



ČASOPIS SRPSKOG DRUŠTVA
ZA MUZIČKU TEORIJU

JOURNAL OF THE SERBIAN SOCIETY
FOR MUSIC THEORY

4

2024.

GODINA / VOLUME IV

BROJ / NUMBER 4

ISSN 2812-7560

ISSN 2812-7560

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

broj **4**
number **4**
Beograd 2024.



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 Marko Aleksić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Senka Belić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • Sanda Dodik, Ph.D., Academy of Arts, University of Banja Luka (Bosna i Hercegovina / Bosnia and Herzegovina) • dr Nikola Komatović, samostalni naučni saradnik (Srbija / Serbia) • dr Ivana Perković, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • dr Milena Petrović, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia) • Davorka Radica, Ph.D., Arts Academy, University of Split (Hrvatska / Croatia) • dr Srđan Teparić, Fakultet muzičke umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd (Srbija / Serbia)

ISSN 2812-7560

eISSN 2812-7579

UDK 78

SADRŽAJ / CONTENTS

NAUČNI RADOVI / ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

Maja Radivojević Slavković

Muzička teorija i teorija intertekstualnosti:
(ne)razumevanje osnovnih zakonitosti jezika 7

Aleksandra Ivković

Status razloženog durskog kvintakorda u procesu kreiranja značenja
u ciklusu solo-pesama *Lepa mlinarica* Franca Šuberta 20

STRUČNI RADOVI / PROFESSIONAL PAPERS

Tihomir Petrović

Paleta akorada kao vizuelno pomagalo u nastavi harmonije 39

Ivana Ilić

Univerzitetska nastava muzičke teorije: komparativni pregled na osnovu
jednog američkog iskustva 53

PRIKAZI / REVIEWS

Nataša Crnjanski

Srđan Teparić, *Stil, istorija, emocija* 75

Srđan Teparić, Tijana Ilišević

XV međunarodna konferencija o muzičkoj teoriji i analizi
Narrative Walks through Music 78

Milena Medić

Sećanje na Dejana Despića (1930–2024) 83

Autori / Contributors 87

NAUČNI RADOVI
ORIGINAL SCIENTIFIC ARTICLES

MUZIČKA TEORIJA I TEORIJA INTERTEKSTUALNOSTI: (NE)RAZUMEVANJE OSNOVNIH ZAKONITOSTI JEZIKA

Maja Radivojević Slavković

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

Primljeno / Received 02. 09. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 11. 11. 2024.

Sažetak: Interdisciplinarnost, koja je zaživela tokom XX veka, zauvek je izmenila tokove teorijskih postavki filozofskih disciplina među kojima su i lingvistika, teorija književnosti, ali i muzička teorija. Sve češća međusobna preplitanja rezultirala su preuzimanjem i adaptacijom razmatranja koja se često ne mogu okarakterisati samo kao pripadajuća sopstvenom, originalnom polju. S ciljem što boljeg razumevanja muzičkih dela, u muzičku teoriju su vremenom ušli i elementi lingvistike, te je nastao i veliki broj adaptacija teorijskih pristupa, izvorno oblikovanih prema zakonitostima govornog, prirodnog jezika. Takve adaptacije su se pokazale kao manje ili više uspešne, a njihov veliki broj dao je samo još više zbunjujuću sliku koja se vremenom pretvorila u pregovore između nagadanja ko je više u pravu. Unutar teorijske discipline, iako bi trebalo da se stvori prostor za lični pristup datoj problematici i da se teži stalnom napretku i usavršavanju metodologija, međutim, ne smeju se javiti polovična rešenja i pogrešna tumačenja elemenata iz originalne teorije, a toga, nažalost, ima u izobilju. Cilj ovog rada nije potraga za greškama, već je ovaj tekst koncipiran, pre svega, kao podsetnik na koje elemente ne smemo da zaboravimo kako bi teorija intertekstualnosti bila adekvatno primenjiva unutar oblasti muzičke teorije.

Ključne reči: intertekstualnost, muzička teorija, semiotika, nasleđe, kôd.

Abstract: The interdisciplinarity that took place during the 20th century changed the course of theoretical positions of the philosophical disciplines forever, among which are linguistics, literary theory, and music theory. More and more frequent mutual intertwining resulted in the taking over and adaptation of theoretical assumptions that often cannot be characterized belonging only as to their own, original field. Over time, theories of linguistic origin entered music theory in order to better understand musical pieces, and a large number of adaptations of theoretical approaches originally shaped according to the laws of spoken, natural language were created. Such adaptations proved to be more or less successful, and a large number of different theoretical approaches gave only an even more confusing picture, which over time turned into negotiations between theoretical approaches or guesses who has more right. Within a theoretical discipline,

although space should be created for a personal approach to a given problem and constant progress and improvement of methodologies should be pursued, however, half-hearted solutions and misinterpretations of elements from the original theory must not occur, and unfortunately there are plenty of those. The goal of this paper is not a search for errors, but above all, this text is conceived as a reminder of which elements must not be forgotten in order for the theory of intertextuality to be adequately applicable within the field of music theory.

Keywords: intertextuality, music theory, semiotics, heritage, code.

Teorija intertekstualnosti je nastala i usavršavana je tokom druge polovine XX veka. Ovakav, nov pristup, imao je ogroman uticaj na oblikovanje teorijskog i filozofskog mišljenja, ne samo unutar lingvistike ili književnosti, već i drugih teorijskih disciplina, poput muzičke. Postavkom zakonitosti teorije intertekstualnosti, po prvi put je analitičarima data mogućnost da imenuju pojave koje su bile evidentne u (umetničkim/muzičkim) tekstovima još od antičkih vremena, a novina je u razmatranju nasleđa i njegovog uticaja, kao i same interpretacije odnosa novog i starog. Postojanje određenog uticaja prošlosti na sadašnjost, odnosno prepoznavanje elemenata tradicije nije nova pojava, ali je njihova relacija po prvi put konkretizovana u ovom trenutku. Umrežavanje znaka i teksta sa svojom okolinom i prošlošću, dali su mogućnost adekvatne interpretacije značenja. Pristupano im je na različite načine, svaki put sa istim ciljem – zarad adekvatnog razumevanja značenja. Među najznačajnijima se ističu istraživanja koja su sprovedli Julija Kristeva i Žerar Ženet (Gérard Genette) u sferi lingvistike, kao i Leonard Mejer (Leonard Meyer) i Majkl Klajn (Michael Klein) u oblasti muzičke teorije. Na prostorima Balkana doprinos su dale Dubravka Oraić-Tolić i Mirjana Veselinović-Hofman. Primamljivost rezultata privukla je i teoretičare izvan lingvistike i književnosti, koji su želeli da adaptiraju zakonitosti originalnih teorija u drugim poljima. Problem koji je nastao u muzičkoj teoriji nije rezultat mnogostrukih pristupa istoj problematici i to je izuzetno važno da se naglasi. Zapravo, unutar originalnog polja postoji veliki broj različitih pristupa, tumačenja i imenovanja relacija znakova, odnosno tekstova. Problem pri adaptaciji ovih teorijskih postavki izazvao je neadekvatno tumačenje originalnih pravila i, u nekim slučajevima, nemogućnost da se istovetno prenesu kompletni metodološki pristupi, budući da se govorni jezik i umetnički „jezik“ ne služe istim pravilima.

Fokusiranost teorijske i filozofske misli prve polovine XX veka na jezik, diskurs i proizvođenje je prepoznavanje značenja u dijalogu (pri čemu se termin „dijalog“ u ovom kontekstu tretira sveobuhvatno), bila je revolucionarna pojava. Od trenutka uspostavljanja prevlasti jezika i lingvističkih teorija, svaka dalja misao protkana je interdisciplinarno. Jezik i diskurs se, svakako, ne mogu izjednačiti, jer dok se prvi odnosi na sveobuhvatnu komunikaciju (mogao bi i da se definiše kao sistem komu-

nikacije), drugi se tiče razgovora – određene radnje: „Diskurs umetnosti nije identifikovan kao verbalni karakter umetničkog dela ili umetničke prakse, već je određen strukturalnom pozicijom umetničkog dela (...) u polju znanja koje ih okružuje i fatalno usmerava“ (Šuvaković 2006, 17). Drugim rečima, diskurs umetnosti nije jednostavan „dijalog“, već se mora odrediti i kontekstualno. Mnogi teoretičari umetnosti i filozofi godinama pokušavaju da dokažu da li umetnost uopšte poseduje sopstveni jezik i kako bi izgledale njegove sistemske vrednosti. Stoga, iako se u teorijskoj misli prve polovine XX veka težilo sve većem interdisciplinarnom umrežavanju, trebalo bi prvenstveno postaviti diferencijalna određenja jezika, diskursa, teksta i umetničkog dela, te istražiti njihove relacije, kao i razliku u odnosu na rasprostranjene jezičke sisteme.

Redefinisanje (u smislu preoblikovanja) ili re-definisanje (kao ponovno uspostavljanje) jezika i u lingvistici, jedna je od vrlo bitnih pojava koja je obeležila početak XX veka. Ispitivanje jezika uopšte, njegovih funkcija, komunikacije (na više različitih nivoa), ali i interdisciplinarni pristup i umrežavanje različitih oblasti, postaju sve popularniji u društveno-humanističkim naukama.

Delovanje Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) je pokrenulo čitavu lavinu novih pristupa opštim pitanjima lingvistike, ali i posve drugačijih tretmana problematike komunikacije i definisanja značenja. Lingvistički postulati preneli su se i na teoriju umetnosti, te je došlo do adaptacija novih pristupa jeziku i značenju, pogotovo što u umetnosti „jezik“ nije jasno definisan: može se posmatrati kao svojevrsni način komunikacije, ali ostaje pitanje da li se sredstva komunikacije zapravo mogu tako nazvati.

Da bi se definisao jedan umetnički (muzički), vrlo uslovno rečeno – jezik, njegovi postulati kao i svi ostali komunikacioni nivoi umetničkog dela, neophodno je definisati „jezik“ uopšteno, upravo prema aspektima lingvističke teorije.

Jezik je „sistem znakova koji izražavaju ideje“ (Sosir 1996, 39), ali i „svaki sistem čija je svrha da uspostavi komunikaciju“ (Lotman 1977, 7). Taj sistem se primarno odnosi na komunikaciju i sporazumevanje, ali sve češće biva u centru ispitivanja zbog načina na koji funkcioniše komunikacija, odnosno, kako se značenje – pri čemu je neupitno da je jezik „sistem znakova“, kako navodi Sosir – prenosi od jedne do druge tačke u komunikacionom procesu. Stoga, može se istaći da se jezik određuje kao sistem upravo „zato što nije skup nepovezanih elemenata“ (Bugarski 2003, 16). Raznovrsne studije koje se bave lingvistikom se slažu da je jezik „sistem“, ali definisanje zakonitosti oko njegovog funkcionisanja i specifikacija putanje znaka u toj komunikaciji se razlikuju. Prva neslaganja se odnose na prepoznavanje funkcije i na specifične klasifikacije jezika, odnosno lingvističkih sistema.

Ukoliko krenemo od Sosira, klasifikacija se pre svega ogleda u teorijskim razmatranjima *langue* i *parole*, čime se teži razlikovanju kolektivnog i individualnog, odnosno jezičkog sistema i reči naspram njega i u njemu pri proizvođenju/tumače-

nju značenja: „jezik je u isto vreme i instrument i proizvod reči (*parole*). Ali to ih ne sprečava da budu potpuno različite stvari“ (Sosir 1996, 42). Pritom, jako je bitno naglasiti da se ovim ne podrazumeva individualnost *parole* kao sastavnog elementa (jedinice) jezičkog sistema (*langue*), već se samostalno suprotstavlja kolektivnom skupu utisaka. S druge strane, Sosir ističe i podelu na sinhronijsku, odnosno dijahronijsku lingvistiku. Pod sinhronijskom se podrazumevaju „tragovi zabeleženi u svesti jednog kolektiva“, a dijahronijskom „odnosi koji povezuju sukcesivne termine“ van kolektivne svesti (Sosir 1996, 106–107). Značenje se definiše putem označitelja i označenog – binarno, determinisanjem znaka unutar pomenutog sistema. Ovako postavljena osnova razmatranja, kasnije je dosta primenjivana u teoriji umetnosti, pogotovo kada se radi o definisanju značenja ili znaka jednog umetničkog dela (ili teksta), kao i uticaja tradicije/klasike na oblikovanje novog. Međutim, iako još uvek u ovom trenutku nema priče o intertekstualnosti, neke zakonitosti se prepoznaju – uodnošavanje kako s kontekstom odnosno sa okolinom, tako i s prošlošću kroz nasleđe „tragova“ o kojima se govori.

Nešto drugačiji pristup određenju znaka i značenja daje Pers (Charles Sanders Peirce), koji posebnu pažnju obraća na određenje potencijala znaka u okruženju. Zapravo, prema Persu, „znak ili reprezentamen je prvi koji je u pravoj trijadičnoj vezi sa drugim, nazvanim njegovim objektom (predmetom) i on određuje trećeg, nazvanim interpretantom, da pretpostavimo istu trijadičnu vezu sa objektom gde stoji sam sa istim objektom. Trijadična veza je prava, što znači da su njegova tri člana povezana na način koji ne postoji ni u jednom kompleksu dijadičnih veza. (...) Znak je reprezentamen sa mentalnim interpretantom“ (Peirce 1960, 156). Stoga, ikoničnost se odnosi na čistu reprezentaciju kvaliteta objekta (prvost), indeksičnost pak na dublju vezu znaka i objekta, pri čemu znak upućuje na objekat ne predstavljajući ga „bukvalno“ (drugost), a simboličnost određuje vezu znaka i objekta isključivo u odnosu na dati kontekst/konvenciju (trećost), te samim tim predstavlja najkompleksniju vrstu (Peirce 1960). Kao i ranije rečeno, umrežavanje i uspostavljanje relacija su ključ za razumevanje značenja.

Klasifikacija jezika i njegovih zakonitosti koja se, pritom, može uveliko primeniti i u umetničkim oblastima (a pogotovo unutar muzičke umetnosti), sreće se upravo kod Lotmana, u čijim se teorijskim postavkama jezik deli na primarne i sekundarne: prirodni – govorni jezici i veštački – stvoreni sistemi (Lotman 1977, 7–12). Sekundarni jezici, odnosno „modelirajući sistemi“ koji se odnose na umetničke „jezike“, mogu biti problematični pri tumačenju upravo zato što se služe zakonitostima prirodnog jezika (koji postaju izvesni modeli), ali u okvirima sopstvenih komunikacionih elemenata. Veštački jezici, stoga, ne moraju da reprodukuju sve njihove aspekte – arbitrarni su (Lotman 1977, 7–12).

Okolnosti prema kojima se bliže određuje značenje, odnosno, to „dinamičko“ kroz upotrebu jezika, vode se procesom kodiranja. Zapravo, sve dozvoljene pro-

menljivosti u određenju (ili promeni) značenja se determinišu kroz kodiranje – koje će odrediti značenje u datom trenutku. Možemo se poslužiti sledećom definicijom: „Kôd je konvencija u komunikaciji koja organizuje znakove u sistem, povezujući označitelje sa označenim unutar određenog kulturalnog domena. (...) Kôdovi su autorizovani objekti koji graniče slobodu u interpretaciji i upućuju na pretpostavljeno značenje“ (Klein 2005, 51). Definisane treba početi zapravo od Ekovog modela, koji obuhvata posmatranje ovog termina kao podrazumevane logike u raspoznavanju značenja određenih znakova, koja obezbeđuje komunikaciju na najopštijem nivou (Eco 1976). Međutim, Eko naglašava i mogućnost višestrukog značenja terminološke odrednice kôd. To obuhvata značenje u više različitih oblasti, pa se može odnositi na strukturu jezika, sistem pravila označavanja (kodiranja), ili se zauzima za rasprostranjeno svetsko znanje koje se, pak, tiče komunikacionih nivoa različitih vrsta. Ono što je najbitnije, jeste da Eko ističe da njegovi različiti vidovi koegzistiraju i da se međusobno mogu preplitati (Eco 1984, 164–188). Odnosno, kôd postoji unutar domena, koji predstavljaju različite vidove označavanja i čitanja označenog u tekstovima.

Kako se priča o različitosti u postavljanju znaka „zatvara“ (uslovno rečeno) kôdom, tako kodiranje otvara nove mogućnosti u tumačenjima tih domena. Zato je u ovom trenutku potrebno uključiti i interpretaciju u proces, koja je od posebne važnosti za polje intertekstualnosti. Interpretacija je, opšte posmatrano, izuzetno širok pojam. U ovom kontekstu, ona će se vezivati striktno za tumačenje značenja u jeziku (samim tim u tekstu i delu), a opet će se različito posmatrati u zavisnosti od teorijske vizure. Stoga, otkrivanje i razvijanje kôdova u jeziku, kao i u tekstu, zahleva bogato iskustvo onog koji interpretira, kako bi izveo „interpretativni skok“ ili prema terminologiji Persa – „abdukciju“ (Klein 2005, 58). Zapravo, ovakav „skok“ podrazumeva pretpostavku u interpretaciji, te se putem indukcije i dedukcije dolazi do tumačenja.

Persovom metodu abdukcije, kao procesu koji podrazumeva odvažni korak u nepoznato zarad utvrđivanja date hipoteze (ili/u interpretaciji), sličan je postupak u okviru modifikacije ili razotkrivanja pretpostavljenog kôda kod Dejvida Lidova (David Lidov). Indukcijom recipijent može pretpostaviti značenje na osnovu prethodno poznatog kôda, ukoliko to poruka dozvoljava. Ukoliko ne, postavlja se hipoteza koja abdukcijom dolazi do značenja unutar date poruke, odnosno, čini se skok u interpretaciji koji bi pretpostavio određeno značenje (Lidov 1999).

Abdukciju koristi i Eko, ali kao pomoćno sredstvo pri razmatranju pod-kodiranja i preko-kodiranja. Pod ovim terminima Eko podrazumeva pojave koje se tiču pronalaženja odgovarajućeg kôda zarad razumljivosti poruke. U prvom slučaju, interpretator ima zadatak da hipotetički dođe do kôda zahvaljujući kome bi ne-kodirani znakovi bili razumljivi, odnosno, u drugom interpretator mora da se suoči sa postojećim kôdom kako bi čitanje unapredio kroz pogodniji vid. Detaljnije, pod-

kodiranje, prema Eku, predstavlja „operaciju“ koja podrazumeva odsustvo pouzdanih, „utvrđenih“ pravila koja bi ukazala na značenje jedinica unutar datog teksta (Eco 1976, 135–136). Preko-kodiranje se, s druge strane, prema Ekovoj teoriji odvija dvosmerno. Zapravo, ukoliko dati kôd pruža značenje male izražajnosti, preko-kodiranje će ga proširiti na makro nivou, poput retoričkih ili ikonoloških pravila (Eco 1976, 133–135).

Imajući u vidu prethodno rečeno, jezik se može determinisati kao sistem u okviru kog se značenjske strukture definišu prema datim zakonitostima. One se određuju pomoću uspostavljanja relacija između onoga šta se saopštava i sredstva kojim se saopštava, ali i onog kome se saopštava. Od velike važnosti je upravo razmatranje pozicije recipijenta, i načina kojima se u komunikaciji oživljava jezička struktura.

S druge strane, „tekst je, uopšte, svaka struktura znakova. (...) Tekstom se naziva i svaki oblik, bez obzira na medij, način komunikacije, proizvodnje, razmene i potrošnje značenja“ (Šuvaković 2011, 699). Terminom tekst se može podrazumevati i otvorena, ali i zatvorena struktura (u zavisnosti od perspektive – strukturalističke ili poststrukturalističke), ali obuhvata, gotovo po pravilu umrežavanje, odnosno uodnošavanje sa drugim tekstovima pri određenju značenja. Uspostavljanje relacija i spoljašnjih veza pri određivanju značenja u radovima mnogih filozofa i teoretičara, ističe se kao nezaobilazni korak. Elementi teorije intertekstualnosti deluju kao „završni korak“ u interpretativnom krugu. Stoga se u delu Bahtina, književno (samim tim i umetničko) delo nužno smešta u „stvarni svet“, koji istovremeno prodire i u sam tekst pri čemu se stvara dvosmerna relacija (Lešić 2011, 55–64). Lotman, s druge strane, smatra da umetničko delo postoji jedino unutar jezičkih sistema „društvene komunikacije“, što znači da se njegovo značenje čita kroz uspostavljanje relacija sa istorijski utvrđenim kodovima, naravno, u adekvatnom kontekstualnom okviru (Lotman 1977). U delima Barta se ističe „većita“ interpretacija, koja nastaje posredstvom oslobađanja teksta, te se ona može adaptirati prema kontekstu, međutim, čak i kod ovako slobodnog tumačenja, ističe se neophodan istorijski okvir: tekst decentralizacijom svoje značenje određuje u relaciji sa znakom (Bart 1986).

Problemom interpretacije bavio se i Pol Riker (Paul Ricœur), za koga je to pitanje od izuzetne važnosti. Za Rikera je značenje tesno povezano sa interpretacijom (dakle, vezano je za subjekt) i nije moguće izvesti ga bez nje. Takođe, istakao je kako „ne postoji univerzalni kanon“ kojim se vodi hermeneutika, pa tako treba prihvatiti da ima više načina na koje se može shvatiti (Markovski 2009, 189–192). Pitanje subjekta i uzajamna refleksija teksta i subjekta pri interpretaciji postavlja nove puteve hermeneutike, budući da je „čitanje književnih tekstova misaoni napor čitaoca koji, prisvajajući smisao, istovremeno stvara sam sebe“, odnosno, čitalac se prilikom čitanja upisuje u sam tekst budući da mora da „pređe dug ‘zaobilazni put“

pri izvršenju interpretacije, tj. krajnjeg proizvođenja značenja (Markovski 2009, 198). Dakle, Rikerov pristup se odnosi na uspostavljanje kompleksnih odnosa recipijenta i teksta, pri čemu se značenje proizvodi upravo na osnovu tog procesa koji opet zavisi od datog subjekta, njegovog iskustva i angažovanosti. Odnosno, podrazumeva se stvaranje relacije subjekt-tekst uz angažovanje spoljnih faktora (iskustvo, znanje, kao i trenutno stanje u kom se nalazi subjekt), pri čemu se obrazuje kompleksna metatekstualna mreža. Ona je osnova teorije intertekstualnosti.

Vrlo je nezahvalno govoriti o umetničkom delu, tekstu ili pak jeziku uopšteno, imajući u vidu da se umetnosti služe različitim načinima komunikacije ili – diskursima. Tako se književnost, kao literarna umetnost, ponajviše služi elementima prirodno jezika, dok, na primer, likovna ili muzička umetnost imaju sasvim drugačije načine izražavanja. Zato je logično da se umetnostima pristupi na različite načine. Iako se umetničko delo podrazumeva kao „posebna tvorevina“ umetnika, ali pre svega kao „zatvorena i završena“ celina (Šuvaković 2011, 747), što je možda jasnije u slučaju vizuelnih umetnosti koje pružaju posmatračevim očima finalni produkt, postavlja se pitanje kako se onda tumači muzičko delo koje funkcioniše na nivou pisanog (muzičkog) teksta, ali i kao izvedeno delo. Neophodno je sagledati jedan (umetnički) tekst ili delo kroz čitavu mrežu relacija prema raznim kontekstima i, svakako, prema drugim tekstovima. Utvrđivanje značenja jednog dela ili teksta nije moguće sprovesti samo „iznutra“, suprotstavljajući znak prema znaku, već je potrebno iskoristiti benefite metatekstualnih odnosa,¹ koje potencira teorijska i umetnička misao prve polovine XX veka. Interpretativne moći, zato, zavise isključivo od sposobnosti da se primene odgovarajuće metode i modeli, koji u tom čvorištu relacija nalaze one prave, da bi se značenja izvela uspešno.

Teorija intertekstualnosti je nastala upravo iz pomenutih istraživanja koja su u fokusu imala polje semiotike, odnosno značenja. Uodnošavanje znakova unutar pomenutih vidova jezičkih sistema, kao i problematika interpretacije, zajedno su podrazumevali postavku nove perspektive – posmatranje teksta (umetničkog dela) kroz mrežu unutrašnjih, ali i spoljašnjih relacija (ka prošlosti, ka kontekstu, itd.), što za rezultat može da ponudi konkretizovaniju determinaciju prisutnih značenjskih elemenata.

Pojam pod kojim se podrazumeva intertekstualnost vrlo je neodređen, sam po sebi. Kako Marko Juvan navodi „formirao se u dodiru između Istoka i Zapada, u interdisciplinarnoj interakciji nauke o književnosti, semiotike, lingvistike, psihoanalize, matematike, logike i filozofije“ (Juvan 2013, 7). Višestruka upotreba ovog termina u mnogim studijama podrazumeva najrazličitije vidove njegovog određenja, te se ne uzima za istu pojavu u svim teorijskim pristupima, što jeste začetak problema adaptacije ove teorije u okviru ne-matične oblasti.

¹ U ovom kontekstu, termin „metatekstualni odnosi“ označava podrazumevajuće umrežavanje teksta sa okolnim tekstovima, u skladu s filozofskim mišljenjem XX veka.

Prvo značajno određenje intertekstualnosti nalazi se u radu Julije Kristeve. Njen teorijski pristup napravio je izuzetan iskorak u odnosu na prethodnike, budući da je u interpretaciju značenja uključila i spoljni činilac. Kristeva je uspostavila interpretativne nivoe: unutrašnji/horizontalni nivo, koji podrazumeva relaciju između autora i recipijenta, i spoljašnji nivo kojim se formira „mreža“ teksta s drugim tekstovima (delima). „Intertekstualnost će nam značiti tekstualnu inter-akciju, koja se proizvodi unutar samog teksta. Spoznajnom subjektu intertekstualnost znači pojam koji je indicija za način kako tekst čita istoriju i uključuje se u nju“ (Kristeva 1969, 422–448; citirano prema Juvan 2013, 11). Samim tim, uspostavljanje relacije teksta i interteksta vrši se aktivnim procesom, u kojem se tekst postavlja kao akcija pokrenuta od strane drugih tekstova. Poznato je da se Kristeva u svom radu umnogome oslanjala na teorijski pristup Bahtina. Stoga, značenje teksta se uspostavlja preko unutrašnjih relacija iz njegove strukture, uz mapiranje u određenom kontekstu (istorijsko-društvenom trenutku), odnosno, tekst se posmatra kao produkt „nasleđenosti“ (Juvan 2013, 10–13).

Međutim, ovakvo posmatranje intertekstualnih relacija poznato je i pre XX veka, samo nije striktno formulisano. Intertekstualne pojave – „figure“ u vidu toposa ili topika, citata, parafraze, imitacije, parodije i drugih, poznate su još od antičkih vremena (Juvan 2013, 22–49). Njihovo kompletno klasifikovanje, počevši od Kristeve, preko Barta, do Ženeta i drugih filozofa i teoretičara, trebalo je da pruži potpuniji uvid u demistifikaciju značenja jednog teksta, odnosno dela, a nažalost, mnoge adaptacije ove teorije su se upravo zadržale na prepoznavanju ovih „figura“, pogotovo unutar muzičke umetnosti, bez pokušaja uspostavljanja dubljih relacija sa ostatkom teksta što bi, u krajnoj liniji, rezultiralo adekvatnom interpretacijom.

U muzičkoj teoriji, „figure“ su u fokusu analitičara još od najranijih oblika analitičkog mišljenja – određeni obrasci koji su se odnosili na razna „tonska slikanja“, jasno su se oduvek izdvajali iz svoje okoline. Isto pravilo je važno i za konkretne citate, delove kompozicija preuzete i umetnute u novi muzički tekst. Takve kolizije različitih muzičkih tekstova zaista je teško zanemariti i propustiti njihovo objašnjenje u analitičkom procesu. Nažalost, u mnogim teorijskim pristupima, zaustavlja se kompletan analitički proces – bez ikakve težnje da se relacija novog i starog objasni i problematizuje. Citat se izdvaja i imenuje, tretira se kao strano telo naspram ostatka teksta, umesto da se uspostave dijaloška pravila među tim tekstovima. Međutim, ono što je veći problem, i svakako značajniji propust u odnosu na ovakve situacije, jeste apsolutno ignorisanje profilisanijeg stapanja dva različita teksta. Naime, njihove granice se zamagljuje, oni stilistički utiču jedan na drugi, asimiluju se, te se prelivaju s jakim međusobnim uticajem – poput imitacija ili transformacija, ukoliko se poslužimo generalizovanim Ženetovim terminima, uz sve ostale podkategorije koje i te kako definišu nameru i rezultat uodnošavanja i, na kraju,

asimilacije tekstova (Genette 1997). U muzičkoj teoriji postoji veliki broj različitih pristupa ovoj problematici, kojima se obuhvata različit stepen objašnjenja. Čak su neki teoretičari iz oblasti lingvistike dali predloge klasifikacije uticaja u okviru umetnosti, kao što je Ženet dao predlog za sistemsko uređenje relacija unutar muzičke umetnosti, doduše samo kao nerazrađeni nacrt. Mnoga istraživanja nisu u fokusu imala teoriju intertekstualnosti, već je aktuelizacija relacija različitih tekstova nastala spontano.

Adaptacija teorijskih pristupa iz oblasti lingvistike unutar muzičke teorije često se prepoznaje putem ostvarivanja jasnih analitičkih smernica i jednostavnog pomeranja fokusa na određeno dešavanje prilikom umrežavanja tekstova. Kako jezici nisu identični sistemi i ne vode se istim pravilima, teško je izvršiti potpunu adaptaciju, pa se neretko pozajmljuju samo oni aspekti koji se prilagođavaju muzičkom diskursu. Ako se izuzme posmatranje najočiglednijih citata, to se u najvećoj meri zaustavlja na imenovanju određene topike kao rasprostranjenog kôda u muzičkom diskursu, što opet više pripada polju muzičke semiotike nego intertekstualnosti. Topika se u ovim situacijama zaista vrlo slobodno koristi, te se svaka imitacija ili transformacija „stila“ tumači jednostavno kao topika, da bi se zadovoljio analitički minimum, ponovo bez detaljnije razrade dijaloga tekstova (poput teorijskog pristupa Majkla Klajna; Klein 2005).

Jedna od prvih studija u muzičko-teorijskoj literaturi, u kojoj se spajanja različitih tekstova određuju terminološki, uopšte nije vođena idejom o intertekstualnosti, već je usmerena ka opštim zakonitostima značenja u muzici. Leonard Mejer je još 1967. godine napisao studiju u kojoj se kroz posmatranje značenja samo dotakao pitanja nasleđa, odnosno uticaja prošlosti na formiranje novih muzičkih dela. Pri tome su izvedene mnoge kategorije, poput „parafraze“, „aranžmana“, „transkripcije“ i drugih, koje su veoma poznate u lingvističkim studijama kao originalnom polju teorije intertekstualnosti (Meyer 1967). Iako je ova, može se reći, pionirska studija bila usmerena ka posve drugoj temi, u retko kojem istraživanju nastalom kasnije, mogao se naći ovako detaljan prikaz različitih kategorija pri razmatranju sučeljavanja tekstova, pri čemu je evidentan veliki uticaj „originalnih“, lingvističkih terminoloških odrednica. Služeći se pažljivim izborom termina, Mejer vrlo uspešno adaptira lingvistički metod unutar muzičke teorije, i nije začuđujuće što je postao uzor mnogim studijama koje su usledile.

Upravo se pitanje nasleđa, odnosno uticaja prošlosti na formiranje novih tekstova/dela u muzičkoj umetnosti nameće kao centralno, te se denotativne vrednosti i čitave strukture savremenijih dela često postavljaju upravo u odnosu na one utvrđene u prošlosti. Određenje značenja muzičkog dela, kako kod Lorensa Krejmera (Lawrence Kramer), tako i kod Kevina Korsina (Kevin Korsyn), počinje od razmatranja relacija s tradicijom/prošlošću. Pitanje nasleđa ostaje u fokusu i u odnosu na ispitivanje unutra-spolja, te se gradi jaka interpretativna veza koja tek dopušta ade-

kvatno čitanje (Kramer 1990; Korsyn 1995). Intertekstualne relacije se time sagledavaju nešto dublje, van jednostavnog posmatranja blokova citata koji se očigledno izdvajaju u tekstu kao strani element, koji se zadesio u datom trenutku na tom mestu. Iako se nasleđe i tradicija uključuju kao generalizovano mesto, opštepri-sutno u svim „novim“ tekstovima, delimično se ovakva perspektiva sužava pogledom samo unazad, što odudara od osnovnih ideja „originalne“ teorije intertekstualnosti. Takav teorijski pogled se može opravdati razlikom jezičkih sistema.

Nešto širu sliku o uticajima i umrežavanju predstavljaju Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) i Majkl Klajn u mnogim svojim studijama, koje se takođe oslanjaju na nasleđe i obaveznu relaciju s tradicijom, ali smatraju da je neophodno da se u jed-načinu ubaci i aktuelni kontekst, kako bi se to značenje „dopunilo“ (Sheinberg 2000; Klein 2005). Ovakvo tumačenje svakako je bliže originalnoj zamisli teorije intertekstualnosti Julije Kristeve, koja podrazumeva obostrano umrežavanje teksta kojem se pristupa. Odnosno, u okviru višemerne mreže se postavlja dati tekst kako bi se adekvatno pročitao i stoga se pristupa tumačenju relacija teksta s nasleđem, odnosno kontekstom. Međutim, ponovo dolazimo do glavne problematike, a to su značenske jedinice muzičkog jezika. Zapravo, krucijalno razlikovanje prirode jezika – govornog u odnosu na umetnički/muzički, otežava ovakve doslovne adaptacije, što se manifestuje nepotpunim teorijskim postavkama unutar muzičke teorije. Samim tim, u delu Esti Šajnberg, pravi se značajan pomak ka nešto potpunijem razmatranju značenja, ali ona se kroz ovakva definisanja, u biti bavi muzičkim simbolima, te određena pojava koje smatra „ironijom“ ili „parodijom“, između ostalih, nisu u potpunosti razrađena u intertekstualnom smislu (Sheinberg 2000). Posebna manjkavost se uviđa u studiji Majkla Klajna, koji je gotovo sva umrežavanja hipo- i hiperteksta aktuelizovao kroz topike bliske Monelu (Raymond Monelle) (Klein 2005), bez detaljnijeg pojašnjenja. S druge strane, na prostorima Balkana, značajan doprinos je dala Mirjana Veselinović-Hofman, u čijem je istraživanju prikazano odvajanje tri kategorije intertekstualnih odnosa: „uzorak“, „model“ i „uzor“ (Veselinović-Hofman 1997). Iako ovakva kategorizacija naginje ka vidovima citatnosti, poput razmatranja u studiji Dubravke Oraić Tolić (Oraić Tolić 1990), ipak se uzimaju u obzir dubinska povezivanja tekstova, koja se ne odnose samo na jednostavno „nalepljeni“ citat, odnosno na jasno odvojiv deo teksta preuzet iz nekog drugog déla. Ponovo se, dakle, dolazi do nasleđa, odnosno do uticaja prošlosti na oblikovanje „novog“ kao veoma bitne komponente u tumačenju značenja. Za razliku od muzičke teorije, u verzijama teorije intertekstualnosti u oblasti lingvistike nasleđe jeste bitna komponenta, ali ni blizu toliko istaknuta, što ponovo nalazi korene upravo u razlikovanju jezičkih sistema i njihovih elemenata.

U muzičkoj teoriji često se može naići na „paralele“ zakonitostima lingvistike, bilo da se konkretno radi o teorijskim razmatranjima intertekstualnosti ili o oblastima koje su slične, a tiču se pitanja značenja, odnosno referencijalnosti, ili nasleđa

unutar jednog teksta. Međutim, donekle se čini da se njihova „muzička“ verzija bori da napravi korak dalje od posmatranja nalepljenih blokova očiglednih citata. Svako razmatranje duboke povezanosti tekstova koje prevazilazi površinski citat, više je blisko polju semiotike nego samoj intertekstualnosti, što su mnoge studije pokazale (npr. poput Klajnovce, kao jedne od novijih). Polja muzičke semiotike i intertekstualnosti veoma su bliska i, ako se dovoljno duboko ide u analizu, primećuje se da u jednom trenutku postaju skoro pa neodvojiva. Naime, za razumevanje znaka i značenja u muzičkoj umetnosti neophodno je umrežavanje i smeštanje određenog znaka ili simbola, kôda ili čega god, u određeni vremensko-prostorni kontekst. U nekoj meri je nemoguće izbeći sučeljavanje novog i starog u muzičkom delu (makar na nivou žanra, ako ništa drugo). Razmatranje istog znaka ili simbola neophodno je da bi se analitički postavile i razumele relacije tekstova, što nije nužno slučaj u lingvistici i teoriji književnosti.

Muzički „jezik“ i prirodni/govorni jezik nisu iste kategorije, te se ne mogu posmatrati kao paralele, koliko god da postoji tendencija i dobra volja u nekim teorijskim istraživanjima da se oni uporede kao ekvivalenti. Upravo zbog toga, pravila jedne oblasti kao što je lingvistička intertekstualnost ne mogu važiti podjednako za sve, iako se određeni postulati uspešno prenose iz originalnog polja u muzičku teoriju. Nasleđe se očigledno nameće kao faktor od izuzetne važnosti za polje muzičke umetnosti, što gotovo svi teorijski pristupi ističu, te je nezaobilazna nit u intertekstualnoj mreži. Teorija intertekstualnosti unutar muzičke teorije još uvek ostaje nedovoljno istraženo polje na kojem treba raditi zarad uspostavljanja nešto univerzalnijih metoda. Takav jedan teorijsko-analitički pristup trebalo bi da pruži što više odgovora za adekvatno čitanje jednog teksta, odnosno, da istraži varijetete uspostavljenih relacija aktuelnog teksta sa ostalim elementima, a ne samo da konstatuje očigledne uplive ili „nalepljene“ blokove stranog materijala.

Reference:

- Bart, Rolan. 1986. „Od djela do teksta.“ U *Suvremene književne teorije*, urednik i prevodilac Miroslav Beker, 181–186. Zagreb: SNL.
- Bugarski, Ranko. 2003. *Uvod u opštu lingvistiku*. Beograd: Čigoja.
- Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Prevod Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga.

- Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Korsyn, Kevin. 1995. "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence and Dialogue." In *Musical Signification*, edited by Eero Tarasti, 55–72. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Kristeva, Julia. 1969. *Sèméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lidov, David. 1999. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press.
- Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Translated by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. Ann Arbor: University of Michigan.
- Lešić, Andrea. 2011. *Bahtin, Bart, strukturalizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Markovski, Mihal Pavel. 2009. „Hermeneutika.“ U *Književne Teorije XX Veka*, urednici Anna Burzyńska & Michał Paweł Markowski, prevod Ivana Đokić, 189–211. Beograd: Službeni glasnik.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Peirce, Charles Sanders. 1960. "The Icon, Index and Symbol." In *Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Elements of Logic*, edited by Arthur W. Burks, 156–173. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sheinberg, Esti. 2000. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*. Aldershot GB, Burlington USA, Singapore, Sidney: Ashgate.
- Sosir, Ferdinand de. 1996. *Kurs opšte lingvistike*. Prevod Dušanka Točanac Milivojević. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Šuvaković, Miško. 2006. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Veselinović-Hofman, Mirjana. 1997. *Fragments o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.

Summary

MUSIC THEORY AND THEORY OF INTERTEXTUALITY: (MIS)UNDERSTANDING OF THE LANGUAGE BASIC PRINCIPLES

This article focuses on intertextuality as a theoretical and analytical field developed during the second half of the 20th century, an interdisciplinary field that took many adaptations – in music theory, among others. As intertextuality was a revolutionary attempt to explain deep levels of meaning in a text, soon it became the theoretical approach many wanted to adapt. Its adaptation within music theory resulted in many variations, not all of which were a complete success. The main problem that occurred here was related to the nature of language itself (languages). Simply speaking, artificial, artistic (music) language does not have the same structure and it is not based upon the same principles as natural, spoken language. Therefore, some of the principles of intertextuality, based on the field of linguistics – the natural (spoken) language rules and structure, are not that easy to adapt, as music is an artificial structure in its nature.

Many language theories – semiotics in the first place, focus on the grid formed between specific signs or sign structures that helps their better understanding: signs form a grid towards legacy and

past, or towards other signs of their surrounding. The main similarity between the sign observation of the semiotic field and text analysis of intertextuality occurs within grid forming and communication levels. Some may say that, during deep-level analysis, semiotics and intertextuality encounter.

Music theorists' adaptation attempts lead to different results that just point to some general places of text collision, easily spotted, without some deeper-level relation analysis. Some of those theoretical approaches have their own parallels within the original field of linguistics, but we must be aware of the basic difference between languages in use, which prevents their full applicability. Some of music theorists' research resulted insightful categorisations of text relations and their nature, using some of the linguistic terms. Many of them differ, even within the same term usage. All those difficulties are created because of some basic structure differences, where music signs or sign structure does not work at the same level as linguistic ones. Therefore, music theory is still struggling, trying to create one whole approach that can work through all those difficulties.

STATUS RAZLOŽENOG DURSKOG KVINTAKORDA U PROCESU KREIRANJA ZNAČENJA U CIKLUSU SOLO- PESAMA *LEPA MLINARICA* FRANCA ŠUBERTA

Aleksandra Ivković

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
ivkovic.aleksandra83@gmail.com

Primljeno / Received 04. 09. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 18. 11. 2024.

Sažetak: Akordsko razlaganje, bilo da je zastupljeno u mimetički koncipiranoj klavirskoj pratnji ili se nalazi u osnovi melodijskog pokreta vokalne linije, zauzima značajno mesto u muzičkoj postavci ciklusa solo-pesama *Lepa mlinarica* Franca Šuberta. Naime, nakon prve solo-pesme, gde je nedvosmisleno definisan kao pastoralni gest, iako zadržava osnovne karakteristike i tokom ciklusa koje ga čine prepoznatljivim, njegovo značenje se menja shodno odnosu koji ostvaruje sa poetskim tekstom u ukupnom muzičko-poetskom izrazu. „Lepa“ priroda nije samo pastoralni ambijent u kojem se glavni protagonist nalazi, već i ogledalo nijansi njegovih emocija. Ekspresivna krivulja koja se na ovaj način manifestuje u delu, kreće se od mlinareve životne radosti, poleta i ljubavnog zanosa koji su ogledani u kinetici pokreta u prirodi koja ga okružuje, preko pastore i prikaza „lepe“ prirode koji bude negativne asocijacije kod glavnog protagoniste, pa do manifestacije transcencije i tragičkog na kraju ciklusa koji se odvijaju pod okriljem poznatog „žubora“ potoka. Akordsko razlaganje je, osim u klavirskoj deonici, zastupljeno i u melodiji soliste, pre svega na muzičkoj površini kao figurativni, deskriptivni element. Prepoznajemo i njegovu realizaciju na višim hijerarhijskim nivoima, što je u notnim primerima i grafički prikazano prema analitičkom modelu Leonarda B. Mejera. Osim što se akordsko razlaganje u klavirskoj deonici može smatrati „klišeom“ kada je omuzikaljenje „žubora“ potoka u pitanju, harmonska koncepcija melodije je nesumnjivo klasicistički, tradicionalni, postupak što, zapravo, rezonira sa pastoralom jer se ona u literaturi, između ostalog, definiše kao „jednostavnost“ izraza kada su muzička sredstva u pitanju.

Ključne reči: durski tonski rod, razloženi kvintakord, melodija, pastorela, ironija.

Abstract: Arpeggiated tonic triad, whether represented in a mimetically conceived piano accompaniment or underlying the melodic movement of a vocal line, occupies an important place in the musical setting of Franz Schubert's *Die Schöne Müllerin*. Namely, after the first song, where it is unequivocally defined as a pastoral gesture, although it retains the basic characteristics and during the cycle that make it recognizable, its *meaning* changes according to the relationship it achieves with the poetic text in the overall musical-poetic expression. "Beautiful" nature is not only the pastoral setting in which the main protagonist finds himself, but also a mirror of the nuances of his individual emotions. The expressive curve that manifests in this way in the work starts from the Miller's joy of life, which are reflected in the kinetics of movement in the nature that surrounds him, through the pastoral and depictions of "beautiful" nature, which has negative associations in the main protagonist, up to the manifestation of transcendence and the tragic at the end of the cycle that takes place under the well-known "babbling" stream. In the vocal melody, the chord progression is primarily represented on the musical surface as a figurative, descriptive element, but we also recognize its realization at higher hierarchical levels, which is graphically shown in musical examples according to Leonard B. Meyer's analytical model. Apart from the fact that the chord progression in the piano section can be considered a "cliché" when it comes to musicalizing the "babbling" of the stream, the harmonic conception of the melody is undoubtedly a classicist, traditional procedure that, in fact, resonates with the pastoral because it is used in literature, among other things, defines as "simplicity" of expression when it comes to musical means.

Keywords: major key, arpeggiated triad, melody, pastoral, irony.

U procesu kreiranja značenja u ciklusu solo-pesama *Lepa mlinarica (Die Schöne Müllerin)* Franca Šuberta (Franz Schubert) od značaja je, pre svega, izbor tonskog roda kod muzičkih postavki pojedinačnih pesama, posebno kada je zastupljena mutacija u toku jedne solo-pesme, što se neretko u literaturi akcentuje kao Šubertovo značajno sredstvo izraza. Naime, jedna od najsnažnijih konvencija u muzici kada je opozicija mol-dur posredi, jeste uspostavljanje linije razdvajanja dva najšira polja značenja u muzici: tragičkog i netragičkog. Međutim, Šubert relativizuje ovako postavljenu opoziciju, posebno kada je u pitanju status dura koji može biti nosilac tragike, možda i višeg intenziteta u odnosu na mol, o čemu će kasnije biti više reči. Naš fokus će biti usmeren na razlaganje durskog kvintakorda, bilo da se manifestuje kao figura kod mimetički koncipirane klavirske pratnje ili se nalazi u osnovi melodijskog pokreta u deonici soliste. Nakon što je u prvoj pesmi ciklusa definisan njegov semantički potencijal, nesporno kao element pastorage, on je kao takav plasiran u tokom ciklusa, ali se njegovo značenje menja shodno kontekstu u kojem je zastupljen. Značenje proizlazi, pre svega, iz odnosa koji muzika kreira sa tekstom, te se tako u muzičkoj postavci može ukazati na prizor, ambijent u kojem se glavni protagonista nalazi, naglasiti osnovno raspoloženje, ali i podcrtati dvosmislenosti u tekstu, uz mogućnosti ironičnih čitanja.

U ciklusu solo-pesama *Lepa mlinarica*, koji je pisan na tekstove Vilhelma Mi-lera (Wilhelm Müller), glavni protagonista, mlinar, prolazi kroz različita raspoloženja i emocije. One se kreću od životne radosti i poleta, obojenih iluzijom i ljubavnim zanosom, do „razbijanja“ iluzije i suočavanja sa realnošću, te razočarenjem, ljubomorom i, konačno, tragičnim ishodom. U svojevrstnoj monodrami od dvadeset solo-pesama, mlinar je u ulozi glavnog pripovedača, gotovo bez dijaloga. Čak i kada se direktno obraća lepoj mlinarici ona spušta pogled i ne uzvraća mu; dok ona svima želi laku noć, on bezuspešno nastoji da se istakne i privuče njenu pažnju; takođe, kada ohrabren dovikuje suparniku, lovcu, čini se kao da on to ne čini sa namerom da ga lovac čuje. „Práva“ dijaloška forma se ostvaruje sa potokom, kroz njegovu personifikaciju, pri čemu je i u tom slučaju dijalog, zapravo, unutrašnji. Možemo reći da u osnovi ciklusa, u saglasnosti sa unutrašnjom mlinarevom dramom, pre svega leži korelacija koju on uspostavlja sa prirodom: uzburkani tok potoka odraz je njegove sopstvene uznemirenosti i napetosti, pri čemu je i odnos prema zelenoj boji ili cveću u saglasnosti sa njegovim emocionalnim statusom i menja se tokom ciklusa. Tako, između ostalog, dve susedne solo-pesme u ciklusu „Najdraža boja“ i „Zla boja“, kao i pesme „Mlinarevo cveće“ i „Uvelo cveće“, odražavaju transformaciju pastoralnog prizora, ali i promenu mlinarevog raspoloženja.¹

Robert Hatén (Robert Hatten) primećuje da se u romantičarskoj literaturi, kako u književnosti tako i u muzici, u pastorali akcenat premešta sa evociranja lepote pastoralnog postojanja ili oponašanja predmeta prirode (mada ni ono ne izostaje, posebno kada je „žubor“ potoka u pitanju) na korespondenciju između pastoralnog prizora i ličnih emocija protagoniste (Hatten 2017). Hatén naglašava, saglasno tumačenjima njegovih savremenika, pomak u romantizmu ka onome što naziva „pastoralom Sopstva“. Romantičari su „prirodu shvatali u određenom odnosu prema Sopstvu“ korelacijom unutrašnjeg emocionalnog i spoljašnjeg fizičkog pejzaža (Hatten 2017, 54). Shodno tome, topos pastorale je u *Lepoj mlinarici* značajan za razumevanje mlinarevih „nijansi individualnih emocija“, posebno kako se njihov status menja tokom ciklusa. Za pastoralu je, kako tokom ciklusa *Lepa mlinarica*, tako i u drugim Šubertovim solo-pesmama, karakteristično ispoljavanje dijalektike između dramatizovane pastorale i idilične prirode. Naspram uzburkane, divlje, sirove prirode, koja je izraz osećanja uznemirenosti, čežnje i žudnje glavnog protago-

¹ Zelena boja je, ne samo u nemačkoj poeziji, „najemblematičnija za prolećni preporod prirode, i stoga je boja koja najviše izaziva nadu, posebno nadu u pronalaženje ljubavi“ (Youens 2006, 46). Ona počinje da se dopada mlinaru kada njegova draga izjavljuje „Volim zeleno toliko“ u pesmi „Sa zelenom trakom laute“, ali nakon što zelenu boju identifikuje sa lovcem, njegov odnos prema zelenoj boji se menja, da bi nastavio stihovima „Iskopaj mi grob na livadi/Pokrijte me sa zelenom travom“ u pesmi „Najdraža boja“. Takođe, poredi cveće sa njenim očima u pesmi „Mlinarevo cveće“, da bi u pesmi „Uvelo cveće“ tražio da uvelo i blede cveće koje je dobio od nje, položi njemu na grob.

niste, stoji idilična priroda, izražena kroz lepotu pejzaža. Ona oponaša „sadašnje ili buduće idealizovano stanje“ ili, s druge strane, može biti deo sna, te predstavljati „sećanja“ protagoniste na „izgubljenu prošlost“, „nevinost ili sreću“ (Hatten 2017, 55–56). Poseban fokus u našem daljem tekstu će biti na izraze „lepe“, idilične prirode, pre svega jer se ona fiksira odmah u prvoj pesmi ciklusa, ali i na njen plasman tokom ciklusa, gde, pod pritiskom realnosti opterećene dramom, ona neminovno postaje odraz „izgubljene sreće“, te konačno, i „obećanog raja“. Pastoralna u *Lepoj mlinarici* je, u analogiji sa poetskim tekstom, izražena i muzičkim sredstvima. Element muzičkog izraza koji Šubert koristi u svrhu pomenute dijalektike je, pre svega, izbor tonskog roda, kao i mutacija u toku pesme, pri čemu je posebno značajan status dura koji se dovodi u vezu sa „lepom“ prirodom, dok uvođenje mola nedvosmisleno sugerise upliv drame. U osnovi, „lepu“, idiličnu prirodu karakteriše „jednostavnost nasuprot složenosti“, kao i „ublažena napetost i intenzitet“ kroz slabljenje ekspresivnih klimaksa, ali i „upotrebu konsonantnih akordskih razlaganja i drugih manje disonantnih figuracija“ (Hatten 2017, 56).² „Jednostavnost“ muzičkog izraza se realizuje u formalnom pogledu (neretko je u pitanju strofična forma pesme), kao i strukturnom (nizanje dvotakata), harmonskom (dijatonika i spor harmonski ritam sveden na osnovne harmonske funkcije) i ritmičkom pogledu (mehanički ritmički obrasci u klavirskoj pratnji, retorički motivisane ritmičke figure u deonici solo-glasa). Navedeni elementi u korelaciji su sa melodijskim pokretom, koji će biti u našem fokusu, ali tako da melodijsko kretanje posmatramo kroz mrežu ovih odnosa.

Melodijski obrasci, u primerima koji slede, metodološki su utemeljeni u analitičkom modelu koji je razvio Leonard Mejer (Leonard B. Meyer). Naime, Mejer (Meyer 1973) posmatra muziku kao obrazac i analize prevashodno usmerava na melodijski tok. Melodije definiše, između ostalog, kroz različite hijerarhijske nivoe tako što melodijske događaje, osim u neposrednom nadovezivanju na muzičkoj površini, dovodi u vezu i na udaljenosti i povezuje u logičan sled kroz niz sistematično definisanih melodijskih obrazaca. Konceptija melodijskog obrasca se, tako, može razlikovati na muzičkoj površini u odnosu na onu na sledećim hijerarhijskim nivoima, što će biti prikazano i u primerima koji slede.

² Hatten izdvaja niz crta pastoralnog toposa i muzičkih kvaliteta koji se prepoznaju, ne samo u solo-pesmama gde je pastoralni topos nedvosmisleno sugerisan poetskim tekstom, već i u instrumentalnim žanrovima, i koji se usled dosledne primene smatraju istorijski konzistentnim, te tradicionalnim: „pedalni ton, spor harmonski ritam, jednostavna melodijska kontura sa ublaženim klimaksom, složeni metar, durski tonski rod, paralelne terce i subdominantna infleksija“ (Hatten 2017, 56). Takođe, upotrebljavaju se i pastoralne figure poput imitacije cvrkuta ptica, kao i konvencionalne kvinte roga. Pastoralni topos u saglasnosti je i sa plesnim ritmovima među kojima je sičilijanski ritmički gest, mizeta, aluzija na ländler ili modalne fleksije (Hatten 2017, 56).

Milerovi tekstovi, kao i Šubertove melodije u ciklusu *Lepa mlinarica*, su u literaturi povremeno okarakterisani kao „jednostavni i naivni“ (Youens 1992, 2), ali ne u afirmativnom smislu. Međutim, mišljenja smo da je upravo namera kompozitora bila da u „jednostavnosti“ izraza realizuje „naivnost“ karaktera protagoniste koji, u mladalačkom zanosu, ne razlikuje iluziju, (samo)obmanu i varku od realnosti, koja će ga kasnije sustići. „Jednostavnost“ melodijskog kretanja se u *Lepoj mlinarici* ogleda u harmonskoj koncepciji melodije koja se, između ostalog, realizuje u dijatonskom postupnom pokretu ili, još transparentnije, kroz akordsko razlaganje. Razloženi trozvuk, pre svega durski kvintakord i to tonične funkcije, neretko se nalazi u osnovi melodijskog pokreta toposa pastorage. Njen značaj ustanovljen je i definisan odmah na početku ciklusa, u solo-pesmi „Lutanje“ („Das Wandern“) u B duru koja postaje amblematična kod procesa formiranja značenja u daljem toku ciklusa, i to ne samo pastorage, već i drugih značenja koja su u korelaciji sa pastoralnim toposom. Solo-pesma „Lutanje“ manifestacija je jednostavnosti o kojoj piše Hatén. Za razliku od drugog Šubertovog ciklusa, *Zimskog putovanja* (*Winterreise*), „lepa“, idilična priroda nije oaza idealizovanog vremena i prostora prizvanog iz sećanja ili sna, već je to kontekst iz kojeg glavni protagonista polazi i započinje svoje „putovanje“, koje oslikava njegovu čežnju za nepoznatim, udaljenim predelima (nem. *Fernweh*),³ novim iskustvima i izazovima (tipična romantičarska tema). Sloboda, polet i radost lutanja iskazani su kroz direktno poređenje sa elementima pastoralnog prizora. Prva pesma ciklusa je poziv na lutanje, koje je „mlinareva strast“ i koje on sa radošću započinje eksklamacijom: „Lutanje je mlinareva radost, lutanje!“. „Lutanje“ sugerise kinetički pokret, koji se pronalazi u samoj prirodi na koju mlinar želi da se ugleda – u vodi koja teče i danju i noću, čak i kamen koji je „najtrajniji i nepomični element, kreće se dok mlinski kamen melje žito“ (Youens 1992, 35). Kinetički pokret je ostvaren elementima mizete u deonici leve ruke i ujednačenim, mehaničkim šesnaestinskim pokretom kod razlaganja akorda u deonici desne ruke klavirske pratnje (primer 1a).

Akordsko razlaganje u smeni tonične i dominantne funkcije, na toničnom pedalu, fiksira status pastorage koja je u ovoj pesmi dominantna. Melodiju na muzičkoj površini karakterišu skokovi u uzlaznom smeru,⁴ a zatim i melizam na razlože-

³ Nemački pojam *Fernweh* sugerise čežnju i žudnju za dalekim predelima, za razliku od *Heimweh* koji označava čežnju za domom (Youens 1992, 35).

⁴ Sam Mejer analizirao je ovu Šubertovu pesmu (Meyer 1973, 152–157). Prema Mejeru, skok kvarte f^1-b^1 na početku melodije predstavlja prvi generativni događaj, a potom i skok a^1-es^2 , kojima se definiše bilinearna struktura (paralelan silazni pokret koji se naizmenično uvodi kod „višeg“ i „nižeg“ glasa bilinearne strukture). Prema njegovim rečima, tekst se ne treba uzimati u obzir shodno tome da je pesma strofična te „prozodijski obrasci variraju od strofe do strofe“ (Meyer 1973, 152). Međutim, mišljenja smo da se melodijski obrasci ne menjaju jer je status pastorage koji je uspostavljen u prvoj strofi topički *stabilan* i u daljem toku pesme, tako da je akcent na opštem kontekstu koji ne varira od strofe do strofe, čak i kada prozodijski obrasci variraju.

nom kvintakordu tonične funkcije, kao i punktirana ritmička figura na reči „Wan- dern“ („lutati“) koja dodatno podvlači igrački polet i afirmiše mlinarevu radost lutanja. Iako prožeta skokovima na muzičkoj površini, njena jednostavnost je upravo „oslobođena“ kroz ovu „lakoću“ pokreta u melodijskim skokovima naviše, akordskom razlaganju (toničnog trozvuka), melizmima i punktiranoj figuri u kojoj je sa- držan igrački gest. Sve se to odvija u brzom tempu, ujednačenom, mehaničkom po- kretu razloženog akorda u šesnaestinama u klavirskoj deonici, sa sporim harmon- skim ritmom kojeg u prvom odseku forme karakteriše samo smena tonike i dominante nad toničnim pedalom, bez dinamičkih krešenda ili dekrešenda. For- malne strukture su kvadratne, pri čemu treba istaći da je melodija soliste na početku trotaktna, uz balansiranje u klavirskoj deonici do četvorotaktne, u vidu eha ili „do- pune“ solističkoj deonici.

Primer 1a

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 1, „Lutanje“, t. 4-7

Das Wan dern ist des Mül- lers Lust, das Wan - dern,
Vom Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser,

Uprkos skokovima na muzičkoj površini, u melodijskom pokretu na višem hi- jerarhijskom nivou prepoznavamo logiku postupnog lestvičnog niza sa registarskim prelomom f^1 - es^2 (d^2 - c^2 - b^1). Melodijski klimaks es^2 koji se odmah na početku melo- dije dostiže, u saglasnosti je sa pastoralnim toposom.⁵ Za razliku od stilskog kom- pleksa drame kod kojeg se postepeno akumulira tenzija i gde je klimaks odložen za drugi deo melodije, u navedenoj melodiji je pozicioniran na početku i harmonizo- van D^7 , tako da se nakon klimaksa upravo afirmiše razrešenje i relaksacija tenzija iniciranih ovim skokom. Prolongacija tona d^2 se odvija kroz razloženi tonični

⁵ Ton es^2 predstavlja melodijski klimaks uprkos tome što je f^2 koji sledi, najviši ton u melodiji jer njega tumačimo kao figurativni – terčna prolongacija tona d^2 koji ima strukturnu vrednost.

kvintakord, u melizmatičnom pokretu. Razloženi kvintakord se realizuje na tekst „mlinareva radost“ („das Müllers Lust“), što je značajno kod daljeg plasmana akordskog razlaganja u melodijskom pokretu tokom ciklusa, kao referenca na njegovo značenje koje je sadržano u prvoj pesmi.

Za razliku od prethodnog primera u kojem dominiraju melodijski skokovi na muzičkoj površini, dok obrazac na sledećem hijerarhijskom nivou sadrži logiku postupnog pokreta, u melodiji na početku kontrastnog odseka koji sledi (sekventno ponovljen dvotakt u t. 13–16, videti primer 1b) zastupljeno je postupno kretanje na muzičkoj površini, dok je na sledećem hijerarhijskom nivou obrazac trozvučan. Postupan pokret predstavlja linearizaciju akorda, pri čemu su tonovi razloženog trozvuka metrički markirani. Sekventno ponavljanje dvotakta se odvija kroz uvođenje vantonalnih dominanti, iako je u melodiji sve vreme zastupljena dijatonaika. Najpre se uvodi kvintsektakord D_{VI-VI} , pri čemu akord VI stupnja u dominantno durskom okruženju deluje kao privremeno „zatamnjenje“ na tekst „Čovek nije baš mlinar (ako ne misli na lutanja)“, što može biti uzrokovano negacijom u tekstu koja je zastupljena u prve tri strofe pesme na istom mestu. Obrazac završava ponovljenim lestvičnim nizom uz registarski transfer, poput obrasca sa početka solo-pesme.

Primer 1b

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 1, „Lutanje“, t. 13–20

model mirror model mirror

Das muss ein schlech-ter Mül-ler sein, dem nie-mals fiel das Wan-der'n ein,

das Wan-der'n, das Wan-der'n, das Wan-der'n, das Wan-der'n.

U prvoj pesmi ciklusa mlinar, dakle, želi da postane luralica, odnosno on oseća da „bi trebalo da postane“ luralica (Youens 1992, 37).⁶ Međutim, već u drugoj pesmi ciklusa mlinar postavlja pitanje „Kuda?“ („Wohin?“), za koje Juens ističe da nije di-

⁶ Za razliku od mlinara koji u prvoj pesmi ciklusa poziva na lutanje, već u drugoj prekida svoj put, ideja lutanja je dosledno sprovedena u Šubertovom *Zimskom putovanju* pisanom, takođe, na Milerove tekstove.

lema ili pitanje koje bi neko ko čezne za daljinama i oseća žudnju da se otisne u nepoznato, sebi postavio. Mlinaru u drugoj pesmi pažnju skreće žubor potoka, ali na neki mističan, misteriozan, iskušavajući način. „Začuđujuće svetao“ potok ga je privukao i „osvojio svojim tokom“ i žuborom za koji sam mlinar kaže da „To ne može biti običan zvuk“.⁷ Mitska atmosfera, čarolija, pretskazanje, „sudbinska“ sila koja odvlači mlinara od ideje lutanja i navodi ga da krene u drugom smeru, potokovim tokom „nizvodno“. Ova pesma ciklusa je u G duru koji je submedijantni u odnosu na osnovni tonalitet prethodne pesme (B dur). Tonalna promena između navedenih pesama naglašava distancu, promenu prostora i mlinarevog okruženja.

U klavirskom preludijumu (videti primer 2) topos pastorale se uvodi elementima repetitivnosti koji su već u prvoj pesmi bili ustanovljeni. To su pedalna kvinta na tonici G dura u deonici leve ruke klavirske pratnje, koja traje čitav prvi odsek (t. 1–10) i razlaganje durskog kvintakorda u deonici desne u mehaničkom ritmu sekstola, u još kraćim ritmičkim vrednostima u odnosu na prvu pesmu. Harmonski ritam sveden je na smenu tonike i dominante. Mehaničko ritmičko i melodijsko ponavljanje u deonici klavira (u t. 1–10) ima „hipnotičko“ delovanje i u skladu je sa mitskom atmosferom teksta. Uvodi se, dakle, motiv potoka, značajan za ovaj ciklus, koji je „čist i divno svetao“. Njegova bistrina je već bila primamljiva i magijska za mlinara, kao i njegov žubor.

Primer 2

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 2, „Kuda?“ t. 1–6

The musical score for 'Lepa mlinarica' by Franz Schubert, Op. 25 No. 2, 'Kuda?' measures 1-6. The score is in G major, 2/4 time, and consists of vocal line, piano accompaniment, and a basso continuo line. The piano part features a repeating pattern of sixteenth notes in the left hand and a descending eighth-note pattern in the right hand. The vocal line is marked 'Mässig.' and includes the lyrics 'Ich hört' ein Bäch-lein rau-schen wohl aus dem Fel-sen-quell,'. The basso continuo line is marked 'pp' and features a repeating pattern of eighth notes. The score includes annotations '1', '2', 'complement', 'model', and a circled '5'.

Melodiju na muzičkoj površini karakteriše radikalno pojednostavljenje iz perspektive shvatanja romantičarske koncepcije melodije. Zastupljen je razloženi kvin-

⁷ Priroda je u narodnoj pesmi i romantičarskoj poeziji, kako ističe Juens, poput čarobnice koja „primorava one koji čuju njen glas da izvršavaju njene naloge“ (Youens 1992, 37).

takod naniže od kvinte toničnog trozvuka d^2 do osnovnog tona g^1 koji je stabilan i zaokružen zbog harmonskog aspekta. Zatim sledi razvijanje akorda naniže do tona d^1 , a potom i kontrapokret, razložen kvintakord dominantne funkcije naviše (d - f - a), što obrazac čini simetričnim, to jest komplementarnim. Punktirana figura u t. 4, iako u poliritmiji, takođe daje igrački zamah koji je u sadejstvu sa pastoralnim toposom.

U pesmi „Zahvalnica potoku“ („Danksagung an den Bach“), topos pastorale je transparentno iskazan melodijskim obrascem tako što se na muzičkoj površini javlja razložen tonični kvintakord u G duru uz skretničnu figuru (donju 1-7-1 i gornju skretnicu 5-6-5 u duru), simetrično plasiran naviše i naniže (videti primer 3). Efekat koji se dobija na sledećem hijerarhijskom nivou je statičan (tonovi g^1 i d^2 uz skretnični pokret) i ima mimetičku snagu, poput podražavanja blistave, mirne vodene površine sa blagim talasima. U ovoj pesmi se uvodi lik lepe mlinarice, susret koji učvršćuje mlinarevu odluku da ostane na tom mestu.

Primer 3

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 4, „Zahvalnica potoku“, t. 5–10

model

complement

5 9

War es al-so gemeint, mein rauschender Freud, dein Sin-gen, dein Klin-gen war es al-so ge-meint, war es al-so ge-meint?

Razloženi durski kvintakord nalazi se i u melodijskoj osnovi solo-pesme „Mlinarevo cveće“ („Das Müllers Blumen“) u kojoj mlinar iskazuje svoj, sada, ljubavni zanos. Čak i kada je nesumnjivo zastupljena lirika, ona je neodvojiva od pastorale, s obzirom na melodijske i harmonske karakteristike, te koncepciju klavirske pratnje (videti primer 4).

Primer 4

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 9, „Mlinarevo cveće“, t. 7–10

7

Am Bach viel klei - ne Blu - men steh'n, aus hel - len blau - en Au - gen seh'n,
Dicht un - ter ih - rem Fen - ster - lein, da will ich pflanzen die Blu - men ein,

Ljubavni zanos, odnosno bolje je reći iluzija i (samo)obmana da je njegova ljubav moguća, doživljavaju kulminaciju u pesmi „Moja!“ („Mein!“) u D duru. Kratke ritmičke vrednosti u brzom tempu i igrački impuls, više od kretanja samog protagonista sugerišu kinetiku pokreta koja ga okružuje: mlin koji se okreće, potočić koji „mrmlja“, ptice koje pevaju. Oni oslikavaju njegovo ushićenje, radost, polet, žudnju, očekivanja. Melodiju karakteriše akordsko razlaganje naviše (videti primer 5) koje je u saglasnosti sa navedenom dinamikom pokreta (oko mlinara i u njemu samom). Na sledećem hijerarhijskom nivou melodija je postupna sa registarskim prelomom i klimaksom na tonu d² u 13. taktu, koji se, kao što je to neretko romantičarska praksa, javlja na vantonalnom septakordu DS⁷.

Primer 5

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 11, „Moja!“, t. 9–14

Blach lein, lass dein Rauchen sein, Rā - der, stellt eu'r Brau - sen ein, all' ihr munern Waldvögelein,

Što se više „vinuo u visine“, to je dublji njegov pad koji sledi. Racionalizacija se javlja tek u susretu s lovcom, u pesmi „Lovac“ („Der Jäger“),⁸ koji mlinaru postaje pretnja i budi mu ljubomoru. Radost „lepe“ nestvarnosti“ zamenila je drama, nesigurnost i uznemirenost, koje dominiraju drugom polovinom ciklusa. Samim tim se javljaju i elementi dramatizacije pastorale od kojih je osnovna crta stila, pre svega, molški tonski rod. Tako se i u osnovi melodijskog pokreta u pesmi „Lovac“ nalazi razloženi molški kvintakord u c molu, kao nosilac drame koja je u povelju.

Nesumnjivo je da je u pesmi koja sledi „Ljubomora i ponos“ („Eifersucht und Stolz“), molški tonski rod (g mol), u brzom tempu i figurativnom kretanju poput preludijuma, nosilac drame. Uzburkani tok potoka⁹ odraz je njegove sopstvene uznemirenosti i napetosti, gde je još jednom priroda ogledalo njegovog Sopstva.

⁸ Miler revitalizuje lik lovca koji je često bio portretisan u narodnim i patriotskim pesmama iz doba Napoleonovih (Napoléon) ratova, u vreme pojačanog nacionalističkog osećanja (Youens 2006, 43). Zbog povezanosti između potrage za divljači u lovu i potere u ratu, „Jäger“ postaje nacionalistički amblem, muževan mišićav, herojski model neodoljive hrabrosti. Međutim, figuru lovca, duboko ukorenjenu u nemačkoj narodnoj tradiciji, Miler ne slavi kao heroja, ili viteza, ne divi se njegovom muskulaturnom savršenstvu, samouverenosti ili patriotizmu; naprotiv, on ga stigmatizuje (Youens 2006, 43).

⁹ Stihovi: „Gde žuriš, tako besan i divlji/dragi moj potoče?/Žuriš li pun besa nakon drskog brata lovca?“ u pesmi „Ljubomora i ponos“.

Međutim, mutacija u G dur na kraju pesme (od 68. takta u primeru 6) ne uspostavlja ponovo raspoloženje sa početka ciklusa, već donosi promenu diskursa i izraz je mlinarevog prkosa i ponosa u želji da devojka ne primeti njegovu ljubomoru.¹⁰ Naime, durski tonski rod i razloženi kvintakord u melodiji ovoga puta su u kontradikciji sa njegovim osećanjima („Ni reči o mom tužnom licu“). Dur i razloženi durski kvintakord nakon „razbijanja“ iluzije svakako više ne mogu biti označitelji ljubavnog ushićenja, radosti ili zanosa. Oni su mlinareva „kamufლაža“, tako što iza „poznatog“ muzičkog gesta krije svoja realna osećanja. Protivrečnost između melodijskog pokreta, durskog tonskog roda i poetskog teksta, gde mlinar u tom trenutku sugerise potoku da prenese njegove reči mlinarici i, s druge strane, njegovih realnih osećanja, u funkciji su ironije.

Primer 6

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 15, „Ljubomora i ponos“, t. 67–73

The image shows a musical score for the song 'Lepa mlinarica' by Franz Schubert, measures 67-73. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The lyrics are: 'Er schnitzt bei mir sich ei-ne Pfeif aus Rohr und bläst den Kin- dern schö-ne Tänz'.

Melodiju soliste na početku pesme „Zla boja“ („Die böse Farbe“), na muzičkoj površini, karakterišu prepoznatljivi elementi pastorele kao što su figure poput paralelnih terci u klavirskoj deonici u 7. taktu, kao i razlaganje toničnog kvintakorda, uz učešće melizama u melodiji soliste (videti primer br. 7). Međutim, može se reći da je ovaj pastoralni gest pre naglašen, jer se razlaganje vrši naniže pa naviše u *forte* dinami, zahvatajući širi opseg ($\text{dis}^1\text{-fis}^2$) nego što je to većinom bio slučaj u ranijim pesmama. Na sledećem hijerarhijskom nivou, trozvučna skok-popunjavanje melodija upravo rezonira s pastoralom, kako zbog razlaganja akorda, te balansiranja strukture, tako i usled činjenice da se trozvučni skok-popunjavanje obrazac smatra konvencionalnim, tradicionalim, pre svega klasicističkim, melodijskim modelom.

U grafu koji je izložen iznad deonice soliste, ukazano je na mogućnost različitog grafičkog prikaza i diferenciranja figurativnog akordskog razlaganja u melodiji od onog koji tumačimo kao razloženi trozvuk koji ima strukturnu vrednost i implicira dalje kontinuirane. Naime, razlaganje kvintakorda naniže, potom i naviše

¹⁰ Stihovi: „Slušaj me, ni reči o mom tužnom licu./Reci joj: On je sedeo pored mene i rezbario je sviralu od trske/I svira lepe pesme i plesove za decu“.

(notne glave bez vratova) na početku melodije, prolongira ton h^1 koji ima strukturnu vrednost, da bi zatim akordsko razlaganje navise h^1 - dis^2 - fis^2 koje je usledilo, bilo generativno i shvaćeno kao praznina koja implicira popunjavanje. Realizacija implikacija u vidu postupnog silaznog pokreta e^2 - dis^2 - cis^2 kojim se balansira struktura, ostvaruje se u daljem toku melodije, ali ne u neposrednom nadovezivanju, već je prožeta skokovima i, još jednom, akordskim razlaganjem. Nakon melodijskog klimaksa u 6. taktu (na reči „svet“ / „Welt“/), ton fis^2 se još jednom dostiže u 7. taktu kroz akordsko razlaganje na melodijskoj površini, ali je njegova funkcija ovoga puta deskriptivna, figurativna (tercno proširenje strukturnog dis^2), tako da se melodija širi dosezanjem kulminacionog tona na reči „širok“ (svet). Trozvučnu skok-popunjavanje melodiju zamenjuje većinom aksijalan pokret u molskom tonalnom kontekstu, gis molu, zatim i fis molu, čime je naglašen oštar kontrast između navedene melodije i daljeg muzičkog toka.¹¹

Primer 7

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 17, „Zla boja“, t. 5–8

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Voice, and Piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score covers measures 5 to 8. The Soprano part has a circled '5' above the first measure. The Voice part has German lyrics: "Ich möch - te zieh'n in die Welt hin - aus, hin - aus in die wei - te... Welt,". The Piano part has a dynamic marking of *ff*. Annotations 'gap' and 'fill' with arrows are placed above the Soprano and Voice lines to indicate melodic gaps and their resolutions. The Soprano line starts with a half note G4, followed by a gap, then a half note A4, and another gap, followed by a half note B4. The Voice line starts with a quarter note G4, followed by a gap, then a quarter note A4, and another gap, followed by a quarter note B4. The Piano part starts with a half note G3, followed by a gap, then a half note A3, and another gap, followed by a half note B3.

Razloženi kvintakord koji se nalazi u osnovi melodijskog kretanja na početku navedene solo-pesme „Zla boja“, referenca je na ideju lutanja s početka ciklusa („Voleo bih da odem u svet/U široki svet“). Međutim, iluziju ubrzo prekida realnost i tragična nemogućnost da se obnovljena želja za lutanjem (više želja za bekstvom) realizuje („Da samo nije tako zelen, tako zelen“). Nakon ove melodije sledi oštar kontrast između pastorale i drame, želje da nastavi lutanje i nemogućnosti da se ono realizuje. Ovo nije početak puta, ili nastavak lutanja, već oproštajna pesma od lutanja, kao i od njegove drage sa kojom se pozdravlja, priželjkujući smrt. U toku pesme se ukazuje i na promenu u odnosu protagoniste prema pastoralnim motivima koji su prethodno bili ogledalo njegovih emocija ljubavnog zanosa ili zanosa

¹¹ Od takta 9, koji nije obuhvaćen ovim primerom.

prirodom. „Lepa“ priroda sa svojim zelenim, olistalim granama i livadom, više nije ogledalo njegovih emocija, već budi frustraciju u njemu zbog novih asocijacija na zelenu boju koju povezuje sa lovцем (kamuflačna boja): „Hteo bih pokidati svo zeleno lišće sa svake grane“. Naime, lišće i trava su i dalje „zeleni“, cveće i dalje cveta, ali to više nije u saglasnosti sa njegovim osećanjima („Želeo bih da zelenu travu/samrtnički izbledim svojim suzama“). Štaviše, oni kao takvi samo pojačavaju njegov osećaj teskobe, očaja i bude prezir („O zeleno, ti zla bojo“).

Stoga, durski tonski rod i, još jednom, razloženi kvintakord koji se nalazi u osnovi melodijskog pokreta se, dakle, ovoga puta vezuju za tragičnu nemogućnost da ponovo bude deo te prirode i raduje joj se. Za razliku od prve pesme ciklusa koja je u B duru, u kojoj mlinar poziva na lutanje, tonalna udaljenost (H dur) u ovoj pesmi u odnosu na prvu pesmu ciklusa, može sugerisati i distancu od iluzije ili početnog optimizma koju ona nosi sa sobom, odnosno transformaciju koja se odvija u protagonisti samom, a ne u spoljašnjem svetu (svet je i dalje zelen).

Jedino se mlinarev odnos prema potoku nije promenio, štaviše, njegova uloga je sa dekora prirode, zatim personifikacije, narasla do antropomorfizacije. U pesmi „Mlinar i potok“ („Der Müller und der Bach“) oni su ravnopravni sagovornici i ostvaruju dijalog. Nesumnjivo je da je dijalog unutrašnji, tako da se neretko u Milerovim tekstovima javlja „cepanje“ Sopstva u momentu kada je drama najintenzivnija. Šubert ovu promenu diskursa (romantična ironija) kod unutrašnjeg dijaloga afirmiše primenom istoimenih tonaliteta (mutacija g mol-G dur). Najpre je tokom mlinareve „deonice“ u g molu, u klavirskoj pratnji zastupljen ritmički model koji u ujednačenom pokretu tokom čitave strofe kreira kinetički efekat, ali u vidu posmrtnog marša (iako u 3/8 taktu). Smena kratke pa duge ritmičke vrednosti stvara utisak mlinarevog kretanja na ivici iznemoglosti, slabljenja snage, „posrnuća“, posustajanja. Ujednačen pokret u *piano* dinamici, ujedno sugerise i dubok mir, spokoj koji donosi počinak kao cilj, što označava konačnu destinaciju putovanja iniciranog na početku ciklusa. U momentu nastupa potokovog narativa uvodi se prepoznatljiva motorična figura razloženog akorda u klavirskoj pratnji („žubora“ potoka), ali tako da je umesto durskog kvintakorda sada zastupljen mali durski septakord DS⁷ u G duru, kao označitelj promene diskursa. Tokom trajanja ovog odseka forme (t. 29–60) svi akordi su durski (DS⁷-S-DD⁷-D i T).¹²

U melodiji soliste se razložen durski kvintakod transparentno javlja u taktu 34, zatim i u taktovima 38–39 (na tekst „Malena zvezda, nova/Zablistaće na nebu“), ali

¹² Statičnu sliku klavirske pratnje podržava i melodijski obrazac na višem hijerarhijskom nivou kojeg karakteriše korespondentan odnos h^1-a^1 / c^2-h^1 (i u daljem toku, zaokruženo obrasca a^1-g^1 , koje nije obuhvaćeno ovim primerom). On je u grafičkom prikazu označen polovinskim ritmičkim vrednostima, a kao što je poznato, ritmičke vrednosti u analizi prema Mejerovom analitičkom modelu, ne odgovaraju njihovom realnom trajanju u tradicionalnom smislu, već govore o hijerarhiji odnosa između melodijskih tonova.

je njegova funkcija ovde više deskriptivna nego što ima ulogu generativnog događaja koji implicira dalje kontinuirane. Osim toga, melodija sadrži smenu postupnog pokreta i melodijskih skokova. Međutim, na sledećem hijerarhijskom nivou melodijski obrazac karakteriše akordsko razlaganje i nizanje kontinuiranih terci naniže (videti primer 8). Skokom velike sekste u 30. taktu ostvaruje se registarski prelom kako bi se nastavio niz. S druge strane, na muzičkoj površini on ima retoričku funkciju tako što u melizmatičnom pokretu ističe reč „ljubav“ („Liebe“). U prvoj strofi pesme, koju je pevao mlinar, na reči „ljubav“ (u t. 5), uvedeno je izrazito disonantno sazvučje (G-es-fis²) u g molu, što je u saglasnosti sa emocionalnom reakcijom protagoniste na pomen ljubavi i tragedije koju mu je ona donela, dok je sa skokom velike sekste u t. 30 (harmonizovano subdominantom u G duru), ljubav „oslobođena“ disonance, kao što je i uteha koju potokove reči nude „oslobođena“ od boli. Afirmacija se postiže samo u transcendenciji.

Primer 8

Franc Šubert, *Lepa mlinarica*, op. 25 br. 19, „Mlinar i potok“, t. 29–36

(29) (Der Bach.) (33)

Und wenn sich die Lie-be dem Schmerz ent-ringt, ein Sternlein, ein neu-es, am Him mel er - blinkt,

G: D⁷ S D⁷ D D⁷ T D⁷ T

I dok mlinar uz dozu realnosti sagledava blizinu smrti i u svom obraćanju najavljuje tragičan kraj, potok nudi reči utehe. Potokov narativ (t. 29) je odgovor u utešnom tonu na mlinareve reči, ali ne tako da mu pruži nadu u mogućnost da se njegov život nastavi ili ljubav ostvari, već da mu olakša prihvatanje smrti koja dolazi. Ovozemljsku konačnost zameniće beskonačnost: kada ljiljani uvenu, tri ruže će procvetati i „nikad uvenuti neće“, umesto Meseca koji se krije da se „ne vide njegove suze“ zasijaće „nova“ zvezda na nebu, a anđelčići će „odseći svoja krila“ i spustiće se na zemlju. U poslednjoj strofi pesme spajaju se elementi klavirske pratnje potokove „pesme“ i mlinareve melodije koja je, najpre, izložena u g molu da bi se potom odvila tranzicija u transcendentnu sferu i dominantno durski kontekst. Mlinar zna da potokove reči nisu stvarne, već su opet iluzija, ali mu one sada pružaju utehu koju prihvata: „O potočiću, dragi potočiću/Pevaj mi samo“. Figura razlo-

ženog durskog kvintakorda odzvanja i u klavirskom postludijumu, ali i ona konačno zamire u sve dubljem registru.

Ričard Taruskin (Richard Taruskin) u ovoj pesmi prepoznaje tri vrste ironije (Taruskin 2005, 144–145). Prva je tekstualna, sadržana u potokovim rečima utehe (videti primer 8), za koje je jasno da su iluzija i (samo)obmana, ali ih mlinar, iako više nije „naivan“ mladić s početka ciklusa, prihvata. „Veseli žubor“ potoka, sa figurom razloženog durskog kvintakorda u deonici desne ruke koja ponovo zvuči „hipnotišuće“ po mlinara. Ironičnim Taruskin smatra i melizmatične krajeve melodijskih celina sa figurativnim pokretom, „u neobično raskošnom (=‘lepom’) stilu“, koji su u taktovima 9, 26, ali i 39 sačinjeni od razloženog durskog kvintakorda, uprkos nesumnjivom prisustvu tragičkog u tekstualnoj podlozi. U poslednjoj strofi se, kao što je to već poznato, spajaju mlinareva melodija u deonici solo-glasa i elementi potokovog „žubora“ u klavirskoj pratnji. Konačno, mutacija u durski tonski rod (t. 75), tonalitet potoka, „ne znači povratak u umireno raspoloženje, već označava trenutak u kojem je njegova volja za životom pobeđena tugom, koja mora naći olakšanje po svaku cenu“. A ovo je, naravno, treća, najpotresnija ironija“ (Taruskin 2005, 144).

Neretko se u literaturi ističe značaj mutacije kod Šuberta (posebno iz mola u dur), kao snažno sredstvo kod realizacije kontrasta, odnosno promene diskursa. Smatramo da je, uz to, razloženi durski kvintakord, bilo da je zastupljen u melodiji vokalne deonice ili klavirskoj pratnji, kao manifestacija melodijske „jednostavnosti“, značajan u kontekstu razumevanja romantičarske koncepcije melodije. Razlaganje kvintakorda u melodiji i naglašeno harmonska koncepcija melodije, je zapravo, klasicistički, konvencionalan postupak. Kao takav, saglasan je sa tumačenjem pastorele kao „pojnostavljena“ elemenata muzičkog izraza o kojem piše Hatén. U navedenim primerima iz Šubertove *Lepe mlinarice* razloženi kvintakord se javlja na različitim hijerarhijskim nivoima. Najtransparentnije se manifestuje i najzastupljeniji je na muzičkoj površini gde ima deskriptivnu ulogu i figurativan značaj, dok melodiju na sledećem hijerarhijskom nivou može karakterisati lestvični niz (videti primer 1a). I obrnuto, melodija na muzičkoj površini može biti postupna (videti primer 1b) ili prožeta skokovima (videti primere 7 i 8), a da na višem hijerarhijskom nivou sadrži elemente razloženog trozvuka (bilo da je pokret aksijalan, dat u vidu trozvučne skok-popunjavanje melodije ili je u pitanju kontinuirano nizaње terci).

Naime, kao što je gore bilo reči, razloženi durski kvintakord je na početku ciklusa zastupljen u melodiji soliste i mimetički koncipiranoj klavirskoj pratnji, nedvosmisledno kao pastoralni gest. U saglasnosti sa poetskim tekstom, označitelj je radosti lutanja, poleta, da bi potom bilo reči o elementima „iluzije“ i „obmane“, te „hipnotišućoj“ repetitivnosti klavirske pratnje. S uvođenjem lika mlinarice pastorela i „lepa“ priroda, u sadejstvu sa lirikom, ogledalo su mlinarevog ljubavnog za-

nosa, samim tim to postaju i durski tonski rod i razloženi kvintakord u melodij-skom kretanju, koji je u fokusu našeg rada. Međutim, sa uplivom drame i „razbijanjem“ iluzije, te izrazima ljubomore kod glavnog protagonista, čak i kada je u poetskom tekstu reč o lepoti pastoralnog prizora, iz konteksta teksta omogućeno nam je čitanje ironičnog podteksta, te da razloga za radovanje, polet ili ljubavni zanos sa početka ciklusa, više nema. Ove dvosmislenosti je Šubert podvukao elementima ironije u muzičkom tekstu. Naime, ironija u muzičkoj postavci proizlazi iz kontradiktornosti i neusaglašenosti između značenja teksta i upotrebe gore pomenutih pastoralnih gestova, odnosno primene konvencionalnih znakova u nekonvencionalnim uslovima. Kako Taruskin naglašava, ironija „dolazi kroz ovladavanje konvencionalnim kodovima koji su toliko sigurni da dozvoljavaju njihovu idiosinkratičnu manipulaciju“ (Taruskin 2005, 144). Postupci podražavanja žubora potoka se čak smatraju „klišeom“ kod omuzikaljenja prirode (Youens 1992, 75), na čiju konvencionalnost Šubert računa. Razumevanje ironije, koja proizlazi iz ukupnog muzičko-poetskog izraza, značajno nam je zbog preispitivanja statusa tonskog roda i mogućnosti njegovog različitog tumačenja tokom dela. Kako u ovom delu tako i u tradicionalnom smislu, mol je nosilac drame, a dur, između ostalog, lirike i pastore. Shodno relacijama koje proizlaze iz odnosa teksta i muzike, status dura se u ciklusu menja tako da, kako u delu narasta dramatski intenzitet, uz molski tonski rod kao označitelja drame i tragedije, dur postaje još tragičniji.¹³

Reference:

- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining music Essays and Exploration*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard B. 1980. *Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change*. Cambridge: American Academy of Arts and Sciences.
- Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago–London: University of Chicago Press.
- Taruskin, Richard. 2005. *Oxford History of Western Music*. New York: Oxford University Press.
- Younes, Susan. 1992. *Schubert: Die Schöne Müllerin*. Cambridge–New York–Melbourne: Cambridge University Press.
- Younes, Susan. 2006. *Schubert, Müller and Die Schöne Müllerin*. Cambridge–New York–Melbourne: Cambridge University Press.

¹³ Kako i sam Taruskin ističe, simbolika tonskog roda je jasna: „dur je srećan, mol je tužan“. „Međutim, na kraju ‘Mlinara i potoka’, mol je tužan, a dur je tužniji“ (Taruskin 2005, 144).

Summary

THE STATUS OF THE ARPEGGIATED MAJOR CHORD IN THE PROCESS OF CREATION OF MEANING IN THE SONG CYCLE OF FRANZ SCHUBERT'S *DIE SCHÖNE MÜLLERIN*

The importance of change of tonal mode, especially prevailing minor mode shifts to major, in Schubert's music is often emphasized in the literature as a powerful tool in the realization of contrast, i.e. change of discourse. We believe that, in addition, the arpeggiated major chord, whether it is represented in the melody of the vocal part or the piano accompaniment, as a manifestation of melodic "simplicity", is significant in the context of understanding the romantic conception of the melody. The decomposition of the fifth chord in the melody and the emphatically harmonic conception of the melody is, in fact, a classicist, conventional procedure. As such, he agrees with Hatten's interpretation of the pastoral as a "simplification" of the elements of musical expression. In the cited examples from Schubert's *Die Schöne Müllerin*, the arpeggiated chord occurs at different hierarchical levels. It manifests itself most transparently and is most represented on the musical surface where it has a descriptive role and figurative significance, while a melody at the next hierarchical level can be characterized by a conjunct motion. And vice versa, the melody on the musical surface can be conjunct or disjunct, and at a higher hierarchical level contain elements of triadic motion (whether the movement is axial, triadic gap-filling or continuous thirds). However, its meaning derives not only from the musical qualities that undoubtedly define it as pastoral, but also from the context in which the pastoral is represented, and from the relationship that the music achieves with the text.

STRUČNI RADOVI
PROFESSIONAL PAPERS

PALETA AKORADA KAO VIZUELNO POMAGALO U NASTAVI HARMONIJE

Tihomir Petrović

profesor u penziji
Muzička škola „Vatroslava Lisinskog“ u Zagrebu
tipizag@gmail.com

Primljeno / Received 03. 09. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 22. 11. 2024.

Sažetak: U ovom tekstu razmotren je način formiranja palete akorada, kao i neki od načina njene primene u nastavnom procesu. Konstituisano na osnovu višedecenijskog nastavnog iskustva, ovo vizuelno pomagalo je namenjeno jasnijem predočavanju odnosa između različitih harmonija, u skladu s njihovim stupnjevima i funkcijama u okviru tonaliteta. Cilj je da se prenesu iskustva iz prakse i uoči potencijal primene ovog pomoćnog nastavnog sredstva, koje može doprineti uspješnijem savladavanju predmeta Harmonija.

Ključne reči: kvintni krug, lestvica, enharmonija, paleta akorada, paralelni akord, kontra-akord.

Abstract: This text examines the method of forming a chord palette, as well as some ways it can be applied in the teaching process. Based on decades of teaching experience, this visual aid is designed to provide a clearer understanding of the relationships between different harmonies, aligned with their degrees and functions within a key. The goal is to share practical experiences and highlight the potential for utilizing this teaching tool, which can contribute to more effective mastery of the subject of Harmony.

Keywords: circle of fifths, scale, enharmony, chord palette, parallel chord, counter-chord.

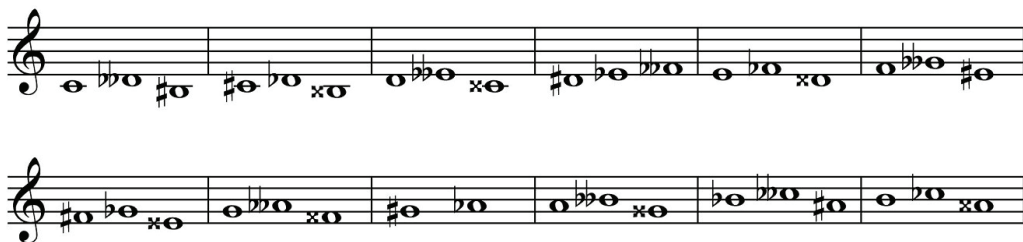
Uvod

Jedan od problema s kojim se najčešće suočavaju učenici u procesu nastave je usvajanje različitih harmonijskih obrazaca, „izbor harmonija“. Pomoć u tom „izboru“ mogla bi biti paleta akorada. To je alat koji omogućava vizuelni pregled nad akordima, radi razmatranja njihovih međusobnih odnosa. Njenom primenom se postiže razumevanje harmonijske građe i uspostavljanje osećaja bliskosti sa željenom vrstom muzike i određenim delima, pri čemu će učenici, uočavajući redosled

akorda s pokazivanjem na paleti (uz slušanje muzike), biti u stanju i sami da osmišljavaju harmonske progresije. Paleta akorda izvodi se iz kvintnog kruga lestvica.

Kvintni krug

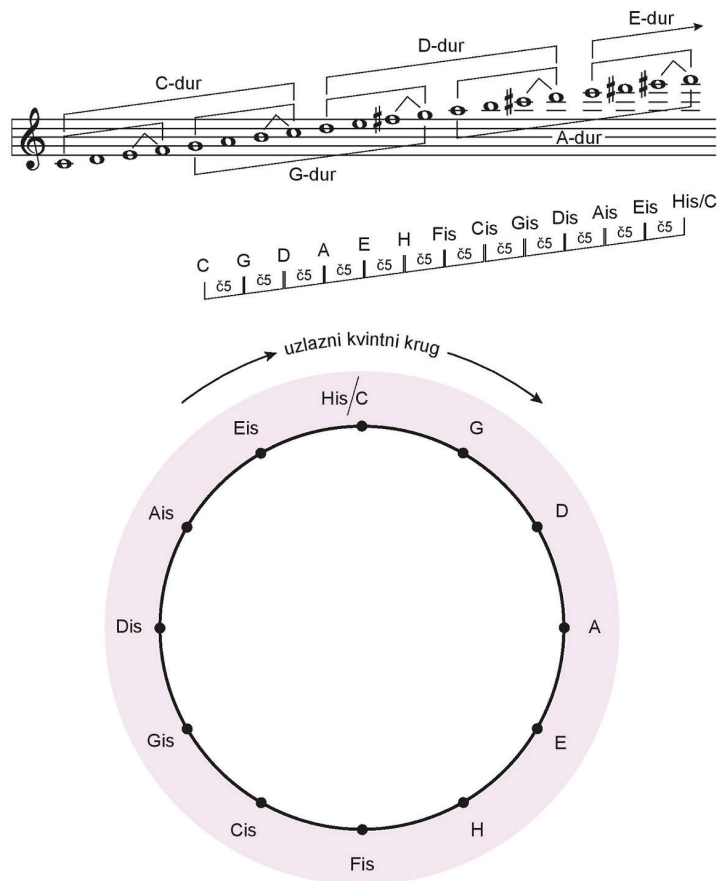
U temperovanom tonskom sistemu postoji dvanaest različitih tonskih visina unutar intervala čiste oktave. Svaka od njih se može različito zapisati, uz upotrebu jednostrukih i dvostrukih predznaka. Tako je ton C enharmonski jednak tonovima His i Deses, pri čemu njihov položaj (pripadnost određenoj oktavi tonskog sistema) nije bitan. Na slici 1 navedeni su enharmonski ekvivalenti onom tonu koji je izložen na početku takta.



Slika 1 – Enharmonski ekvivalenti tonova

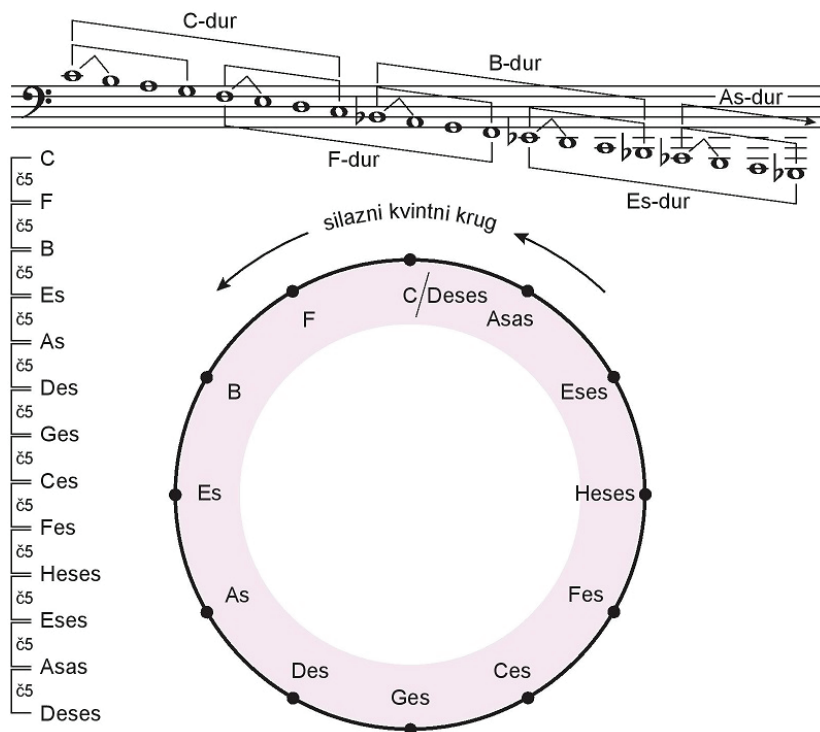
Na svakoj od dvanaest različitih tonskih visina, može se izgraditi durska lestvica. Njihovo upoznavanje počinje od, za učenike najjednostavnije, C dur lestvice, prema složenijima, pri čemu se poštuje pravilo „najveće srodnosti“. Ono se ispoljava u brojnosti istih tonova i zajedničkom tetrahordu dve durske lestvice. Tim načinom mogu nastati dva niza lestvica.

U prvom od tih dvaju nizova, najrodnija durska lestvica započinje za čistu kvintu uzlazno od tonike polazne lestvice, dakle, na njenoj dominantni. Gornji tetrahord polazne postaje donji tetrahord nove lestvice. Pritom, svaka od njih u tom nizu ima jednu povisilicu više i razlikuje se samo po jednom tonu. Nakon dvanaest različitih lestvica, s početnim tonovima C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, trinaesta (His dur) je enharmonski jednaka s početnim C durom. Stoga se taj niz može prikazati na kružnici, pri čemu će se lestvice nizati udesno, u smeru kretanja kazaljki na satu. S obzirom na to da svaka nova lestvica počinje za čistu kvintu uzlazno od prethodne, takav prikaz se zove uzlazni kvintni krug (slika 2).



Slika 2 – Uzlazni kvintni krug

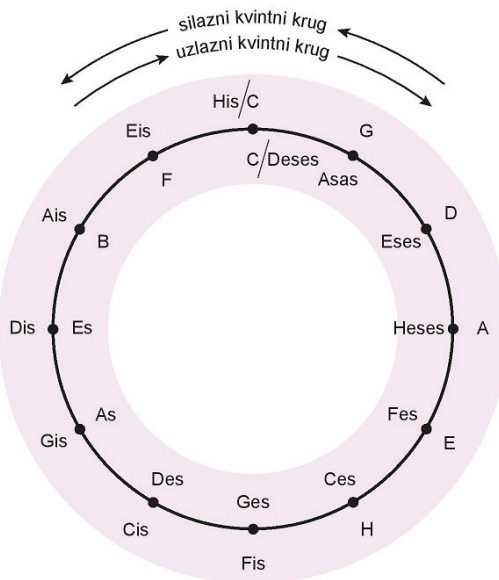
U drugom od dvaju nizova durskih lestvica, oformljenih prema navedenom pravilu „najveće srodnosti“, počinje se za čistu kvintu silazno od tonike polazne lestvice, dakle, na njoj subdominanti. Donji tetrahord polazne durske postaje gornji tetrahord sledeće, polaznoj najrodnije lestvice. Svaka lestvica u nizu ima jednu snizilicu više od prethodne i samo se jednim tonom razlikuje od nje. Na svakoj od dvanaest različitih tonskih visina, početni tonovi lestvica su: C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Heses, Eses, Asas. Trinaesta (Deses dur) opet je enharmonski jednaka s početnim C durom. Stoga se i taj niz može prikazati na kružnici, pri čemu će se lestvice nizati ulevo, suprotno od smera kretanja kazaljki na satu. Svaka nova lestvica počinje za čistu kvintu niže od prethodne, pa se takav niz zove silazni kvintni krug (slika 3).



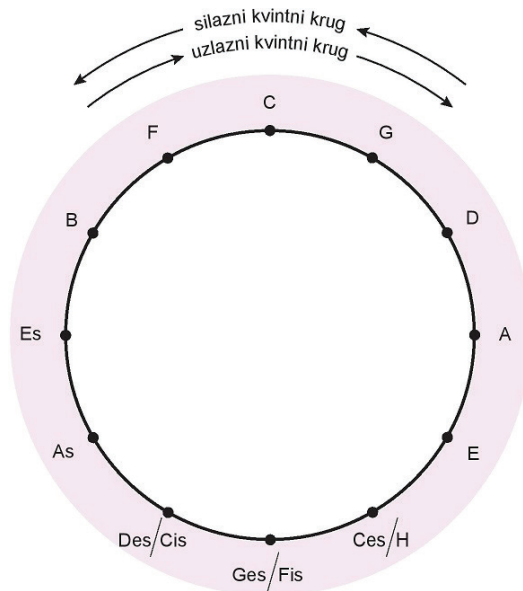
Slika 3 – Silazni kvintni krug

Uzlazni i silazni kvintni krug enharmonski su ekvivalentni. Lestvice na svakoj tački kruga na slici 4 imaju različiti naziv i zapisivanje; jedna je s povišlicama, druga sa snizilicama, pri čemu jednako zvuče. Za zapis durske lestvice, na pojedinoj tonskoj visini u praksi se bira jednostavnija varijanta, osim u posebnim slučajevima. Stoga, ostaje samo jedan kvintni krug, iz kojeg izostaju lestvice s dvostruko povišenim i dvostruko sniženim tonovima. U tom krugu svoje mesto ima petnaest durskih lestvica, jer se na tri tonske visine nalaze obe enharmonski identične varijante lestvice, tj. one sa snizilicama i povišlicama (slika 5).

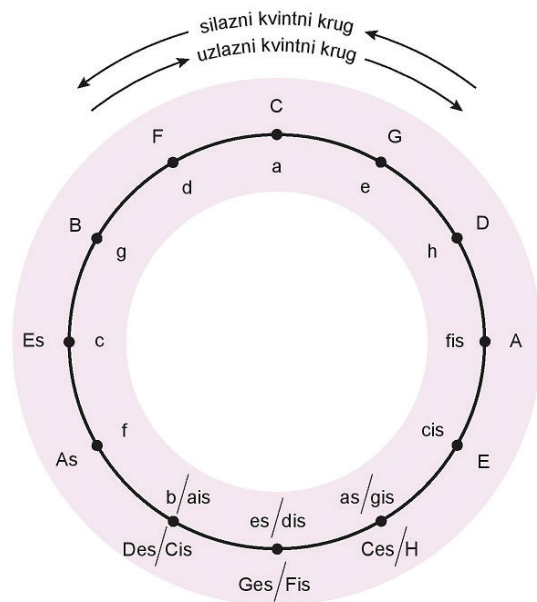
Na temelju zajedničkih tonova, svakoj durskoj lestvici pridružuje se paralelna molska, čime nastaje kvintni krug durskih i molskih lestvica (slika 6).



Slika 4 – Uzlazni i silazni kvintni krug (složenija varijanta zapisa)



Slika 5 – Uzlazni i silazni kvintni krug (jednostavnija varijanta zapisa)



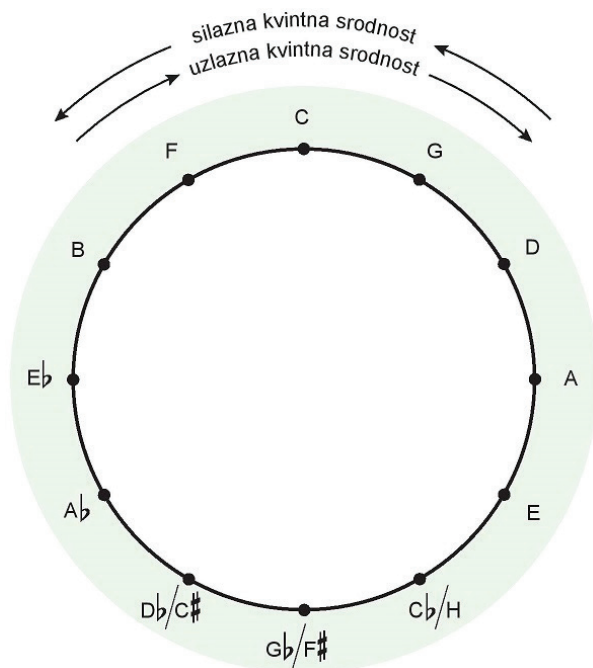
Slika 6 – Kvintni krug durskih i molskih lestvica

Paleta akorada

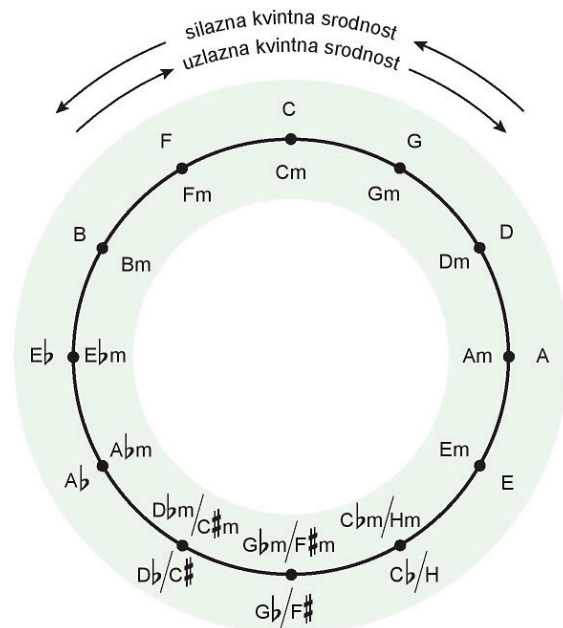
Srodnost između C dura i G dura može se proširiti na C dur i G dur kvintakord, kao tonične kvintakorde tih dveju lestvica. Isto se može utvrditi i za kvintakorde C dur i F dur. Uz to, kvintakordi G dur i F dur, koji su najrodniji C duru, sastavni su deo C dura kao kvintakordi njegovih glavnih stupnjeva (G dur kao dominantni, F dur kao subdominantni). Stoga, ako zamenimo oznake durskih lestvica u kvintnom krugu s uobičajenim oznakama durskih kvintakorada, kvintni krug durskih lestvica postaje „paleta akorada“ nanizanih prema najvećoj srodnosti (slika 7).

Lestvice na istoj tački kvintnog kruga su durske i paralelne molske, jer su građene od istih tonova i povezane istom armaturom – predznacima (slika 6). Tako, uz C dur ide paralelna a mol lestvica itd. Raznovrsni akordi mogu se upoređivati i povezati putem osnovnog tona, pa se uz svaki durski, na istu tačku palete može smestiti i molski akord s istim osnovnim tonom. Dakle, uz C dur ide c mol itd. (slika 8).

C dur akord na vrhu slike 8 može se uzeti za kvintakord na prvom stupnju C dur lestvice, pa se umesto slova „C“ može napisati rimski broj „I“. U odnosu na njega, akordi na ostalim tačkama kruga mogu se označiti kao stupnjevi unutar iste lestvice. Tako se umesto „G“ može napisati „V“, umesto „F“ – „IV“, umesto „D“ – „II“, umesto „B“ – „VII“ itd.

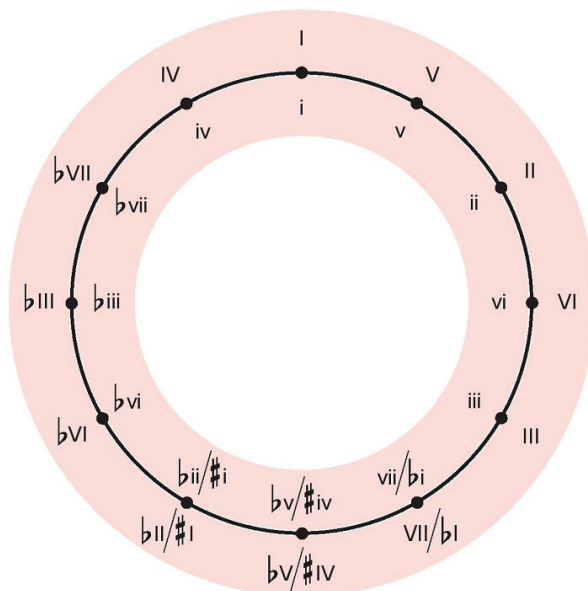


Slika 7 – Paleta akorada durskih kvintakorada



Slika 8 – Akordi povezani putem istog osnovnog tona

Pri navođenju lestvica uobičajeno je da se durske pišu velikim, a molske malim slovima abecede. U skladu s tim, rimskim brojevima sa spoljašnje strane palete akorada biće označeni durski, a malim slovima u ulozi rimskih brojeva s unutrašnje strane stajace molski akordi. Tako će, na mestu c mol akorda označenog „Cm“ pisati „i“, umesto f mol akorda označenog „Fm“ pisati „iv“ i slično (slika 9).



Slika 9 – Paleta akorada sa oznakama u vidu rimskih brojeva

Slovni nazivi akorda

Nazivi glavnih stupnjeva lestvice mogu se preneti na akorde izgrađene na tim stupnjevima. Velikim slovima označavaju se durski glavni kvintakordi, a malim molski. Dakle: T – durski tonični kvintakord, t – molski tonični kvintakord, S – durski subdominantni kvintakord, s – molski subdominantni kvintakord, D – durski dominantni kvintakord, d – molski dominantni kvintakord.

Povezanost akorada može se posmatrati kroz kvintni krug lestvica (slika 6), što je, u grafičkom smislu, moguće prezentovati kroz paletu akorada (slika 7). No, povezanost između akorada može se posmatrati i prema njihovoj međusobnoj zvučnoj sličnosti, koja proizlazi iz zajedničkih tonova. Na tome se temelji srodnost glavnih i pojedinih sporednih kvintakorada. Sa svakim kvintakordom glavnog stupnja mogu se tako povezati dva sporedna kvintakorda. Jedan leži za tercu iznad, a drugi za tercu ispod glavnog kvintakorda, pa je reč o terčnoj srodnosti. Ta će dva sporedna kvintakorda svoj naziv dobiti prema odnosu s glavnim kvintakordom kojem su terčno srodni.

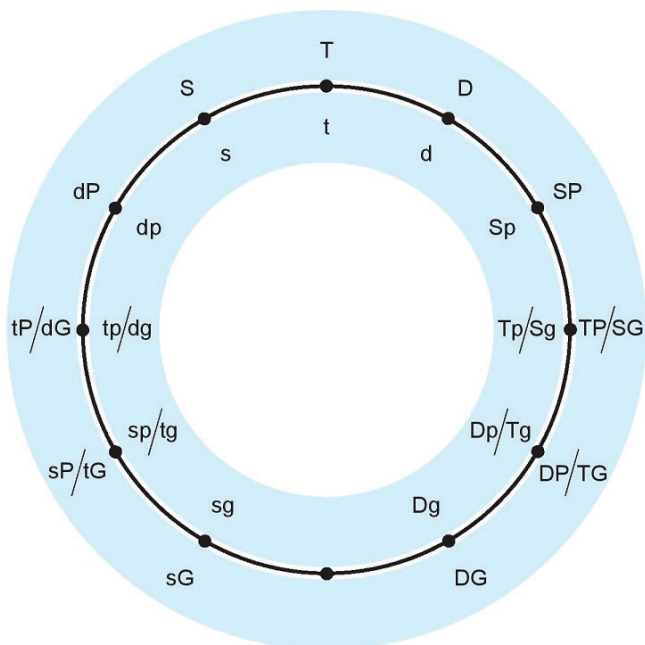
Sporedni kvintakord udaljen za malu tercu od glavnog kvintakorda, u odnosu na njega je paralelan akord. Takvu vezu u C duru ostvaruju npr. C dur i a mol kvintakord, koji naziv paralelnog akorda zaslužuje u skladu sa činjenicom da su C dur i a mol paralelne lestvice. Dakle, C dur kvintakordu, koji je na paleti akorada označen rimskim brojem „I“, paralelan je molski akord označen sa „vi“. Slovna oznaka tog akorda biće malo slovo (jer je molski akord) „p“ uz veliko slovo „T“, kojim je označen durski tonični akord. Tako se na paletu akorada umesto „vi“ može staviti slovna oznaka Tp. U skladu s tim, subdominantnom akordu (S) označenom „IV“ paralelan je akord obeležen kao „ii“, pa se na njegovom mestu može napisati slovna oznaka Sp. Dominantnom akordu (D) označenom „V“ paralelan je akord „iii“, koji se može obeležiti sa Dp.

Kvintakordu c mola paralelan je Es dur akord, jer su c mol i Es dur paralelne lestvice i slično. Tako nastaju parovi akorda: i (t) – $\bar{\text{III}}$ (tP), iv (s) – $\bar{\text{VI}}$ (sP), v (d) – $\bar{\text{VII}}$ (dP).

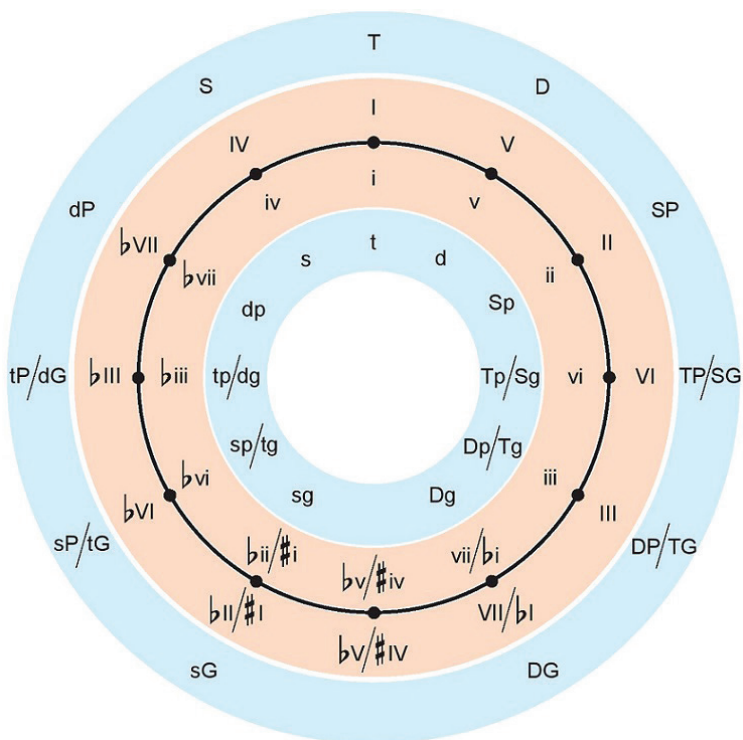
Drugi od dvaju sporednih kvintakorada srodan glavnom udaljen je od njega za veliku tercu. Takvu vrstu srodnosti izražavaju parovi akorda: C – Em (I – iii), F – Am (IV – vi), G – Hm (V – vii), odnosno Cm – A $\bar{\text{}}$ (i – $\bar{\text{VI}}$), Fm – D $\bar{\text{}}$ (iv – $\bar{\text{II}}$), Gm – B (v – $\bar{\text{VII}}$). Taj se sporedni kvintakord može nazvati kontra-akordom (hrv. *protuakord*), jer leži nasuprot paralelnog. Uobičajeno je da se molska lestvica interpretira za tercu silazno od durske sa kojom je paralelna. Stoga, ako zamislimo akord označen „vi“ za tercu ispod „I“, tada bi „iii“ bio za tercu iznad „I“, dakle nasuprot paralelnog akorda. Kontra-akord se označava slovom „G“ (nem. *gegen* – kontra, nasuprot i *Gegenklang* – kontra-zvuk, tj. kontra ili suprotan akord, dakle kontra-akord). Tako je Tg oznaka za molski kontra-akord durskom toničnom akordu ili tonični molski kontra-akord (iii), dP je durski akord paralelan molskom dominantnom akordu ($\bar{\text{VII}}$) itd.

Pojedini akordi sporednih stupnjeva na osnovu prethodno opisane terčne srodnosti, mogu se povezati s dva različita glavna stupnja, pa će i oznake uz njih biti dvostruke. Tako će uz molski kvintakord šestog stupnja (vi) pisati Tp/Sg, jer je taj akord molski akord paralelan durskom toničnom akordu, molska paralela durske tonike (Tp), a istovremeno je i molski kontra-akord durskog subdominantnog akorda (Sg). Molski kvintakord trećeg stupnja (iii) je molska paralela durske dominante (Dp), a istovremeno i molski kontra-akord durske tonike (Tg) i slično (slika 10).

Ukoliko se spoje slike 9 i 10, nastaje potpuniji prikaz palete akorada. Uz već isticanu uzlaznu i silaznu kvintnu srodnost, koju izražavaju akordi na susednim tačkama kruga, sada se na paleti akorada lako uočava i terčna srodnost, koju izražavaju akordi s istim početnim slovom u oznaci (slika 11).



Slika 10 – Paleta akorada sa slovnim oznakama



Slika 11 – Paleta akorada sa kombinovanim oznakama

Oznake harmonskih funkcija

Funkcija glavnih stupnjeva u lestvici se prenosi i na akorde koji se grade na tim tonovima. Tako, kvintakord na tonici preuzima funkciju tonike i izražava toničnu harmonsku funkciju. Kvintakord na dominantu izražava dominantnu, a onaj na subdominanti izražava subdominantnu harmonsku funkciju. One nisu trajno svojstvo akorda, nego su izraz njegovog odnosa prema akordima s kojima je okružen i povezan u tonalnom muzičkom odlomku.

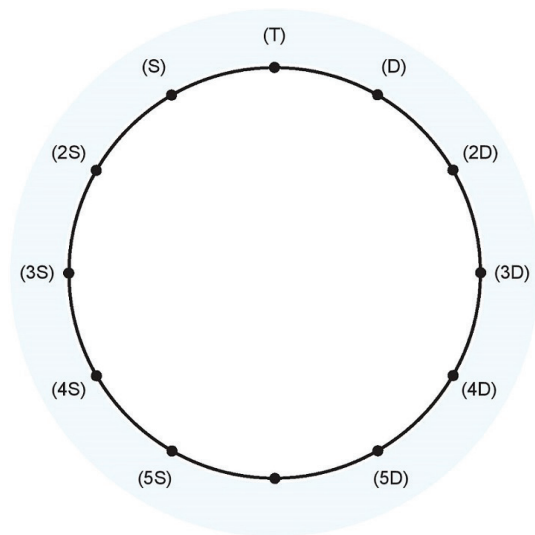
O harmonskim funkcijama se najčešće samo razgovara pri analizi, a često se i podrazumevaju uz pojedine akorde, pa se ni ne ističu pri njihovom označavanju. Radi bolje preglednosti analize i razumevanja učenja o harmoniji, funkcije se mogu označiti ovako: oznaka (T) – veliko slovo u zagradi, skraćenica je tonične harmonske funkcije, koju izražava tonični kvintakord (durski ili molski, dakle „T“ ili „t“), a mogu je izraziti i njima silazno i uzlazno dijatonski terčno srodni akordi (Tp, Tg, tP, tG), dakle svi koji počinju istim slovom, velikim ili malim. Oznaka dominantne funkcije je (D), subdominantne (S); moguće ih je s pojedinog glavnog preneti i na sve dijatonski terčno srodne akorde susednih stupnjeva.

Alterovani akordi mogu izraziti dominantnost ili subdominantnost prema nekom drugom akordu, različitom od toničnog. U tom slučaju, reč je o sekundarnoj dominantnosti ili subdominantnosti u odnosu na privremenu toniku. Privremena tonika je bilo koji od konsonantnih akorda u tonalitetu osim toničnog, koji je jedini prava ili primarna tonika (što se podrazumeva i ne ističe se).

Tako, npr. durski kvintakord drugog stupnja (II, SP) može izraziti dominantnu harmonsku funkciju prema akordu petog stupnja. Pri spoju s akordom petog stupnja biće, u skladu sa teorijom stupnjeva, označen kao V/V (peti stupanj od petog stupnja ili jednostavno peti od petog, dominantina dominantna), čime je njena dominantna harmonska funkcija sasvim jasno izražena. Slovnice oznake takve sekundarne dominantnosti mogu biti ove: (D/D), (D)D, D², 2D, a sve upućuju na dominantinu dominantu ili dvostruku dominantu (slika 12).

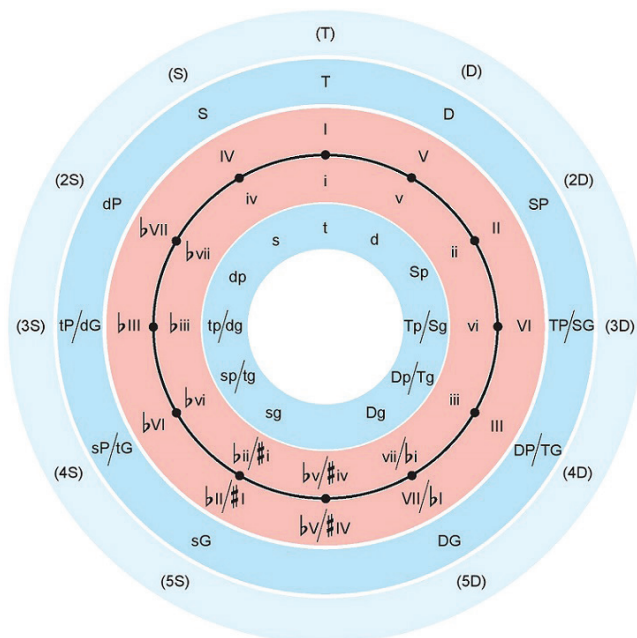
Durski akord šestog stupnja (VI, TP) može izraziti dominantnost prema akordu drugog stupnja, tj. može biti V/II ili V/ii, u zavisnosti od toga da li je akord drugog stupnja durski ili molski. Slovnice oznake za dominantu durskog akorda drugog stupnja bile bi (D/D/D) – dominantna dominantine dominante, D³, 3D, a za dominantu molskog drugog (D)Sp, i tome slično.

Akord sniženog sedmog stupnja ([˘]VII, dP) može izraziti subdominantnu harmonsku funkciju prema subdominanti, pa će u tom slučaju biti IV/IV (četvrti od četvrtog, subdominantina subdominantna). Slovnice oznake u tom slučaju biće (S/S), (S)S, S², 2S, što upućuje na subdominantu subdominante ili dvostruku subdominantu itd. (slika 12). Trebalo bi ponovo napomenuti da je harmonska funkcija pojedinog akorda rezultat njegovog odnosa s akordima u okruženju. Tako, taj isti akord ([˘]VII, dP), kada iza njega sledi akord sniženog trećeg stupnja ([˘]III, tP), ostvaruje funkciju njegove dominante, dakle V/[˘]III ili (D)tP.



Slika 12 – Sekundarna dominantnost i subdominantnost

Ako se spoje slike 11 i 12, nastaje slika 13, na kojoj je, uz oznake prema teoriji stupnjeva i nazive prema teoriji funkcija, dodata i harmonska funkcija za pojedine alterovane akorde, kao najčešća od mogućih funkcija koju ti akordi mogu izraziti u određenom muzičkom sadržaju (slika 13).



Slika 13 – Paleta akorada označenih prema teoriji stupnjeva i teoriji funkcija, sa dodatim oznakama za sekundarnu dominantnost i subdominantnost

Čemu služi paleta akorda?

Paleta akorda je alat koji omogućava vizuelni pregled harmonija, zarad razmatranja njihovih međusobnih odnosa. Pritom, trebalo bi posebno istaći da su akordi na susednim tačkama ove palete najsirodniji, a sirodnost opada porastom broja tačaka.

Pomeranjem sa bilo koje tačke kruga za jedno mesto udesno (ravnajući se prema središtu kruga), prikazuje se spoj akorada prema uzlaznoj kvintnoj sirodnosti, a pomakom ulevo se prikazuje njihov spoj prema silaznoj kvintnoj sirodnosti. Uzlazna i silazna kvintna sirodnost akorada razlikuju se po kvalitetu. Razlog tome je sledeći: sedmi stupanj durske i harmonske molske lestvice naziva se vođicom, jer teži prema tonici. Spoj vođice i tonike doživljava se kao uzrok i posledica. Vođica je u sastavu dominantnog kvintakorda pa, kao što je vođica uzrok i prethodi tonici kao posledici, tako i dominantni kvintakord postaje uzrok nakon kojeg sledi tonični kvintakord kao posledica. Silazna kvintna sirodnost time postaje uzor i najčvršća moguća veza između akorda, pa joj se daje prednost nad uzlaznom.

Akordi na drugoj tački od polazne razmaknuti su za dve kvinte (što sažeto daje v2), uzlazno ili silazno. Za te akorde najčešće kažemo da su nesrodni.

Akordi na trećoj tački od polazne udaljeni su za tri kvinte uzlazno (m3) ili silazno (m3) i tercno su srodni. Isto važi i za akorde na četvrtoj tački od polazne, uzlazno (v3) ili silazno (v3). Budući da sirodnost između akorada opada kako raste razmak između tačaka, sledi zaključak da je povezanost akorada udaljenih za m3 veća.

Akordi na petoj tački od polazne udaljeni su za pet kvinta uzlazno ili silazno (m2) i po pravilu su alterovani u odnosu na tonalitet akorda na polaznoj tački, te se opet tumače kao nesrodni.

Akord na šestoj tački od polazne, udaljen je za šest kvinta uzlazno (p4), enharmonski je ekvivalentan akordu koji je od polaznog udaljen za šest kvinta silazno (um5). Reč je, dakle, o akordu koji je dijametralno suprotan polaznom, a udaljenost između njih je najveća moguća. Polazni i od njega dijametralno suprotan akord nazivaju se polarnim akordima.

Razumevanje odnosa između akorada i poimanje harmonskih funkcija najbolje je opisano sledećim rečima: „Harmonska funkcija deluje u odnosu na tok vremena u prvom redu unapred, dakle onako kako muzika teče, ali ponekad i unazad. Harmonska funkcija je kategorija koje postajemo svesni tek pod uslovom da istovremeno doživljavamo, prisećamo se i očekujemo“ (Amon 2005, 268).

Slušanje dela uz paralelno praćenje akorada na paleti omogućava ranije spomenutu istovremenost sadašnjosti, prošlosti i budućnosti. Uz upiranje pogleda na aktuelan akord, u svesti je prisutan i onaj prethodno napušten, a pozicija aktuelnog akorda i njegove oznake dobra su osnova za pretpostavku sledećeg. Čin pretpostavljanja nastavka naročito se odnosi na aktivne i zainteresovane slušaoce, koji će, time, razvijati vlastitu osetljivost na harmonske pojave, što je osnovni cilj učenja o

harmoniji. Praćenjem akorada na paleti, pasivni slušaoci će biti podsticani na aktivnost, jer će im pritom istovremeno biti zauzeta dva bitna čula – vid i sluh, pa se čini da je dobrobit očita.

Reference:

Amon, Reinhard. 2005. *Lexikon der Harmonielehre*. Wien und München: Doblinger/Metzler.

Summary**THE CHORD PALETTE AS A VISUAL AID IN TEACHING HARMONY**

This text is based on an initial examination of the formation and characteristics of the circle of fifths, a widely recognized foundational model for understanding the relationships between major and minor scales. This model can be expanded and developed into a chord palette, presented as a graphical pattern that illustrates the distances and relationships between chords. Given that visual perception is our dominant sense, everything that can be visually represented has an advantage, as it reaches awareness more easily and remains in memory longer. The chord palette facilitates this by offering an abstract representation of harmonies while clearly showcasing their distances and interrelationships. When paired with listening to a selected musical piece, the chord palette provides real-time visual support. This engages not only the student's auditory sense but also their visual perception, enhancing the understanding of chord relationships and enabling more effective mastery of the subject of Harmony.

UNIVERZITETSKA NASTAVA MUZIČKE TEORIJE: KOMPARATIVNI PREGLED NA OSNOVU JEDNOG AMERIČKOG ISKUSTVA

Ivana Ilić

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
ivana.ilic.stamatovic@gmail.com

Primljeno / Received 12. 09. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 01. 12. 2024.

Sažetak: Ovaj rad je zamišljen kao komparativni pregled nastave muzičke teorije na osnovnim studijama na Univerzitetu Emori (Atlanta, SAD) i Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. U radu se polazi od pitanja o smislu i relevantnosti navedenog poređenja za muzičko-teorijsku zajednicu u Srbiji i za sam Fakultet muzičke umetnosti. Na ta pitanja odgovoreno je u četiri koraka. Najpre, u uvodu je izloženo autorkino generalno shvatanje univerzitetske nastave i razumevanje muzičke teorije kao univerzitetske discipline. U centralnom delu rada muzičko-teorijska nastava na navedenim dvema institucijama razmotrena je iz dve perspektive. Na početku je dat sažet pregled istorijskog i institucionalnog konteksta u kojem se odvija rad Univerziteta Emori i Fakulteta muzičke umetnosti, a potom je opisana muzičko-teorijska nastava putem sagledavanja obaveznog muzičko-teorijskog kurikuluma, tehnologije nastavnog procesa i karaktera nastave. Naposljetku, u zaključnom segmentu članka konkretizovane su uvodne propozicije.

Ključne reči: muzička teorija, muzička pedagogija, Univerzitet Emori, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu

Abstract: This article is envisioned as a comparative overview of teaching undergraduate music theory at Emory University (Atlanta, Georgia, USA) and the Faculty of Music in Belgrade (Serbia). My central argument includes the meaning and relevancy of the mentioned comparison for the music theory community in Serbia in general and the Faculty of Music in particular. The answer is four-fold. In the Introduction, I outline my general understanding of university education and music theory as a university discipline. In the middle part, I discuss music theory teaching at the two mentioned institutions from two perspectives. First, I provide a concise overview of the historical and institutional context of their work. Second, I consider the required music theory curriculum, the technology, and the character of the teaching process. In the conclusion, I specify the introductory propositions.

Keywords: music theory, music pedagogy, Emory University, Faculty of Music in Belgrade

Uvod

Ovaj rad je koncipiran kao komparativni pregled nastave muzičke teorije na osnovnim studijama na Univerzitetu Emori (Atlanta, SAD) i Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.¹ Navedeni izbor nije arbitraran. On je zasnovan na izvanrednoj i srećnoj prilici da, posle pet godina rada u zvanju docenta za oblast muzičke teorije na Fakultetu muzičke umetnosti, provedem dve godine kao gostujući docent za oblast muzičke teorije na pomenutom američkom univerzitetu. Posredi su dve – po svom karakteru, strukturi, ustrojstvu, funkcionisanju i viziji – potpuno različite visokoškolske ustanove koje deluju u dva podjednako različita obrazovna sistema. Sama okolnost da poredim univerzitet sa fakultetom dovoljno je rečita u tom pogledu. Stoga se čitalac opravdano može upitati: koji je smisao tog poređenja za muzičko-teorijsku zajednicu u Srbiji danas? I od kakvog značaja su ta saznanja za muzičko-teorijsku nastavu na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu?

Verujem da na ovo pitanje ima onoliko odgovora koliko ima čitalaca ovoga rada. Za jednu akademsku zajednicu bilo bi zabrinjavajuće da nije tako. Moj odgovor na ova pitanja ima dva međusobno povezana dela: opšti i konkretni. Opšti proističe iz mog generalnog shvatanja univerzitetske nastave i generalnog razumevanja muzičke teorije kao univerzitetske discipline. Konkretni odgovor proizlazi iz iskustva koje sam stekla na Univerzitetu Emori. U skladu sa tim koncipiran je i ovaj rad. U njegovom uvodnom segmentu izložiću opšti odgovor na postavljena pitanja. Potom ću pružiti pregled istorijskog i institucionalnog konteksta u kojem se odvija rad dve pomenute visokoškolske institucije i opisati sam nastavni proces obuhvatajući tri teme: obavezni muzičko-teorijski kurikulum, tehnologiju nastavnog procesa i karakter muzičko-teorijske nastave. U zaključnom segmentu rada konkretizovaću odgovore na postavljena pitanja.

Moje generalno shvatanje muzičke teorije kao univerzitetske discipline može se sumirati u šest tačaka. Njihov broj nije slučajna. Kao kakav *diabolus in musica*, šest teza koje slede će možda u nekim svojim elementima i njihovim potonjim elaboracijama disonirati sa prećutnim uverenjima, znanjima i vrednostima zainteresovanog čitaoca. Ukoliko bude tako, možda će to biti povod da se na stranicama ovog časopisa ili u nekom drugom forumu pokrene diskusija (a zašto ne i polemika?) o

¹ U ovom napisu neću podjednaku pažnju posvetiti obema navedenim institucijama. Polazim od uverenja da su načini na koje se muzička teorija predaje u Sjedinjenim Američkim Državama uopšte, i na Univerzitetu Emori posebno, za zainteresovanog (stručnog) čitaoca ovog rada u visokom stepenu nepoznanica, a da muzičko-teorijska nastava na univerzitetima u Srbiji to nije. Stoga ću detaljnije opisati kako se odvija i šta podrazumeva nastava muzičke teorije na Univerzitetu Emori, dok ću o situaciji na Fakultetu muzičke umetnosti pružiti samo koncizan komentar oslanjajući se na zaključke istraživanja koje sam o muzičkoj teoriji u Srbiji prezentovala u svojim prethodnim radovima (Ilić 2022; 2016; 2012).

tome da li je model muzičko-teorijske univerzitetske nastave kakav danas – 2024. godine – postoji u Srbiji najbolji za studente. Ta potencijalnost mi deluje veoma uzbudljivo uprkos disonancama koje može doneti i tenziji koja bi iz njih proistekla. Stoga, pođimo redom:

1. Biti univerzitetski nastavnik je odgovornost i privilegija. Odgovornost se ovde ne odnosi na kvantitet onoga što se u univerzitetskoj učionici nauči ili ne nauči, premda to ni u kom slučaju nije nevažno. Privilegija se ne odnosi na društveni status iskazan u nekoliko slova i skraćenica ispred nečijeg imena. Posredi je nešto sasvim drugo. Sa tog mesta direktno se utiče na širinu (ili uskost) *horizonta mišljenja* mladih ljudi koje univerzitetski nastavnici podučavaju, a to je najdragoceniji intelektualni kapital jednog ljudskog bića i društva u celini.
2. Smisao univerzitetskog obrazovanja, pogotovo u oblasti humanistike, jeste da razvija kritičko mišljenje i višestruke perspektive na svet i čovekovo mesto u njemu. Ukratko, da bude *inkluzivno*, a ne *ekskluzivno*. Saglasno tome, smisao muzičko-teorijskog obrazovanja jeste da razvija kritičko mišljenje i višestruke perspektive na muziku i ono što muzika čini ljudskoj jedinki i za ljudsku jedinku, pri tome uključujući, a ne isključujući različitosti. Jer, prvo, muzika nije univerzalni jezik, iako su veliki društveni, filozofski i teorijski aparatusi tokom prethodna gotovo tri veka bivali upregnuti u to da dokažu da jeste. Drugo, muzička teorija nije univerzalna, iako je bivala uspešna u svojoj težnji da generalizuje i pronalazi opšte zakone muzičke umetnosti. Treće, ljudska jedinka nije univerzalna. Ljudi imaju različite istorije, iskustva, želje, potrebe, ciljeve. Muzička teorija kao disciplina treba da uzme u obzir sve te linije diferencijacije, a muzičko-teorijski program na univerzitetu treba da se odredi prema tome koje linije diferencijacije obuhvata, a koje isključuje i zašto. Jer, muzička teorija nije odvojena od društva u kojem se razvija i prethodne odluke nose društvenu odgovornost.
3. Moć znanja nije u tome koliko je ono veliko, premda to ni u kom slučaju nije nebitno, već je njegova moć u tome *kakvo* je. Pozivajući se na to kako je Hugo Riman (Hugo Riemann) u predgovoru za prvo izdanje svoje *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (Riemann 1920, vii) opisao veliki i težak zadatak ove discipline, mogla bih reći da muzička teorija teži spoznaji i najvišem stupnju razumevanja muzike. Muzičko-teorijsko znanje jeste u znatnom stepenu faktualno, ali to što studenti znaju određene činjenice, mogu da imenuju akorde, strukture ili tehnike, da kategorizuju i klasifikuju određene muzičke pojave govori sasvim malo – ili, čak, nimalo – o tome kako oni razumeju muziku. Govori još manje o tome kako je doživljavaju i zašto.
4. Svaki univerzitetski nastavnik deluje u okviru jedne diskurzivne prakse predajući na osnovu manje ili više prećutnih (kolektivnih) uverenja i znanja i u okviru

određene manje ili više prećutno razvijane institucionalne i disciplinarne konstelacije. Stepen do kojeg su univerzitetski nastavnici zainteresovani i spremni da ta uverenja, znanja i konstelacije kritički razmotre, jeste mera u kojoj ispunjavaju zahteve mesta na kojem su. Za nastavnike muzičke teorije to znači da nema univerzalnog mesta sa kojeg se govori o muzici i o muzičko-teorijskim konceptima, da nema univerzalnog načina na koji se oni povezuju i uodnošavaju sa muzikom, da nema univerzalnih objekata o kojima govore niti univerzalnih slušalaca za koje govore. Pored toga *kakvo* je muzičko-teorijsko znanje, važno je i *za koga* je.

5. Kako znamo iz studija kulture, tradicija je izbor iz događaja prošlosti saglasno interesima sadašnjosti. To isto važi i za muzičku teoriju. Istorija muzičke teorije svedoči ne samo da svako vreme (i mesto) ima svoje muzičko-teorijske teme, već i da svako vreme (i mesto) ima svoje razloge zbog kojih su neke teme važnije od drugih. Znanje o fundamentalnim ili prelomnim napisima u nekom trenutku i/ili na nekom mestu jeste neophodno, ali – fukoovski rečeno – mera njihove vrednosti (ili uticaja) jeste u *razlici* koju svojim diskursom omogućuju, a ne u istosti sa kojom se perpetuiraju u obrazovnom procesu. Muzička teorija ne treba da konzervira „istine“ sadržane u ključnim knjigama ili velikim teorijskim sistemima, već treba da ohrabruje razumevanje i kritičko sagledavanje različitih interpretacija i reprezentacija muzike i da podstiče formulaciju novih.
6. Svaka akademska zajednica ima svoj, adornovski rečeno, „žargon autentičnosti“. Upravo zato, ona treba da bude otvorena ka spolja kako bi se kroz razumevanje i prihvatanje drugosti menjala i postajala bolja. Stoga, cilj ovog rada nije da čitaoce razuveri da je ono što je izvan teško (ili nikako) primenjivo na nastavu muzičke teorije u Srbiji, niti da ih podstakne da ga nekritički usvoje. Cilj takođe nije vrednovanje, jer vrednosti su kontekstualne. Moj cilj jeste da putem predstavljanja jednog fragmenta tog svekolikog „spolja“ na ličnom primeru pokažem kako upravo onda kada je takoreći *sve* sa čime se susrećemo drugačije od onoga na šta smo u svom radu navikli, imamo najbolju priliku da učimo i da samim tim budemo bolji za studente koje podučavamo.

Istorijski i institucionalni konteksti univerzitetske muzičko-teorijske nastave

Američka muzička teorija možda jeste „disciplina bez istorije“ (Hinton 2005), ali sasvim je sigurno da je ispisala (i još uvek ispisuje!) istoriju u barem tri domena. Prvo, upravo je u Sjedinjenim Američkim Državama muzička teorija napravila korak od svoje konzervatorijumske evropske prošlosti ka univerzitetskom statusu samostalne discipline. Presudnu ulogu u tom procesu imao je Paul Hindemit (Paul Hindemith, 1895–1963). Izborivši se za odvajanje studija kompozicije od studija

muzičke teorije, Hindemit je na Univerzitetu Jejl osnovao prvi master program iz muzičke teorije koji je 1965. godine prerastao u doktorske naučne studije (upor.: Wason 2001, 71; Forte 1998, 9–11). Drugo, upravo je u SAD-u započela institucionalizacija muzičke teorije u njenom novom akademskom statusu. Pokretanje prvih naučnih časopisa posvećenih isključivo oblasti muzičke teorije (*Journal of Music Theory* /1957/ i *Perspectives of New Music* /1962/) kao i osnivanje Društva za muzičku teoriju (Society for Music Theory, 1977) značajne su prekretnice koje su podstakle srodne razvoje na evropskom kontinentu (Dunsby 1992, 6). Treće, upravo je u SAD-u muzička teorija utemeljena kao istraživačka grana u okviru šireg domena humanističkih nauka. Još jednom, Hindemitova vizija muzičke teorije, ovoga puta kao discipline usmerene ka proučavanju istorijskih izvora s jedne, i analizi savremene muzike, s druge strane, bila je odskočna daska tog razvoja.

Muzička teorija u Srbiji, pak, ima istoriju. Ona je započela 1866. godine objavljivanjem spisa *Teorijski osnovi muzike* Milana Milovuka (1825–1883) (Миловук 1866), prvog u nizu muzičko-teorijskih napisa koji su nastali po uzoru ili uz snažno referiranje na inostrane – prevashodno nemačke – muzičko-teorijske izvore.² Zahvaljujući Milovukovom angažmanu u Beogradskom pevačkom društvu, iz istog perioda datira i prva organizovana muzičko-teorijska nastava, dok je prvi korak ka njenoj institucionalizaciji načinjen osnivanjem Srpske muzičke škole (1899). Prvi program osnovnih studija muzičke teorije u Srbiji ustanovljen je 1958. godine na Muzičkoj akademiji u Beogradu.³ Iako vremenski potpuno savremen prethodno opisanim tendencijama na američkom kontinentu, ovaj odsek nije primarno obrazovao istraživače u polju muzičke teorije, već nastavnike teorijskih predmeta u srednjim muzičkim školama (više u: Ilić 2012). Tek 2009. godine, kao činilac studijskog programa Nauke o muzici, osnovan je Odsek za muzičku teoriju koji je obuhvatio sva tri nivoa studija (osnovne, master i doktorske). Srpsko društvo za muzičku teoriju osnovano je 2019. godine, a prva serijska publikacija posvećena isključivo muzičko-teorijskim pitanjima u Srbiji upravo je ova u kojoj se objavljuje i ovaj članak – *Časopis Srpskog društva za muzičku teoriju* pokrenut je 2021. godine.

Univerzitet Emori je osnovan 1836. godine kao Emori koledž, dobivši ime po pastoru Metodističke episkopalne crkve Džonu Emoriju (John Emory). Misija Univerziteta Emori je da „kreira, čuva, podučava i primenjuje znanje u službi

² U odnosu na više od dve i po hiljade godina dugu istoriju muzičke teorije, 156 godina njenog razvoja na srpskom jeziku može delovati kratko. Ipak, treba imati na umu da se počeci profesionalizacije muzičke kulture u Srbiji vezuju za 1830-e godine, a da su prvi umetnički relevantni rezultati u zapadnoevropskom kontekstu zabeleženi na prelomu 19. i 20. veka. Prva muzičko-teorijska publikacija koja se smatra u potpunosti naučnom je znatno poznijeg datuma. Posredi je studija *Razvoj tonalnog sistema* Vlastimira Peričića (1968).

³ Muzička akademija je 1973. godine preimenovana u Fakultet muzičke umetnosti.

čovečanstva“.⁴ Profil ovog univerziteta počiva na ideji slobodnih veština (*artes liberales*), što znači da ne pruža specijalizovano obrazovanje u jednom polju, već daje intelektualne osnove u više različitih oblasti. Nastavni proces ima za cilj da kod studenata razvija kritičko mišljenje, podstakne formulaciju i komunikaciju ideja, i ohrabri raspravu o pitanjima koja povezuju različite oblasti ljudskog znanja. Ukratko, da „misle izvan sebe“. U skladu sa tim, svi studenti na Emoriju moraju pohađati kurseve iz sledećih opšteobrazovnih oblasti: Uspeh na Emoriju (Osnovno na Emoriju, Zdravlje, Fizičko obrazovanje), Istraživački kursevi (Humanistika i umetnosti, Prirodne nauke, Kvantitativno rasuđivanje, Društvene nauke), Ekspresija i komunikacija (Seminar na prvoj godini, Pisanje na prvoj godini, Nastavak komunikacije /Continuing Communication/), Pripadnost i zajednica (Interkulturalna komunikacija, Rasa i Etnicitet) i Iskustvo i primena.⁵ Tokom prve dve godine studenti istražuju svoja akademska interesovanja. Od treće godine oni se opredeljuju za jedno ili dva studijska usmerenja među više od osamdeset glavnih (*major*) i više od šezdeset pratećih (*minor*) programa. U skladu sa izborom, oni nadalje biraju kurseve uže vezane za odabranu oblast, istovremeno vodeći računa da u ukupnom zbiru ostvare odgovarajući odnos kredita iz prethodno navedenih devet oblasti.⁶ Studenti se tada mogu opredeliti za jedan ili dva glavna programa ili za jedan glavni i jedan prateći program.

Studije muzike na Univerzitetu Emori deo su programa bačelor umetnosti (Bachelor of Arts). Budući da Univerzitet Emori nema ono što se na drugim univerzitetima zove School of Music ili konzervatorijum, studije muzike ne predstavljaju isključivo opredeljenje studenata već se mogu pohađati kao drugi glavni ili kao prateći program.⁷ Studenti muzike na Emoriju imaju univerzitetsko obrazovanje iz oblasti koje ne samo da ne moraju biti iz društveno-humanističkog polja, već – naprotiv! – često i nisu.⁸ Budući da studiraju na koledžu slobodnih veština, njihov horizont mišljenja oblikovan je podjednako s više strana. Posledično, misaoni proces, formulacija pitanja, uglovi gledanja često dolaze iz tačaka koje su naizgled nes-

⁴ Detaljna izjava o misiji Univerziteta Emori dostupna je na: <https://www.emory.edu/home/explore/emory-profile/our-mission.html>.

⁵ Opšteobrazovni kursevi su na određene načine raspoređeni prema godinama studija. Više informacija o tome dostupno je na: <https://catalog.college.emory.edu/academics/ger/blue-2023-ger.html>.

⁶ Među najpopularnije glavne programe na Emoriju spadaju poslovna administracija i menadžment, *nursing* (nega bolesnika), biologija, ekonomija, neuronauke i neurobiologija, psihologija, matematika, hemija i statistika.

⁷ Kao glavni program one obuhvataju tri usmerenja: kompoziciju, izvođenje i istoriju/kulturu/teoriju.

⁸ Većina studenata kojima predajem opredeljuje se za prirodne ili formalne nauke: hemiju, neurobiologiju, matematiku, kompjuterske nauke.

pojive, a u stvarnosti neretko rezultiraju izvanredno zanimljivim čitanjima i slušanjima muzike.

Za mnoge studente muzika je samo formalno „drugi“ izbor. Mnogi su istinski i pasionirani zaljubljenici u muziku i uzimaju časove muzike „samo“ zato što to žele. Iako univerzitetskom muzičkom obrazovanju u SAD-u ne prethodi sistemsko formalno muzičko osnovno i srednje obrazovanje, već se ono po pravilu stiže na dodatnoj nastavi ili u privatnim klasama, studenti muzike neretko dolaze na Emori sa znatnim muzičkim obrazovanjem i sa dugogodišnjim iskustvom u sviranju često ne jednog, nego dva ili čak i tri instrumenta kako solistički tako i u raznovrsnim ansablama klasične ili popularne muzike.⁹

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu je institucija koja je po mnogo čemu postavljala standarde i usmeravala razvoj visokoškolskog muzičkog obrazovanja u Srbiji. Osnovan je 1937. godine na tradiciji evropskih muzičkih konzervatorijuma. Posve suprotno Emorijevom veoma široko postavljenom programu studija slobodnih veština, Fakultet muzičke umetnosti je visokoškolska institucija usko specijalizovana isključivo za obrazovanje profesionalnih muzičara različitih profila. Iako je sa još tri fakulteta sastavni deo Univerziteta umetnosti, ova institucija nudi studijske programe koji ne predviđaju da studenti osnovnih studija u svoje obrazovanje uključe i predmete koji se predaju na drugim fakultetima Univerziteta umetnosti.¹⁰ Zbog prostorne razućedenosti, raštrkanosti pojedinačnih fakulteta, to bi bilo praktično neizvodljivo čak i ako bi postojala volja i zakonski osnov da se tako nešto realizuje.¹¹

Premda je zakonom predviđena mogućnost da se studije muzičke umetnosti upišu bez prethodnog formalnog muzičkog obrazovanja, takvih primera je u istoriji Fakulteta muzičke umetnosti bilo zanemarljivo malo. Studenti na ovaj fakultet po pravilu dolaze po završenoj nižoj i srednjoj muzičkoj školi. U zavisnosti od instrumenta koji sviraju, to znači da oni iza sebe imaju šestogodišnje ili četvorogodišnje

⁹ Studije muzike u statusu drugog glavnog programa započinj u i studenti koji nemaju znatnije muzičko predznanje, premda je češće da oni biraju muziku kao prateći studijski program.

¹⁰ Druge oblasti se ipak izučavaju u okviru zahteva za određenim udelom opšteobrazovnih predmeta u pojedinačnim studijskim programima. Na primer, to su Istorija umetnosti, Estetika, Psihologija i drugi.

¹¹ Na državnim univerzitetima u Srbiji ne postoji mogućnost paralelnog studiranja dva studijska programa u okviru objedinjenih osnovnih studija, već studenti odvojeno upisuju dva fakulteta i na svakom od njih ostvaruju zakonom predviđenih 60 kredita po godini studija. Iako je teorijski predviđeno, na Fakultetu muzičke umetnosti je u praksi takoreći nemoguće paralelno studirati dva odseka. Studije „drugog“ studijskog programa se najčešće upisuju naknadno i, ukoliko student još uvek pohađa neki drugi studijski program, moraju se platiti bez obzira ostvareni uspeh na Ispitu za proveru sklonosti i sposobnosti i nezavisno od toga što često podrazumevaju priznanje određenog broja kredita ostvarenih na prethodno upisanom ili završenom odseku.

osnovno i četvorogodišnje srednje muzičko obrazovanje koje pored nastave iz oblasti muzike uključuje i ograničen korpus opšteobrazovnih predmeta.¹² Njihovo muzičko znanje i iskustvo je znatno, ali izrazito dominantno u poređenju sa iskustvom u drugim oblastima, pogotovo u prirodnim naukama. Svi su prošli kroz isti školski program učenja muzike tokom kojeg su se svakodnevno sretali sa vršnjacima koji su odabrali isti put. Kako je na Fakultetu muzičke umetnosti nastava organizovana prema odsecima, tako su oni i na samim studijama ponajviše upućeni na studente istog profila.

Obavezni muzičko-teorijski kurikulum

Muzičko-teorijski kurikulum na Univerzitetu Emori oblikovan je u skladu sa profilom univerziteta, tako da odgovara obrazovanju u generalnom okviru slobodnih veština. To znači da se on ne može smatrati primerom za nastavu muzičke teorije u SAD-u u celini, jer drugi tipovi škola (škole muzike /School of Music/, konzervatorijumi) imaju drugačije obrazovne principe i ciljeve u skladu sa kojima privlače određene profile studenata i kreiraju svoje kurikulume. Na Univerzitetu Emori, muzičko-teorijski kurikulum je jedinstven za *sve* studente koji studiraju muziku. To znači da postoji načelna saglasnost u vezi sa opsegom i sadržajem muzičko-teorijskog znanja za različite profile studenata. Umesto podele studenata na grupe prema različitim studijskim usmerenjima, nastava počiva na inkluziji, do te mere da čak i studenti koji uopšte ne studiraju muziku mogu pohađati ove kurseve zajedno sa svojim vršnjacima muzičarima. Na istom času, u istoj učionici. Ta okolnost unosi posebnu dinamiku u nastavni proces i donosi specifičan kvalitet diskusijama.

Muzičko-teorijski kurikulum na Emoriju obuhvata četiri kursa od kojih svaki traje po jedan semestar i podrazumeva ukupno 250 minuta kontaktne nastave nedeljno. To je takozvani „teorijski niz“ (*theory sequence*) koji se kolokvijalno naziva Teorija I–IV.¹³ Prva tri muzičko-teorijska kursa sastoje se od predavanja (Theory and Analysis) i vežbi (Aural Skills), dok četvrti obuhvata samo predavanja. Dakle, solfeđo nije izdvojeno kao samostalni predmet, već se smatra delom muzičko-teorijskog kurikuluma. Tokom sva četiri kursa nastava se održava dva puta nedeljno u trajanju od po 75 minuta za predavanja i po 50 minuta za vežbe. Uz obavezni teorijski niz, na Emoriju postoje i brojni izborni predmeti na kojima se fokusiraju i detaljno prorađuju posebne teme iz oblasti muzičke teorije. Neki od skorašnjih su Forma i analiza tonalne muzike, Muzika i emocije i Teorije ritma i metra.

Četiri obavezna muzičko-teorijska kursa u najopštijem smislu obuhvataju: (1) osnove (*elements of music*), (2) dijatonsku harmoniju, (3) hromatsku harmoniju i

¹² U praksi nije retko da prijemni ispit za programe u polju umetnosti polažu kandidati koji nisu završili srednju muzičku školu i u tom slučaju oni moraju polagati diferencijalne ispite.

¹³ Na konzervatorijumima i školama muzike muzičko-teorijski kurikulum obuhvata tradicionalne predmete poput harmonije, kontrapunkta, forme i drugih.

muzičku formu i (4) muziku 20. i 21. veka. Umesto Teorije III, studenti mogu izabrati džez teoriju. Svi studenti kojima je muzika „drugi“ glavni studijski program moraju da pohađaju prva tri kursa (ili prva dva i džez teoriju), dok je četvrti kurs obavezan samo za studente kompozicije.¹⁴ U pomenuta četiri semestra objedinjeni su sadržaji koji – po konceptima koje pokrivaju, ali ne i po načinu na koji se podučavaju niti po nivou razumevanja u muzičkom kontekstu – odgovaraju sadržaju više predmeta koji se u Srbiji izučavaju na različitim nivoima učenja muzike: od osnovnog do visokoškolskog.¹⁵ Sam muzičko-teorijski kurikulum je emancipovan od istorijske konzervatorijumske podele na harmoniju, polifoniju i formu i sačinjen je tako da povezuje njihove pojedinačne sadržaje u jednu celinu, samo generalno koncipiranu hronološki od dijatonske ka hromatskoj harmoniji.¹⁶ Na takav način teži se integraciji znanja o različitim „dimenzijama“ muzičkog dela: vremenu i prostoru, horizontali i vertikalni, melodiji i harmoniji, sukcesiji i simultanosti, a studenti se podstiču da razmišljaju multidimenzionalno i iz svih tih perspektiva. Nema „suvoparnog“ učenja teorijskih koncepata. O svemu se govori u muzičkom kontekstu i teži se tumačenju funkcije koju muzički elementi imaju u svom muzičkom okruženju i načina na koji ih slušalac percipira i razume.

Prvi kurs muzičko-teorijskog niza obuhvata osnove sa kojima se učenici u Srbiji uglavnom upoznaju na predmetu Teorija muzike: tonska visina i tonska klasa, ritam i metar, kolekcije klasa tonских visina, lestvice, durski i molski tonaliteti, dijatonski modusi, intervali, trozvuci, septakordi. Prvi kurs podrazumeva i materiju koja odgovara sadržaju vokalnog kontrapunkta u srednjem i visokom muzičkom obrazovanju u Srbiji: povezivanje intervala u kontrapunktu nota-prema-noti i melodijsko ukrašavanje u dvoglasnoj kompoziciji.

Drugi deo muzičko-teorijskog niza počinje učenjem o konturnom dvoglasu koralnog stila, što je materija koja je u kurikulumima muzičko-teorijskih predmeta u Srbiji zastupljena posredno, kao deo izučavanja barokne harmonije u prvom semestru prve godine studija na predmetu Harmonija sa harmonskom analizom. Kurs se nastavlja izučavanjem četvoroglasnog stava. Ključne teme su postavka i vezivanje trozvuka i septakorada u osnovnom obliku i svim obrtajima, vanakordski tonovi, vantonalne dominante i sekvence. To je materija koja se u srpskim srednjim

¹⁴ U praksi je veoma često da prvi kurs muzičko-teorijske sekvence pohađaju studenti koji muzičku teoriju biraju u okviru zahteva za određenim brojem kredita iz neke od opšteobrazovnih oblasti. Studenti koji završavaju osnovne studije pišući tezu mogu umesto Teorije III odabrati izborni predmet u skladu sa istraživačkim fokusom završnog rada.

¹⁵ U ovom pregledu predstavicu ih oslanjajući se na udžbenik *The Musicians Guide to Theory and Analysis* (Clendinning and Marvin 2021) koji se na Univerzitetu Emori koristi za nastavu muzičke teorije u ovom trenutku.

¹⁶ Više o konzervatorijumskoj tradiciji muzičke teorije videti u Wason 2001, 59–66, i Utne-Reitan 2022.

muzičkim školama delimično obrađuje na časovima harmonije. Drugi kurs muzičke teorije obuhvata i materiju koja odgovara učenju o elementima muzičkog oblika (struktura fraze i motivska analiza), u okviru čega se uvodi pojam osnovne fraze (*basic phrase*) i njenih harmonskih proširenja, što se onda koristi kao osnova za pisanje harmonskih progresija u okviru celovitih muzičkih fraza zaokruženih odgovarajućim kadencama.

Treći kurs muzičko-teorijskog niza uključuje niz tema koje se u Srbiji nalaze u kurikulumima harmonije, muzičkih oblika i kontrapunkta, kako na srednjoškolskom tako i na univerzitetskom nivou, kao i teme vezane za analizu popularne muzike, džeza i bluza, što su teme koje se mogu učiti na džez odseku Fakulteta muzičke umetnosti ili na posebnim izbornim kursevima. Kurs započinje izučavanjem dijatonskih modulacija putem zajedničkog akorda, modulacija preko jednog tona, hromatskih modulacija putem hromatske tercne srodnosti i preznačenjem alterovanih akorada, kao i enharmonske modulacije putem umanjenog septakorda. U harmonskom kraku trećeg kursa obrađuje se i prožimanje istoimenih tonaliteta, modulacija putem akorada iz istoimenog dura ili mola, hromatske medijante, napolitanski akrod i alterovani akordi hromatskog tipa, akordi sa alterovanom kvintom i dodatom sekstom, vođenje glasova u okviru hromatskog harmonskog jezika (hromatska elaboracija dijatonskog okvira, hromatska modulacija putem hromatskih sekvenci, promene sklopa akorda i enharmonska zamena svih tonova). Formalni krak trećeg kursa obuhvata formalnu tipologiju. Obrađuju se oblik „proste“ i složene dvodelne i trodelne pesme, varijacije – kontinualne (*continuous variations*), sekcionalne (*sectional variations*) i muzičke topike, što odgovara polifonim, ornamentalnim i karakternim varijacijama u terminologiji na srpskom jeziku, vokalne forme (barokna da kapo arija i druge trodelne arije, strofična i prokomponovana forma), sonatna forma u sonatama, sonatinama i koncertima u klasično i romantičarsko doba, te najzad rondo. Analiza popularne muzike, džeza i bluza je u udžbeniku Klending i Marvin (Clendinning and Marvin 2021) koncipirana istorijski. Teme uključuju: popularnu pesmu pre 1950. godine (prelazni oblik pesme, *verse-refrain form*, harmonske prakse, tritonusna supstitucija), dvanaestotaktni bluz (pentatonika i bluz lestvice, harmonski plan i struktura fraze u bluzu), popularna pesma od 1950-ih do 1980-ih, novija popularna muzika, harmonske i melodijske prakse (harmonski luping, konstrukcija melodije i fraze, harmonija u popularnoj muzici i funkcionalni tonalitet); analiza rep i hip-hop muzike.

Četvrti kurs muzičko-teorijskog niza odnosi se na muziku 20. i 21. veka. Teme obuhvataju: dijatonske moduse, lestvice (pentatonska, celostepena, umanjena, heksatonske kolekcije) i skupove; ritam, metar i formu u muzici posle 1900. godine (asimetričan metar, opaženi i notirani metar, promenljiv metar i polimetar, ametrička muzika, aditivni ritmovi, lestvična analiza i forma, forma i registar, supstitucije tonalnih funkcija, kanon i imitacija, Fibonačijev niz); teorija skupova; uređeni

segmenti i serijalizam; ritam, metar i forma posle 1945. godine (novi pristupi tradicionalnoj formi, varijante tradicionalne ritmičke notacije, novi razvoji u muzičkoj formi i notaciji – grafička i tekstualna partitura, moment forma i mobilna forma, indeterminizam i slučaj, minimalizam i forma kao proces); skorašnji trendovi. Ove opšte teme predstavljaju okvir u kome se silabus može osmisliti vrlo slobodno i kreativno tako da uključi i druge teme i fenomene u muzici 20. i 21. veka.

Za razliku od jedinstvenog muzičko-teorijskog kurikulumu na Univerzitetu Emori, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu ne postoji konsenzus o minimumu muzičko-teorijskog znanja koje svaki profesionalni muzičar treba da poseduje. Muzičko-teorijska nastava je atomizovana do tog stupnja da se predaje na čak četiri različita načina za četiri grupe studenata: (1) kompozicije, dirigovanja i muzičke pedagogije, (2) izvođačkih odseka, (3) muzičke teorije i (4) muzikologije i etnomuzikologije. Dodatno, teorijska nastava za izvođačke odseke se deli prema instrumentima, pa tako postoje tri podgrupe muzičko-teorijskih sadržaja: za studente klavira, orgulja, gitare i harfe, potom za studente gudačkih instrumenata i udaraljki i, najzad, za studente solo pevanja i duvačkih instrumenata. Pri svemu tome, teme koje se na jednoj grupi odseka smatraju muzičko-teorijskim na drugima se imenuju kao kompoziciono-tehničke, uprkos tome što zanatsko znanje u izradi raznovrsnih zadataka jeste jedan od važnih elemenata muzičko-teorijskog kurikulumu u prvom slučaju, i uprkos tome što je razumevanje teorijskih koncepata jedan od važnih elemenata kompoziciono-tehničkog kurikulumu u drugom slučaju. Ta podela nema utemeljenje u prirodi muzičke teorije, jer, kako je davno napisao Karl Dalhaus, muzička teorija se „ne iscrpljuje u zanatu, iako je tokom svoje duge istorije sa njim veoma često bila (...) blisko povezivana“ (Dahlhaus 1985, 11).

Studenti izvođačkih odseka na Fakultetu muzičke umetnosti pohađaju muzičko-teorijsku nastavu u okviru predmeta Muzička analiza (u različitom trajanju za različite odseke). Za sve ostale studente nastava muzičke teorije podeljena je na tri, četiri ili pet različitih predmeta. Bez obzira na nijanse u naslovima, ti predmeti se svode na harmoniju sa harmonskom analizom, kontrapunkt, muzičke oblike, analizu muzičkih stilova, i teorije i prakse vokalne muzike.¹⁷ Kao obavezne, prva tri slušaju svi studenti (ali svako u „svojoj“ grupi), četvrti slušaju studenti kompozicije, dirigovanja i muzičke teorije, dok poslednja dva slušaju samo studenti muzičke teorije. Oni pohađaju i nekoliko specifično teorijskih predmeta poput Uvoda u muzičku teoriju i analizu i Istorije muzičke teorije.

Implikacije opisanog učenja muzičke teorije na Fakultetu muzičke umetnosti su višestruke. Grupisanje studenata na muzičko-teorijskoj nastavi prema odsecima koje studiraju znači da se njihovo muzičko-teorijsko obrazovanje odvija duž sve

¹⁷ Tako nastava muzičke teorije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu u značajnom stepenu počiva na pedagoškoj koncepciji razvijanoj od osnivanja Pariskog konzervatorijuma 1795. godine nadalje. Više o tome videti u: Ilić 2016, 167–182.

užih i užih visoko specijalizovanih koloseka, što ima svoje prednosti. Ipak, mora se reći da je sasvim suprotno generalizujućoj prirodi muzičke teorije da ne postoji ni jedno jedino muzičko-teorijsko pitanje o kojem bi svi studenti Fakulteta muzičke umetnosti mogli da uče, promišljaju i diskutuju zajedno.

Podučavanje discipline putem striktno podele na predmete koji imaju svoje specifične metodologije i pristupe znači da je nivo specijalizacije znanja izuzetno visok, što na poseban način inspiriše obe strane u nastavnom procesu. Ipak, parcelizacija muzičko-teorijskog znanja ima svoje mane. Jedna od najvećih jeste u tome da svaki predmet ima svoje partikularne ciljeve – legitimne, ali uske, a muzika je uzbudljiva upravo zato što je višedimenzionalna. Ona deluje na slušaoca zbog međudnosa svojih konstitutivnih elemenata i komponenti, a ne zbog njihove individualizacije. Dodatno, gradivo koje se obrađuje na ovim predmetima praktično ni na koji način nije međusobno usaglašeno. Uzmimo za primer tri najrasprostranjenija predmeta muzičko-teorijskog kurikuluma na Fakultetu muzičke umetnosti. Harmonija sa harmonskom analizom postavljena je hronološki i stilski te obuhvata barok i klasicizam na prvoj, romantizam u drugoj, i harmoniju u muzici nacionalnih škola i u 20. veku na trećoj godini studija, premda ne zalazi dublje u savremene tendencije. Na isti način postavljen je i dvogodišnji kurs kontrapunkta, s tim što počinje vokalnom polifonijom renesanse i nastavlja se instrumentalnim kontrapunktom baroka. Polifonija u poznijim epohama se obrađuje na informativnom nivou. Nastava muzičkih oblika, pak, predstavlja mešavinu konceptualnog, tipološkog i hronološkog pristupa. Nezavisno od toga da li se taj predmet uči tokom dve ili tri godine, počinje se od pojma muzičkog toka i univerzalnih principa njegove konstrukcije, nastavlja se repetitorijem formalne tipologije, a završava muzičkom formom u 20. i 21. veku. Određenom stepenu celovitosti posmatranja teži se na predmetima Analiza muzičkih stilova i Teorije i prakse vokalne muzike.

Tehnologija nastavnog procesa

Udžbenici koji se koriste u SAD-u po pravilu se objavljuju u dva formata: štampanom i elektronskom (dostupnom onlajn).¹⁸ Oba formata sadrže ne samo udžbenik u užem smislu – kao publikaciju u kojoj se na pregledan i razumljiv način izlaže gradivo iz određene oblasti – već i niz drugih izdanja koja blisko prate materiju i dopunjuju je. Tako udžbenik koji je u upotrebi na Univerzitetu Emori – *The Musi-*

¹⁸ Udžbenici u SAD-u se, po pravilu, redovno modernizuju i obnavljaju. Na primer, udžbenik koji se koristi na Emoriju (Clendinning and Marvin) prvi put je objavljen 2004. godine. Od tada je imao još tri izdanja (2010, 2016, 2021). Drugi udžbenik koji je u širokoj upotrebi – *Concise Introduction to Tonal Harmony* (Burstein and Strauss) – u periodu od osam godina je objavljen u tri izdanja 2016, 2020, 2024.

cians Guide to Theory and Analysis (Clendinning and Marvin 2021) – prate radna sveska i antologija. Radna sveska obuhvata veliki broj pre svega kompozicionih i analitičkih zadataka grupisanih prema poglavljima saglasno sadržaju samog udžbenika. Antologija uključuje sto partitura – poređanih po abecednom redu – pogodnih za obradu i analizu pojedinih koncepata.

Osim udžbenika i radne sveske, elektronska verzija ovog izdanja obuhvata i: *Show It! InQuizitive Skill Building Activities* (skraćeno *InQuizitives*), interaktivne tutorijale (*Know It?*) i plej-liste koje sadrže odlomke zastupljene u udžbeniku, radnoj svesci i antologiji. Sam udžbenik opremljen je linkovima ka definicijama temeljnih pojmova i koncepata, što znatno pomaže u procesu učenja. *InQuizitives* je interaktivna aplikacija koja je podeljena na poglavlja saglasno sadržaju udžbenika. U okviru jednog poglavlja, pitanja su grupisana po ishodima. Nastavnik može isključiti određene ishode, može odrediti period u kojem je *InQuizitive* dostupan studentima ili označiti rok u kojem ga je potrebno uraditi i tako dalje. Kada student startuje aplikaciju, pitanja se pojavljuju nasumično. Ako student odgovori tačno, na ekranu se pojavljuje povratna informacija o tome i kratko objašnjenje zašto je taj odgovor tačan sa linkom ka stranici na kojoj se u udžbeniku obrađuje ta tema. Ukoliko student odgovori netačno, dobija takvu povratnu informaciju i ima pravo da ponovo odgovara. Netačni odgovori oduzimaju određeni broj poena. Student može da izabere nivo sigurnosti u tačan odgovor, što odnosi više poena ako pogreši i, isto tako, donosi više poena u slučaju tačnog odgovora. *InQuizitive* se može raditi unedogled, sve dok se ne dostigne maksimum od 100 % tačnosti odgovora. Poseban kvalitet aplikacije jeste u tome što je profesoru dostupan izveštaj koji sadrži kako podatke o individualnom postignuću studenta, tako i procenat uspešnosti cele grupe na pojedinačnim pitanjima. Ta opcija je višestruko korisna jer nastavniku pruža uvid u to koje segmente gradiva studenti nisu najbolje usvojili, što potom može poslužiti kao osnov za njihovu ponovnu prorađivanje ili utvrđivanje.

Interaktivni tutorijali su takođe organizovani po poglavljima. Najčešće sadrže po dva, tri ili četiri kratka videa u kojima se na koncizan i pregledan način objašnjavaju najznačajniji koncepti koji se obrađuju u određenom poglavlju. Video-materijali su praćeni testom u kome se posle svakog odgovora dobija povratna informacija o tome da li je odgovor tačan ili ne.

Celokupna nastava na Univerzitetu Emori podrazumeva redovno korišćenje platforme *Canvas* koja omogućuje detaljnu postavku informacija o svim elementima nastavnog procesa pre nego što počne nastava kao i veoma efikasnu komunikaciju sa studentima. Preduslov za to je da *svi* nastavnici i studenti imaju i koriste elektronsku poštu sa univerzitetskim domenom. *Canvas* sadrži niz rubrika među kojima su i: objave, zadaci, moduli, pohađanje, ocene. Objave omogućuju grupnu komunikaciju sa studentima i pored postova nastavnika mogu uključivati i odgo-

vore studenata. Čim nastavnik postavi objavu, svi studenti na svom nalogu elektronske pošte dobijaju notifikaciju da je objava postavljena. Ovakav sistem u znatnom stepenu racionalizuje i pojednostavljuje komunikaciju sa studentima. Činjenica da su sve objave u vezi sa jednim kursom pohranjene „na jednom mestu“ doprinosi transparentnosti celokupnog procesa.

Zadaci sadrže detaljan spisak svih predispitnih i ispitnih obaveza koje studenti imaju u toku jednog semestra, zajedno sa rokovima za njihovu predaju i zahtevom u vezi sa načinom predaje (papirna kopija, onlajn /dokument u određenom formatu, audio fajl, web-link, anotacija, tekstualni unos/, putem neke eksterne alatke). Kada studenti pristupe *Canvasu* za određeni kurs, oni vide spisak predstojećih obaveza sa datumima za njihovo izvršenje i linkovima ka stranici na kojoj su detaljno predočeni zahtevi. Zadaci mogu biti osmišljeni na najrazličitije načine. Izuzev ispita na kraju semestra, u nastavi muzičke teorije koristila sam i pisane zadatke i kompozicione vežbe, analitičke komentare, individualne i grupne analitičke prezentacije uz zahtev za izvođenjem analiziranog repertoara na klaviru ili na instrumentu koji studenti sviraju, testove, zadatke za bonus poene. Pisani zadaci se po pravilu predaju elektronskim putem budući da je u okviru *Canvasa* dostupna aplikacija *Speedgrader* u kojoj je moguće proveriti ih, oceniti i upisati komentare i sugestije za dalji rad. Ocena upisana u aplikaciji *Speedgrader* se automatski prenosi u tabelu svih ocena na jednom predmetu.¹⁹

Okolnost da se takoreći celokupna komunikacija van učionice odvija u elektronskom vidu, putem aplikacija koje su osmišljene i međusobno povezane tako da u svakom trenutku nastavniku omogućuju pregled postignuća grupe i uvid u rad studenata ponaosob, čini nastavni proces veoma dinamičnim za obe strane. Studenti su angažovani na nedeljnom ili dvonedeljnom nivou i podjednako često dobijaju povratne informacije o svom radu.

Na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu situacija je bitno drugačija. Premda su u Srbiji u periodu od sredine četrdesetih do kraja devedesetih godina u oblasti muzičke teorije dominirale publikacije udžbeničkog karaktera, u poslednje oko dve decenije ta produkcija je proređena. Ima i udžbenika novijeg datuma, ali studenti Fakulteta muzičke umetnosti takođe uče i iz udžbenika koji su nastali pre više decenija ili iz naučnih monografija i naučnih i stručnih članaka kako novijeg tako i starijeg datuma ili iz beležaka sa časova. S jedne strane, usmerenost na različite izvore zahteva od studenata da razvijaju veštine razumevanja i međusobnog uodnošavanja pročitano materijala, što odgovara generalnom karakteru humanističkih studija. S druge strane, tokom svih tih godina, mnogo toga se promenilo, modernizovalo i unapredilo, a nove generacije traže nove načine učenja i interakcije.

¹⁹ Značajna razlika u odnosu na sistem u Srbiji jeste u tome da studenti mogu videti isključivo svoje ocene.

Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu nema ni materijalne ni tehnološke kapacitete i uslove za nastavu kakvu sam prethodno opisala. Bilo bi krajnje nesvrhsihodno (i nepošteno) porediti dve institucije na tom planu. Ipak, ova institucija pravi izvesne korake ka modernizaciji. Na primer, tokom pandemije u periodu 2020. do 2022. godine bila je intenzivirana inicijativa za implementaciju platforme *Moodle*, ali ona na Fakultetu muzičke umetnosti nije ušla u široku upotrebu. Takođe, za sada ne postoji nikakva druga institucionalno određena, podržana i obavezna platforma koju nastavnici ovog fakulteta koriste u svojoj nastavi. Premda to ne utiče na učestalost i kvalitet komunikacije između nastavnika i studenata, svakako ne doprinosi njenoj efikasnosti. Posredi su problemi koji prevazilaze ne samo fakultet, već i ceo univerzitet.

Karakter muzičko-teorijske nastave

Nastava muzičke teorije na Univerzitetu Emori odvija se u generalnim koordinatama koje postavljaju obrazovanje na koledžu slobodnih veština, s jedne, i posvećenost primenjivom znanju, s druge strane. Cilj nastave nije (samo) da pruži specijalizovano znanje u domenu muzičke teorije, već da to znanje poveže sa drugim domenima čovekovog iskustva i znanja, da objasni kako se teme o kojima govori muzička teorija odnose prema temama o kojima studenti uče na drugim časovima i da poveže koncepte zastupljene u različitim disciplinama. Istovremeno, muzičko-teorijska nastava je u stalnoj vezi sa muzičkim iskustvom pitajući se: kako je muzičko-teorijsko znanje relevantno za način na koji ljudi danas slušaju i doživljavaju muziku i taj doživljaj dele sa drugim ljudima?

Da bi se na to pitanje odgovorilo, u učionici je naglasak na razgovoru i interakciji. Pre nego na *ex cathedra* izlaganju, nastava počiva na pitanjima koja od studenata traže da razmisle o onome što čuju slušajući muziku i vide analizirajući partituru, i da podelu kako svoje zaključke, tako i nedoumice i dileme. Cilj je postići što je moguće veće angažovanje studenata u samostalnoj spoznaji bitnih svojstava određene muzičke pojave, pre nego na pasivnom usvajanju sadržaja koje nastavnik izlaže.

Na jednom času muzičke teorije na Emoriju prisutni su studenti različitih profila i različitog predznanja. To znači da se na početnom kursu muzičko-teorijskog niza, na primer, ne može poći ni od kakve pretpostavke o tome šta je to sve što studenti znaju i imaju u svom iskustvu ka čemu nastava može referirati, mada im obrazovanje na koledžu slobodnih veština obećava da će do nekog zajedničkog nivoa razumevanja svakako doći. U nastavi se ne može poći ni od unapred utvrđenog minimuma muzičkog znanja sa kojim se u nastavi računa. Predavanja prate i studenti koji čuju složene džez harmonije i oni koji tek treba da nauče šta je velika

terca, i oni koji znaju mnogo o dijatonskim modusima i oni koji tek treba da nauče šta je durska lestvica, i oni koji čitaju partituru i oni koji to tek treba da savladaju. Svakako, najviše je studenata čije znanje je smešteno negde između ne samo ovih polova, nego i svih drugih koje bismo mogli zamisliti.

Posledično, nastava muzičke teorije počiva na (barem) trostrukom izazovu. Prvo, predavanja treba da zainteresuju i angažuju studente različitih profila, tako da i onome ko studira matematiku i ko studira psihologiju i ko studira religiju bude jasno zašto, na primer, konsonantne intervale delimo na savršene i nesavršene ili zašto je u durskoj i molskoj lestvici raspored stepenova i polustepenova upravo takav kakav je. Jer, samo onda kada međusobno povežu znanja iz različitih oblasti, studenti će moći da razumeju koja je njihova svrha, a ono što razumeju ne mogu da zaborave. I tako ukруг. Teži se stalnom povezivanju nasuprot razdvajanju različitih domena znanja, interakciji nasuprot izolovanosti, uključivanju nasuprot isključivanju. Drugo, prethodno opisano treba ostvariti koristeći samo terminologiju i koncepte koje studenti poznaju, odnosno one koji su uvedeni i objašnjeni do određenog trenutka. Na primer, razliku između dijatonike i hromatike treba objasniti studentima koji su do tog momenta naučili samo osnove muzičke notacije, solmizaciju, pojam tonske visine i tonske klase, polustepen i ceo stepen. Treće, nastava muzičke teorije polazi od premise da muzička teorija nije samo teorija visoke umetničke muzike Zapada, uza sve ograde koje upotreba ovog pojma podrazumeva, i da su sve muzike pogodne za razumevanje teorijskih koncepata. U tom pogledu, ideja globalne muzičke teorije nalazi široku primenu u nastavnom procesu.²⁰ U osnovi tog pristupa leži shvatanje da postavljanje različitih muzika na istu ravan nije pitanje njihove vrednosti, već našeg razumevanja i prihvatanja različitosti i spremnosti da ih uključimo u nastavni proces.²¹

Čitaocu poniklom u obrazovnom sistemu kakav vlada u Srbiji može delovati da opisana tri izazova uopšte nisu izazovi, već problemi koji se lako mogu rešiti razdvajanjem: studenata društvenih nauka od studenata prirodnih nauka, onih koji čitaju i onih koji ne čitaju note, onih koji žele da uče klasičnu muziku od onih koji žele da uče popularnu muziku, onih koji (...) od onih koji (...). Sa podelama, razlikama i

²⁰ Primer silabusa u kojem se fundamentalni muzičko-teorijski koncepti obrađuju iz te perspektive dostupan je na: https://societymusictheory.org/sites/default/files/2022-11/DCDSyllabus_Wang.pdf

²¹ Pitanje inkluzivnosti u visokom muzičkom obrazovanju u SAD-u je aktuelna tema o kojoj se vodi dinamična rasprava. Za početna čitanja upućujem na: Kajikawa 2019, Bissett Perea and Solis 2020. O tome koliko je ovo pitanje značajno, svedoči i nagrada koju Američko društvo za muzičku teoriju dodeljuje univerzitetkim nastavnicima za silabuse koji promovisu različitost, inkluziju, pripadnost i društvenu pravdu u nastavi muzičke teorije na osnovnim studijama (Award for Diveristy Course Design). Više informacija dostupno je na: <https://societymusictheory.org/grants/dcd/syllabi>.

isključivanjima moglo bi se nastaviti takoreći unedogled. Ali, možemo stati i upitati se: šta ako u nekom trenutku neko od nas ili muzika koju mi volimo ili muzičko iskustvo koje mi imamo postane ono što je odeljeno, različito i isključeno? Da li bi nam to donelo išta dobro? I zašto bi onda neko mislio da donosi dobro muzici i muzičkoj teoriji? S tim na umu, prelazim na zaključni deo ovog rada.

Zaključna reč

U Srbiji se neretko susrećem sa raznim uverenjima o nivou i karakteru obrazovanja u SAD-u generalno u poređenju sa nivoom i karakterom obrazovanja u Srbiji. Isto tako, imam priliku da čujem i stavove o muzičko-teorijskoj nastavi na osnovnim studijama na američkim univerzitetima u poređenju sa onim što se nudi na srpskim univerzitetima. Bez namere da spekuliram o argumentima na kojima su ta uverenja zasnovana, ovde bih istakla nekoliko podataka. U ovom trenutku, u SAD-u ima gotovo 6000 visokoškolskih ustanova različitog karaktera sa 4313 akreditovanih muzičkih programa.²² Nacionalna asocijacija ustanova na kojima se može steći diploma iz studija muzike (National Association of Schools of Music /NASM/) broji oko 628 akreditovanih institucionalnih članova.²³ Već sami ovi brojevi pozivaju na oprez: pojedinačna iskustva jesu dragocena, ali generalizacije mogu biti varljive. Koji je, onda – da ponovim pitanja od kojih sam započela ova rad – smisao poređenja načinjenog u ovom tekstu za muzičko-teorijsku zajednicu u Srbiji danas? I od kakvog značaja su ta saznanja za muzičko-teorijsku nastavu na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu?

Možda su zakonski okviri visokog obrazovanja u Srbiji takvi da neki deo onoga o čemu sam ovde pisala ne može biti relevantan. Međutim, autonomija univerzitetske nastave pruža mnogo mogućnosti. Neke od njih su:

1. Umesto da prilikom osmišljavanja muzičko-teorijskih programa polazimo od toga *šta* je to *sve* što studenti treba da znaju, pokušajmo da usmerimo svoju pažnju ka tome *kako* da ih naučimo da na osnovu onoga što dobijaju kao znanje muzičke teorije mogu samostalno da *istraže* i *razumeju* bilo koju muziku koja ih može zanimati.
2. Umesto da muzičku teoriju razumemo kao teoriju visokoprofesionalizovane (zapadne) umetničke muzike, pokušajmo da u univerzitetskoj učionici pokažemo da uistinu „ima mnogo muzika“ te da samim tim „ima i mnogo muzičkih teorija“ (Beckles Willson 2009, 25). Možemo li da oslušnemo sve te muzike koje

²² Više informacija dostupno je na sajtu Saveta za akreditaciju visokog obrazovanja (Council for Higher Education Accreditation) na <https://www.chea.org/search-programs>.

²³ The National Association of Schools of Music, osnovana 1924. godine, predstavlja glavnu instituciju koja se u SAD-u bavi akreditacijom visokog muzičkog obrazovanja. Više o njenoj delatnosti videti na: <https://nasm.arts-accredit.org/>.

nas okružuju i da u svoj rad uključimo i sve različite muzičke teorije koje se tim muzikama obraćaju?

3. Uz zahtev da studenti imenuju, klasifikuju, kategorizuju pojave u muzici – ili, čak, i umesto tog zahteva – upitajmo ih, na primer, da identifikuju najupečatljiviji trenutak u jednoj kompoziciji i da upotrebe naučenu aparaturu kako bi objasnili zašto ga tako čuju i šta doprinosi tom utisku. Drugim rečima, upitajmo ih kako muzičko-teorijsko znanje koje imaju dopire do njihovog muzičkog doživljaja i kako se povezuje sa njihovim muzičkim iskustvom.
4. Umesto da predajemo muzičku teoriju koja se obraća hipotetičkom univerzalnom slušaocu umetničke muzike, probajmo da ovu disciplinu upregnemo u razumevanje muzičkog iskustva savremenog čoveka sa svim elementima njegove individualne istorije. Na primer, možemo li da zamislimo muzičku teoriju koja studente Fakulteta muzičke umetnosti uči kako muziku percipiraju i doživljavaju muzičari koji ne čuju? Ili kako muziku u video-igrama slušaju i razumeju poklonici gejminga? Ukratko, možemo li univerzitetsku nastavu muzičke teorije da učinimo smislenom za širi krug slušalaca od onih za koje trenutno govorimo?
5. Radije nego da teorijske sisteme predstavljamo kao važne istine o muzici, obratimo više pažnje na razumevanje pozicije iz kojih su oni nastali. Objasnimo zašto su problemi koje oni rešavaju u nekom trenutku bili važni, kako te teorije postupaju sa muzikom, na koja njena svojstva i dejstva ciljaju i šta pri tome podrazumevaju, previđaju ili ostavljaju po strani. Umesto ideal(izova)ne translacije znanja u nastavnom procesu, nađimo tačke prekida i promene.
6. Umesto da istrajavamo na autentičnosti nečega što smatramo muzičko-teorijskom tradicijom koju baštinimo, probajmo – u šenbergovskom duhu – da osetimo „dah sa drugih planeta“. Možda ćemo onda shvatiti da nema jednog puta da se dođe do cilja, već da je put utoliko zanimljiviji što nas više neizvesnosti i avantura na njemu očekuje.

Poput svakog tritonusa sa njegovih šest polustepenova, i ovih šest tačaka mogu se emancipovati i ostati nerazrešene. A mogu se i razrešiti: ka unutra ili ka spolja. Kada je muzika u pitanju, sve tri mogućnosti mogu zvučati muzički logično i mogu podstaći estetsko zadovoljstvo. Kada je muzička teorija u pitanju, pak, samo treća, metaforički rečeno, pruža ono što zvuči u saglasju sa prirodom same discipline. Još od antičkih davnina *theoros* je bio taj koji je bio upućivan u daleke zemlje da bi se vraćao nazad sa znanjem koje je stekao. Tako je i sa univerzitetskom nastavom muzičke teorije, jer u različitosti i promeni nije samo lepota nego i uslov samog života.

Reference:

- Beckles Willson, Rachel. 2009. "Music Theory and Analysis." In *An Introduction to Music Studies*, edited by J. P. E. Harper-Scott and Jim Samson, 25–42. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Clendinning, Jane Piper and Elizabeth West Marvin. 2021. *The Musicians's Guide to Theory and Analysis*, 4th ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Bissett Perea, Jessica and Gabriel Solis. 2019. "Asking the Indigeneity Question of American Music Studies." *Journal of the Society for American Music* 13 (4): 401–410.
- Burstein, Poundie L. and Joseph N. Strauss. 2016. *Concise Introduction to Tonal Harmony*, 2nd ed. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Dahlhaus, Carl. 1985. „Was heist 'Geschichte der Musiktheorie'?", in: Frieder Zaminer (Hrsg.), *Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie: Einleitung in das Gesamtwerk*, 8–39. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dunsby Jonathan. 1992. "Sociétés Européennes d'Analyse Musicale (SEAM) and the SMA." *Newsletter of the Society for Music Analysis* 1: 6.
- Forte, Allen. 1998. "Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States." *Journal of Music Theory* 42 (1): 1–14.
- Hinton, Stephen. 2005. "Amerikanische Musiktheorie: Disziplin ohne Geschichte?" In *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, edited by Dörte Schmidt, 231–246. Schliengen: Argus-Verlag.
- Ilić, Ivana. 2022. Music Theory in Serbia: Tracing the Legitimation of the Disciplinary Identity. *Contemporary Music Review* 41 (5–6): 614–643.
- Ilić, Ivana. 2016. *Epistemologija savremene muzičke analize*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Ilić, Ivana. 2012. "The Identities of Music Theory in Serbia: Two 'Historical Accords' on Its Disciplinary Autonomy (1958–1973 and 2009–)." In *Identities: The World of Music in Relation to Itself*, 81–99, edited by Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman and Tijana Popović-Mladjenović. Belgrade: Faculty of Music.
- Kajikawa, Loren. 2019. "The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U. S. Schools and Departments of Music." In *Seeing Race Again: Countering Colorblindness Across the Disciplines*, edited by Kimberlé Williams Crenshaw et al., 155–174. Oakland: University of California Press.
- Миловук, Милан. 1866. *Теоријски основи музике*. Београд: Државна штампарија.
- Peričić, Vlastimir. 1968. *Razvoj tonalnog sistema*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Riemann, Hugo. 1920. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Utne-Reitan, Bjørnar. 2022. "Music Theory Pedagogy in the Nineteenth Century: Comparing Traditions of Three European Conservatories." *Journal of Music Theory* 66 (1): 63–91.
- Wason, Robert W. 2001. "Music Theory as Pedagogy." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, 46–77. Cambridge: Cambridge University Press.

Summary

UNIVERSITY TEACHING OF MUSIC THEORY: A COMPARATIVE OVERVIEW BASED ON AN AMERICAN EXPERIENCE

This article is envisioned as a comparative overview of teaching undergraduate music theory at Emory University (Atlanta, Georgia, USA) and the Faculty of Music in Belgrade (Serbia). It is based on my personal experience in teaching music theory at both institutions and research I have been conducting for over a decade.

My central argument includes the meaning and relevancy of the mentioned comparison for the music theory community in Serbia in general and the Faculty of Music in particular. The answer is four-fold. In the Introduction, I situate music theory teaching within the general approach to university teaching as a privileged and responsible opportunity to affect the horizon of thinking. The aspects that I find relevant include promoting critical thought and multiple perspectives on music and what it does for and to human beings, the focus on which kind of knowledge music theory is and to whom it is taught instead of how big it is, and an emphasis on *how* we teach to *what* we teach.

In the middle part, I discuss music theory teaching at the two mentioned institutions from two perspectives. First, I provide a concise overview of the historical and institutional context of their work. The historical comparison elucidates the two very different histories. Emory University is a part of the theoretical tradition that has propelled the discipline's development in many ways since the late 1950s. The Faculty of Music in Belgrade originated within the European conservatory tradition and has only recently (in 2009) established music theory as a university field. The institutional comparison brings forward the differentiation between Emory as an institution that promotes interdisciplinary programs and is intensely devoted to a liberal arts approach to learning, and the Faculty of Music, which is committed to educating highly specialized music professionals in various areas.

Second, I consider the required music theory curriculum, the technology, and the character of the teaching process. All three topics reveal considerable differences due to the profile and aims of the two institutions. At Emory, there is a sequence of three or four music theory courses that are mandatory for all students who major in music. The technology of the teaching process involves textbooks with extensive digital resources. Its character is based on students' active involvement, interaction, and discussions, promoting understanding and application of the material more than factual knowledge. The Faculty of Music has four different tracks for learning music theory, depending on the primary study area. At the same time, instructive literature is still being developed for some areas of study and does not include interactive digital supplements.

In conclusion, I specify the introductory propositions and offer some points for further thinking about how the character of music theory teaching at the Faculty of Music could be enriched, diversified, and improved to better suit the needs of the 21st-century student.

PRIKAZI
REVIEWS

SRĐAN TEPARIĆ, *STIL, ISTORIJA, EMOCIJA*

Beograd: Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Čigoja, 2024.

ISBN 978-86-531-1011-6; ISBN 978-86-81340-72-1

Nataša Crnjanski

Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
natasa.crnjanski@uns.ac.rs

Primljeno / Received 31. 10. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 15. 11. 2024.

Monografija *Stil, istorija, emocija* dr Srđana Teparića predstavlja sintezu sadržaja u vezi sa predmetom Analiza muzičkih stilova koji autor predaje na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Međutim, čitalac će u ovoj publikaciji otkriti da je ona mnogo više od udžbenika, jer njena koncepcija, u kojoj se ukrštaju dijahronijska i sinhronijska perspektiva i ističu određeni periodi u kojima je bavljenje fenomenom stila bilo naglašenije, otkriva autora koji na zanimljiv i pitak način govori o jednom od najsloženijih pitanja savremene nauke o muzici.

Monografija se sastoji od pet poglavlja sa pripadajućim potpoglavljima: I *O stilu kroz vreme* (Stil i retorika u doba antike, O pojmu stila u epohi muzičkog baroka, Kontekst, Stil i individualnost – XVIII i XIX vek, Tri faze u proučavanju stila u XX i XXI veku, Stil kao dodatak u muzici u muzičkoj analizi, Stil i značenje – analitičke prakse s kraja XX i početkom XXI veka, Topičke teorije), II *O metodologiji stilske analize* (Stilska crta, stilski kompleks, stilska formacija; Epoha, period, pokret, pravac; Metodologija stilske analize), III *O stilu i žanru* (Promenljivost žanra; Definisane žanra; Od čega zavisi određivanje žanra; Žanr u odnosu na komunikacijski cilj; Hibridni žanrovi), IV *O univerzalno klasičnim i univerzalno romantičnim kategorijama stila* (Klasicizam i klasično; Romantizam i romantično), V *Odnos modernosti i prošlosti u prve dve decenije XXI veka u odabranim primerima srpske umetničke muzike – Nova osećajnost* (Paradigma – Božidar Obradinović, *San, svetlost, kretanje*; „Struktura osećanja“ prve dve decenije XXI veka – decentralizacija; Svetlana Savić, *Soneti*; Tatjana Milošević, *Dok mislim na tebe*; Milorad Marinković, *Mala opera*; Milorad Marinković, *Božićni kondak*; Đuro Živković, *Unceasing Prayers*; Nova osećajnost). Monografija ima 174 strane, 47 napomena i adekvatno odabranu literaturu iz užeg i šireg naučnog područja.

U prvom poglavlju fenomen stila se razmatra u neraskidivoj vezi sa drevnom ljudskom disciplinom – retorikom, te su podvučeni periodi stare Grčke, antičkog Rima, srednjeg veka, sve do početka XVII veka u kome se dolazi do konačnog pojavljivanja humanističkog impulsa u muzici. Autor ukazuje i na nešto drugačiju koncepciju stila koju donosi XIX vek, još uvek se vezujući za individualnost kroz

koncept genija, ili za žanr. Pored kritike koncepcije dualističkih teorija kao obeležja novijeg vremena, autor ukazuje i da je stil pitanje interpretacije koja dolazi posle percepcije, što je koncept koji takođe odlikuje novije teorije i analitičke prakse s kraja XX i prve dve decenije XXI veka. U studiju o stilu uključene su i neke od najvažnijih teorija i analitičkih metoda iz oblasti semiotike i naratologije, pri čemu se pitanje značenja u muzici pojavljuje kao ključno u savremenom analitičkom diskursu. Tako se govori da je značenje u muzici neodvojivo od strukture upravo zato jer je u najširem smislu simboličko i za razliku od svakodnevnog govora referira na nebrojeno mnogo načina, u okviru koga postoji mogućnost stvaranja denotativnog značenja. Široka je lepeza autora koji se spominju u vezi sa semiotičkim modelom analize. Od Karbušickog koji tvrdi da „sve može postati znak“, preko Rivea (Nicolas Ruwet) koji muziku posmatra na isti način kao i književni tekst, zatim Natjea (Jean-Jacques Nattiez) koji ukazuje na važnost objektivnog pristupa kroz „imanentnu teoriju“, pa sve do novijih teorija egzistencijalne semiotike Tarastija (Eero Tarasti) zasnovane na Gremasovim (Algirdas Julien Greimas) modalitetima i Hajdegerovoj (Martin Heidegger) ideji *Dazajna* (nem. *Dasein*), te Hatenove (Robert S. Hatten) teorije o muzičkom gestu u kome se naglašava koncept markiranosti, autor prikazuje široku i utemeljenu erudiciju u ukrštanju stilistike i semiotike. Pored toga, obrađene su i teorije o topikama koje čine nezaobilazan segment analitičkog diskursa od osamdesetih godina XX veka do danas, a koje su u neraskidivoj vezi sa istorijskim i kulturnim kontekstima muzičkih dela u kojima su locirane.

S obzirom na temu monografije, svoje naučno uporište dr Srđan Teparić pronalazi u teoriji književnosti, u stilskoj analizi književnog dela, a potom iste ideje transponuje u muziku, definiše i pozicionira u novi diskurs neistorijske kategorije stila – „stilemu“ ili „stilsku crtu“, „stilski kompleks“ i „stilsku formaciju“. U kratkom drugom poglavlju monografije elaborira se stilska crta kao najuža stilska kategorija, a prema ideji Mišela Rifatera (Michel Riffaterre) ona određuje stilski kompleks kao „višu stilsku jedinicu“. Stilska formacija se odnosi na kategoriju stila koja u najvećoj meri odražava dominantne tokove jedne epohe. Pojmovi epohe, perioda, pokreta i pravca određuju se kao važni elementi za grupisanje stilski srodnih autora. Kao utemeljitelja istraživanja muzičke stilistike autor određuje austrijskog muzikologa Gvida Adlera (Guido Adler) koji je muzikologiju definisao kao nauku koja bi na najsveobuhvatniji mogući način trebalo da u sebe uključi bavljenje muzikom. Ključnu ulogu u jednoj takvoj sveobuhvatnoj nauci imao bi koncept stila, a samim tim i najrazličitiji sociološki, kulturalni i razni drugi konteksti. Standardnu, bazičnu metodologiju muzičke stilske analize utemeljuje Jan Laru (Jan LaRue).

I u naredna dva kratka poglavlja, autor se metodom dedukcije još više usmerava ka svom problemu izučavanja, dovodeći u vezu najpre stil i žanr, oslanjajući se na teoriju slovenačkog lingviste Marka Juvana, a potom i na univerzalne kategorije stila: klasicizam i klasično, romantizam i romantično.

Poslednje i najduže poglavlje, koje obuhvata polovinu ove studije, postavlja tezu o novoj osećajnosti u srpskoj muzici, prve dve decenije XXI veka, i preispituje je kroz odabrana dela srpskih savremenih kompozitora i kompozitorki: Božidara Obradinovića (*San, svetlost, kretanje*), Svetlane Savić (*Soneti*), Tatjane Milošević (*Dok mislim na tebe*), Milorada Marinkovića (*Mala opera* i *Božićni kondak*) i Đura Živkovića (*Unceasing Prayers*), pri čemu su njihove različite poetike postavljene u istu kategoriju u odnosu na arhetip pastorale koji se u ovim delima iskazuje na različite načine. Pod osećajnošću u srpskoj muzici prve dve decenije XXI veka autor podrazumeva tri činjenice koje se tiču sadržaja: kretanje od lirike ka transcendentnom koje se odvija u modusu pastorale, pojavu „čiste“ emocije koju identifikuje kao novu i ukazuje na promenljivost arhetipa, i treća činjenica koja podrazumeva da „osećajno“ muzičko delo sadrži i najmanji gest koji možemo nazvati tom „čistom“ emocijom, a koji bi mogao da stoji izvan kontekstualnih kolaža sastavljenih od različitih referenci na kakve smo navikli u postmodernizmu. Kroz odabrane kompozicije sa početka XXI veka, a pozivajući se na „strukturu osećanja“ kao novi termin, ispituje se njihovo zajedničko označeno – pastoralu i ukazuje na svu različitost označitelja kroz pojavne zvučne forme. Na samom kraju, autor nastoji da redefiniše odnos moderno – postmoderno, stavljajući ga u kontekst relacije prema prošlosti, dok u isto vreme ukazuje na neophodnost da se izraz postmodernizam zameni transmodernizmom u kontekstu novog doba.

Monografija *Stil, istorija, emocija* dr Srđana Teparića ima izuzetnu naučnu i obrazovnu vrednost, a zbog njenih značajnih istraživačkih rezultata i transdisciplinarnarne prirode biće korisna kako naučnoj zajednici, istraživačima iz polja istorije umetnosti i književnosti, muzike i filozofije, tako i umetnicima i izvođačima koji stilski konceptualizuju dela koja izvode, performiraju ili stvaraju. Posebna vrednost ove publikacije leži u njenoj primenljivosti u nastavi, budući da na srpskom jeziku gotovo da i ne postoji pedagoška literatura koja se bavi fenomenom stila (u muzici) na ovako minuciozan, a istovremeno koncizan način, obuhvatajući najvažnije semiotičke i naratološke analitičke prakse XX i XXI veka.

XV MEĐUNARODNA KONFERENCIJA O MUZIČKOJ TEORIJI I ANALIZI *NARRATIVE WALKS THROUGH MUSIC*

Srđan Teparić

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

Primljeno / Received 25. 10. 2024.
Prihvaćeno / Accepted 29. 11. 2024.

Tijana Ilišević

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti
tijana.ilisevic@gmail.com

U Beogradu je, u periodu od 4. do 6. oktobra 2024. godine, održana XV bijenalna međunarodna konferencija o muzičkoj teoriji i analizi pod nazivom *Narativne šetnje kroz muziku (Narrative Walks through Music)*, u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Reč je o značajnom naučnom skupu koji okuplja mnogobrojne muzičke teoretičare iz čitavog sveta.

Tema konferencije je inspirisana knjigom *Šest šetnji kroz narativnu šumu (Six Walks in the Fictional Woods)* Umberta Eka (Umberto Eco). Obuhvaćeno je široko područje koje se proteže od odnosa muzičke i književne teorije do narativa o i u muzici, i od muzičke narativnosti kao distinktivnog polja unutar nauke o muzici do narativnosti u smislu njenih osobina. Obuhvaćena su i pitanja modaliteta narativne analize, aktorijalnosti, gesturalnosti, topika, stilova, diskursa, diskurzivnih konekcija kroz muzičko vreme-prostor, pitanja muzičkog narativa kao dela muzičke gramatike, uloge narativnih arhetipova u stvaranju žanra i dr.

Oko ovako koncipirane teme konferencije okupilo se trideset i devet izlagača sa ukupno trideset i jednim radom, od kojih su tri plenarna predavanja. U svakom od tri dana trajanja konferencije mogla su da se čuju neka od najznačajnijih imena savremene nauke o muzici. Prvi dan, plenarno predavanje pod nazivom *Muzička dramaturgija kao deo retorike (Musical Dramaturgy as Part of Rhetorics)* održao je Žoan Grimalt (Joan Grimalt), redovni profesor Katalonske visoke škole za muziku (Escola Superior de Música de Catalunya). Drugi dan, Majkl Klajn (Michael Klein) sa Bojer koledža za muziku i igru (Boyer College of Music and Dance) iz Filadelfije govorio je na temu *Ne-metodologija za šetnju kroz muzičko-narativne šume (A Non-Methodology for Walking through the Musical-Narrative Woods)*, i najzad, trećeg

dana predavanje je održao Majkl Elis (Michael Allis) iz Škole za muziku Univerziteta u Lidsu (School of Music, University of Leeds) na temu *Narativna šetnja kroz uvertiru* Minutni Pjero *Granvila Bantoka* (1908) (*A Narrative Walk through Granville Bantock's The Pierrot of the Minute Overture /1908/*). Sva plenarana predavanja naišla su na veliko interesovanje publike.

Kroz tri konferencijska dana, sesije su bile podeljene na tematske celine koje su u fokus postavljale ispitivanje narativa i narativnosti kroz različite stilske epohe i žanrove, zatim odnos narativa i popularne kulture i status naratologije u muzičkoj analizi i teoriji. Shodno tome, sesije su nosile sledeće nazive: *Narativ u vokalnoj muzici* (*Narrative in vocal music*), *Narativ, opera i progresivnost* (*Narrative, opera and progressive*), *Narativ i popularna kultura* (*Narrative and popular culture*), *Narativ, izvođaštvo i klavirska muzika* (*Narrative, performance and piano music*), *Narativ i teorija* (*Narrative and theory*), *Narativ i analiza* (*Narrative and analysis*), *Narativni putevi: morfološki, fenomenološki* (*Narrative roads: morphological, phenomenological*).

Izloženi radovi pokrivali su široki dijapazon tema, što je bilo jasno već prvog dana. Ukoliko bismo u obzir uzeli žanr, jedan deo radova bio je posvećen španskoj vokalnoj muzici, pa smo tako mogli da se upoznamo sa „rečnikom“ muzičkih znakova vezanih za tradiciju španskog romantizma kroz solo pesme Hoakina Rodriga (Joaquín Rodrigo) (Karlos Viljar-Taboada /Carlos Villar-Taboada/), ili, kroz operu Felipea Pedrelja (Felipe Pedrell) (David Fereiro Karbaljo /David Ferreiro Carballo/). Predmet razmatranja bila je i narativnost u operi u opštem smislu te reči, ali i u dva posebna slučaja koja bi trebalo da se izdvoje. Tako, jedan od njih (Lućing Gao /Liu-qing Gao/) ukazuje na razmatranje posebnog tenorskog faha *mezzi caratteri* u operi *Don Đovani* Đuzepea Gacanige (Giuseppe Gazzaniga), napuljskog kompozitora iz XVIII veka, dok drugi (Danijel Serano /Daniel Serrano/) istražuje vezu baroknih stilskih crta sa izrazom savremenog italijanskog kompozitora Salvatorea Šijarina (Salvatore Sciarrino) u operi *Pesma je tužna, zašto?* (*Il canto s'attrista perchè?*). Karlos Viljar-Taboada se u svom radu naslovljenom *Ciklus pesama Hoakina Rodriga na Mačadove pesme: narativno čitanje muzičkih topika* (*A Joaquín Rodrigo's Song Cycle on Machado's Poems: A Narrative Reading on Musical Topics*) kroz narativnu prizmu fokusirao na analizu ciklusa pesama Hoakina Rodriga *Con Antonio Machado* (1971), koristeći se topikalnom metodom. Na opšti način, narativom u operi se bavio Konstantin Zenkin, koji je u radu *O vrstama muzičkog narativa u operi* (*Concerning the Types of Musical Narrative in Opera*) identifikovao glavne vrste muzičke naracije i istakao važnost istraživanja kako sa teoretskog, tako i sa praktičnog aspekta.

Pored ovih, jedan deo radova bio je okrenut prema popularnoj kulturi, pa smo tako mogli da se upoznamo i sa načinom transpozicije književnosti Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe) na solo albumu *Dark Chapter* pevača *progressive* metal grupe

Dream Theatar Majkla Romea (Michael Romeo), ali i sa petostrukim kodiranjem u jednom od filmova o Indijani Džonsu (Indiana Jones) (Metju Arnt /Matthew Arndt/), te vizuelnim znacima i topicima u muzici komponovanoj za Netflix triler seriju *Igra lignje* (*Squid Game*) (Juna Lidija Li /Eunah Lydia Lee/), preko odnosa između vizuelnih elemenata filma i filmske muzike.

Prvi dan konferencije u jednom segmentu bio je posvećen i muzičkoj interpretaciji kroz prizmu filozofije Pola Rikera (Paul Ricoeur) (Kajo Sezar Braga Bresan /Caio Cezar Braga Bressan/, Vilijam Tešeira /William Teixeira/), putem objašnjenja vida izvođačke improvizacije (Monika Karvaševska, Beata Orel), ili, recimo, preko analize gestova kod pijanista (Marija Dinov), te ispitivanju narativa u klavirskoj muzici afroamerikanaca (Niko Šuler /Nico Schüler/).

Mogli bismo da izdvojimo i dva rada koja su se bavila sasvim specifičnim temama. Prva se tiče načina slušanja muzike, objašnjenih u izlaganju Gabriela Marina (Gabriele Marino) – *Enuncijacija, ili mesto snimka. Teorija fonografskog kadra i tačka slušanja* (*Enunciation, or The Place of Record. A Theory of the Phonographic Shot and the Point of Listening*). Primenu teorije enuncijacije, ovaj autor je postavio oslanjajući se na radove Benvenista (Émile Benveniste), Gremasa (Algirdas J. Greimas) i Meca (Christian Metz).

Kao intrigantna mogla bi da se navede tema Kevina Kursela (Kevin Courcelle), koji je u radu *Lajtmotiv kao glasina: propagacija i distorzija informacija u muzici* (*Leitmotif as Rumor: Propagation and Distortion of Information in Music*) diskutovao o tome kako se muzički lajtmotiv razvija kroz različite varijante, načinima sličnim širenju glasina.

Drugi dan konferencije u potpunosti je bio posvećen narativnim teorijama i analizama primenjenim na raznovrsnim uzorcima. Nekoliko radova posebno je bilo usmereno prema primeni narativnih analiza. Recimo, procesi de-narativizacije i (re)narativizacije muzičkog jezika kod Aleksandra Skrjabina ukazivali su na interakciju između tri nivoa muzičke organizacije – muzičkog jezika (morfologija i sintaksa), semantike i forme (Giorgi BeriJašvili /Georges Beriachvili/). Tekst, kontekst i intertekstualnost objašnjeni su na primerima muzike Vensana d'Endija (Vincent d'Indy) sa navođenjem razloga za „nestajanje“ paradigme „muzike kao jezika“ na prelazu iz XIX u XX vek (Elena Rovenko). Dilan Principi (Dylan Principi) je u radu pod nazivom *Hermeneutika naspram semiotike: lažna dihotomija topičke teorije* (*Hermeneutics versus Semiotics: Topic Theory's False Dichotomy*) diskutovao o vezi između semiotike i hermeneutike u topikalnoj teoriji, tvrdeći da je istorija ove anglosaksonske teorije stvorila lažnu dihotomiju između dva pomenuta pristupa. Kao poseban kuriozitet, kojim je uzgred obogaćena široka paleta tema na konferenciji, trebalo bi da se izdvoji rad Džejmsa Denisa (James Dennis), koji se bavio odnosom između konstruisanog umetničkog jezika *Toki Pona* (*Toki Pona*) i Šopenove (Frederick Chopin) *Mazurke op. 6 br. 2*.

Poseban segment konferencije ticao se radova posvećenih Poljskoj školi: semantičko-strukturalna analitička razmatranja ukazala su na način tretmana muzičkog vremena kod Lutoslavskog (Witold Lutosławski) (Tijana Ilišević), a muzici istog kompozitora je sa stanovišta narativnosti pristupljeno na potpuno drugačiji način – psihomuzikološki (Olga Mirenko-Mikejšina). Slični primeri prikazani su i u radu u kome je objašnjen antinarativ u klavirskim koncertima poljskih kompozitora XXI veka (Malvina Marčinjak).

Muzički teoretičari Srđan Teparić i Tijana Ilišević su se u radu *Savremena srpska teorijska misao kroz narativne šetnje (Contemporary Serbian Theoretical Thought through Narrative Walks)* bavili istraživanjem narativnosti u savremenoj srpskoj muzičko-teorijskoj misli, posebno u vezi s analizom narativnih strategija u muzici XX veka (odnosi između jezika i stila, harmonskih struktura, tonske vertikale i zvučnih masa). U tom smislu, na konferenciji se predstavila i Nataša Crnjanski koja je na analitički način prikazala semantički i zvučni potencijal muzike savremene srpske kompozitorke Ivane Govorčin. O širokom opsegu tema kojima se današnji muzički teoretičari u Srbiji bave, govori i rad Nikole Komatovića i Jelene Rakić koji su se bavili konceptualnim metaforama života u muzici savremenih britanskih pop bendova.

Trećeg dana konferencije između ostalih su izloženi i radovi koji su razmatrali narativ i narativnost u muzici renesanse. Tako je, recimo, u jednom od njih zastupljeno predstavljanje narativnih sredstava kojima se služio renesansni kompozitor Francisko Guerero (Francisco Guerrero) (Valentin Benavides Garsija /Valentín Benavides García/). Muzički teoretičari Zoran Božanić i Senka Belić, svoje izlaganje naslovljeno *Uticao srednjovekovne muzičke teorije na renesansni narativ o kontrapunktu (The Influence of Medieval Music Theory on the Renaissance Narrative of Counterpoint)*, zasnovali su na napisima iz primarnih izvora srednjovekovnih i renesansnih teoretičara. Još jedna tema upotpunila je blok vezan za renesansnu muziku, pa je tako izložen i rad posvećen razumevanju sinhronih i asinhronih unakrsnica, implicirajući odnos disonance ili hromatske alteracije u kompozicijama Viliijama Berda (William Byrd) (Eduardo Sola Šagas Lima /Eduardo Solá Chagas Lima/).

Razmatrana je i narativnost harmonskih sredstava u džez muzici Viktora Janga (Victor Young), konkretno, u pesmi *Stela pod zvezdama (Stella by Starlight)* iz 1944. godine (Dimitar Ninov). Rad pod nazivom *Morfološki pristup stvaranju muzičke naratologije (A Morphological Approach to Creating Musical Narratology)* bio je zasnovan na pedagoškom pristupu, što predstavlja poseban doprinos konferenciji (Martin Višnik /Martin Vishnick/). Univerzalni aksiom „melodijski arhetip“ kao fenomenološki princip prikazan je u radu koji je bio usmeren prema primerima muzike Ligetija (György Ligeti), pa je tako, uz pitanje da li melodija može da stvori narativ, završena i sama konferencija posvećena fenomenu narativnosti u muzici.

XV bijenalna međunarodna konferencija o muzičkoj teoriji i analizi, u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, održana pod pokroviteljstvom Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija, učinila je mogućim susret stručnjaka iz oblasti muzičke teorije, muzikologije, kompozicije i izvođaštva, okupljenih oko iste ideje. U prijatnoj i inspirativnoj atmosferi su razmenjena mišljenja, razmotrene različite perspektive, uz otvaranje novih puteva saradnje i zajedničkog istraživanja muzike.

IN MEMORIAM

SEĆANJE NA DEJANA DESPIĆA

(1930–2024)

Milena Medić

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

Primljeno / Received 26. 11. 2024.
 Prihvaćeno / Accepted 02. 12. 2024.

Dana 16. novembra 2024. godine preminuo je Dejan Despić, redovni član Srpske akademije nauke i umetnosti (SANU) od 1994. godine, redovni profesor Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu od 1979. godine, počasni član Srpskog društva za muzičku teoriju od osnivanja 2019. godine, muzički teoretičar i pisac, kompozitor i pedagog. Ostaće upamćen kao svestran i izuzetno plodan istraživač i stvaralac koji je muzičku zajednicu ne samo u Srbiji već i regionu zadužio u kompozicionom, teorijskom i pedagoškom polju muzičke umetnosti.



Svoj muzikoteorijski pedagoški rad profesor Dejan Despić je započeo odmah po završetku studija kompozicije u klasi Marka Tajčevića i dirigovanja u klasi Mihaila Vukdragovića 1955. godine na Fakultetu muzičke umetnosti (ranije Muzičkoj akademiji) u rodnom Beogradu – najpre u Srednjoj muzičkoj školi „Mokranjac“ (1956–1965) na predmetima Teorija muzike, Harmonija, Kontrapunkt i Muzički instrumenti, a potom, u periodu od 1965. do odlaska u penziju 1995. godine, na matičnom fakultetu gde je na Katedri za teorijske predmete (kasnije Katedri za muzičku teoriju) predavao Harmoniju sa harmonskom analizom i Tonski slog. Nakon odlaska u penziju nastavio je pedagoški rad na Muzičkoj akademiji u Istočnom Sarajevu na predmetima Kompozicija i Analiza muzičkih stilova (1999–2006). Rezultat ovako posvećene pedagoške aktivnosti, duge bezmalo pola veka, jeste sistemsko pretočavanje teorijsko-analitičkog istraživanja u predmetne udžbenike, priručnike, studije i članke, čija će vrednost i u budućnosti zasigurno ostati kapitalna. U periodu od 1970. do 2013. godine pisani su, neretko i u više kasnijih dopunjenih, ili sabranih izdanja, redom: *Harmonska analiza* (1970,

1987); *Oblici barokne instrumentalne polifonije* (1970, 1975, 1979, 1985); *Teorija tonaliteta* (1971); *Melodika: tonski slog 1* (1973, 1977, 1979); *Dvoglas: tonski slog 2* (1974, 1979, 1990); *Višeglasje: tonski slog 3* (1974, 1982); *Višeglasni aranžmani: tonski slog 4* (1975, 1981, 1996); *Muzički instrumenti* (1979, 1986, 1993, 2002); *Osnovi nauke o muzici* (1979); *Opažanje tonaliteta* (1981); *Elementi kompozicije u nastavi muzičko-teorijskih predmeta* (1983); *Kontrast tonaliteta* (1989); *Muzički instrumenti* (1989); *Uvod u savremeno komponovanje* (1991); *Mali rečnik muzičkih instrumenata* (1992); *Harmonija sa harmonskog analizom 1: barok i klasika* (1993), *Harmonija sa harmonskom analizom 2: romantizam* (1994) i *Harmonija sa harmonskom analizom 3: 20. vek* (1994) objedinjeni potom u jednu publikaciju *Harmonija sa harmonskom analizom* (1997, 2002); *Teorija muzike* (1997); *Muzički stilovi* (2004); *Muzička umjetnost* (2013). Godine 1984, odnosno 1986, objavljeni su Despićevi prevodi relevantne stručne kompoziciono-teorijske literature: *Tehnika komponovanja u muzici XX veka* Ctirada Kohouteka i *Osnovi notografije* Fjodora Dudke. Osim toga, Despić je ispoljavao naročitu osetljivost za očuvanje nacionalne muzičke kulturne baštine u autorskoj monografiji o Marku Tajčeviću, u uređivanju monografija posvećenih znamenitim srpskim kompozitorima kao što su Stevan Stojanović Mokranjac, Ljubica Marić, Enriko Josif, Milenko Živković, najzad, u člancima o delima Marka Tajčevića, Vasilija Mokranjca, Vlastimira Peričića, Ivana Jevtića, Rajka Maksimovića.

U nastavi, kao i u pisanju nastavne literature, naročito one posvećene kategorijama tonaliteta i tonskog sloga, Despić se rukovodio principima raznovrsnosti i višestrukosti primene, uvek težeći sistematizaciji teorijskog znanja i, u tom okviru, pojavnj klasifikaciji i pojmovnoj kategorizaciji, i prema preciznim kriterijumima izvedenoj selekciji muzičkih primera i zadataka, kao didaktičkom preduslovu uspešne praktične opservacije sa ciljem savladavanja tehnike analize i analitičke percepcije živog zvuka, a sa krajnjom svrhom razumevanja određenog muzičkog fenomena. Muzička teorija je, dakle, za Despića predstavljala, što i treba da bude, *condition sine qua non* analize i razumevanja muzičkih fenomena, muzičkog dela, najzad, muzičnosti same muzike. Međutim, i povratno, mnogi analitički uvidi su podsticali potrebu da se izvesne muzičke pojave dovedu do pojma kako bi se adekvatno poimale, iznalaženjem nedostatnog a korektnog termina, što je nemerljiv poduhvat i doprinos muzičkoj teoriji u Srbiji. I zaista, mnogi takvi već odavno uvreženi pojmovni termini potiču upravo od Dejana Despića, baš kao i sasvim novo i specifično teorijsko gledište o klasičnom tonalitetu, zasnovano na kinetičko-psihološkom kriterijumu dejstva opozitnih sila otelotvorenih u maksimalnoj distanci tritonusa unutar durskih i molskih lestvičnih struktura na kojima se klasični tonalitet i funkcionalna tonalna dinamika temelje. Ovako snažno ispoljen naučno-istraživački impuls Dejana Despića svedoči još od sedamdesetih godina prošlog veka nekoliko postulata muzičke teorije za koje se zalagao: da je smisao muzičke teorije u utvrđi-

vanju načina na koji se muzika javlja za znanje u vidu pojmovnih kategorija i relacija među njima, da je kategorijalnost muzike predmet muzičkoteorijskog metodskog ispitivanja, da muzička teorija neprestano ispituje svoj teorijski status istraživanjem odnosa između pojmovnih kategorija i metoda (muzičke analize i analitičke interpretacije), da su činovi analitičkog slušanja i analitičke interpretacije oblici refleksije kao sinteza znanja usmerena na uviđanje implikacije opšteg u pojedinačnom. Despićeva težnja da pojmovno objasni muzičke pojave i razume zakonitosti među njima, kretala se, sa izrazitim kritičkim nastrojenjem, između teorijske poetike i istorijsko-stilske poetike, nikada ne padajući u zamke zapadnoevropskog (narcističkog) *prezentizma* i (naivnog) *istorizma* u muzičkoj teoriji (kako je ove tendencije nazvao Tomas Kristensen /Thomas Christensen/).

Značajno je u svetlu teorijsko-pedagoške plodotvornosti Dejana Despića istaći da je za njega, kako je i sam naglašavao, ne samo komponovanje već i teorijsko-pedagoški rad bio vid stvaranja (poetika), i više od toga, *modus vivendi* u kojem je, kako kaže, „nalazio duboko i trajno zadovoljstvo – kao ispunjavanje životnog toka nečim što iza mene ostaje, manje ili više“ (*Na kraju puta* 2015, 106). Za muzičku teoriju u Srbiji, a verujemo i regionu, ostaće ono više – neizbrisivi tragovi i znakovi ne pokraj puta već kontinuirano inspirativno ispred puta. Zbog toga mu večno hvala!

AUTORI / CONTRIBUTORS

dr Nataša Crnjanski je diplomirala na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Poslediplomske (2008) i doktorske studije (2014) završila je iz oblasti muzičke teorije, sa muzičkom semiotikom kao glavnim poljem istraživanja. Učestvovala je na brojnim međunarodnim skupovima (Portugal, Hrvatska, Kipar, SAD, Srbija), kao i na mnogim muzičkim projektima, studijskim putovanjima i seminarima. Bila je gostujući profesor na Univerzitetu Complutense u Madridu i Conservatorio Superior de Música de Vigo u Španiji. Osim radova koji su štampani u zbornicima, domaćim i inostranim časoposima, autorka je tri monografije: *Muzička semiotika kroz D-S-C-H* (2010), *Prokofjev i muzički gest* (2014) i *Pojmovnik muzičke semiotike* (2019) koje spadaju u prve naučne publikacije iz oblasti muzičke semiotike na našim prostorima. Učestvovala je u nekoliko naučnih i umetničkih projekata pod pokroviteljstvom Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj, kao i u međunarodnom projektu Erasmus + K2 programa. Trenutno rukovodi projektom ARSFID (arsfid.edu.rs) koji se finansira sredstvima Fonda za nauku Republike Srbije (2023–2025). Članica je International Musicological Society (IMS), International Association for Semiotic Studies (IASS) i Srpskog društva za muzičku teoriju (SDMT). Od 2016. godine je glavna urednica časopisa *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Vanredna je profesorka na Katedri za kompoziciju i teorijsko-umetničke predmete Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Njen naučni rad je usmeren na pitanja muzičkog znaka i značenja, kao i na istraživanje veze između muzike, jezika i fizičke oblasti.

dr Ivana Ilić, muzikološkinja, gostujuća profesorka muzičke teorije na Univerzitetu Emori (Atlanta, SAD) i docentkinja na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (u akademskoj 2024/25. godini na odsustvu). Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Katedri za muzikologiju FMU. Autorka je knjige *Fatalna žena. Reprerentacije roda na opernoj sceni* (2007), kourednica više naučnih i stručnih publikacija, autorka više desetina naučnih radova objavljenih u časopisima poput *Contemporary Music Review* i *New Sound: International Journal of Music*. Njena interesovanja obuhvataju istoriju i epistemologiju muzičke teorije i analize, posebno istoriju muzičke teorije u Srbiji, stvaralaštvo savremenih srpskih autora sa naglaskom na elektronskoj muzici kompozitorki i probleme muzičke forme. Članica je Uredničkog odbora *Časopisa Srpskog društva za muzičku teoriju*. 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 Tijana Ilišević, docent, završila je master i specijalističke studije na Odseku za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Na istom fakultetu odbranila je doktorsku disertaciju pod nazivom „Posttonalna muzika u svetlu kognitivne transmedijalne naratologije“ (2023). Član je Srpskog društva za muzičku teoriju. Izlagala je na međunarodnim konferenci-

jama održanim u organizaciji Katedre za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (2017, 2019, 2024), na internacionalnoj konferenciji održanoj u Sauthemptonu (2019) u organizaciji britanskog Društva za muzičku analizu (The Society for Music Analysis), na internacionalnoj konferenciji Muzička analiza i teorija održanoj u Salernu (2022) koju je organizovalo italijansko Društvo za muzičku analizu i teoriju (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) i na Trećoj međunarodnoj konferenciji *Psihologija i muzika – interdisciplinarni susreti* (2024). Objavila je radove u časopisima *Novi zvuk* i *Zbornik radova Akademije umetnosti*. Istraživačka interesovanja obuhvataju naratološku, semiotičku, semantičku, psihološku i hermeneutičku analizu posttonalne muzike.

spec. Aleksandra Ivković (1983) je diplomirala i specijalizirala na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a trenutno je na doktorskim studijama. Zaposlena je kao asistent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, na predmetima Harmonija sa harmonskom analizom i Kontrapunkt. Učestvovala je na brojnim naučnim skupovima u Beogradu, Kragujevcu, Nišu i Banjoj Luci. Njena naučna aktivnost je prvenstveno usmerena na stilske osobnosti dela ranog romantizma sa posebnim akcentom na njihov melodijski aspekt. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju.

dr Milena Medić je doktorirala na Katedri za muzikologiju 2010. godine i od tada je u zvanju docenta na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Polje njenog interdisciplinarnog naučnog istraživanja obuhvata vokalnu muziku od renesane do danas, savremenu srpsku muziku i operu. Dobitnik je nagrade *Stana Đurić Klajn* Muzikološkog društva Srbije za 2020. godinu za originalni naučni doprinos muzikologiji sa monografijom *Musica ante oculos: ekfrazna i njene vrline enargeia i ekplexis u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka* u izdanju Fakulteta muzičke umetnosti. Kod istog izdavača je objavila i monografiju *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu* (2012) i uredila kolektivnu monografiju *Musica movet: affectus, ludus, corpus* (2019). Korednica je kolektivne monografije *Histories and Narratives of Music Analysis* (Cambridge Scholars Publishing, 2013). Saradivala je sa naučnim radovima u publikacijama Fakulteta muzičke umetnosti, Muzikološkog instituta SANU, Matice srpske, Cambridge Scholars Publishing, časopisima *Novi zvuk* i *Muzikologija*.

Tihomir Petrović (Zagreb, 1951) je završio teorijsko-pedagoški odsek Muzičke akademije u Zagrebu. Predavao je u Muzičkoj školi „Vatroslava Lisinskog“ u Zagrebu, sve do odlaska u penziju 2016. godine. Od 1993. godine do danas vodi teorijsku nastavu na Rok akademiji u Zagrebu. Autor je brojnih priručnika za muzičko obrazovanje, dečjih pesama, crkvenih i svetovnih pesmarica kao i nastavnog programa za teorijske predmete Rok akademije i vlastite Škole muzičke teorije. Utemeljio je Hrvatsko društvo muzičkih teoretičara (HDGT), časopis *Theoria*, Biblioteku Društva i manifestaciju *Dani muzičke teorije*. Uredio je jedini svetski prevod knjige Ludviga Prauča *Ovim stupam pred prestolom tvojim* (HDGT, 2007), čime je dalekosežno skrenuo pažnju

na simboliku u delima Johana Sebastijana Baha. Održao je više od 500 predavanja (ciklusi: „Radionica utorkom“, „Radionica petkom“, „Muzički klub“) i brojne stručne seminare u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Makedoniji, Nemačkoj, Sloveniji i Srbiji. Objavio je oko stotinu stručnih članaka u raznim časopisima, elektronskim platformama kao i svom *Muzičko-teorijskom vesniku*. Urednik je CD izdanja s delima Vladimira Bodegrajca. Autor je inovacija za učenje harmonije, tzv. „palette akorada“ i „akordografa“, kao i pedagoške igre „Muzičare, ne ljuti se!“

spec. Maja Radivojević Slavković (1989) je osnovne akademske studije muzičke pedagogije završila na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu; diplomirala je i specijalizirala muzičku teoriju na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, na kojem trenutno pohađa doktorske studije. Zaposlena je kao stručni saradnik na Katedri za muzičku teoriju i pedagogiju Odseka za muzičku umetnost Filološko-umetničkog fakulteta u Kragujevcu, gde radi od 2011. godine. Učestvovala je na brojnim domaćim i međunarodnim naučnim skupovima, autorka je više naučnih radova iz oblasti muzičke teorije.

dr Srđan Teparić je docent na Katedri za muzičku teoriju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Predaje predmete Analiza muzičkih stilova, Istorija muzičke teorije, Semantička analiza muzike XX i XXI veka, Muzička industrija i savremena umetnička praksa i Muzička kritika i savremeni mediji. Semiotika, hermeneutika i stilistika su u fokusu njegovih naučnih istraživanja. Redovan je učesnik naučnih konferencija i autor naučnih članaka objavljenih u časopisima *Novi Zvuk*, *Muzikologija*, *Književna istorija*, *Contemporary Music Review*, *Arts*. Autor je dve naučne monografije: *Resemantizacija tonalnosti u prvoj polovini XX veka* (2020) i *Stil - istorija emocija* (2024). Višegodišnji je muzički kritičar muzičke redakcije Radio Beograda 2. Član je Srpskog društva za muzičku teoriju, Srpskog muzikološkog društva i Udruženja kompozitora Srbije - sekcije muzičkih pisaca.

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
Martina Ristić

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 publikaciji
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