, što se ogleda u opširnijem pristupu definicijama, količini informacija koje su ponuđene za svako poglavlje i „težini“ zvučnih primera. Poslednjih godina u upotrebi je i *Priručnik za analizu jednostavnih oblika: Barok i klasicizam* (Zdravić Mihailović i Vasilakis 2017), koji je kreiran u skladu sa savremenim stremljenjima, s tim što je u njemu prezentovan samo deo gradiva koje je potrebno obraditi u prvoj godini realizacije predmeta.

Uz kombinaciju pomenute literature i sadržaja koji su dostupni na internetu, kao i skripti koje su koristili tokom studija, nastavnici neretko osmišljavaju sopstvene materijale za podučavanje. Upravo zbog nepostojanja udžbenika koji bi propraatio novije trendove, a ujedno i standardizovao nastavnu praksu u okviru predmeta muzički oblici, oni su (kao i nastavnici ostalih stručnoteorijskih predmeta u srednjoj muzičkoj školi) u nepovoljnijoj situaciji od nastavnika u drugim školama. Zato je neophodno koncipirati udžbenik koji bi podržao sve novine aktuelnog nastavnog programa, na način koji bi bio prilagođen trenutnim i nastupajućim generacijama učenika, njihovim međusobnim različitostima, uz prethodno pažljivo razmatranje njihovih mogućnosti, interesovanja, kao i stilova i tehnika učenja. Jedan savremeni udžbenik muzičkih oblika – pored novih termina, definicija, oglednih

analiza, ali i legende sa grafičkim simbolima za formalne analize – mogao bi da bude i digitalizovan, da sadrži zvučne primere, kao i zadatke pomoću kojih učenici mogu na času ili kod kuće proveriti nivo usvojenog gradiva.²⁰ Nepostojanje adekvatnog udžbenika ne utiče samo na otežan rad nastavnika, već i na otežan proces učenja učenika koji mora da „hvata“ beleške, dok je nastavnik zbog toga doveden u situaciju da diktira gradivo na času, što nas vraća nekoliko koraka unazad i, naravno, sve više udaljava od savremene nastave.

Reference:

- Илић, Ивана и Марко Алексић. 2017. *Музички облици и хармонија: збирка задатака и одабраних оледрних решења са пријемних испитића*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Марковић, Борис. 2020. *Из музичке кућице: музичка култура за 7. разред основне школе*. Београд: Едука.
- Министарство просвете, науке и технолошког развоја. „Каталог уџбеника.“ Приступљено 15.08.2022. <https://mpn.gov.rs/prosveta/udzbenici/udzbenici-za-srednju-skolu/>.
- Михајловић, Милан. 1998. *Музички облици за средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 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 Републике Србије. Просветни гласник*. Београд, 4/96.
- Правилник о наставном плану и програму наставе и учења уметничког образовања и васпитања за средњу музичку школу. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, број 8/20.
- Sabo, Anica. 2020. *Ispoljavanje simetrije u muzičkom toku – metodološka pitanja*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Schulich School of Music of McGill University. “Analysing Classical Form.” Приступљено 15.08.2022. <http://www.music.mcgill.ca/acf/>.
- Симић-Миладиновић Миленија. 2022. „Музичке школе нису попуниле уписну квоту.“ У *Политика*. Приступљено 12.07.2022. <https://www.politika.rs/scc/clanak/511815/Muzicke-skole-nisu-popunile-upisnu-kvotu>.

²⁰ Дужи низ година на овакав начин се креирају дигитални уџбеници за разне области. Као пример наводимо уџбеник за музичку културу за седми разред основне школе, *Из музичке кутије*, аутора Бориса Марковића (Marković 2020). Осим што прати постављене исходе учења и образовне стандарде за предмет музичка култура – што је предуслов који мора да испуни сваки савремени уџбеник – у њему се до звучних примера стиже путем QR кодова, а након сваке лекције следе креативно осмишљени задаци који су у дигиталној форми и интерактивног типа. Дobar пример дигиталне дидактичке алатке, која се може користити у настави музичких облика, представља веб-страница (и мобилна апликација) *Analysing Classical Form* видљива на линку <http://www.music.mcgill.ca/acf/>. Постављен према истоименој књизи Вилјема Е. Кеплина (William E. Caplin), дотични материјал је такође „озвучен“ и интерактиван, јер поред примера погодних за обраду садржи и низ различито конципираних задатака и квизова. Највећа „мана“ му је што је на енглеском језику, па су препреке понајвише термилошке.

- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. 1986. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Trivić, Nevena, Anita Savić, Milena Miladinović, Tijana Mirović i Milena Petrović. 2015. „Zašto učenici prekidaju i napuštaju muzičko obrazovanje.“ U *Balkan Art Forum 2014*, uredile Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović, 355–368. Niš: Univerzitet umetnosti u Nišu.
- Zatkalik, Miloš. 1999. „O nekim magičnim formulama, energiji i Bramsu, onako uzgred.“ *Novi zvuk* 14: 51–60.
- Zatkalik, Miloš, Milena Medić i Smiljana Vlajić. 2003. *Muzička analiza I*. Beograd: Clio.
- Zdravić Mihailović, Danijela i Jelena Vasilakis. 2014. „Između paralelnog i kontrastnog perioda – predlog tipologije perioda prema odlikama tematskog plana.“ *Nasleđe* 27: 205–214.
- Zdravić Mihailović, Danijela i Jelena Vasilakis. 2017. *Priručnik za analizu jednostavnih oblika: Barok i klasicizam*. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu.
- Zdravić Mihailović, Danijela. 2021. „Nastava muzičkih oblika u svetlu novog kurikulumuma.“ *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju* 1: 64–76.
- Živković, Mirjana. 1979. *Metodika teorijske nastave* (skripta). Beograd: izdanje autora.

Summary

CHALLENGES OF MODERN APPROACH TO TEACHING MUSICAL FORMS IN SECONDARY MUSIC SCHOOL

The paper points out the positive novelties but also the weaknesses of the current curriculum, with a review of the methodological literature for professional theoretical subjects and through a comparison of the teaching instructions that are set out in the previous and the new Rulebook on the curriculum. In addition to drawing attention to the challenges faced by teachers of musical forms, the work brings some different views on the correlation of musical forms with other subjects, especially with the Serbian language and literature. The examples for correlation are examples of good practice, and we hope that sharing them with a wider audience will enrich other lecturers' classes. A special focus of the paper is on the unequal affinities, listening skills and experience, levels of prior knowledge of the students, as well as the possibilities of overcoming them. Also, the need for adequate textbook for this subject, which would meet the norms of the contemporary education system, was presented. The textbooks we use in the teaching of musical forms generally do not follow the new trends in the development of musical-theoretical disciplines or are inadequate for the work with secondary school students due to their academic content and volume. The creation of contemporary textbook, which would be in compliance with the learning outcomes, tasks and aims of the teaching of musical forms – but also complementary with new technologies, so perhaps in a digital form – would help to a great extent to overcome the methodological and terminological doubts that we encounter today in teaching practice.

PRIKAZI
REVIEWS

ZORAN BOŽANIĆ, *METODIKA NASTAVE KONTRAPUNKTA*

Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2022.

ISBN 978-86-81340-47-9

Senka Belić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
sence.belic@gmail.com

Primljeno / Received 02. 09. 2022.

Prihvaćeno / Accepted 19. 10. 2022.

Knjiga Zorana Božanića pod nazivom *Metodika nastave kontrapunkta* predstavlja inovativan i celovit pristup ovoj problematici, zasnovan na višedecenijskom pedagoškom iskustvu, te na brojnim i dugogodišnjim istraživanjima autora.¹ Prema Božanićevim rečima, nastanak knjige je motivisan nedostatkom literature za studente master studija, na delu kursa Metodika nastave muzičko-teorijskih predmeta, koji je posvećen predmetu Kontrapunkt (str. 7). Međutim, šire gledano, ovom knjigom je nadomešten višedecenijski jaz nastao od objavljivanja poslednje publikacije nastale iz pera profesorskog kadra sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, a koja za temu, između ostalih, ima i metodičke pristupe u nastavi kontrapunkta.²

Struktura knjige je koncipirana u četrnaest poglavlja raspoređenih u tri dela. U prvom delu, koji nosi naziv „Opšta metodička pitanja“, postavljene su osnove, kako kroz strukturu nastavnog časa i sagledavanje oblika, sredstava i metoda nastavnog rada, tako i kroz načine planiranja nastave (poglavlja 1–3). Sledi, rekli bismo, izuzetno važno poglavlje u kontekstu predmeta kakav je Kontrapunkt, o čemu se ranije nije pristupalo sa tolikom pažnjom, u kome autor govori o domaćim radovima

¹ Muzički teoretičar, pedagog, kompozitor i akordeonista, vanredni profesor dr Zoran Božanić (Kragujevac, 1971), u visokoškolskoj nastavi angažovan je od 1998. godine. Aktivan je kao gostujući predavač, kako u zemlji, tako i u regionu. U objavljenim radovima u velikoj meri posvećen je stručnim, naučnim i metodskim pitanjima vezanim za kontrapunkt. Saznanja stečena prilikom izrade doktorske disertacije *Teorija složenog kontrapunkta na primeru muzičke prakse strogog stila* (2015), prečio je u prvi nastavni priručnik ove vrste pod nazivom *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehnici pokretnoga kontrapunkta* (Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2019). Bavi se i pitanjima istorije i teorije izvođaštva, što je rezultiralo objavljivanjem knjiga *Muzička fraza* (Beograd: Clio, 2007) i *Istorijat muzike za klavijaturne instrumente* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2017).

² U *Metodici teorijske nastave* nastale iz pera Mirjane Živković (1935–2020), koja je u izdanju autorke objavljena 1979. godine u Beogradu, na svega dvadeset pet strana razmotrena je problematika nastave vokalnog i instrumentalnog kontrapunkta (str. 86–110). Tome prethodi osam strana posvećenih istorijskom razvoju nauke o kontrapunktu (str. 79–86).

(poglavlje 4). Naime, ovde nije reč samo o vrstama domaćih radova, koji su izuzetno značajni upravo zbog važnosti praktičnog ispoljavanja teorijskog znanja, već i o načinima njihove provere, a potom o modalitetima korekcije od strane nastavnika. Na kraju prvog dela knjige, autor se dotakao još jednog, do sada nedovoljno osvetljenog problema koji je sastavni deo nastavne prakse kontrapunkta, a tiče se kriterijuma u ocenjivanju (poglavlje 5).

U drugom, stručno-praktičnom delu knjige pod nazivom „Obrada nastavnih jedinica“, za koji se može reći da predstavlja centralni deo, u fokusu su usko stručni metodski problemi koji su rasvetljeni ili nadopunjeni u odnosu na postojeću nastavnu literaturu o kontrapunktu. Premda to nije uvek slučaj, autor sasvim opravdano polazi od melodije, kako u vokalnom, tako i u instrumentalnom kontrapunktu (poglavlje 6). U ovom inicijalnom nastavnom segmentu, Božanić uvodi tehniku koloriranja u obradi renesansne melodije i skrivenu polifoniju kao bitnu karakteristiku barokne melodije, što jesu značajne metodološke novine, koje su, nadasve, istorijski i stilski u potpunosti utemeljene. U narednom poglavlju (poglavlje 7), u okviru razmatranja dvoglasnog i troglasnog stava, autor dodaje još jedno osveženje koje se tiče metode rada zasnovane na principima „nota prema noti“ i „više nota prema noti“ u kontekstu baroknog kontrapunkta, kao pomoćnih sredstava koja će „voditi kasnijem slobodnijem formiranju polifonog stava“ (str. 64). U poglavlju o načinima izrade imitacije u troglasu (poglavlje 8), Božanić uspostavlja novi metodički okvir u pogledu rada na veštačkoj imitaciji koja je značajna za savladavanje renesansne polifonije. Kako je u našoj literaturi ovaj element nedovoljno obrađen, autor se fokusirao na one imitacione postavke koje ne zahtevaju primenu složenog kontrapunkta, što ih u potpunosti čini prikladnim za srednjoškolski nivo učenja. U fokusu sledećeg poglavlja jesu „jasni metodski koraci“ (str. 73) za jednostavniju i uspešniju realizaciju dvoglasnih i troglasnih sekvenci, počev od prostih do složenih tipova (poglavlje 9). Naredna dva poglavlja usmerena su ka pojedinostima važnim za izradu odseka moteta, odnosno ekspozicije fuge, sa težištem na onim aspektima koji do sada nisu dovoljno osvetljeni u našoj udžbeničkoj literaturi, fokusirajući se na smernice za kreiranje tematskog materijala, imitacione ekspozicije i načine za postizanje kontinuiteta u razvoju muzičkog izlaganja (poglavlja 10–11).

Treći deo knjige, koji nosi naziv „Tehnika analize“, posvećen je načinima detekcije bazičnih elemenata u motetu i fugi. Kako sam autor ističe, analiza je značajna jer se njome „uspostavlja veza između izučenih teorijskih normi i umetničke prakse“, odnosno predstavlja važan korak koji je „u službi potonjeg uopštavanja dobijenih rezultata, njihove sinteze, čime se postiže potpunije razumevanje“ (str. 93). Kako se u domaćoj literaturi retko mogu naći sistematična objašnjenja analitičkog procesa, ovaj deo knjige u celini predstavlja značajnu i korisnu novinu. Polazeći od originalnog analitičkog pritupa Gilberta Trithola (Gilbert Trythall), koji se zasniva na primeni sistema oznaka u notnom tekstu, autor nadalje pojašnjava elemente pristupa renesansnom polifonom delu, obuhvatajući sistem označavanja

modusa prema Juriju Holopovu, zatim kadence, sazvuke/harmoniju i na kraju disonance (poglavlje 12). U završnim poglavljima knjige, Božanić predstavlja sopstveni sistem grafičkih oznaka i shema, kojima se mogu skraćeno predstaviti osnovni formalni elementi u motetu i fugi (poglavlja 13–14).

O bogatstvu i raznovrsnosti referenci navedenih u literaturi, koja broji čak 111 jedinica, govore brojni primarni i sekundarni muzičko-teorijski i didaktički izvori. Tako su uvrštene reference od srednjovekovnih napisa Petrusa diktusa Palme okioze (*Petrus dictus Palma ociosa*, oko 1291–oko 1356), preko brojnih udžbenika kontrapunkta nastalih u širokom vremenskom luku – predvođeno prvom sistematično uređenom metodom Johana Jozefa Fuksa (*Johann Joseph Fux*, 1660–1741), zaključno sa najaktuelnijim udžbenicima objavljenim tokom druge decenije 21. veka – do savremenih stručnih i didaktičkih referenci. Ovakva teorijska obuhvatnost i utemeljenost dodatna je potvrda kvaliteta knjige nastale na sadejstvu naučnog i stručnog pristupa. Knjiga koja ukupno obuhvata 127 stranica i 83 fusnote, besprekorno je tehnički opremljena sa 44 notna primera, 4 tabele i 8 shema.

Zoran Božanić je izborom tema za svoju *Metodiku nastave kontrapunkta* „zatorio krug“, jer su njome, po prvi put, obuhvaćeni svi elementi i aspekti nastave ovog predmeta. S obzirom na to da je reč o knjizi napisanoj jasnim i prijemčivim stilom, koja metodici kontrapunkta daje čvrste temelje svojim opsegom i inovativnošću, verujem da će biti korisno štivo najpre profesorima u srednjim muzičkim školama i studentima koji se pripremaju za taj poziv, a potom i učesnicima u realizaciji ovog predmeta na visokoškolskom nivou, kao izvorište svežih ideja i interesantnih rešenja za brojne aspekte nastavnog procesa.

**MILENA PETROVIĆ, HARMONSKA PRATNJA,
PRIRUČNIK ZA NASTAVNIKE U PRVOM RAZREDU
SREDNJE MUZIČKE ŠKOLE – ODSEK ZA MUZIČKU TEORIJU**

Beograd: Čarobna frula, 2021.
ISMN 979-0-802060-02-9

Senad Kazić

Univerzitet u Sarajevu
Muzička akademija
senad.kazic@mas.unsa.ba

Primljeno / Received 30. 08. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 24. 10. 2022.

Stravinski je naglašavao kako se muzika treba slušati razumom i tako povezivati sa njenim sadržajem, što obavezuje slušaoca na aktivan odnos prema muzici. Nemački filozof i psiholog Herbart (Johann Friedrich Herbart) je u pedagogiju uveo termin *apercepcija*, u smislu svesnog opažanja i uvrštavanja u postojeći sadržaj svesti. U muzičkoj pedagogiji XX veka svesno slušanje je osnovni uslov za vaspitavanje racionalnog mišljenja. Autorka Milena Petrović u ovom priručniku apostrofira aktivno i vođeno slušanje muzike kao nužnost u kontekstu prepoznavanja i otkrivanja. Putem metodički pažljivo osmišljenog i vođenog slušanja muzike otkriva se mogućnost za a/percepciju, razumevanje, analizu, asocijaciju, maštu, mišljenje i intuiciju, ali i doživljaj, motivaciju, emociju, pa i estetski sud i dr. Posebno je značajno što se, osim u standardnim postupcima i kroz hijerarhiju slušanja i analize muzičkih odlomaka, potencira i izvođenje učeničkih vlastitih harmonskih rešenja kao uslov za muzikalnu interpretaciju, a to je mnogo više od tek pukog sviranja harmonskog klišeja na klaviru. Pored klavira u opticaju su svi drugi dostupni instrumenti i tako se otvara mogućnost za aranžmane različitih izvođačkih sastava. Aktivno slušanje i izvođenje je magija koja harmoniju pretvara od stereotipne muzičke veštine na papiru do prave muzikalne atrakcije. No, Petrović ovde ne staje, nego insistira dalje na improvizaciji, čime se ostvaruje lični odnos prema muzici; naravno ne u smislu improvizacije zrelog muzičara nego učenička improvizacija u vidu traganja, pokušaja i promišljanja. Muzička zamisao se ne pojavljuje kao gotova ili celovita pa slede brojni pokušaji od uobličavanja do prihvatljivog zvučnog rezultata, pri čemu rezultat i ne mora biti uvek u skladu s očekivanjima. Ali čak i propao pokušaj bolji je nego stereotip, jer tragajući za rešenjem sa kojim se može identifikovati, svaki učenik izražava nešto svoje i o sebi i to je ono što prenosi humanu poruku.

Očekivano, kako je i naglašeno u naslovu priručnika, najviše pažnje se posvećuje percepciji harmonije, harmonskom mišljenju i izrazu. Oblast harmonski ritam i harmonizacija melodije bavi se tonalitetnim pojavama u mnogim slojevima i moguće je da to ponekad nadilazi mogućnosti pa i ambicije učenika prvog razreda srednje muzičke škole. Ali ne treba zaboraviti da se radi o priručniku za nastavnike, a ne udžbeniku. Stoga autorka Petrović nudi obilje informacija nastavnicima u smislu drugačije ponude i ispitivanja različitih latentnih mogućnosti. Ovo otvara prostor za pristup individualnim sposobnostima svakog učenika kao i njegove procene, ali i izgradnju estetskog suda što svakako predstavlja dodatnu vrednost. Osim toga, nastavnicima harmonije se sugeriše rad sa ritmičkim obrascima koji su ponekad ključ rešenja u pronalasku adekvatne harmonske pratnje. Takođe, apostrofira se i nešto što se često zaboravlja ili potcjenjuje u nastavi harmonije, a to su čitanje, tumačenje, zapis i izvođenje harmonskih šifri koji su široko ili skoro isključivo u upotrebi u praksi zapisa nekih muzičkih žanrova. Time se ulazi u sferu široke primene harmonske pratnje izvan njenog klasičnog okvira.

Osim čisto harmonije i osnova harmonskog mišljenja, u lekcijama su jasno postavljeni zahtevi formalne analize i u prvom planu mnogih parametara solfeđa, kao što je razvoj harmonskog sluha, što govori o izbalansiranom interdisciplinarnom pristupu koji je ključ moderne muzičke pedagogije. Savladavanje različitih teoretskih pojmova i njihovo povezivanje sa iskustvom sviranja na instrumentu svakako predstavlja nadgradnju praktičnog mišljenja. Korelacija i integracija nastave solfeđa i harmonske pratnje ostvaruje se na potpuno prirodan i logičan način i to je osnova za napredak u obe oblasti. U priručniku se pristupa različitim stilovima i žanrovima muzike, gde se pored primera iz umetničke literature autorka dotiče dečijih pesama, ali i u značajnoj meri omiljene popularne muzike koja je bliska učeničkoj populaciji. Uvršteni su takođe primeri iz muzičke baštine koji traže drugačija harmonska rešenja i ukazuju o mnogim specifičnostima poetsko-melodijske i metroritmičke strukture srpske narodne pesme.

Prolazeći kroz ukupno 70 lekcija u priručniku se može iščitati mnogo suptilnih nijansi metodičke provedbe časa, mnogo korisnih detalja i uputstava za rad. Istovremeno se ostavlja dovoljno prostora nastavniku da na osnovu ličnog afiniteta i mogućnosti grupe odabere optimalan način i tempo savladavanja gradiva. Naročito je zanimljiv, ali i iz mnogih aspekata važan poslednji čas predviđen kao javni nastup. Tu će se pokazati sav smisao, ali i napor uložen kroz nastavnu godinu. Autorka se potrudila i osmislila taksonomiju i parametre ocenjivanja što je od velike pomoći nastavnicima.

Priručnik sadržajno i metodički odgovara naslovu. Utemeljen je na vlastitim postignućima i iskustvima, ali i na studioznoj analizi brojnih muzičkih primera, odnosno dobro metodički odabranim, poređanim i interpretiranim primerima što ukazuje na poseban odnos i razumevanje tematike. Naučni nivo pristupa autorke Milene Petrović u smislu doslednosti i potkrepljenosti činjenicama i argu-

mentima evidentno pokazuje da je posvetila pažnju i vreme svakom detalju i time pokazala jasan stav o svakom opisanom pojmu ili pojavi. U metodskom uputstvu autorka piše: „Smatram da će ovakav način rada, zalaženje u harmonsku bit i formalnu sadržinu poznate muzike, inspirisati i motivisati učenike, da će im dati podstrek za vežbanje putem zajedničkog muziciranja, da će funkcionalizovati njihovu muzičku pismenost, te da će ih pripremiti za razumevanje različitih muzičkih sadržaja i muzikalnu interpretaciju.“ Upornost i doslednost autorke Petrović, te njen stručni i metodološki pristup, obuhvat, selekcija i prezentacija, odnosno problematizovanje istraživane teme rezultirao je zaista vrednom štivom.

**PRIKAZ DOKTORSKE DISERTACIJE MARKA R. ALEKSIĆA
ULOGA HARMONIJE U FORMIRANJU MREŽE
INTERPRETATIVNIH ODNOSA U NEMAČKOJ OPERI I
SIMFONIJSKOM LIDU DRUGE POLOVINE DEVETNAESTOG I
POČETKA DVADESETOG VEKA**

Ana Stefanović

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
ana.stefanovic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 05. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 24. 10. 2022.

Dr Marko Aleksić je odbranio doktorsku disertaciju „Uloga harmonije u formiranju mreže interpretativnih odnosa u nemačkoj operi i simfonijskom lidu druge polovine devetnaestog i početka dvadesetog veka“ 1. novembra 2021. godine na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Doktorska disertacija je odbranjena pred komisijom u sastavu: dr Ana Stefanović, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (mentor), dr Dragana Jeremić-Molnar, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (predsednik Komisije), dr Ivana Vuksanović, docent Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, dr Anica Sabo, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu u penziji i dr Leon Stefanija, redovni profesor Filozofskog fakulteta Univerziteta u Ljubljani. Disertacija predstavlja originalnu muzičko-teorijsku naučnu studiju, u kojoj se sistematizuju dosadašnja dostignuća, superiorno zahvataju široka i složena problematika muzičke hermeneutike i muzičke teorije i otvaraju perspektive budućih istraživanja. Disertacija pokazuje punu naučno-metodološku kompetenciju Marka Aleksića, složen istraživački postupak, oslonjen istovremeno na pun uvid u postojeće naučne rezultate i na samosvojan, a teorijski i naučno utemeljen, pristup predmetu. Takođe, nju odlikuju jasno i pregledno prezentovanje rezultata istraživanja, originalan analitički postupak, kao i stilski individualno profilisano, a ujednačeno i jasno koncipiranje teksta.

Doktorska disertacija Marka R. Aleksića obuhvata 486 strana teksta, u koje je uključeno 47 tabela, grafičkih i shematskih prikaza, kao i notnih primera. Najveći deo notnih primera je grupisan u poseban deo, odnosno Prilog doktorske disertacije, koji obuhvata 490 strana i sadrži 163 notna primera, kompjuterski obrađena, sa upisanom detaljnom harmonskom analizom, prevodom libreta, odnosno pevanog teksta, a u pojedinim primerima i označenim lajtmotivima. Na makroplanu,

rad je strukturisan u dva dela, pri čemu prvi predstavlja teorijsko-metodološku postavku, a drugi – analitički deo u kome je ispitana primena predložene metodologije. Ovim delovima prethodi uvod, a slede zaključna razmatranja, kao i indeksi primera, tabela i grafičkih i shematskih prikaza, te spisak literature sa 300 jedinica naučnih studija, radova i drugih relevantnih publikacija (uključujući i osam partitura), na engleskom, nemačkom, francuskom, ruskom, hrvatskom i srpskom jeziku.

U *Uvodu* disertacije autor je izneo polaznu hipotezu da je u nemačkoj operi i simfonijskom lidu u drugoj polovini XIX i na početku XX veka moguće sagledati harmoniju kao izražajno sredstvo koje učestvuje u interpretaciji muzičkih i tekstualnih značenja, kao i specifičnih relacija muzičkih i tekstualnih značenja, koja se formiraju u tim delima. Najavljeno je kritičko ispitivanje referentnih i uticajnih istraživanja o muzičkoj hermeneutici, zatim različitih interpretativnih metoda, koncepata i postupaka koji mogu da budu primenjeni na područje harmonije i istovremeno je formulisana središnja teza rada da harmonija u ovim žanrovima može u potpunosti funkcionisati kao instanca interpretacije. Uspostavlja se značajna metodološka distinkcija između interpretativne analize muzičkog dela, interpretativne analize harmonije i interpretativne analize harmonije kao instance interpretacije. S tim u vezi, najavljeno je posmatranje harmonije kao instance interpretacije muzičkih i, posebno, tekstualnih značenja – naročito s obzirom na značenjsku složenost posmatranog korpusa koji se ovakvoj analizi „nudi“ na razmatranje – pri čemu Marko Aleksić najavljuje svojevrsnu hermeneutiku harmonijske hermeneutike kao jednu od ključnih metodoloških pozicija rada. Na temelju ovih pretpostavki, ali i polazeći od postojećih teorija različitih autora, formirana je osnovna metodologija istraživanja, koja se zasniva na tri nivoa posmatranja interpretativne uloge harmonije. Prvi nivo posmatranja se odnosi na *sagledavanje harmonije kao interpretacije*, drugi obuhvata *načine na koje se harmonija artikuliše kao interpretacija* muzičkih i tekstualnih značenja, a treći podrazumeva ispitivanje *tonalnih i dramsko-tonalnih kategorija*, kao i brojnih i raznovrsnih *strategija interpretativne analize*, pomoću kojih se ispoljava ova uloga harmonije. Neke od ovih postupaka i strategija autor preuzima kao metodološke ‘alatke’ od drugih autora, dok neke druge ističe kao rezultat istraživanja sprovedenog u svom radu. Najavljeno je i da će ispitivanje biti primenjeno na analitičkom korpusu kojeg sačinjavaju muzičke drame i druga muzičko-scenska dela četvorice kompozitora: tetralogija *Prsten Nibelunga* Riharda Wagnera (Richard Wagner), koja uključuje muzičke drame *Rajnsko zlato*, *Valkira*, *Zigfrid* i *Sumrak bogova*, simfonijski lid *Žalobna pesma* Gustava Malera (Gustav Mahler), opere *Saloma* i *Elektra* Riharda Štrausa (Richard Strauss) i kantata *Pesme iz Gure* Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg).

Prvi, teorijsko-metodološki deo rada je podeljen na dva poglavlja. U prvom poglavlju *Teorijski pristupi odnosu muzike i teksta, opšti pogled na harmoniju i tonalitet u interpretativnoj analizi i strategije interpretativne analize*, najpre su dati isto-

rijski pregled razvoja odnosa muzike i teksta u vokalno-instrumentalnoj muzici i bazično sagledavanje pozicije tonalno-harmonske komponente muzičkog dela u interpretativnoj analizi, uz isticanje da su se u ovom procesu iskristalisala tri pravca interpretacije: (1) interpretacija same muzike (2) interpretacija teksta od strane muzike i (3) interpretacija specifičnih relacija muzičkih i tekstualnih značenja. U ovom poglavlju Aleksić predlaže sveobuhvatno shvatanje uloge harmonije u interpretaciji poetskog teksta, prema kome tonalna i harmonska sredstva mogu (1) da tumače ono što je u poetskom tekstu svesno ostavljeno kao *skriveno*, (2) da figuriraju kao korelativi onih značenja koja su *potpuno nova* u odnosu na doslovna značenja, (3) da objašnjavaju *složene odnose između operских likova* i (4) da interpretiraju specifična *psihološka stanja* pojedinih likova, o kojima se ne može u potpunosti saznati iz pevanog teksta. Autor se u tom smislu opredeljuje za nekoliko tonalnih i dramsko-tonalnih kategorija koje funkcionišu kao važan model za razumevanje složenog tonalnog i harmonskog sistema delâ analiziranih u disertaciji: *direkcionni, ekspresivni i asocijativni tonalitet*, koje je teorijski uobličio Robert Bejli (Robert Bailey), te *lutajući i plutajući tonalitet*, koje su predložili Šenberg i Dalhaus (Carl Dahlhaus). Na kraju poglavlja su detaljno elaborirane strategije interpretativne analize, odabrane prema kriterijumu njihovog interpretativnog kapaciteta, a na osnovu kojih je formulisan metodološki okvir rada: tacitna svojstva muzike; prikrivene tendencije, uključujući koncepte „nečute muzike“ i njenih „glasova“; „hermeneutički prozori“ Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer); atribucioni i spekulativni model hermeneutičke analize Roberta Hatena (Robert S. Hatten); metaforičko zasnivanje muzičkog diskursa koje predlaže Ana Stefanović; ekspresivno dupliranje (Krejmer); „nemogući objekti“ i „nemogući ideali“ Krejmera i Džejmsa Tredvela (James Treadwell); opera supremacije (Krejmer); „libestod“ i transcendencija; alegorija i „tonalna alegorija“ (Benjamin /Walter Benjamin/, Blumfield /Morton W. Bloomfield/, Keli /Theresa M. Kelley/, Vilkens /Matthew Wilkens/, Čejf /Eric Chafe/, Krejmer i drugi); anagnoreza; i, metempsihoz.

U drugom poglavlju prvog dela rada *Harmonija kao konstitutivni element u interpretativnoj analizi* je dat sumarni pregled načina na koji će biti elaborirana centralna teza rada, a to je da harmonija funkcioniše i opstaje kao interpretativna instanca, odnosno da poseduje hermeneutički kapacitet u odnosu na muzička značenja, tekstualna značenja, kao i u specifičnim relacijama muzičkih i tekstualnih značenja u nemačkoj operi i simfonijskom lidu druge polovine XIX i početka XX veka.

Drugi, analitički deo rada je podeljen na tri poglavlja. U prvom poglavlju *Uloga harmonije u interpretaciji muzičkih značenja*, sprovedeno je ispitivanje načina na koje harmonija učestvuje u interpretaciji muzičkih značenja. Funkcionalnost ovih značenja je posebno analizirana s aspekta bitne uloge harmonije u artikulisanju dramskog toka. U tom smislu je razmatranje hermeneutičkog potencijala *ekspresiv-*

nog, direkcionog i asocijativnog tonaliteta dovelo do novog razumevanja čisto muzičkih, tonalnih relacija u delima i posebno, do novog razumevanja drame, što je pokazano na primeru analize odabranih segmenata opere i simfonijskog lida trojice kompozitora. Zatim je osvetljena uloga različitih hermeneutičkih strategija, kao što su „supremacija“, „nemogući objekti“ i „nemogući ideali“, koji, u sadejstvu sa različitim činiocima harmonskog i tonalnog jezika, postaju strategije interpretativne muzičke analize. U tom pogledu, izdvojeni su sledeći važni postupci: harmonija jednog dela opere se može prevrednovati u njenu 'lažnu' harmoniju usled toga što harmonija koja se ne čuje dobija smisao stvarne harmonije tog dela opere; pod određenim uslovima, jedan tonalitet koji se značenjski vezuje za određeni operiski lik se može atribuirati nekom drugom liku, što dalje omogućava sasvim novo razumevanje dramskog konflikta između tih likova. Aleksić dalje ukazuje da kadence i određeni harmonski obrti mogu da stvaraju sopstvene, naporedne i od glavnog muzičkog toka nezavisne harmonske tokove, čime oni postaju posebna muzička značenja koja odražavaju i određena značenja u dramskom toku, ali predlaže i mogućnost da splet različitih odnosa između 'visokih' i 'niskih' tonaliteta interpretira odnos superiornih i inferiornih pojava, događaja ili vrednosti. Konačno, čitav niz postupaka i sredstava interpretira „ljubavnu smrt“, ukazujući na brojne nove uvide u odnos između dva lika ili dve ideje koje povezuje i ljubav i smrt istovremeno, što je pokazano u obimnom završnom potpoglavlju prvog poglavlja drugog dela, pod nazivom *Tonalni „libestod“*.

U drugom poglavlju *Uloga harmonije u interpretaciji tekstualnih značenja* razmatraju se postupci pomoću kojih harmonija učestvuje u interpretiranju tekstualnih značenja. Neke od odabranih interpretativnih strategija, kao što su markiranost, ekspresivna dupliranja ili „hermeneutički prozori“, viđene su kako kao muzičke, tako kao retoričke strategije, a neke druge, poput metafore, alegorije ili specifične dramske konfiguracije anagnoreze, funkcionišu kao čisto retoričke strategije i tom prilikom produkuju nova muzička značenja. Ukazano je na specifičnu korelaciju između muzičkog i tekstualnog značenja: iz konteksta se izdvaja određeno tekstualno značenje i postaje markirano, isto kao što se iz okoline u kojoj dominiraju određene tonalne ili akordske relacije izdvajaju relacije istog tipa, ali na tačno određenim tonskim visinama, koje postaju markirane. Muzička metafora može da postane snažnija od metafore koja postoji u tekstu, zahvaljujući tome što jedan tonalitet dobija različite uloge ili značenja u tonalnom toku, u zavisnosti od toga da li se pojavljuje kao podloga diskursu jednog, drugog ili nekog trećeg lika, kao i u zavisnosti od načina na koji je u tom kontekstu upotrebljen. Takođe, tonalna i harmonska ekspanzija i redukcija su upotrebljene u postupku afirmacije i negacije telesnosti voljene osobe i u tu svrhu je upotrebljena interpretativna strategija ekspresivnog dupliranja u tonalnom i harmonskom razvoju, koja predstavlja pandan ekspresivnom dupliranju u poetskom tekstu. „Hermeneutički prozor“ u sprezi sa harmonskim postupcima kao što su harmonska polarizacija, interpolacija i muta-

cija omogućava formiranje interpretativne strategije koja pomaže dostizanje novog razumevanja specifičnih odnosa unutar teksta: suprotnosti koja postoji unutar jednog istog iskaza i saglasja koje postoji unutar dva različita iskaza. U ovom delu rada su analizirani načini na koje se uz pomoć različitih akordskih i tonalnih relacija formiraju harmonska i tonalna alegorija, sa posebnim akcentom na njihov specifični temporalni aspekt: harmonska i tonalna alegorija ne samo da ukazuju na alegorijsko značenje koje je formirano u poetskom tekstu, nego to ponekad čine i pre tog teksta. Na kraju ovog poglavlja, Aleksić sprovodi široki analitički zahvat na području interpretacije anagnoreze. Brojna akordska i tonalna sredstva i postupci – različiti akordi i tonaliteti koji se u muzičkom toku formiraju na uvek istim tonovima, zatim, specifična funkcionalna konfiguracija, a ponekad i posebni akordski obrti ili određene kadence, čija značenja se menjaju u zavisnosti od toga za koji dramski lik se vezuju ili u zavisnosti od posebnog načina na koji ih neki od likova ‘upotrebljava’ – postaju modaliteti za interpretaciju različitih tipova anagnoreze u operi: prepoznavanje drugog i uzajamno prepoznavanje, samoprepoznavanje, pogrešno prepoznavanje i pojmovi šokantnosti i „tišine“ prepoznavanja.

U trećem i poslednjem poglavlju drugog dela rada, naslovljenom *Interpretativna uloga harmonije u specifičnim relacijama muzičkih i tekstualnih značenja*, razmatraju se uloge različitih elemenata tonalnog i harmonskog jezika u interpretaciji specifičnih relacija muzičkih i tekstualnih značenja u odabranim kompozicijama analitičkog korpusa rada. Marko Aleksić je istakao značajan aspekt odnosa između značenja koja su formirana u tonalno-harmonskom jeziku i onih formiranih u tekstu: ta značenja mogu biti ili potpuno drugačija jedno od drugog ili suprotstavljena jedno drugom. Sagledano je i ispoljavanje tritonusnih relacija koje sada uključuju polarne tonalne i akordske odnose, kao i akorde koji su i sami građeni od tritonusa. Takođe, naglašeno je da dva tonaliteta mogu formirati specifični tonalitetski narativ, pri čemu njihove dve tonike mogu obrazovati poseban kompleks međusobnih relacija, i oba postupka interpretiraju tekstualna značenja. Dramsko-tonalne kategorije *direkcionog*, *ekspresivnog* i *asocijativnog tonaliteta* više ne interpretiraju samo muzička značenja ili određena nedvosmislena tekstualna značenja, već i ona koja su ostala skrivena u tekstualnom sloju opere. Nadalje, ukazuje se na novu vrstu alegorije, kao i na sposobnost muzike da otkrije skrivena značenja u tekstu, ali i obrnuto. Tonični akordi dva tonaliteta se mogu ukrstiti na specifičan način koji odražava ‘presecanje’ njihovih tonskih sadržaja, ali i interpretira odnos dva lika u operi. U tu svrhu je predložen i novi pojam *aritmetičke sredine* tonaliteta. Na kraju, metempsihoza je interpretirana pomoću harmonije koja podupire njeno ukupno razumevanje u delu. Posebno su istaknuta harmonska sredstva pomoću kojih se postiže interpretacija metempsihotičnog transfera duha neke osobe ili određene ideje: prekomerni terckvartakord, dominantni sekstseptakord i napolitanski sekstakord.

U doktorskoj disertaciji Marka R. Aleksića su metodološki uspešno objedinjene različite hermeneutičke teorije, hermeneutičke i retoričke analitičke strate-

gije, teorije odnosa muzike i verbalnog teksta, savremeni muzičko-teorijski pristupi i pristupi harmonskoj analizi, a u punoj konvergenciji teorijsko-metodološkog i analitičkog aspekta, izneto je i naučno obrazloženo više originalnih teorijskih hipoteza i metodoloških postavki. U prvom redu ističemo da u muzičko-teorijskoj naučnoj misli na srpskom jeziku, ali i u inostranim okvirima, ova studija predstavlja prvu, naučno dosledno izvedenu postavku hermeneutičke uloge harmonije u vokalno-instrumentalnom, odnosno muzičko-scenskom delu. U tom smislu, ona donosi novu i dragocenu teorijsko-metodološku sistematizaciju harmonskih interpretativnih nivoa i strategija. U tu svrhu, Aleksić je u ovoj studiji uspostavio složeni teorijsko-analitički sistem u vidu „obrnute piramide“ na čijem se najopštijem nivou najpre uspostavlja distinkcija između interpretativne analize dela, interpretativne analize harmonije i interpretativne analize harmonije kao instance interpretacije. Sa akcentovanjem ove poslednje, i najsloženije, analize, interpretativna uloga harmonije se najpre posmatra u triparticiji: u odnosu na postojeća muzička značenja, u odnosu na tekstualna značenja i u odnosu na njihove relacije. Kako bi ispitao hermeneutičku ulogu harmonije, Aleksić je zatim postavio i obrazložio originalnu hipotezu o interpretativnoj ulozi tonalnih kategorija poput *ekspresivnog*, *direkcionog* i *asocijativnog tonaliteta* i njihovih relacija, pružajući prvu sistematsku elaboraciju hermeneutičkog kapaciteta tonaliteta i modaliteta njegovog ispoljavanja u odnosu na ukupno značenjsko, ali i dramsko polje muzičkog dela. Na još nižem nivou posmatranja, ispitivanje uloge harmonije u funkcionisanju, u savremenoj literaturi ustanovljenih, a za dati korpus određujućih, muzičkih interpretativnih strategija, kao što su markiranost, ekspresivna dupliranja ili hermeneutički prozori, kao i muzičko-retoričkih strategija, poput metafore, alegorije ili dramske funkcije anagoreze, predstavlja značajan doprinos ove studije analitičkoj razradi vidova ispoljavanja harmonije u ovim strategijama i ukazivanju na nezaobilaznu ulogu harmonije u njihovoj realizaciji. Aleksić na najnižem nivou posmatranja pokazuje kako se dobro poznata harmonska sredstva i postupci, akordi, harmonske funkcije, specifični obrti, kadence, najzad, njihovi odnosi, kontekstualno posmatrani, kako u odnosu na značenjsku „horizontalu“, tako u odnosu na mnoštvo slojeva u muzičko-tekstualno-narativno-dramskoj „vertikali“ muzičko-dramskog dela, pojavljuju kao snažna interpretativna sredstva.

U skladu sa originalnim teorijskim postavkama, Marko Aleksić je u drugom delu rada izneo i originalnu metodologiju analize interpretativne uloge harmonije, koju, na datom korpusu, preduzima u tri koraka: u odnosu na već formirana muzička značenja, u odnosu na verbalni tekst i u odnosu na relacije muzičkih i tekstualnih značenja. Autor u veoma elaboriranim, minucioznim analizama, u vlastitoj hermeneutici harmonske hermeneutike, a sprovodeći analizu na pomenutim nivoima, dolazi do značajnih uvida u harmonske uplive na formiranje složenih značenjskih relacija: u interpretaciji muzičko-dramskih likova i njihovih odnosa, u formiranju dramske konfiguracije i njenih elemenata, u otkrivanju „nečutih“ i prikriva-

nju i transformaciji „čutih“ glasova. U mnogim svojim analizama, Marko Aleksić je došao do tumačenja određenih muzičkih i dramskih segmenata odabranih dela, koja se u ovoj studiji prvi put iznose.

Aleksić je svoju postavku i razradu potkrepio brojnim, precizno izvedenim, tabelama, grafikonima, kao i posebnim, sadržajnim prilogom notnih primera, tehnički i grafički odlično izvedenim, koji uključuju harmonske analize. Teorijsko-analitička postavka izneta u ovoj studiji može naći primenu u svim budućim istraživanjima hermeneutičke funkcije harmonije i interpretativnoj analizi uopšte nemačke muzike poznog romantizma i šire, kao čvrst i sistematski postavljen, a opet, dovoljno fleksibilan okvir za individualne interpretacije harmonskih interpretativnih strategija. Aleksićeva tumačenja i analize odabranih dela nemačkog poznog romantizma, potkrepljeni primerima, takođe mogu naći široku pedagošku primenu. Hipoteza izneta u *Zaključnim razmatranjima* da posmatrane harmonske interpretativne strategije „mogu predstavljati obrasce za aktiviranje složenih procesa tumačenja muzičkih dela uopšte, a posebno muzičko-scenskih dela, kao i za formiranje novog naučnog diskursa na području mogućih i neotkrivenih oblasti njihove interpretativne rekonstrukcije“, naznačuje široke mogućnosti primene iznete teorijske postavke i analitičke metodologije i otvara nove perspektive – kako autoru, tako drugim istraživačima – u oblasti muzičke teorije i muzičke hermeneutike.

**KONFERENCIJA DIFRAKCIJE KOMPOZITORSKOG,
MUZIČKO-TEORIJSKOG, PEDAGOŠKOG I
DRUŠTVENO-KULTURNOG STVARANJA
BERISLAVA POPOVIĆA
(PRIKAZ MUZIČKO-TEORIJSKIH RADOVA)**

Ivana Ilić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
ivanailic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 07. 09. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 31. 10. 2022.

U periodu od 30. novembra do 2. decembra 2021. godine, u povodu obeležavanja 90 godina od rođenja i 20 godina od smrti istaknutog kompozitora, muzičkog teoretičara, pedagoga i kulturnog poslenika Berislava Popovića, održana je nacionalna konferencija sa međunarodnim učešćem *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića*. Konferenciju su zajednički organizovali Muzikološko društvo Srbije i Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, u čijoj Svečanoj sali se odvijao ovaj trodnevni skup. Konferencija je obuhvatila raznovrstan program. Izuzev radnih sesija, program je sadržao i projekciju dokumentarnog filma „Berislav Popović: Životni kontrapunkt“ (režija Vladimir Milisavljević), Okrugli sto posvećen profesoru Berislavu Berku Popoviću nazvan *Sećanja* i koncert posvećen stvaralaštvu Berislava Popovića naslovljen *Sempre e con tutta la forza*. U okruglom stolu učestvovali su Popovićeve savremenici – nekadašnje kolege, učenici i studenti Petar Bergamo, Miloš Zatkalik, Dubravka Jovičić, Marija Koren-Bergamo, Ana Kotevska, Milan Mihajlović, Snežana Nikolajević, Miloje Nikolić, Nikola Rackov, Anica Sabo, Ivana Stefanović, Katarina Tomašević i Vesna Šouc. Program koncerta održanog u Sali Beogradske filharmonije činila su sledeća Popovićeve ostvarenja: *Varijacije za klavir* (Uki Ovaskainen, klavir), *Gudački kvartet* (Gudački kvartet *Difrakcije*), *Igra senke* za duvački kvintet (Novosadski duvački kvintet) i *Balada* za gudače (Gudački orkestar *Academia concertante*, dirigent Dragana Jovanović). Radne sesije su zapremile dva dana. Izloženi radovi pokrili su sve četiri ključne oblasti razgranatog delovanja Berislava Popovića. Najveći broj izlaganja bio je posvećen Popovićevoj muzičko-teorijskoj delatnosti te će u nastavku biti prikazani radovi u kojima je osvetljena navedena grana Popovićeveog rada.

Muzičko-teorijski opus Berislava Popovića obuhvata nekoliko napisa, među kojima se ističu: habilitacioni rad *Tipovi oblika kod savremene muzike* (1967), stu-

dije *Konstitucija muzičkog dela* (1979), *Oblik u muzici XX veka* (1985) i *Muzička forma ili smisao u muzici* (1998). Otisnu tačku svih izlaganja na konferenciji predstavljao je najpozniji među ovim spisima, u kojem je postavljena, teorijski razrađena i obrazložena, i na brojnim kompozicijama različitih stilskih epoha proverena, teorija o konstrukcijskoj univerzalnosti muzičke forme. Budući da je posredi prva publikacija na srpskom jeziku u kojoj je formulisana i naučnom aparaturom u potpunosti dokazana jedna *formalna teorija*, sasvim je razumljivo što je ova studija podstakla brojne teorijske uvide.

U skladu sa Popovićevim interdisciplinarnim pristupom u tumačenju muzičke forme, u predstavljenim radovima diskutovani su kako specifično muzički tako i vanmuzički domen njegove formalne teorije. U polju *oko* muzike mogla su se uočiti dva horizonta gledanja. Jedan proističe iz tačaka gledišta samog Popovića, dok su drugim autori otvorili pitanja koja – iako u Popovićevoj studiji nisu eksplicitno pokrenuta – po svome duhu ipak jesu bliska karakteru njegove teorijske i naučne misli. S jedne strane, budući da se Popović u objašnjenju međusobne uslovljenosti muzičke forme i muzičke građe oslonio na fizičko tumačenje međuzavisnosti geometrije i sadržaja prostor-vremena, Marko Popović, fizičar i sin Berislava Popovića, ponudio je čitanje prethodno pomenute studije iz perspektive moderne fizike. U fokusu dr Popovića bio je ključan period paradigmatičke promene u shvatanju fizičke realnosti na prelazu iz XIX u XX vek, odnosno promena ispoljena u odmaku od klasične Njutnove (Isaac Newton) fizike ka Opštoj teoriji relativnosti Alberta Ajnštajna (Albert Einstein), kada je teorijski dokazana međuzavisnost geometrije i sadržaja prostor-vremena.

S druge strane, Miloš Zatkalik i Nemanja Sovtić govorili su o temama koje se čitaju na marginama ili „između redova“ Popovićeve studije. Miloš Zatkalik, prevodilac Popovićeve studije na engleski jezik i dugogodišnji profesor na predmetu Muzički oblici na Fakultetu muzičke umetnosti, u svom izlaganju je pošao od napomene o fleksibilnosti same Popovićeve misli koja se, jednom kada je muzičko-analitičko blisko čitanje iscrpljeno, slobodno otiskuje ka oblastima lingvistike, teorije relativnosti, neuronauka i brojnih drugih oblasti. Sledeći tu slobodu, Zatkalik je u Popovićevoj dominantno strukturalističkoj orijentaciji istakao autorovo interesovanje za akciju (*energeia*) podjednako koliko i za čin (*ergon*), ukazao na odmak od kartezijanskog ka topološkom prostoru u kojem, zahvaljujući invarijantnim svojstvima transformacija muzičkog prostor-vremena, egzistiraju muzičke univerzaliye, interpretirao muzičku formu iz ugla Delezovog koncepta virtuelnog, ukazao na fenomenološke okvire Popovićevog pristupa i, na kraju, Popovićevu definiciju značenja u muzici kao „sposobnosti formalne jedinice da uđe u jedinicu na višem hijerarhijskom nivou“ tumačio iz perspektive distinkcije između aktualnosti i potencijalnosti, zastupljene u teoriji društvenih sistema Niklasa Lumana (Niklas Luhman).

Nemanja Sovtić je pisao o pojmu muzičkog diskursa u svetlu teorijske prakse Berislava Popovića. Uoprednom analizom načina na koje su u ovoj publikaciji

tumačeni osnovni muzičko-teorijski pojmovi (muzički tok, muzička forma, muzičko delo, muzički materijal/građa, muzički jezik), te i različitih određenja pojma muzičkog diskursa, Sovtić je ukazao na funkcionalnu bliskost između onoga što Popović naziva „muzički fonološki kod“ na planu muzičkog jezika i onoga što Mišel Fuko (Michel Foucault) opisuje kao pravila obrazovanja diskursa. Iako je uočio paradoks između težnje ka teorijskoj univerzalnosti u studiji muzičkog teoretičara i fokusa na diskurzivno određene singularnosti u napisima francuskog filozofa, Sovtić je zaključio da se između muzičkog jezika, onako kako ga opisuje i razume Popović, i muzičkog diskursa može postaviti znak jednakosti. Popovićev naglasak na uvek individualnom ispoljavanju dinamične međuzavisnosti delova muzičke forme i uticaja koji njihove međusobne relacije imaju na estetski doživljaj slušaoca samo je dodatna potvrda značaja koji singularnost ima u njegovoj muzičko-teorijsko-analitičkoj građevini.

Čisto muzički domen formalne teorije Berislava Popovića bio je u fokusu tri studije: jedne više teorijskog karaktera i dve više analitički orijentisane. Federiko Ekhart (Federico Eckhardt), profesor Nacionalnog univerziteta umetnosti u Buenos Ajresu i jedini inostrani učesnik konferencije, govorio je o ulozi muzičkog materijala kao svesnog pretkompozicionog izbora u generisanju muzičkog toka. Ishodište njegovog izlaganja činila je Popovićeva napomena da u muzičkom toku „kombinacija čitavog niza izabranih muzičkih elemenata uslovljava izbor drugih elemenata“. Na osnovu tvrdnje Igora Stravinskog o otporu koji pretkompozicione zalihe, poput objekata, pružaju kompozitoru, Ekhart je govorio o naporu sa kojim muzički tok prevazilazi ovaj otpor, kao i o tome kakav trag on ostavlja na sam muzički tok.

Anica Sabo, nekadašnja asistentkinja i najbliža saradnica profesora Popovića na predmetu Muzički oblici, osvetlila je ispoljavanje i delovanje simetrije u muzičkom toku. Osnova rada Anice Sabo bila je Popovićeva teorijska eksplikacija fenomena muzičkog toka i shvatanje da simetrija, uz ekvivalenciju i interakciju, ima ključnu ulogu u razumevanju i tumačenju celovitosti muzičkog dela. Polazeći od navedenih postavki, Sabo je teorijski, metodološki i analitički (na primeru drugog stava *Drugog koncerta za klavir i orkestar* Bele Bartoka /Béla Bartók/) razradila i produbila ispoljavanje simetrije u muzičkom delu stavljajući poseban fokus na razumevanje simetrije u uslovima nepotpune ekvivalencije i evolutivnog principa odvijanja muzičkog toka.

Mirjana Zakić je u svom radu pošla od podudarnosti između Popovićevog teorijskog koncepta strukturnog težišta u ulozi „znaka raspoznavanja strukture“, s jedne, i etnomuzikološkog teorijskog koncepta morfološke dominante, s druge strane. U njenom fokusu bilo je analitičko i semantičko sagledavanje aktivnosti (protoka) primarnih i sekundarnih elementa u muzičkom toku instrumentalnih narodnih melodija. Analitički uzorak predstavljale su melodije koje izvodi Dobrivoje Todorović, izvođač na aerofonim instrumentima i pedagog u procesu usme-

nog prenošenja izvođačkog umeća. Analiza je pokazala korelaciju između vida i stepena aktiviranja pojedinačnih muzičkih elemenata ili grupe elemenata, s jedne, i instrumentalnih žanrova i konteksta u kojem se oni realizuju, s druge strane.

Muzičko-teorijska misao Berislava Popovića je na još dva načina figurirala u predstavljenim radovima. U izlaganju Milice Lazarević ključni koncepti Popovićeve kapitalne studije – energija, gravitacija, simetrija, ekvivalencija, granice i muzičko prostor-vreme – postali su svojevrsni muzičko-teorijski „talas“ koji se u relaciji prema odabranim kompozicijama „prelama“ u odgovarajući interpretativno-analitički pristup kompozicijama *Difrakcije* i *Medium tempus*. Pomnom analizom najpre teorijskog, a potom i muzičkog teksta, Lazarevićeva je zaključila da su svi ključni činioци Popovićeve muzičko-teorijske građevine istraženi na stvaralački način mnogo pre nego što su dobili svoje pisano uobličenje.

Na kraju, u radu Ivane Perković dat je značajan prilog istoriji muzičke teorije u Srbiji. U nameri da sagleda način na koji se razumevanja muzičke forme u (digitalizovanoj) srpskoj periodici „dugog devetnaestog veka“ odnose prema teorijskim postavkama i tumačenjima Berislava Popovića, autorka je svojim istraživanjem obuhvatila dostupnu periodiku objavljivanu između 1869. i 1913. godine. Heterogeni pristupi muzičkoj formi su u izlaganju Perkovićeve sistematizovani u šest kategorija (forma u muzici i drugim umetnostima, muzička forma i obrazovni proces, srpska tradicionalna muzika i pitanja muzičke forme, muzička forma kao muzički žanr, kritički osvrti na formu u prikazima pojedinačnih kompozicija, nauka o muzičkim oblicima) i predstavljeni kako putem značajnih komparativnih uvida, tako i posredstvom niza citata iz do sada još uvek nedovoljno istraženih izvora.

Ako se poslužimo teorijskom terminologijom ranije pomenutog francuskog filozofa Mišela Fukoa, možemo reći da su muzičko-teorijski radovi izloženi na ovoj konferenciji jasno pokazali da Berislav Popović ima ulogu začetnika jednog sasvim posebnog tipa diskurzivnosti u muzičkoj teoriji u Srbiji. On tu ulogu ima ne samo zato što je proizveo „neiscrpnu mogućnost diskursa“ omogućivši grananje sličnosti u odnosu na svoj rad, već i time što je stvorio mogućnosti za pristupe koji se od njegovog rada razlikuju, a ipak mu istovremeno i pripadaju. Ta igra sličnosti i razlika koju Popovićev rad pokreće garant je same njegove aktuelnosti i relevantnosti, a konferencija *Difrakcije kompozitorskog, muzičko-teorijskog, pedagoškog i društveno-kulturnog stvaranja Berislava Popovića* predstavljala je značajnu priliku da se o toj dvostrukosti progovori.

**XIV MEĐUNARODNA KONFERENCIJA O MUZIČKOJ
TEORIJI I ANALIZI *INTERDISCIPLINARITY OF MUSIC
THEORY: KNOWLEDGE OF MUSIC BETWEEN HISTORY,
POETICS, THEORIES, AND CRITICISM***

Marko Aleksić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
marko.aleksic@fmu.bg.ac.rs

Primljeno / Received 15. 10. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 26. 11. 2022.

U Beogradu je, u periodu od 7. do 9. oktobra 2022. godine, u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, održana XIV bje-nalna međunarodna konferencija o muzičkoj teoriji i analizi, pod nazivom „Inter-disciplinarity of Music Theory: Knowledge of Music Between History, Poetics, Theories, and Criticism“ („Interdisciplinarnost muzičke teorije: znanje o muzici između istorije, poetike, teorija i kritike“). Konferencija je održana u svečanoj sali Rektorata Univerziteta umetnosti u Beogradu i po prvi put je organizovana kao hibridni događaj, sa gotovo podjednakim brojem radova koji su izlagani uživo i onih koji su predstavljeni u onlajn formatu. Imajući u vidu njen međunarodni ka-rakter i učesnike iz različitih delova sveta, zvaničan jezik konferencije je i ovaj put bio engleski. Programski odbor konferencije činilo je petnaest naučnika iz oblasti muzičke teorije i muzikologije, među kojima su istaknuti profesori evropskih uni-verziteta i profesori sa Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Takođe, u svim aspektima realizacije konferencije nezaobilaznu ulogu je imao Organizacioni odbor konferencije. Na otvaranju konferencije, u petak 7. ok-tobra 2022. godine, okupljenima su se obratili dr Mirjana Nikolić, rektor Univerzi-teta umetnosti u Beogradu, dr Gordana Karan, prodekan za nauku Fakulteta mu-zičke umetnosti u Beogradu i dr Zoran Božanić, šef Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Nastavljajući tradiciju bavljenja različitim aktuelnim temama iz oblasti mu-zičke teorije i analize, formiranu tokom prethodne gotovo dve decenije njenog odr-žavanja, konferencija je ove godine imala za cilj da razmotri različite perspektive muzičke teorije u njenoj interdisciplinarnoj situaciji u XX veku, kroz preispitivanje granica muzičko-teorijske discipline ne samo u okviru nauke o muzici, već i u širem polju humanistike. U tom smislu, jedan od najbitnijih zadataka bio je da se artiku-liše vizija interdisciplinarnih odnosa i veza u budućnosti, kroz kritičku retrospek-

ciju prošlosti, ali uz očuvanje humanističkih vrednosti, intersubjektivnosti i dijalogičnosti. U okviru konferencijske diskusije se diferencirala gradacija četiri saznanja pristupa muzičke teorije: istorija muzičke teorije, istorijska i teorijska poetika, humanističke teorije muzike i muzička kritika.

Svakog od tri konferencijska dana je održano po jedno plenarno predavanje uvaženih profesora muzičke teorije sa vodećih evropskih i svetskih univerziteta, odnosno konzervatorijuma. Prvog dana konferencije, u petak 7. oktobra, plenarno predavanje je održala dr Valentina Holopova, profesorka muzičke teorije Državnog konzervatorijuma „Čajkovski“ i Univerziteta „Lomonosov“ u Moskvi (Ruska Federacija). U svom predavanju, pod nazivom *The Tradition of Semantic Analysis of Music in Russian Musicology*), profesorka Holopova je napravila istorijski presek razvoja semantičke muzičke analize u Rusiji, posebno akcentujući delatnost i publikacije dvojice značajnih ruskih naučnika u ovoj oblasti iz prve polovine XX veka, Boleslava Javorskog i Borisa Asafjeva, ali ukazujući i na novija istraživanja na ovom području, poput teorije muzičkog sadržaja kojom su se bavile Ljudmila Kazanceva i sama autorka, Holopova. Narednog dana, plenarno predavanje, naslovljeno *Musical Modernism and the Representation of Disability*, održao je dr Džozef Straus (Joseph Straus), profesor muzičke teorije Državnog univerziteta u Nju Jorku (Sjedinjene Američke Države). Profesor Straus je u svom predavanju istakao da neke od najkarakterističnijih odlika muzičkog modernizma, kao što su „imobilisane“ harmonije, razlomljene forme, međusobno suprotstavljeni tekstualni slojevi, te radikalno pojednostavljenje sredstava u nekim slučajevima, odnosno radikalna složenost i hermetizam u drugim, mogu biti shvaćene kao muzičke reprezentacije različitih invalidnih stanja, poput oštećenja pokretljivosti, deformiteta, ludila, autizma, itd. I konačno, u nedelju 9. oktobra, svoje plenarno predavanje je održao dr Džon Kozlovski (John Koslovsky), profesor muzičke teorije Konzervatorijuma u Amsterdamu i Univerziteta u Utrehtu (Holandija). U neposredno održanom predavanju pod nazivom *Playing with Musical Hierarchies*, profesor Kozlovski je, polazeći od kritičkog osvrta na pitanje (ne)aktuelnosti hijerarhijskog razmišljanja kao osnovnog posla muzičke analize, na primeru drugog stava *Petog gudačkog kvarteta* Bele Bartoka (Béla Bartók) elaborirao načine na koje su se analitičari – posebno u američkoj nauci o muzici – tokom niza godina pozivali u okviru hijerarhijsko-strukturinog pristupa muzici ovog kompozitora i pritom predložio postupke za razjašnjenje nepredviđenih okolnosti koje stalno iskrsavaju u analizi ovog stava, među kojima su i performativni pristup u grafičko-linearnoj analizi, sa svim njegovim različitim prednostima.

U radnom delu konferencije je predstavljeno ukupno 26 radova, čiji su autori bili iz Srbije, Sjedinjenih Američkih Država, Velike Britanije, Poljske, Kine, Ruske Federacije, Australije, Španije, Austrije, Mađarske, Češke, Norveške, Hrvatske i Severne Makedonije. Radni deo konferencije, prvog konferencijskog dana, započeo je tematskom sesijom posvećenoj teorijsko-metodološkoj i tehnološkoj artikulaciji in-

terdisciplinarnosti muzičke teorije. U okviru ove sesije dr Ivana Ilić (Univerzitet umetnosti u Beogradu) predstavila je rad u kome su elaborirane one muzičke prakse koje koriste tehnologiju u cilju preispitivanja i redefinisiranja kreativnih, izvođačkih i slušalačkih navika u savremenim društvima, a msr Lucija Maloveska (Lucia Maloveskà, Akademija izvođačkih umetnosti u Pragu, Češka Republika) je izložila rad u kome su razmatrane premise, koncepti i uticaji interdisciplinarnosti u češkoj muzičkoj teoriji. Usledila je sesija sa radovima u kojima je muzička teorija sagledana u svetlu književne i umetničke teorije, u okviru koje su svoje radove predstavile dr Ivana Vuksanović, msr Natalija Stanković i dr Milena Medić (sve sa Univerziteta umetnosti u Beogradu). Ivana Vuksanović je u svom radu dala predlog objašnjenja prirode i uslova muzičkog humora kao estetskog iskustva, razmatrajući ovu problematiku prvenstveno iz perspektive antiesencijalističke filozofije, zatim, Natalija Stanković je razmatrala odnos muzike i bajke date u tekstu, u Štrausovoj (Richard Strauss) operi *Žena bez senke*, a Milena Medić je u svom radu predstavila skicu za moguću genološku teoriju lirskog i lirskih tipova u muzici, kao inovativni pristup u analizi vokalne muzike. Radni deo prvog dana konferencije je završen prezentovanjem radova okupljenih u sesiju posvećenu muzičkoj teoriji koja funkcioniše u hermeneutičkim i kritičkim ključevima. Msr Tanja Mijatović (Univerzitet umetnosti u Beogradu) je predstavila rad u kome se sa pozicija analitičkog modela „hermeneutičkih prozora“ Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer) razmatra funkcija ekspresivnih činova u delu *Apolon, vođa muza* Igora Stravinskog, a dr Marko Aleksić (Univerzitet umetnosti u Beogradu) je kroz interdisciplinarno ukrštanje harmonije, hermeneutike i psihoanalize ukazao na načine na koje se posredstvom „Elektrinog akorda“ interpretira „Elektrin kompleks“ u Štrausovoj operi *Elektra*. Dr Rene Ruš (René Rusch, Univerzitet u Mičigenu, SAD) je u svom radu predstavila sistematizaciju savremene kritike, muzičke estetike i poetike Franca Šuberta (Franz Schubert), dok je dr Sio Pan Leong (Sio Pan Leong, Univerzitet u Edinburgu, Velika Britanija), uz oslanjanje na Frojddovu (Sigmund Freud) psihoanalitičku teoriju, na primeru analize *Trija u Es duru* istog kompozitora istražio njegov specifičan gotički stil.

Drugog dana konferencije, u subotu 8. oktobra, nastavljen je njen radni deo i učesnici su izložili različite radove u okviru sesije „Filozofski, antropološki, kulturni i teološki okviri muzičke teorije“. Dr David Fereiro Karbaljo (David Ferreira Carballo, Institut muzičkih nauka „Complutense“, Univerzitet „Complutense“ u Madridu, Španija) predstavio je svoj rad posvećen specifičnoj interakciji vagnerijanske muzičke drame i muzike lokalnog španskog kolorita u operama Konrada del Kampa (Conrado del Campo), msr Sanja Stevanović i dr Zlatko Matić (Institut za sistematsko bogoslovlje, Pravoslavni bogoslovski fakultet Univerziteta u Beogradu) osvetlili su aspekte „svetosti“ crkvene polifonije u korelaciji sa soteriologijom rimokatoličke crkve, dok je msr Šaoja Lu (Xiaoya Lu, Univerzitet Južne Kine, NR Kina) ukazala na široki spektar relacija između muzike i teksta u muzičkom stvaralaštvu

u kineskoj dinastiji Tang. U nastavku konferencijskog dana imali smo priliku da čujemo radove dr Konstantina Zenkina (Državni konzervatorijum „Čajkovski“ u Moskvi, Ruska Federacija), dr Ildara Hananova (Ildar Khannanov, Institut „Pibodi“, Univerzitet Džons Hopkins, SAD) i Dioga Salmerona Karvalja (Diogo Salmeron Carvalho, Univerzitet Merivud, SAD). Konstantin Zenkin je ukazao na značaj intrinzičnih invarijantnih karakteristika muzike zasnovane na materiji i sadržaju, koje ispunjavaju svako umetničko delo ili umetnički čin, zatim, Ildar Hananov je razmatrao primenu metode grčkih stoika na analizu muzičkog žanra, koja dovodi do novog razumevanja barokne čakone, a Diogo Salmeron Karvaljo je rasvetlio aspekte identiteta i pamćenja u kompoziciji Stiva Rajha (Steve Reich), u kojoj su na novi način spojeni minimalistički postupak komponovanja i snimljeno svedočenje jedne žrtve rasističkog nasilja.

Radni deo poslednjeg, trećeg dana konferencije, u nedelju 9. oktobra, počeo je sesijom „Muzička teorija i metodološka pitanja aplikacije, implikacije, komparacije, amplifikacije“, podeljenom u dva dela. U prvom delu ove sesije dr Moris Vindlburn (Maurice Windleburn, Univerzitet u Melburnu, Australija) izložio je rad u kome je istražio načine na koje se nekreativno pisanje, kao specifičan pristup u književnosti XXI veka, može koristiti kao oblik hipertekstualne muzičke analize. Preispitivanje metodoloških pristupa analizi filmske muzike i, uopšte, filmskoj muzikologiji donela je u svom radu msr Ivana Tomić-Obrdalj (Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Umjetnička škola u Koprivnici, Hrvatska), dok su dr Monika Karvaševska (Monika Karwaszewska) i msr Beata Oril (Beata Oryl) (Akademija za muziku „Stanislav Moniuško“ u Gdanjsku, Poljska) u svom radu predstavile dvostruku ulogu intermedijalne naracije – kao načina prezentacije muzičke koreografije i kao predmeta istraživanja novog jezika čija upotreba proširuje koncept i formu predstavljanja kompozicije. U drugom delu sesije dr Nataša Crnjanski (Univerzitet u Novom Sadu) razmotrila je različite muzičke reprezentacije opozicije između „jastva“ i „drugosti“ u svetlu teorije markiranosti, msr Mahid Motavaseli (Majid Motavasseli, Univerzitet za muziku i izvođačke umetnosti u Gracu, Austrija) je na primeru finala Malerove (Gustav Mahler) *Devete simfonije* demonstrirao interdisciplinarni pristup koji nastoji da ispita sve aspekte kompozicije nastale kao rezultat izvođenja, dr Laslo Stašo (László Stachó, Muzička akademija „Franc List“, Budimpešta, Mađarska) je pokazao načine na koje jedna od najuticajnijih lingvističkih teorija o komunikaciji značenja – teorija relevantnosti Sperbera i Vilsona (Sperber & Wilson) – funkcioniše u postupku razumevanja procesa komunikacije u okviru određenih tipova muzičkog značenja, a msr Čija-Ling Peng (Chia-Ling Peng, Univerzitet u Njukaslu, Velika Britanija) u svom radu je predložila preoblikovanje Veberove (Max Weber) teorije racionalnosti na primeru muzike J. S. Baha (J. S. Bach) i Dž. Kejdža (J. Cage). Poslednja sesija u okviru radnog dela konferencije obuhvatila je radove u kojima je muzička teorija sagledana kao teorijska poetika. Najpre je dr Trena Jordanoska (Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet „Sv. Ćirilo i Metodije“, Skoplje, Se-

verna Makedonija) predstavila specifične aspekte poetike makedonskog kompozitora Dimitrija Bužarovskog, koji se odnose na resemantizaciju folklora, popularnih žanrova i muzičkih stilova, a potom je dr Ram Reuven (Norveška akademija za muziku u Oslu, Norveška) u svom radu posvećenom promenljivoj klasifikaciji čiste kvarte tokom XV i XVI veka ukazao na to kako se shvatanja, ali i nesporazumi muzičkih teoretičara i pedagoga renesanse danas mogu iskoristiti za unapređenje dosadašnje pedagoške prakse u vezi sa ovom kontrapunktskom temom. Dr Dimitar Ninov (Državni univerzitet u Teksasu, SAD) je u svom radu ponudio kreativne načine komponovanja postepene modulacije u udaljene tonalitete, kao vid unapređenja teorijsko-pedagoškog pristupa ovoj harmonskoj problematici, dok je dr Nikola Komatović (samostalni istraživač, Srbija) demonstrirao analitičke prednosti, ali i ograničenja specifičnog metodološkog pristupa nazvanog *Theorie der Tonfelder* Alberta Šimona (Albert Simon), u analizi izrazito hromatskih segmenata repertoara XIX veka.

Za potrebe i u sklopu konferencije je objavljena monografska publikacija na engleskom jeziku, u kojoj su dati kompletan program konferencije, apstrakti radova i biografije učesnika (60 strana). Na kraju prvog dana konferencije, u petak 7. oktobra uveče, takođe u svečanoj Sali Rektorata, održan je koncert akademskog hora „Collegium musicum“, pod dirigentskim vođstvom mr Biljane Radovanović Brkanović, redovnog profesora i prorektora Univerziteta umetnosti u Beogradu. Na samom završetku konferencije, njene rezultate, doprinos i domete ukratko je rezimirao autor ovog prikaza, dr Marko Aleksić, docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i koordinator konferencije, ujedno najavivši narednu konferenciju za koju je planirano da će se održati za dve godine.

**XVII MEĐUNARODNI NAUČNI SKUP
SRPSKI JEZIK, KNJIŽEVNOST, UMETNOST
– MUZIČKI DEO SKUPA**

Biljana Mandić

Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
biljana.mandic@filum.kg.ac.rs

Primljeno / Received 05. 11. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 30. 11. 2022.

U Kragujevcu je, na Filološko-umetničkom fakultetu, od 28. do 29. oktobra 2022. godine, održan, sedamnaesti po redu, međunarodni naučni skup *Srpski jezik, književnost, umetnost*. Ovogodišnja zajednička tema skupa posvećena je „Srbiji“, a obrađivana je u okviru četiri dela: lingvističkog, književnokulturološkog, medijsko-teorijsko-pedagoškog dela skupa i dela skupa usmerenog ka istoriji umetnosti i arhitekture. Skup je, tradicionalno, svečano otvorio dekan Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu, mr Zoran Komadina, redovni profesor, a pozdravnom rečju, prisutnima se obratio i rektor Univerziteta u Kragujevcu dr Nenad Filipović, redovni profesor.

Nakon svečanog otvaranja, održana su tri plenarna predavanja. Prvo, sa temom „Srbija u Vukovoj standardizaciji srpskog jezika“, koje je održao redovni profesor Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu dr Miloš Kovačević, drugo, sa temom „Angažman u pripovednoj formi: Srbija u romanima Slobodana Selenića“, koje je održao Tomislav Brlek, vanredni profesor Filozofskog fakulteta u Zagrebu, i treće, sa temom „Srpska muzička pedagogija i osnovnoškolski sistem: osvrt na prošlo i vizija budućeg“, koje je održala dr Biljana Mandić, vanredni profesor Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu.

U okviru plenarnog predavanja, Biljana Mandić se osvrnula na genezu predmeta Muzička kultura u osnovnim školama od skoro 200 godina, tačnije od osnivanja i uspostavljanja rada prvih osnovnih škola (1838), do poslednjih promena koje su obeležile osnovnoškolski sistem početkom XXI veka. Sveobuhvatnim ukazivanjem na ključne elemente koji su doprineli razvoju srpske muzičke pedagogije u segmentu opšteobrazovne muzičke edukacije, izvršena je kontekstualizacija etapa koje su pratile razvoj muzičke pedagogije u srpskim osnovnim školama. Ukazano je na četiri razvojna perioda, obeležena sukobima svetskih i regionalnih razmera, koja su na osnovnoškolski sistem ostavila takve posledice da se školski sistem često morao temeljno reorganizovati, ponekad i uz negaciju svih dotadašnjih pedagoških

postignuća. Istaknuto je da su se, za skoro 200 godina, nastavni planovi i programi u Srbiji menjali oko 30 puta, ali, da je, bez obzira na turbulentan ekonomski, društveno-istorijski i socijalno-kulturni razvoj, permanentna progresija opšteobrazovne muzičke edukacije dostizala svoj maksimum u svakom od analiziranih perioda. Potpuna eksplikacija predmeta Muzička kultura najvidljivija je u poslednjim reformama osnovnoškolskih programa (2017–2019) i programskih sadržaja usmerenih ka opštoj muzičkoj edukaciji.

Medijsko-teorijsko-pedagoški deo ovogodišnjeg, sedamnaestog međunarodnog naučnog skupa, u fokusu je imao temu sa naslovom *Srbija: jezik nauke o muzici*.¹ Nakon plenarnih izlaganja, rad je nastavljen u dve radne sekcije – *Srpski muzički vremeplov* i *Naučna misao o razvoju muzike u Srbiji*. Bez obzira na ukupan broj radova, predviđenih za izlaganje u obe sekcije, na samom skupu izloženo je jedanaest radova.

U okviru prve sekcije, *Srpski muzički vremeplov*, rad pod naslovom „Muzika u srpskom animiranom filmu 1969–1977.“ izložila je dr Marija Ćirić, redovni profesor Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu, u okviru koga je sagledavala poziciju muzike u srpskom animiranom filmu tokom jednog od najplodnijih razdoblja ove umetničke vrste u socijalističkoj Jugoslaviji (od 1969. do 1977. godine), odnosno, govorila je o periodu kada se centar kinematografske animacije pomerio iz Beograda u Novi Sad, a vodeći producent postala novosadska „Neoplanta“. Nakon kraćeg osvrt na prethodno ostvarene rezultate srpske kinematografske animacije, razmatrana su antologijska dela uglednih imena srpske animacije: Borislava Šajtinca, Nikole Majdaka, Divne Jovanović, Stevice Živkova, Zorana Jovanovića i Vere Vlajić. Rad je ukazao na visoke domete ostvarene na relaciji muzika – slika, te na poziciju muzike kao bitnog konstituenta naracije. U radu je naglašeno da su muziku srpske kinematografske animacije obeležila vrhunska kreativna rešenja vodećih domaćih kompozitora primenjene muzike – Vokija Kostića i braće Vranešević.

¹ U okviru teme „Srbija: jezik nauke o muzici“, potencijalnim učesnicima ponuđene su pod teme, koje su omogućavale bliže definisanje istraživačkog diskursa: *Srpski muzički vremeplov*; *Naučna misao o razvoju muzike u Srbiji*; *Napisi o jeziku srpske muzike*; *Napisi o jeziku tradicionalne srpske muzike*; *Istraživanja srpske muzike van granica Srbije*; *Problem nacionalnog identiteta u srpskoj muzici*; *Muzičko školstvo u Srbiji*; *Status muzičke pedagogije u Srbiji*; *Srpski muzički pedagozi*; *Tradicionalni elementi u srpskom muzičkom obrazovanju*; *Status muzičke teorije u Srbiji*; *Status muzičko-teorijskih disciplina u Srbiji*; *Uticaj različitih škola na konstituisanje muzičko-teorijske misli u Srbiji*; *Srpski muzički teoretičari*; *Teorijski pristupi u srpskoj muzici*; *Pravci i metode muzičke teorije u Srbiji*; *Pristup muzičkom delu u radovima srpskih muzičkih teoretičara*; *Metode analize srpskih muzičkih teoretičara*; *Dela srpskih kompozitora*; *Uticaj inostranih umetničkih tendencija na muzički jezik srpskih kompozitora*; *Popularna muzika u Srbiji*; *Muzika u srpskom filmu*; *Muzika i mediji u Srbiji*; *Muzičke institucije u Srbiji*; *Razvojni put srpskog muzičkog teatra*; *Folklorna muzika Srbije*; *Status etnomuzikologije u Srbiji* i *Tradicionalni elementi u srpskoj popularnoj muzici*.

Koleginica Marija Tomić, istraživač-pripravnik i doktorski kandidat Univerziteta umetnosti u Beogradu, izlagala je rad pod naslovom „Panova muzika u srpskoj kulturnoj praksi XX veka – jedan deridijanski ogled“, ukazujući na to da srpska (flautska) muzika XX veka otkriva specifičan tretman paradigme mitske figure Pana, koja se emanira u delima proisteklim iz različitih poetika, stilova, žanrova i kompozitorskih generacija, zbog čega se norme i konvencije pastoralnog ekspresivnog žanra (u hatenovskom smislu), kao i ostali znaci Panove muzike, reinterpretiraju.

Koleginice, specijalistkinja Maja Radivojević Slavković i docentkinja dr Nevena Vujošević, sa Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu, izlagale su rad pod naslovom „Rukovet – folklorni brend srpske umetničke muzike“, u kome su se osvrnule na žanr rukoveti i uticaj koji je ovaj muzički žanr imao na potonji razvoj stvaralačkog izraza srpskih kompozitora. Uspostavljanjem veze sa elementima folklorne muzičke tradicije, počev od Stevana Stojanovića Mokranjca (1856–1914), pa sve do Dimitrija Golemovića (1954–), interdisciplinarnim pristupom horskoj muzici, pre svega rukovetima i ciklusima horskih pesama, prikazan je širi spektar karakterističnih elemenata „srpskog brenda“ u muzici. Posebna pažnja posvećena je intertekstualnom čitanju folklornih muzičkih elemenata u različitim stilskim okvirima, koji se nalaze na liniji razvoja ovog srpskog muzičkog žanra.

Rad pod nazivom „Vokalne interpretacije Ansambla narodnih igara i pesama Srbije ‘Kolo’ kao identitetski marker u okviru folklornog profesionalizma“ izložila je dr Sanja Ranković, vanredni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Ukazivanjem na to da je ansambl narodnih igara i pesama Srbije „Kolo“ osnovan 1948. godine i da je predstavljao prvu instituciju u regionu koja je formirana radi scenske prezentacije folklorne umetnosti, u radu su sagledavane vokalne interpretacije i pevački repertoar od osnivanja do današnjih dana. Istaknuta su dva različita načina u pristupu muzičkofolklornom materijalu. Prvi, koji se iščitava iz pevačke prakse (zastupljena od 1948. do 1994. godine), i drugi, nakon raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, nakon čega je redefinisani nacionalni identitet u nekadašnjim republikama, što je, 1994. godine, dovelo do promene repertoara i stilskih izvođačkih paradigmi u programu Ansambla „Kolo“.

Docent dr Zdravko Ranisavljević sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu izlagao je rad pod naslovom „Kolo kao instrumentalni žanr novokomponovane muzike u Srbiji“, u kome je naglasio da „kolo“ predstavlja najpopularniji tradicionalni srpski ples, upisan na Uneskovu Reprezentativnu listu nematerijalnog kulturnog nasleđa čovečanstva. „Kolo“ je, od 2017. godine, dobilo značenje nacionalnog simbola Republike Srbije u okvirima kulturne politike. Inicijalno nastalo sedamdesetih godina XX veka, kao ples „novog“, urbanizovanog jugoslovenskog društva, „kolo“ je ostvarivalo ulogu zajedničkog imenitelja kulturnog nasleđa naroda SFRJ, na šta ukazuje i njegov tadašnji naziv – „narodno kolo“. U radu je rasvetljen kon-

tekst nastanka i razvoja muzičke komponente plesa „kolo“ tačnije „kola“, kao instrumentalnog žanra novokomponovane muzike, sa posebnim osvrtom na njegove diferentne oblike pojavnosti i semantička značenja koja ostvaruje.

Asistentkinja Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu Milena Stanojević izlagala je rad pod naslovom „Poetika postmodernizma u pesmama Ramba Amadeusa – novo čitanje tradicije“, ističući, da je, krajem osamdesetih godina prošlog veka, kulturnu scenu Jugoslavije obogatio originalni, ali i kontroverzni muzičar i autor Antonije Pušić, javnosti poznatiji kao Rambo Amadeus. Od samih početaka, Rambo je težio konceptualizaciji svog stvaralaštva, u nastojanju da izgradi strategije, mehanizme, i, naposljetku, imidž, koji će trgnuti, šokirati publiku i ponuditi joj kritičku dimenziju prema onome što ovaj autor smatra nametnutim hijerarhijama, modelima mišljenja ili, prosto, konformističkom predajom. Ukazano je na to da su mehanizmi za pomenute strategije postmodernističkog profila, u kojima se, dekonstrukcijom metanarativa i ideologija, nudi drugačiji, različit pogled na svet i kulturne obrasce.

Studentkinja doktorskih studija na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, Juaning Džang (Yuanning Zhang), izlagala je rad pod naslovom „Academic Music Composition between China and Serbia under the China – Central and Eastern Europe Polic: Composer Branka Popović’s two works on Chinese music“, ukazujući na to da je Srbija, kao ključni akter u političkoj i ekonomskoj politici „Kampa Jugoistočne Evrope“, uspostavila snažno partnerstvo sa Narodnom Republikom Kinom. Univerzitet umetnosti u Beogradu bio je „pionir“ u aktivnom uspostavljanju bilateralnih interakcija sa kineskim muzičkim školama, a, kao reprezentativni kompozitor Univerziteta umetnosti u Beogradu, Branka Popović je više puta dolazila u Kinu, što ju je inspirisalo i da komponuje dela inspirisana Kinom (*In the Vholli Far Avai Place, Muzika juga*).

U okviru druge sekcije, *Naučna misao o razvoju muzike u Srbiji*, izlagač na skupu bio je Mirko Jeremić, nototekar Osnovne muzičke škole „Nevena Popović“, Beograd – Grocka, koji je izložio rad pod naslovom „(Ne)briga o srpskoj umetničkoj muzici – problemi i izazovi sa kojima se suočavaju muzičke zaostavštine srpskih kompozitora“. U svom radu ukazao je na veliki broj muzičkih dela, pokojnih srpskih kompozitora, koja se nalaze u podrumima i ormarima kompozitorovih naslednika, po magacinima muzičkih škola i na različitim mestima širom sveta, ali i na to da su mesta gde je pohranjen opus pojedinih kompozitora javnosti potpuno nepoznata. U radu su prezentovani različiti, „čudni putevi“ gubljenja i pronalaženja partitura i notnog materijala srpskih kompozitora, sa ciljem da se prikaže položaj srpske muzike, ali i neophodnost preuzimanja ozbiljnih aktivnosti pri pronalaženju i čuvanju dela srpskih kompozitora.

Docentkinja, dr Senka Belić, sa beogradskog Fakulteta muzičke umetnosti, svojim radom „Aktivnosti i postignuća Srpskog društva za muzičku teoriju od

osnivanja (2019–2022)“ upoznala je prisutne sa statusom muzičke teorije kroz aktivnosti i postignuća ostvarena u okviru „Srpskog društva za muzičku teoriju“. Istakla je da je reč o najmlađem i najaktivnijem strukovnom udruženju u Srbiji, koje je posvećeno naučnim i stručnim pitanjima muzičke teorije. Hronološkim prikazom i kroz istorijsko sagledavanje, kritički su sumirani postupci vezani za osnivanje i rad „Srpskog društva za muzičku teoriju“, u inicijalnom, trogodišnjem periodu. Ukazivanjem na inovativne poduhvate, koji su doprineli većoj vidljivosti muzičke teorije u Srbiji, ali i regionu i Evropi, postignuta je zapaženija pozicija muzičke teorije u evropskim muzičko-teorijskim tokovima. Na osnovu sprovedenih aktivnosti „Srpskog društva za muzičku teoriju“, svi naučni radnici, koji učestvuju u negovanju i razvoju ove naučne discipline, dobili su dodatni prostor, nove formate i snagu stručnog kolektiva, za promovisanje i unapređivanje srpske muzičke teorije.

Mlada docentkinja, muzički pedagog, dr Marija Tanasković sa Pedagoškog fakulteta u Užicu, na skupu se predstavila radom „Kompetencije učitelja za nastavu muzičke kulture usmerene na tradicionalne sadržaje“, u kome je ukazala na to da je jedan od ciljeva nastave muzičke kulture upoznavanje učenika sa muzičkom baštinom svog naroda, ali i na ulogu učitelja tokom pomenutog obrazovnog procesa. Koleginica Tanasković je predstavila istraživanje sprovedeno među učiteljima na teritoriji Republike Srbije (ukupan broj ispitanika je bio preko šest stotina), koje je imalo za cilj da ispita mišljenja učitelja vezana za njihovu osposobljenost za realizaciju nastave muzičke kulture usmerenu na tradicionalne sadržaje. Rezultati istraživanja ukazali su na to da veliki broj učitelja smatra da nije u dovoljnoj meri osposobljen i da nema dovoljno znanja za realizaciju muzičke kulture kada su u pitanju tradicionalni sadržaji.

Rad na skupu izložio je i mladi asistent Učiteljskog fakulteta u Beogradu, dr Luka Marković, koji je prezentovao rad pod naslovom „Metodički modeli srpskih violinskih pedagoga: od autonomnog praktičizma do integrativnih odnosa sa vanmatičnim disciplinama“. Analizom dela srpskih violinskih metodičara, prikazan je put od uskodisciplinarnih okvira sviračke prakse, do sve uočljivije konvergencije sa obrazovnim modelima različitih umetničko-naučnih disciplina. Metodičkim postupkom panoramsko-analitičkog pristupa temi, prikazana je kratka istorija violinke pedagogije: od prvih instruktivno-didaktičkih dela Vladimira Đorđevića (iz 1899), do „Violinske početnice“ Ljiljane Stepanović i Svetlane Vilić (iz 2005). Osvrtom na teorijsko-metodički doprinos violinizmu Petra Stojanovića, Dejana Markovića, Mirjane Hajduković, Emine Smolović, Uroša Pešića sa Dejanom Mihailovićem, i, posebno, Dejana Mihailovića, sa delom „Elementi violinizma“, ukazano je na to da se srpska violinska pedagogija uglavnom zasnivala na istorijskom nasleđu dva aspekta violinske obuke: umetničkom i zanatskom, uz ograničenu pomoć psihologije i pedagogije.

Sve radove, predstavljene na ovogodišnjem, sedamnaestom po redu, međunarodnom naučnom skupu *Srpski jezik, književnost i umetnost*, odlikuje sistematič-

nost, koherentnost i doslednost u izlaganju, te su, metodološkim, analitičkim i inovativnim pristupima, obogatili medijsko-teorijsko-pedagoški srpski naučni prostor. Svih šesnaest *Zbornika* široj čitalačkoj publici dostupno je na sledećoj internet stranici Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu:

http://www.filum.kg.ac.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=127&Itemid=534&lang=sr

**MEĐUNARODNA KONFERENCIJA
XVIII DANI MUZIČKE TEORIJE:
POUČAVANJE MUZIČKE TEORIJE DANAS
POVODOM 25. GODIŠNJICE OSNIVANJA
HRVATSKOG DRUŠTVA MUZIČKIH TEORETIČARA (HDGT)**

Petra Zidarić Đurek

Muzička škola u Varaždinu
petrazidaric@yahoo.com

Primljeno / Received 22. 11. 2022.
Prihvaćeno / Accepted 30. 11. 2022.

Povodom 25. godišnjice svog osnivanja, Hrvatsko društvo muzičkih teoretičara (Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, HDGT) organizovalo je 18. Dane muzičke teorije, ovoga puta u formatu međunarodne konferencije pod nazivom *Poučavanje muzičke teorije danas*. Skup je održan 19. i 20. novembra 2022. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a na njemu je učestvovalo preko četrdeset aktivnih učesnika i stotinak slušalaca.

Naziv međunarodne konferencije odabran je kako bi objedinio široku paletu relevantne i aktuelne tematike vezane za profesiju muzičkih teoretičara u savremenom kontekstu. Koncept konferencije održan je u hibridnom obliku, odnosno uključivao je izlaganja uživo i *online*.

Konferencija je bila podeljena u jedanaest sesija: 1. *Innovative approaches to teaching music theory (Inovativni pristupi poučavanju muzike teorije)*; 2. *Theory and Practice (Teorija i praksa)*; 3. *Pedagogija i kreacija*; 4. *Tone systems (Tonski sistemi)*; 5. *Solfeggio i teorija muzike*; 6. *Learning the trade (Učenje zanata)*; 7. *Analiza i muzički oblici*; 8. *From Neo-Riemannian to musical meaning (Od neorimanovskog pristupa do muzičkog značenja)*; 9. *Rethinking canon (Promišljanja o kanonu)*; 10. *Teorija, harmonija, analiza, godišnjice*; 11. *Theory, emotion, expression (Teorija, emocija, izraz)*. Kao što se može videti, sesije su se paralelno odvijale na hrvatskom i srodnim jezicima kao i na engleskom jeziku. Izvan navedenih sesija održala su se dva plenarna predavanja profesora Stivena G. Lejca (Steven G. Laitz) i Tomasa Kristensena (Thomas Christensen) (o kojima će detaljnije biti reči u nastavku prikaza), a predstavljena su i nova izdanja namenjena poučavanju teorije muzike.

Okupljene su na početku pozdravile predsednica HDGT-a Martina Belković i potpredsednica Petra Zidarić Đurek, koje su povodom godišnjice istakle zasluge Tihomira Petrovića, osnivača HDGT-a, za razvoj teorije muzike na ovim prostorima. Naglasile su kako je Hrvatsko društvo muzičkih teoretičara svojim dugogodišnjim

delovanjem postalo platforma za unapređenje teorije muzike, unapređenje nastave muzičko-teorijskih predmeta i umrežavanje sa domaćim i inostranim stručnjacima.

Prvi dan konferencije (subota, 19. novembar 2022) započeo je sesijom na engleskom jeziku pod nazivom *Innovative approaches to teaching music theory (Inovativni pristupi poučavanju muzičke teorije)*. Sesija je uključivala tri izlaganja koja su se svojim sadržajem dotakla široke tematike. Sanja Kiš Žuvela otvorila je sesiju izlaganjem o jednom od osnovnih zadataka poučavanja muzičke teorije, a to je razvijanje veštine kompetentne verbalizacije građe kojom se učenici bave. U tu svrhu prikazala je mogućnosti primene digitalnih alata za obradu pisanih jezičkih korpusa u nastavi muzičko-teorijskih predmeta, zasnovanih na metodologiji digitalne primenjene lingvistike. Ruben Karvaljo (Rúben Carvalho) predstavio je strategije za uspešnije savladavanje *prima vista* čitanja notnog materijala utemeljene na mentalnim procesima poput vizuelne percepcije, kinestetičke orijentacije i dr., dok je Dario Savino Doronco (Dario Savino Doronzo) zaključio sesiju predstavljanjem inovativnih metoda kroz prizmu spajanja učenja instrumenta i teorije muzike iz perspektive italijanskih konzervatorijuma.

Sledeća sesija na engleskom jeziku, *Theory and practice (Teorija i praksa)*, započela je izlaganjem o potrebi intenzivnijeg uključivanja improvizacije u obrazovanje muzičara kako bi se upotpunila veza između teorije i prakse (Vladimir Popov), nastavila se kreiranjem pedagoških aktivnosti baziranih na pripremi za istorijsku praksu sviranja partimenta u obrazovanju pijanista od početnog do srednjeg nivoa (Debra Longenecker /Deborah Longenecker/), a završila izlaganjem o potencijalu i mogućnostima integracije aspekata Ripelovog (Joseph Riepel) dela *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* u muzičko-teorijski kurikulum obrazovanja muzičara na osnovnom nivou studija (Stefan Ekert /Stefan Eckert/). Istovremeno s navedenom sesijom odvijalo se predstavljanje novih stručnih izdanja za nastavu solfeđa u osnovnoj muzičkoj školi. Priručnik iz solfeđa za 2. razred osnovne muzičke škole, *Solfeggio 2* predstavila je autorka Marija Berać-Jozić. Vedrana Marković, Andrea Čoso Pamer i Andrijana Vučetić Obadović prezentovale su zajednički udžbenički komplet za solfeđo sa teorijom muzike *Muzički koraci* za 4. razred osnovne muzičke škole, dok su Zlata Životić i Davor Zanoški predstavili interaktivnu zbirku zadataka *Vježbamo solfeggio* za 3. i 4. razred osnovne muzičke škole.

Zatim je usledilo prvo plenarno predavanje koje je održao Stiven G. Lejc, profesor, pijanista i šef Odseka za teoriju muzike kao i pomoćnik dekana za razvoj nastavnih kurikuluma na školi Džulijard u Njujorku, autor knjige *The Complete Musician: an Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis and Listening* u izdanju Oxford University Press-a.

Predavanje pod nazivom *Pedagogija muzičke teorije: uspostavljanje poverenja kod današnjih učenika i studenata muzike* nikoga u dvorani nije ostavilo ravnodušnim. Profesor Lejc iskazao je zahvalnost na pozivu i čestitao HDGT-u 25. godiš-

njicu. Predavanje je podelio u dva dela. U prvom, kraćem delu osvrnuo se na iza-zove s kojima se suočavaju kako današnji studenti muzike, tako i nastavnici koji podučavaju muzičku teoriju na američkim ustanovama. Naglasio je važnost uspo-stavljanja poverenja i kooperacije između ta dva aktera obrazovnog procesa. S veli-kim poštovanjem prema struci istakao je kako je zanimanje muzičkog teoretičara plemenito jer usađuje učenicima i studentima znatiželju i istraživački duh prema muzici koju izvode.

U drugom delu predavanja koncentrisao se na analizu kao središnju aktivnost nastave muzičke teorije u obrazovanju muzičara-izvođača. Istakao je kako upravo analiza predstavlja ključni segment u savladavanju i razumevanju muzičkog jezika i struktura, čiji se efekti zatim prenose na samo izvođenje. Pobornik je aktivnog po-dučavanja u kojem smisljena muzička praksa treba predstavljati ultimativni cilj, čime muzička teorija treba biti relevantna za izvođača. Spajanje analize s izvođe-njem na temelju proučavanja partiture od geštaltističkog pristupa percepciji do dra-matične naracije – tzv. integralni pristup celovitom obrazovanju muzičara – čine okosnicu njegovog rada.

Prezentacija je uključivala dvanaest primera iz tonalne i atonalne muzičke lite-rature s ciljem osveščivanja procesa koji će učenicima i studentima rasvetliti i oja-čati izvođačke mogućnosti. Naglasio je važnost usađivanja znatiželje i pružanja analitičkih alata kako bi svi zajedno postali uverljiviji zagovornici vlastite umetno-sti. Svojom neverovatnom energijom, duhovitošću i posvećenošću podsetio nas je na temelje naše profesije – biti u službi osnaživanja učenika/studenata (ne samo pukog informisanja) te im pomoću integralnog pristupa analizi pomoći na njiho-vom putu profesionalnih muzičara. Zaključio je kako analiza unapređuje i proširuje izvođačke mogućnosti muzičara: „Analysis collaborates instinctual interpretation and provides new and moving interpretations that tell us stories.“ („Analiza ima saradničku ulogu u instinktivnoj interpretaciji: ona omogućuje nove, pokretačke interpretacije koje nam pripovedaju priče.“)

Poslepodnevne sesije otvorile su panelom *Pedagogija i kreacija* – Livija Jovčić, Vesna Aćimović i Mirjana Rastović. U izlaganju su se usredsredile na potencijale, mogućnosti i problematiku kreiranja kratkih umetničkih formi poput vokalize za potrebe pedagoške prakse. Sagledale su kako pedagošku tako i umetničku kompo-nentu navedene tematike. Predavanje su takođe obogatile živom interpretacijom vokalize. Sledeća sesija bila je posvećena temi *Solfedо i teorija muzike*. Uvodnim izlaganjem predstavila se Davorka Radica koncentrišući se na slojevite izazove kon-cipiranja sadržaja nastave solfedо na akademskim nivoima, dok se Marija Berać-Jozić posvetila temi obrazovanja dečijeg glasa u nastavi solfedо. Milena Srdić u istoj je sesiji skrenula pažnju na modifikacije novog plana i programa za osnovne mu-zičke škole u Srbiji s naročitim fokusom na položaj teorije muzike u okviru nastave solfedо.

Paralelna poslepodnevna izlaganja na engleskom jeziku započela su tematskom sesijom pod nazivom *Tone systems (Tonski sistemi)*. Nataša Crnjanski otvorila je sesiju izlaganjem o kulturološkom kontekstu balkanske lestvice i figuri koju je nazvala *passus balcanicus*, prikazujući različita teorijska tumačenja i naposletku primenu u muzičkoj literaturi. Ričard Parnkat (Richard Parncutt) svojim je izlaganjem stavio naročit fokus na potrebu uključivanja recentnih psiholoških istraživanja u muzičko-teorijsku nastavu i predstavio spoznaje o intervalima, dursko-molskom sistemu i određenim muzičkim strukturama koje ne bi trebalo zanemariti u poučavanju muzičke teorije. Sledila je sesija pod nazivom *Learning the trade (Učenje zanata)*, koja je započela izlaganjem Filipa Sobeckog (Philipp Sobecki) o metodama prožimanja analize muzike i izvođačke prakse u sklopu muzičko-teorijskih predmeta. Martin Šojreger (Martin Scheuregger) izložio je vlastita iskustva muzičko-teorijske nastave na nivou osnovnih studija, temeljeći analizu muzike i teoriju muzike kao slušne kategorije. Sesiju je zaključio Ildar Hananov (Ildar Khannanov) izlaganjem o različitim pristupima savladavanja muzičke teorije koji su nastupili sredinom XX veka, premeštanjem muzičko-teorijskih disciplina s konzervatorijumskih na univerzitetske nivoe.

Prvi dan konferencije završen je koncertom dvojice džez muzičara, Mihaela Đureka na saksofonu i Petra Čulibrka na klaviru, koji su svojim izvođenjem džez standarda oduševili sve prisutne.

Drugi dan (nedelja, 20. novembra 2022) takođe je započeo paralelnim sesijama. Sesija *Analiza i muzički oblici* započela je izlaganjem Petre Zidarić Đurek o promišljanjima postizanja interdisciplinarnosti u kontekstu predmeta Muzički oblici u srednjoj muzičkoj školi kroz korelaciju s drugim srodnim umetnostima. Vito Balić nastavio je sesiju problematikom formiranja nastave formalne analize na Umetničkoj akademiji u Splitu, koja zbog svog ograničenog vremenskog okvira zahteva naročitu ekonomičnost pojmova. Poseban fokus stavio je na definiciju teme i prikazao različite istorijske pristupe. Primerima iz vlastite prakse ponudio je rešenja i viđenja formiranja nastave muzičkih oblika na akademskom nivou. Johana Elvira Lorencin (Johanna Elvira Lorenzin) svojim je izlaganjem obuhvatila kompleksnost harmonskih sklopova u Malerovoj (Gustav Mahler) *Desetoj simfoniji*, dok je Marija Živković predstavila analizu muzičkih odlomaka u odabranim filmovima Arsena Dedića.

Uporedo, sesija na engleskom jeziku pod nazivom *From Neo-Riemannian to musical meaning (Od neorimanovskog pristupa do muzičkog značenja)*, započela je izlaganjem Đanluke Dai Pra (Gianluce Dai Prà) o didaktičkim strategijama u poučavanju muzičke teorije kod učenika s mentalnom, obično i s kognitivnom disfunkcijom, koje su uključivale neorimanovske principe transformacije. Božidar Čepkanov predstavio je mogućnosti primene neorimanovske teorije tako da bude korisna i za izvođače, a ne samo za muzičke teoretičare koji se bave analizom. Danijel Moreira (Daniel Moreira) osvrnuo se na važnost interakcije introvertnih i ekstrover-

tnih analitičkih pristupa. Predstavio je načine na koje bi se izlaganjem takvih interakcija omogućila bogatija i zanimljivija nastava muzičke teorije na osnovnom nivou studija.

Drugog dana konferencije plenarno izlaganje održao je Tomas Kristensen (Thomas Christensen), šef katedre za muziku i humanističke nauke Fondacije Avalon na Univerzitetu u Čikagu. Glavni urednik sveobuhvatnog zbornika *The Cambridge History of Western Music Theory* i autor više od 60 članaka i 6 knjiga svojim predavanjem inspirisao je i zaintrigirao publiku odabranom temom. Predavanjem zagonetnog naziva *Globalna muzička teorija danas: sutra i juče* otvorio je celu paletu istorijskih podsetnika da je muzička teorija još od vremena antike prožeta kroskulturnim procesima, međukulturnim migracijama, razmenama, prisvajanjima, asimilacijama, što na kraju rezultira globalnim aspektima same discipline. Kako bi dočarao globalni karakter muzičke teorije, poslužio se, između ostalog, i s dva primera iz hrvatske muzičke prošlosti; Juraja Križanića (1618–1683), koji je zahvaljujući svojim mnogim putovanjima stupio u kontakt s brojnim muzičkim tradicijama i teorijama drugih kultura i time doprineo međukulturnim uticajima, kao i samoj muzičkoj teoriji u Hrvatskoj. Takođe je naveo i primer Franje Lučića (1889–1972) u čijoj je *Elementarnoj teoriji glazbe i pjevanja* naišao na sinkreziu različitih uticaja. Naglasio je kako dugi niz godina nedostaje aktivno uključivanje muzičko-teorijskog konteksta izvan zapadne tradicije u opšti diskurs. Globalni aspekti muzičke teorije više se ne smeju ignorisati, već ih treba aktivno uključiti u proučavanje i podučavanje. Prikazao je i primere kulturnog transfera, primarno aktuelnih koncepata u istorijsko-antropološkim krugovima koji se bave proučavanjem migracija, adaptacija, reinterpretacija određenih ideja iz jednog geografskog područja u drugo. Naglasio je kako teorija muzike nije lišena kontinuiranog kulturnog transfera i prikazao različite kulturološke, muzičke, istorijske i teorijske aspekte delovanja slavnih istorijskih ličnosti (El-Kindi /Al-Kindi/, El-Farabi /Al-Farabi/, Žan Žozef Mari Amio /Jean Joseph Marie Amiot/, Žan Filip Ramo /Jean Phillippe Rameau/, Gotfrid Fink /Gottfried Fink/, Hajnrih Šenker /Heinrich Schenker/ itd.). Zaključio je predavanje mišlju, kako o muzičkoj teoriji često razmišljamo stavljajući je u određene nacionalne okvire i sugerisao kako ona postaje mnogo dinamičnija i fascinantnija, ako je sagledavamo kroz prizmu sinkretičke teorije muzike, sastavljene od različitih uticaja i izvora. Deljenje i protok muzičke misli, a time i njene teorije, kretanje i međukulturalna komunikacija kao i razmena iskustva obogaćuju disciplinu i time se kao muzički teoretičari trebamo ponositi.

Poslepodnevno predstavljanje stručne literature uključivalo je dva nova univerzitetska izdanja: *Aspekti učenja glazbenog jezika* autorke Davorke Radice i *Harmonija* autora Ante Knešaureka. Na predstavljanje knjige tematski se nadovezala sesija pod nazivom *Teorija, harmonija, analiza, godišnjice*, koja je započela izlaganjem sistema muzičke analize Dimitrija Bužarovskog povodom 70. godišnjice njegovog rođenja, koji je predstavila Trena Jordanoska. Ante Knešaurek u svom se

izlaganju osvrnuo na podučavanje harmonije u Hrvatskoj kroz primer hrvatskog kompozitora, pedagoga, teoretičara i pijaniste Natka Devčića, koji je svojim doprinosom u području harmonije ostavio značajan uticaj na brojne generacije kompozitora u Hrvatskoj. Bila je to prilika i za prisećanje 25. godišnjice njegove smrti. U raspravi je poseban fokus postavljen na relevantnost navedenog dela o harmoniji u današnjem obrazovanju. Domagoj Marić predstavio je izuzetno žustru raspravu dvojice muzičkih pisaca i pedagoga, Franje Dugana starijeg i Antuna Dobronića, koji su svoje okršaje rešavali upravo preko područja muzičke teorije, te je time ukazao na različita shvatanja elemenata nauke o muzici.

Nedeljne poslepodnevne sesije na engleskom jeziku započele su temom *Rethinking canon (Promišljanja o kanonu)*. Vladimir Popov predstavio je promišljanja bugarskog kompozitora Veselina Stojanova u kontekstu muzičke forme kao trodimenzionalnog hijerarhijskog modela i mogućnosti kreiranja didaktičkih materijala na temelju njegovih tumačenja. Kler Vilson (Clare Wilson) predstavila je didaktičke koncepte prožete integracijom analitičkih i kontekstualnih nivoa marginalizovanih kompozitora poput Andrea Kapleta (Andrea Capleta) i kroz taj aspekt pokazala mogućnosti obogaćivanja nastavnih planova i programa. Džon Kozlovski (John Koslovsky) i Ralf Pisters (Ralf Pisters) predstavili su kurikulumske promene na Konzervatorijumu u Amsterdamu, koje se tiču proširenja i diverzifikacije ponude repertoara za analizu umetničke muzike XX i XXI veka. Niko Šiler (Nico Schüler) zaključio je sesiju predstavljanjem strategija za uključivanje zaboravljenih i nedovoljno zastupljenih kompozitora u muzičko-teorijska predavanja na akademskim nivoima obrazovanja. U završnoj sesiji *Theory, emotion, expression (Teorija, emocija, izraz)* održana su poslednja tri izlaganja. Anželo Marčingo (Ángelo Martingo) govorio je o povezanosti analize i izvođačkih odluka zasnovanih na generativnim teorijama. Oven Belčer (Owen Belcher), polazeći od Adornovog (Theodor Adorno) radijskog teksta *Schöne Stellen* (1965), prikazao je načine na koje se zapadne savremene teorije muzike bave estetskim i muzičkim užitkom i kako isti može biti iskorišćen u pedagoške svrhe. Sesiju je zaključila Rozalind Kardenas (Rosalind Cardenas), koja se dotakla negativnih tendencija smanjivanja satnice muzičkog obrazovanja u školama širom Velike Britanije. Primarni cilj njenog istraživanja koje je sprovedla uključivalo je pronalaženje muzičkih odlika koje će omogućiti zadržavanje interesa za muziku, kako kod učenika, tako i kod učitelja.

Ovaj događaj otvorio je novo poglavlje u radu HDGT-a. Kontinuirano unapređivanje međunarodne saradnje rezultiralo je dinamičnom i organizacijski zahtevnom konferencijom. Koleginice i kolege iz ukupno 14 zemalja svojim su izlaganjima obogatili kvalitet programa pomoću kojeg smo proširili lične spoznaje, podstakli rasprave i izmenili lična iskustva.

Za kraj, nemojmo zaboraviti da je sve započelo u martu 1997. godine osnivanjem Hrvatskog društva muzičkih teoretičara vizijom jednog čoveka – Tihomira Petrovića, a nastavilo se aktivnim i kontinuiranim radom Predsedništva i angažma-

nom članica i članova Društva. Razmena, podrška i povezanost čine nas snažnijim zagovornicima muzičke teorije. Hrvatsko društvo muzičkih teoretičara izražava zahvalnost svim kolegamicama i kolegama koji su nas podržali svojim prisustvom u ovogodišnjem slavljeničkom kontekstu, ali i tokom proteklih četvrt veka.

AUTORI / CONTRIBUTORS

dr Marko Aleksić (1977) je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomirao je, magistrirao i doktorirao na studijskom programu Muzičke teorije. Kao student osnovnih studija, učestvovao je na prezentacijama studentskih radova iz različitih teorijskih predmeta, na takmičenjima iz solfeđa (Prva nagrada, 1998), a kao izvođač na klaviru nastupao je na koncertima Radionice za komplementarni klavir. Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu radi od 2001. godine. Oblasti njegovog profesionalnog interesovanja su muzička teorija i analiza, a posebno, harmonija, harmonska analiza i interpretativna muzička analiza. Izlagao je svoje radove na brojnim domaćim i međunarodnim naučnim skupovima (Beograd, Kragujevac, Banja Luka). Do sada je objavio preko 20 radova u domaćim i međunarodnim zbornicima radova i časopisima. Bio je stipendista Ministarstva prosvete Republike Srbije, republičke Fondacije za razvoj naučnog i umetničkog podmlatka, kao i Kraljevske Norveške ambasade. U više navrata je bio član stručnog žirija na takmičenjima iz oblasti harmonije i muzičkih oblika za učenike srednjih škola (Kraljevo, Požarevac, Beograd). Bio je urednik zbornika radova studenata i kourednik Zbirke zadataka i odabranih oglednih rešenja iz muzičkih oblika i harmonije. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju i Muzikološkog društva Srbije.

dr Senka Belić, muzička teoretičarka, docent je na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu gde je ujedno diplomirala, magistrirala i doktorirala. Naučno-istraživački rad dr Senke Belić temelji se na različitim pristupima muzici renesanse i baroka, od kompoziciono-tehničkog, preko retoričkog i simboličkog, do hermeneutičkog. Bavi se proučavanjem muzičke teorije XV i XVI veka i pedagoške teorije kontrapunkta od kraja XIX veka do danas, usmeravajući rezultate istraživanja kako ka naučnom radu tako i ka nastavnoj praksi. Naučne i stručne radove izlagala je na brojnim nacionalnim i međunarodnim skupovima, kao i u naučnim časopisima. U više navrata učestvuje u organizaciji Godišnjeg susreta studenata muzičke teorije i u radu Katedre za muzičku teoriju kao sekretar. Osnivač je Srpskog društva za muzičku teoriju (SDMT) i Časopisa Srpskog društva za muzičku teoriju. Od 2021. godine član je upravnog odbora Srpskog društva za muzičku teoriju i uredničkog odbora međunarodnog portala Pojmovnik muzičke teorije.

dr Zoran Božanić (1971) – muzički teoretičar, kompozitor, izvođač, vanredni profesor i šef Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomirao je kompoziciju i harmoniku na Državnom konzervatorijumu „Petar Iljič Čajkovski“ u Kijevu (Ukrajina, bivši SSSR, 1995). Magistrirao je kompoziciju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (2002). Doktorirao je na Univerzitetu umetnosti u Beogradu (2015). Kao izvođač dobitnik je velikog broja nagrada na domaćim i međunarodnim takmičenjima. U kompozitorskom stvaralaštvu bavi se različitim žanrovima. Dela su mu izvedena u Ukrajini, Poljskoj, Finskoj, Grčkoj, Velikoj Britaniji, Kini itd. Držao je predavanja po pozivu na visokoškolskim ustanovama, učestvovao je na više desetina naučnih skupova u zemlji i inostranstvu, aktivno vodi akreditovane programe stručnog usavršavanja. Objavio je knjige: *Muzička fraza* (Clio, Beograd, 2007), *Istorijat muzike za klavijaturne instrumente* (Zavod za udžbenike, Beograd, 2017), *Suvremeni teorijski pristupi renesansnoj tehnici pokretnoga kontrapunkta* (HDGT, Zagreb, 2019), *Metodika nastave kontrapunkta* (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2022), kao i više desetina naučnih i stručnih članaka iz oblasti muzičke teorije. Interesovanja Zorana Božanića za teorijska razma-

tranja usmerena su prema problematici kontrapunkta, metodici nastave, istoriji i teoriji izvođaštva. Jedan je od osnivača i predsednik Srpskog društva za muzičku teoriju.

spec. Vera Golob (1983) završila je studije Opšte muzičke pedagogije 2008. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Specijalističke studije iz oblasti muzičke teorije završila je 2017. godine na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Od 2009. godine do danas zaposlena je u Muzičkoj školi „Josif Marinković“ u Zrenjaninu kao nastavnik stručnoteorijskih predmeta. Oprobala se u različitim aspektima muzičke pedagogije i stekla bogato iskustvo u praksi, radeći sa decom različitih uzrasta i afiniteta. Njeni učenici su dobitnici brojnih nagrada na republičkim i međunarodnim takmičenjima iz solfeđa, teorije muzike i muzičkih oblika. Za izuzetne rezultate učenika, kao njihov mentor, nagrađena je četiri puta od strane Pokrajinske vlade AP Vojvodine priznanjem *Talenti*. Bila je angažovana i kao član žirija na takmičenjima iz solfeđa u Beogradu (*Binički*, 2015) i Novom Sadu (*Mozgalica – Festival Isidor Bajić*, 2020). Uživa u svim sferama muzičke teorije i pedagogije, a motivišu je kreativna i radoznala deca, kao i izazovi sa kojima se u poslu svakodnevno sreće. Duži niz godina aktivna je i kao saradnik manifestacije *Obzorja na Tisi – Dani Josifa Marinkovića* gde promovise umetničku muziku i van školskih okvira. Posebno interesovanje gaji prema notografiji.

dr Ivana Ilić, muzikološkinja, docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Katedri za muzikologiju FMU. Autorka je knjige *Fatalna žena. Reprzentacije roda na operskoj sceni* (2007), kourednica više naučnih i stručnih publikacija, autorka više desetina naučnih radova izloženih na nizu konferencija različitog karaktera i objavljenih u međunarodnim i nacionalnim časopisima i tematskim zbornicima. Njena interesovanja obuhvataju istoriju i epistemologiju muzičke teorije i analize, posebno istoriju muzičke teorije u Srbiji, probleme muzičke forme i stvaralaštvo savremenih srpskih kompozitora. Članica je Uredničkog odbora *Časopisa Srpskog društva za muzičku teoriju* i Upravnog odbora istog Društva. Kao pijanistkinja i autorka programskih komentara nastupila je na više desetina koncerata Radionice za klavirsku muziku prof. Milanke Mišević, u okviru koje je kao pijanistkinja učestvovala u snimanju kompakt diska *Klavirska muzika Josipa Slavenskog*.

dr Senad Kazić je redovni profesor za predmete Solfeđa i Metodika nastave solfeđa. Na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, Odseku za muzičku teoriju i pedagogiju angažovan je od 2000. godine i prošao je kroz sva nastavna zvanja. Bio je prodekan za nastavu i naučnoistraživački rad (2008–2016), i dekan Muzičke akademije u Sarajevu (2016–2020). Ostvario je preko 50 uspešnih mentorstava na prvom ciklusu studija, 15 na drugom ciklusu studija i 3 mentorstva na trećem ciklusu studija. Aktivni je član i jedan je od osnivača Muzikološkog društva u Federaciji Bosne i Hercegovine gde je bio dugogodišnji predsednik. Član je predsedništva Društva za unapređenje Funkcionalne muzičke pedagogije (Hrvatska). Član je programskih/naučnih odbora više međunarodnih simpozijuma i časopisa. Učesnik je međunarodnih simpozijuma i foruma, naučnih i stručnih skupova. Objavio je više publikacija, naučnih radova, eseja, osvrta, recenzija i drugo. Održao je veći broj gostujućih predavanja, radionica i seminara u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj, Srbiji i u drugim zemljama.

dr Nikola Komatović, samostalni istraživač, doktorirao je 2018. godine na Univerzitetu za muziku i izvođačke umetnosti u Beču (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien), od-

braniš disertaciju o poznatonalnim fenomenima u harmoniji Sezara Franka. Prethodno je završio osnovne studije na odseku za Opštu muzičku pedagogiju (2007–2011), te master studije na odseku za Muzičku teoriju (2011–2012) na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Njegova sfera interesovanja obuhvata teorije tonaliteta, netonalne lestvične sisteme (oktatoniku), istoriju francuske muzičke teorije, razvoj harmonske metodologije na području bivše Jugoslavije, SSSR-a i Kine, te analizu i estetiku popularne muzike.

dr Biljana Mandić (rođ. Radović), muzički pedagog, vanredni je profesor Filološko-umetničkog fakulteta Univerziteta u Kragujevcu, gde predaje predmet Metodika opšteg muzičkog obrazovanja na osnovnim i master akademskim studijama. Kontinuirano se bavi muzičkom pedagogijom preko 20 godina. Objavila je jednu naučnu monografiju *Differentia specifica predmeta Muzička kultura u osnovnim školama Kraljevine Jugoslavije*, šest osnovnoškolskih udžbenika za predmet Muzička kultura (za drugi, treći, četvrti, peti, osmi i deveti razred), u izdanju Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva Istočno Sarajevo, i dva metodička priručnika za decu mlađeg školskog uzrasta. Autor je i koautor preko 30 naučnih radova različitih kategorija iz oblasti muzičke pedagogije, i učesnica u realizaciji više nacionalnih i međunarodnih projekata. Članica je programsko-organizacionog odbora međunarodnog naučnog skupa *Srpski jezik, književnost i umetnost* i odgovorna urednica *Zbornika za umetnički deo pomenutog skupa*. Spoljna je saradnica Zavoda za unapređenje obrazovanja i vaspitanja Republike Srbije – Centar za razvoj programa i udžbenika, i dobitnica prve nagrade za „Najbolju metodičku inovaciju“ u 2021. godini, koju joj je dodelilo *Društvo predmetnih didaktičara Srbije*. Članica je više naučnih i stručnih asocijacija.

dr Ivana Medić je viši naučni saradnik Muzikološkog instituta SANU, predavač na Računarskom fakultetu u Beogradu, gostujući istraživač pri Centru za rusku muziku (Goldsmiths, Univerzitet u Londonu) i koordinator REEM Studijske grupe za rusku i istočnoevropsku muziku pri Britanskoj asocijaciji za slavistiku (BASEES). Doktorirala je 2010. godine na Univerzitetu u Mančesteru. Rukovodilac je međunarodnog projekta *Beyond Quantum Music* (2019–2022) sufinansiranog kroz EU program *Kreativna Evropa*, kao i projekta *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society - APPMES* (br. 7750287; 2022–2024), koji finansira Fond za nauku Republike Srbije. Potpredsednik je Muzikološkog društva Srbije. Objavila je 5 knjiga i uredila 9 tematskih zbornika. Dobitnik je nagrade „Stana Đurić-Klajn“ za najbolju monografiju u 2019. godini, kao i Godišnje nagrade Muzikološkog instituta SANU u 2022. godini.

Ljubomir Nikolić, kompozitor i istraživač, označava kulturno nasleđe kao nepresušan materijal za re-interpretiranje u današnjem trenutku. Trenutno saraduje sa jednim od vodećih svetskih Departmana za arheologiju Univerziteta u Sauthemptonu (ACI, *Archaeology for the Creative Industries*), koji vodi arheološkinja Džoana Sofer (Joanna Sofaer), radeći na razvoju praistorijskih instrumenata, vezi između arheologije, umetnosti i kreativne prakse i njihovoj integraciji u savremeni kontekst, što je ujedno i deo doktorskog istraživanja ovog autora. Kompozitor koristi različite tehnike i medije za kreiranje audio-vizuelnog sadržaja: sound-art, elektroakustička ostvarenja, muzički teatar, video art, improvizovanu muziku, pa sve do klasičnih oblika kao što su: simfonija, opera, balet, gudački kvarteti. Kreira muziku za nekoliko plesnih performansa i ostvaruje saradnju na internacionalnom nivou, sa koreografima i plesnim kompanijama kao što su: *Silk Fluegge* (Linc, Austrija), *Derida Dance* (Sofija, Bugarska) i *Tanec Praha* (Prag, Češka Republika). Posebna oblast interesovanja kompozitora je učešće na projektima *Kreativne Evrope*

i to: *Rive* (2014), *Anno* (2017), *Journey to the Beginngs* (2018/2019), *Someone from Home* (2018/2019), *Assimilate* (2020/2021), *MUSE.ar* (2021/2022). Učesnik je proslave trideset godina Fondacije Laza Kostić, programa koji je prikazan u direktnom prenosu na relaciji Stratford–Novi Sad a predstavio se kompozicijama iz ciklusa pesama *Pčelojavljenje*, Miodraga Radovića. Njegovim simfonijskim ostvarenjem „Musica Assoluta“ (2017), otvoren je muzički deo 37. festivala NOMUS. Muzika ovog autora je izvođena u Americi, Evropi i Aziji. Zaposlen je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na odseku Kompozicija, kao saradnik u nastavi.

Petra Zidarić Đurek diplomirala je muzičku teoriju na Univerzitetu za muziku i scenske umetnosti u Gracu i na istom upisala doktorske studije. Kao doktorand (2017–2020) obavljala je funkciju asistenta iz područja muzičke analize i istorijske muzičke teorije. Njen naučni rad temelji se na proučavanju odnosa savremene umetničke muzike i post-kolonijalne kulturne teorije kao i na savremenim pristupima analizi muzike. Naučni rad predstavila je na međunarodnim konferencijama u Velikoj Britaniji, Austriji, Nemačkoj, Grčkoj, Holandiji i Hrvatskoj. Članica je nemačkog Društva za muzičku teoriju (GMTH) i potpredsednica Hrvatskog društva muzičkih teoretičara (HDGT). Zaposlena je u Muzičkoj školi u Varaždinu kao nastavnica muzičko-teorijskih predmeta.

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju prezentuje aktuelne domete savremene muzičko-teorijske i analitičko-interpretativne misli. Pored proučavanja i promovisanja muzičke teorije, u njemu se podstiče i objavljivanje članaka koji se bave problematikom pedagoške prakse. Okosnicu časopisa čine tri rubrike: Naučni radovi, Stručni radovi i Prikazi.

The Journal of the Serbian Society for Music Theory presents the current achievements in the domains of contemporary music-theoretical and analytical-interpretive thought. In addition to researching and promoting music theory, the Journal also encourages the publication of papers related to pedagogical practice. The Journal comprises three main sections: Original Scientific Articles, Professional Papers and Reviews.

Uputstvo za autore / Guidelines for Authors <https://sdmt.rs/journal>

Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
Journal of the Serbian Society for Music Theory

Izdavač / Publisher
SRPSKO DRUŠTVO ZA MUZIČKU TEORIJU

Glavni i odgovorni urednik / Editor-in-Chief
dr Zoran Božanić

Dizajn naslovne strane / Cover page design
Milan Šuput

Priprema za štampu / Prepress
Dušan Ćasić

Štampa / Print
Skripta Internacional, Beograd

Adresa uredništva / Editorial Address
Druge srpske armije 41/20, 11000 Beograd, Srbija
e-mail: journal@sdmr.rs
www.sdmr.rs

Tiraž 50 primeraka / Printed in 50 copies

Časopis izlazi jedanput godišnje

CIP – Каталогизacija y публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

ČASOPIS Srpskog društva za muzičku teoriju = Journal of
the Serbian Society for Music Theory / glavni i odgovorni
urednik Zoran Božanić. – God. 1, br. 1 (2021)– . – Beograd :
Srpsko društvo za muzičku teoriju, 2021– (Beograd : Skripta
Internacional). – 24 cm

Godišnje. – Drugo izdanje na drugom medijumu: Časopis
Srpskog društva za muzičku teoriju (Online) = ISSN 2812-7579
ISSN 2812-7560 = Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju
(Štampano izd.)

COBISS.SR-ID 54394633



Serbian Society for Music Theory