

Nevena J. Vujošević, docent¹
Jelena D. Beočanin, vanredni profesor²
Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet

Original scientific paper
UDK: 37.036
DOI: 10.5937/IstrPed2501024V

=====

**PROBLEMI TUMAČENJA HARMONIJE XX VEKA:
METOD NOVOTONALNE POSTAVKE JURIJA HOLOPOVA
I NJEGOVA PRIMENA U NASTAVI SOLFEĐA³**

Rezime: Činjenica o stilskoj mnogostrukosti muzike XX veka, odnosno koegzistenciji različitih vidova tonalnih i netonalnih koncepata i kompozicionih tehnika, dovela je, delimično ili u potpunosti, do irelevantnosti primene do sada *jedinstvenog* analitičkog pristupa harmonskom jeziku kompozitora, primenjivog na celokupno razdoblje funkcionalnog tonaliteta XVII–XIX veka. Novi stilski poredak uslovio je potrebu iznalaženja novog, adekvatnog analitičkog pristupa čija bi osetljivost pri identifikaciji novih sistema odnosa u muzici XX veka bila dovoljna da omogući razumevanje kreativnog postupka. *Metod novotonalne postavke* Jurija Holopova (Юрий Холопов) uključuje generalizovani metodski pristup analitičko-interpretativnom usvajanju visinskih struktura u muzici XX veka, konkretno u okvirima nastave solfeđa. Metod podrazumeva klasifikaciju pet modaliteta tonske organizacije u muzici XX veka, gde je za svaki od njih predložen konkretan metodičko-analitički pristup. Veoma dragocen, metod može biti primenjivan i u drugim sferama pedagoške prakse: na nastavi harmonije, ali i drugih predmeta fokusiranih na razumevanje muzike XX veka.

Ključne reči: harmonija XX veka, Jurij Holopov, metodika, solfeđo.

Uvod

Činjenica o stilskoj mnogostrukosti muzike XX veka, odnosno koegzistenciji različitih vidova tonalnosti – počev od značajno proširenog poznoromantičarskog funkcionalnog tonaliteta, preko specifično koncipiranog tonalnog diskursa kompozitora XX veka neoklasične orijentacije, zatim visoko individualizovanih sistema tonske organizacije, netonalnih koncepata i kompozicionih tehnika – dovela je do nemogućnosti primene do tada *jedinstvenog*, unificiranog analitičkog pristupa primenjivog na celokupno razdoblje funkcionalnog tonaliteta XVII–XIX veka. U domenu teorijsko-analitičke prakse, međutim, u okvirima stilski raznolike muzike XX veka, prepoznata je potreba iznalaženja dovoljno osetljivog analitičkog pristupa posredstvom kojeg bi bilo moguće uvideti individualna svojstva harmonskog jezika određenog kompozitora XX veka, a katkada i samo jedne njegove stvaralačke faze (Mazel', 1972). S obzirom na to da je primarni fokus (adekvatnog) analitičkog pristupa, zapravo, prepoznavanje „skrivenih” mehanizama inovacije, ovakav poduhvat, bez sumnje, podrazumeva kontinuirano posmatranje te dugotrajno ciklično proveravanje „rezultata” dobijenih primenom potencijalno prihvatljivih analitičkih alatki.

¹ nevena.vujosevic@filum.kg.ac.rs <https://orcid.org/0000-0002-3800-9196>

² jelena.beocanin@filum.kg.ac.rs <https://orcid.org/0009-0007-5126-3467>

³ Istraživanje sprovedeno u radu finansiralo je Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije (Ugovor o prenosu sredstava za finansiranje naučnoistraživačkog rada zaposlenih u nastavi na akreditovanim visokoškolskim ustanovama u 2025. godini broj 451-03-137/2025-03/ 200198).

Ipak, svojevrsno uobličeni metodski postupak u razumevanju muzike XX veka, njenom intoniranju i interpretaciji, ponudio je Jurij Holopov (Юрий Холопов, 1932–2003),⁴ ukazujući na mogućnost primene univerzalnog pristupa analizi muzike XX veka, bez obzira na njeno konkretnije (pod)određenje. Prikaz njegovog *Metoda novotonalne postavke*,⁵ kao centralne okosnice ovoga rada, uključuje, zapravo, sveprožimajući, generalizovani pristup teorijsko-analitičkom, odnosno slušno-interpretativnom usvajanju visinskih struktura u muzici XX veka prema tipu njihovog tonalnog opažanja, odnosno ukazuje na naročiti koncept (a)percepcije muzike XX veka (Kholopov, 1985). Metod podrazumeva klasifikaciju pet modaliteta tonske organizacije u muzici XX veka gde je, za svaki od njih, predložen konkretan metodičko-analitički pristup. Veoma dragocen, ovaj analitički metod, podjednako, može biti primenjivan i u drugim sferama pedagoške prakse, uključujući važan aspekt korelacije u nastavi kao novog kvaliteta usvajanja i primene znanja (Mrkalj, 2010): u okvirima nastave harmonije, ali i drugih predmeta koji razmatraju pomenutu problematiku kognitivno-analitičkog prepoznavanja suštine *kreativnog postupka* u muzici XX veka.

Harmonija XX veka – problem analitičkog pristupa i nastavna praksa

Bavljenje problematikom tumačenja harmonije u muzici XX veka, bitno određenoj kategorijom stilski nemonolitnog subjekta, sve više biva prepoznato kao potreba u muzičko-teorijskim krugovima naučne zajednice, odnosno u okvirima teorijsko-analitičke prakse. Složenosti problematike iznalaženja adekvatnog analitičkog pristupa harmoniji XX veka, odnosno samog razumevanja muzike XX veka, doprinosi, pre svega, i sam momenat vremensko-stilske determinisanosti muzike XX veka. Prema rečima Jurija Holopova, ovaj momenat ne može se jednoznačno odrediti, s obzirom na neospornu činjenicu da je stvaralaštvo mnogih kompozitora koji su nastavili da deluju i u XX veku i dalje identifikovano u domenu poznoromantičarskog diskursa te se, u tom vremenskom „preseku” muzike XX veka, prepoznaju odlike stilske pluralizma – poznoromantičarskog harmonskog jezika i muzike „novog doba” (Kholopov, 2001). Upravo zbog toga ne čudi činjenica što se u muzici XX veka veoma često prepoznaju elementi poznoromantičarske harmonije XIX veka, istovremeno sa različitim vrstama modalnosti, emancipacijom linearnosti i koloristike, slobodnijom primenom disonanci, naslojavanjem akordskih struktura, različitim vidovima tonalnosti (proširene, višeznačne, promenljive, disonantne). Takođe, stilske dinamičnosti XX veka doprinosi i fenomen hromatizacije tonaliteta posredstvom najšireg spektra medijantike – formiranjem terčnih relacija unutar funkcionalnog tonaliteta kvartno-kvintnih odnosa, kao i maksimalno prošireni tonalitet gde, praktično, jedan ili više akorda, posredstvom slušne asocijacije, a u zavisnosti od konteksta pojavljivanja, mogu biti shvaćeni kao nosioci određene harmonijske funkcije – tonike, dominante ili subdominante. U svim ovim slučajevima, dakle, tonalitet je, bez obzira na tip unutrašnje složenosti, nedvosmislen i funkcionalno jednoznačan.

U harmoniji XX veka, međutim, evidentno je i postojanje drugačijih zakona posredstvom kojih su formirana nova značenja. Ta značenja odnose se, najpre, na različite stepene emancipacije harmonijske vertikale i horizontale. Emancipacija harmonijske vertikale ili *emancipacija disonance*⁶ omogućava pojavu bilo kog disonantnog tona ili akorda, zajedno sa konsonantnim akordom ili u okviru jedne harmonijske funkcije, pri čemu ona i dalje može biti prepoznata kao postojana (u tonalnom kontekstu, razume se), dok emancipacija harmonijske horizontale ili *emancipacija hromatike*⁷ uključuje pojavu bilo kojeg hromatizovanog niza ili akorda unutar tonalnog sistema odnosa, gde značenje samog tonaliteta nije narušeno, odnosno nije doveden u pitanje njegov tonalno-funkcionalni integritet (Kholopov, 2001). Sa druge strane, u netonalnim kontekstima ili kontekstima u kojima je primećen specifičan vid tonske organizacije, i samo značenje disonance praktično biva relativizovano, odnosno, kao takvo, irelevantno. Navedeni slučajevi suštinski ukazuju

⁴ U transliterovanom pismu: Yúriy Kholopov.

⁵ *Метод новотональной установки* (Kholopov, 1985: 59).

⁶ *Эмансипация диссонанса* (Kholopov, 2001: 3).

⁷ *Эмансипация хроматики* (Kholopov, 2001: 3).

na ključnu karakteristiku muzike XX veka: njen harmonsko-stilski pluralizam, odnosno, po prvi put, pojavu raznorodnosti sistema tonske organizacije koji je, od momenta uspostavljanja funkcionalnog tonaliteta (XVII vek) pa do najekstremnijeg stepena složenosti funkcionalnih odnosa poznoromantičarskog tonaliteta, zapravo bio etalon, odnosno zajednički stilski imenitelj.

U okvirima nastavne prakse, na predmetima koji direktno razmatraju problematiku muzike XX veka – pre svega, na nastavi harmonije, kao ključne discipline koja omogućava prepoznavanje suštine i razumevanje specifičnosti harmonskog jezika kompozitora XX veka ili jedne njegove stvaralačke faze, odnosno njegovog tonaliteta ili određenih sistema tonske organizacije muzike XX veka, potom na nastavi solfeda, kroz intoniranje i opažanje muzike XX veka, ali i u okviru drugih predmeta nastavnog kurikuluma, prepoznat je bitan nedostatak u postojećim metodama posredstvom kojih bi se mogla uvideti nova značenja i omogućila apercipija muzike XX veka (Vujošević, 2020).

Problemi razumevanja nove muzike XX veka usredsređeni su na potrebu identifikovanja njene unutrašnje organizacije, odnosno na prepoznavanje specifičnih relacija koje među sobom formiraju konstitutivni elementi konkretnog sistema tonske organizacije (koji može biti zasnovan kako na tonalnim osnovama, tako i na drugačijim zakonitostima, vidno referirajući na netonalni diskurs). U tom smislu, problem je najvidljiviji sa stanovišta harmonije i harmonske analize te, posledično, i samog intoniranja muzike XX veka. Upravo iz tih razloga primećena je i nesrazmerno mala zastupljenost kompozicija XX veka u nastavnim sadržajima predmeta Harmonija na visokoškolskim ustanovama (čak i onih vidno tonalnih), gde je problem sadržan upravo u domenu nepostojanja celovitog (ili skoro celovitog) analitičkog pristupa kojim bi bilo moguće ostvariti apercipiju konkretnog muzičkog subjekta. Slična situacija primetna je, potom, i na nastavi solfeda gde se, kao suštinski problem, na isti način, nameće pitanje kako analitički pristupiti ovakvoj muzici, odnosno kako prepoznati principe unutrašnjeg funkcionisanja muzike XX veka, kako bi ona bila shvaćena te adekvatno intonirana.

Četiri bazična elementa u tumačenju tonaliteta XX veka prema Juriju Holopovu

Razmatrajući osnovne principe tonaliteta XX veka kome je prethodio jedinstveni tonalni sistem odnosa XVII–XIX veka, a koji je sada, u manjoj ili većoj meri, modifikovan i bitno mnogolik, Jurij Holopov determiniše četiri bazična elementa generalno prisutna u tonalitetu XX veka na osnovu kojih je, dalje, moguće definisati sve unutrašnje relacije i formirati značenja (Kholopov, 2001).

U sam fokus razumevanja tonalne muzike XX veka, njene tonalne višeznačnosti, pojavnosti te, u vezi sa tim, formiranja novofunkcionalnih sistema odnosa, Holopov postavlja tzv. *centralni element*.⁸ Na osnovu njega formiraju se unutrašnji odnosi konkretnog sistema, te on postaje sistemom specifičnih funkcionalnih odnosa – kao jednog od vidova funkcionalnog tonaliteta XX veka i različitog od onog *jedinstvenog* koji je bio referentna tačka muzičkog značenja XVII–XIX veka. Prema Juriju Holopovu, centralni element može biti konkretan akord (konsonantan ili disonantan), intonaciona zvučna grupa, lestvični niz, serija itd. Drugim rečima, centralni element zadobija status nove tonike, odnosno status centra gravitacije u odnosu na koji je čitav sistem unutrašnjih odnosa među elementima oformljen.

Naredni punkt koji Holopov ističe kao stožerni za uviđanje osnovnih postulata tonaliteta XX veka uključuje tzv. *glavne elemente*.⁹ Ovi elementi odnose se na akorde dominante i subdominante prisutne u okvirima dur-mol sistema odnosa koji, zajedno sa *centralnim elementom* (izabranom tonikom), definišu sve potonje odnose elemenata u tonalnom sistemu. Zatim, tu su i tzv. *proizvoljni*

⁸ Centralni element Holopov u svojim analitičkim spisima označava skraćenicom ЦЭ (центральный элемент).

⁹ Glavne elemente Holopov obeležava skraćenicom ГЭ (главные элементы).

i *sporedni elementi*,¹⁰ što bi u dur-mol sistemu odnosa uključilo modifikaciju tri glavne funkcije tonaliteta (tonike, subdominante i dominante), odnosno njihove zamenike: šesti i drugi stupanj, ali i tonični septakord, dominantni nonakord i slično. Poslednji od četiri punkta u odnosu na koji je moguće odrediti te pravilno intonirati/ razumeti muziku XX veka, odnosi se na tzv. *kontrastne elemente*¹¹ koji uključuju, pored proširenog tonalnog sistema odnosa, baziranog na gore pobrojanim opštim karakteristikama, i druge oblike – kao što su modalni sistem, simetrične lestvice, sonorika, serijalna tehnika i drugi tipovi sistema tonske organizacije.

Holopov ističe da se unutar bilo kog sistema tonske organizacije u muzici XX veka može primeniti koncept „novotonalnog” sagledavanja konkretnih harmonskih pojava, odnosno uvideti nova (funkcionalna) logika, primetna na nivou najsitnijih relacija unutar takvog sistema odnosa, posredstvom koje je, dalje, omogućen i sam proces razumevanja (Kholopov, 1985). Prepoznavanje „novotonalnih” odnosa duboko je ukorenjeno u empirijskom fundusu senzacija – konkretnom tonalnom kôdu posredstvom kojeg je moguće stvoriti asocijaciju na određeni (čak i značajno prošireni) tonalitet – u vidu konkretne, specifične harmonske veze ili intonacijsko-melodijskog pokreta. U tom smislu, Holopovljeva terminološka odrednica „novotonalnost”, kao koncept, odnosno metod, odnosi se na mogućnost uviđanja/ prepoznavanja tonalnih segmenata i njihovih mikrorelacija unutar određenog sistema odnosa koji, pretežno, i ne mora biti tonalno koncipiran, a koji, kao takav, doprinosi razumevanju i interpretaciji muzike XX veka.

Metodički aspekti intoniranja muzike XX veka: Metod novotonalne postavke Jurija Holopova u nastavi solfeđa

Metod novotonalne postavke Jurija Holopova¹² odnosi se na iznalaženje analitičkog pristupa slušnom usvajanju visinskih struktura muzike XX veka zasnovanih na tonalnoj osnovi (Kholopov, 1985). Metodski pristup prikazan je kroz pet najkarakterističnijih tipova visinskih struktura u muzici XX veka koji uključuju: 1) hromatsku funkcionalnu tonalnost sa jednim tonalnim centrom, 2) hromatsku tonalnost sa jednim centrom neutralnog (neodređenog) tonskog roda, 3) simetrične lestvice, 4) slobodnu atonalnost i 5) dodekafoniju.

Kritikujući pristupe koji, sa njegovog stanovišta, negiraju postojanje centralizovane tonalno-harmonske organizacije kompozicija na način da promovišu „skakanje po neshvaćenim intervalima”,¹³ Holopov je predložio pristup kojim je, u svakom pomenutom tipu tonske organizacije u muzici XX veka, moguće prepoznati, makar i u svom kratkotrajnom vidu, centralno uporište, te analizirati i osluškivati harmonsku osnovu melodije, uz dodatak tehničkih vežbi kreiranih na osnovu analitički prepoznatih karakteristika melodije i harmonije.

1) Hromatska funkcionalna tonalnost sa jednim tonalnim centrom, kao prvi tip visinskih struktura u muzici XX veka, prikazana je na segmentu Prokofjevljeve (Сергей Прокофьев, 1891–1953) opere *Zaruke u manastiru*,¹⁴ (Prikaz 1) (Kholopov, 1985: 61–62).

S. Prokofjev, *Zaruke u manastiru*, op. 86, t. 1–16

¹⁰ Произвольные i sporedne elemente unutar dur-mol sistema tonalnih odnosa Holopov označava kao ПЗ (производные и побочные элементы).

¹¹ Kontrastni elementi označeni su skraćenicom КЭ (контрастные элементы).

¹² *Metod novotonalne postavke* Jurija Holopova predstavljen je u članku „Kako pevati novu muziku XX veka” („Как петь новую музыку XX века” (Kholopov, 1985).

¹³ „Скакивание по непонятным интервалам” (Kholopov, 1985: 60).

¹⁴ Обручение в монастыре (1940–41).

Andantino $\text{♩} = 72$

1 2

Фер - ди - нанд о - дин на све - те всех до - ро - же, Фер - ди -

3 4 5

нанд о - дин гос - ку рас - се - ять мо - жет Но не - ждан - но серд - це он встре -

6 7 8

но - жит в пред рас - свет - ный час иче - ра. Ночь ба -

9 10 11

ю - ка - ст Се - виль ю, мне не спит - ся. Из - за ма - че - хи мне дом род -

12 13 14

ной - тем - ни - ца. Нет, по ра мне, на - ко - нец, ре - шить - ся и, бро - сив

15 16

все, бе - жить по ра

Prikaz 1. Hromatska funkcionalna tonalnost sa jednim tonalnim centrom

U okviru Prikaza 1 koji pokazuje primer hromatske funkcionalne tonalnosti sa jednim tonalnim centrom, Holopov ističe da je temelj tonaliteta u okvirima prikazanog segmenta muzičkog toka, odnosno njegov intonativni oslonac, identifikovan kroz stabilnu, toničnu funkciju Es-dur tonaliteta, odnosno veliki durski septakord (T^7), ali da su, sa druge strane, poteškoće u intonativnom izvođenju segmenta prepoznate posredstvom melodijskih figuracija akorada hromatskog tonalnog sistema koji uključuje akorde na niskom VI stupnju, niskom II stupnju i niskom V stupnju sa povišenom tercom.¹⁵ Kako navodi, osnovni preduslov tačnog intoniranja jeste zamišljanje harmonske (pod)osnove melodije, te je, kao pokazni primer, istakao shemu gde gornja deonica prikazuje kretanje melodije (iz Prikaza 1), a donja njenu harmonsku osnovu (Prikaz 2) (Kholopov, 1985: 63).¹⁶

Prikaz 2. Harmonska osnova melodijske linije¹⁷

Legenda. hVI> = niski VI stupanj (molski), hII = niski II stupanj (durski), hII> = niski II stupanj (molski), hV = niski V stupanj (durski), > = molski akordski sklop

Holopov, prema shemi iz Prikaza 2, ukazuje na to da kratki odlomci melodije sa nedijatonskom harmonskom osnovom, zarad uspešnijeg intoniranja, zahtevaju odgovarajuće asocijacije pa tako predlaže da segment h-mola u t. 2, odnosno niski VI stupanj (h-d-fis/ces-eses-ges), treba tumačiti ili kao lokalni h-mol ili kao figuraciju na hromatskom stupnju Es-dura.

Obavezna tehnika u zadacima preciznog intoniranja konkretnog muzičkog segmenta muzike XX veka jeste tehnika pamćenja tonova centralnog elementa koja podrazumeva detaljnu analitičku pripremu modifikacije značenja konkretnog tona ili akorda, odnosno redefinisane njegove tonalne pripadnosti novoj lestvično-tonalnoj osnovi (analogno modulaciji). Sa tim ciljem, preporučene su vežbe za tzv. „vaspitanje sluha”,¹⁸ zasnovane na smenama lokalnih tonika, kroz dva osnovna

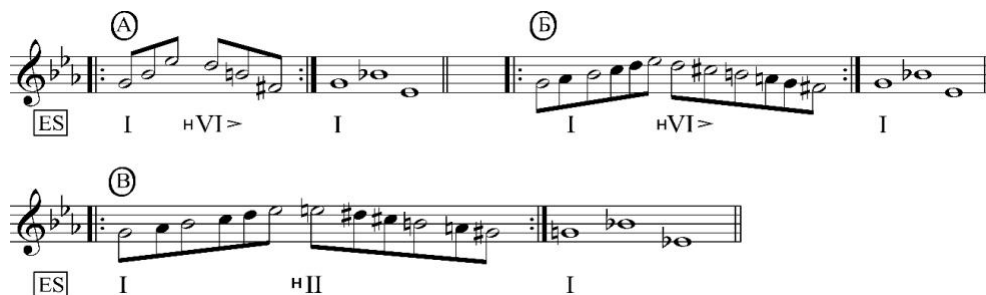
¹⁵ Niski VI stupanj u Es-duru, u odabranom segmentu muzičkog toka, glasi ces-eses-ges (h-d-fis), niski II stupanj je fes-as-ces (e-gis-h) ili fes-asas-ces (e-g-h), dok je niski V stupanj sa povišenom, durskom tercom heses-des-fes (a-cis-e).

¹⁶ U ovom trenutku važno je napomenuti da ćirilica slova, odnosno slova ruskog alfabeta prisutna u svim notnim primerima u okvirima ovog rada, nisu prevedena na latinično pismo iz razloga njihove autentičnosti, odnosno autentičnosti samih primera koji su, kao takvi, preuzeti iz izvora napisanog na ruskom jeziku, odnosno ruskom alfabetu. U tom smislu će i sve druge oznake unutar notnih primera (u okviru pojedinačnih, konkretnih prikaza) ostati verne svom originalu.

¹⁷ Numeričke oznake iznad linijskog sistema (1–8) označavaju taktove kompozicije.

¹⁸ „Воспитания слуха” (Kholopov, 1985: 64).

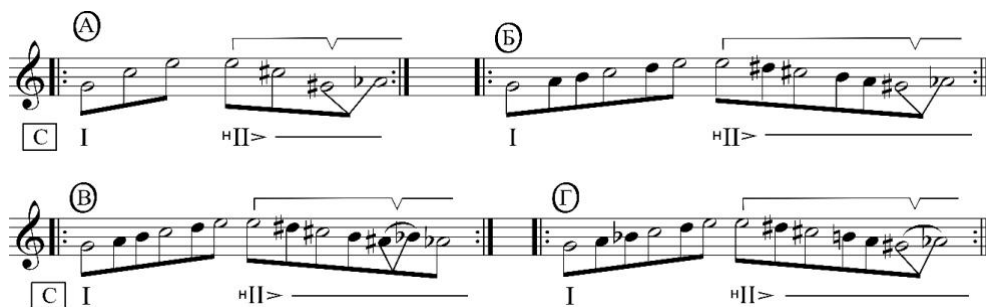
pokreta: posredstvom akordskog razlaganja i posredstvom lestvičnog hoda (Prikaz 3) (Kholopov, 1985: 64).



Prikaz 3. Vežbe za pamćenje tonova centralnog elementa, odnosno lokalnih tonika

Prikaz 3 ukazuje na jednu od mogućnosti uvežbavanja pamćenja tonova centralnog elementa koji je ovde prepoznat na nivou tonične funkcije Es-dura, es-g-b, ali i akorda h-d-fis (ces-eses-ges) kao niskog moluskog šestog stupnja. Prilikom postupka intoniranja, oba akorda posmatraju se kao lokalne tonike koje mogu biti uvežbavane ili posredstvom njihovog akordskog razlaganja (A) ili isticanjem lestvičnog hoda (B, B).

Hopolov ističe da vežbe intoniranja visinskih struktura, unutar kategorije hromatske funkcionalne tonalnosti sa jednim tonalnim centrom, moraju uključiti akorde na svim stupnjevima hromatske lestvice, odnosno dvanaestostupanjskog tonaliteta.¹⁹ U tom smislu, vežbe za intoniranje niskog moluskog II stupnja u C-duru (cis-e-gis, a zapravo des-fes-as) on vezuje sa akordom tonične funkcije tonaliteta, c-e-g (Prikaz 4) (Kholopov, 1985: 65).



Prikaz 4. Vežbe za intoniranje niskog moluskog II stupnja u C-duru

Prikaz 4 pokazuje moguće vežbe za intoniranje niskog moluskog II stupnja u C-duru, u okviru funkcionalne tonalnosti sa jednim tonalnim centrom, koji je ovde neposredno postavljen uz toničnu funkciju tonaliteta – akord c-e-g. Na isti način, akordi c-e-g i cis-e-gis zadobijaju status lokalne tonike, te ih, na isti način kao i u prethodnom primeru (Prikaz 3), treba tako i tretirati: kroz mogućnost njihovog akordskog razlaganja (A) ili njihovog lestvičnog hoda (B, B, G). Ovde je važno obratiti pažnju da lestvični hod unutar akorda niskog moluskog II stupnja prati tonalnu oblast cis-mola (sadrži dis), te je to još jedna „potvrda” da je reč o privremenim, lokalnim tonikama C-dura, odnosno cis-mola.

¹⁹ Pojam dvanaestostupanjskog tonaliteta Holopov naročito vezuje za tonalitet Sergeja Prokofjeva (Kholopov, 1983), čija je kompozicija, u ovom trenutku, i predmet analitičkog sagledavanja.

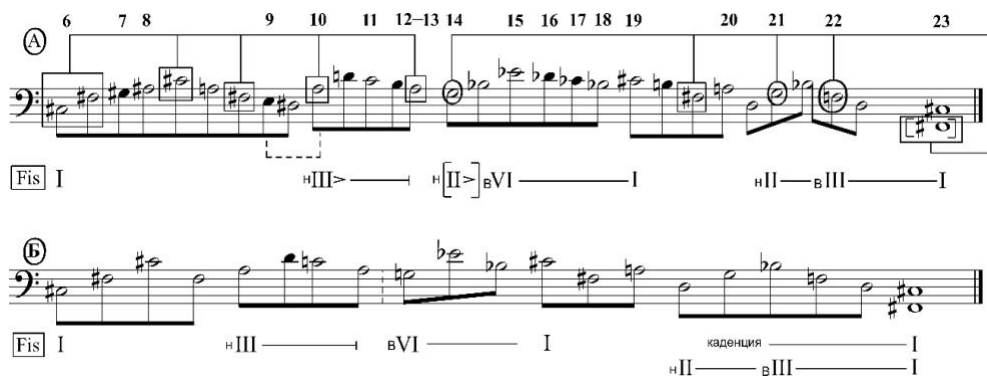
2) Hromatska tonalnost sa jednim centrom neutralnog tonskog roda prikazana je na segmentu Hindemitove (Paul Hindemith, 1895–1963) opere *Slikar Matis*.²⁰ Pod pojmom neutralne tonike Holopov podrazumeva postojanje centralnog tona čija pripadnost određenom akordu durske ili molske strukture nije definisana: ona se ili ne ispoljava u potpunosti, ili ima slabu manifestaciju, ili se ova dva tonska roda pojavljuju u jednakoj meri tako da nijedan od njih ne preovlađuje (Kholopov, 1985: 67). U konkretnom segmentu iz Hindemitove opere, kao centralni element prepoznat je ton *fis*, odnosno „okvirni” tonovi tonične funkcije tonaliteta, *fis* i *cis*, sa smenama terci *a* i *ais* koje, dalje, ukazuju na nestalnost, neutralnost tonskog roda. Tonični akord se, u tom smislu, može pojavljivati u različitim kombinacijama – uz prisustvo dodatih tonova, ali i u simultanom postojanju sa još jednom harmonskom funkcijom/ akordom unutar konkretnog tonaliteta (Prikaz 5) (Kholopov, 1985: 70).



Prikaz 5. Vidovi pojavljivanja toničnog akorda neutralnog tonskog roda

Prikaz 5 ukazuje na centralni element segmenta (*fis-cis*) koji se pojavljuje u različitim vidovima: uz prisustvo dodatog tona ili nekog drugog akorda koji zvuči naporedo sa njim. Kako se može primetiti, od dodatih tonova na centralnu akordsku strukturu (centralni element) prisutni su tonovi *gis* (t. 1 i 9) i *dis* (t. 6, treći akord), dok pridodata akordska struktura glasi *e-gis-h* koja se može javljati u svom nepotpunom vidu – kao *e-gis* (t. 5 i 7) ili kao *e-h* (t. 6, 8 i 27).

Naporedo sa centralnim elementom neutralnog tonskog roda (*fis-a/ais-cis*), prisutni su i lokalni (sporedni) tonalni centri *a* (u okviru akorda *a-c-e*) i *Es* (kao *es-g-b*) (Prikaz 6). Bez obzira na evidentno prisustvo dvanaestostupanjskog tonaliteta, razumevanju i intoniranju konkretnog muzičkog segmenta pristupljeno je sa pozicija tonalno-funkcionalnog analitičkog pristupa primenjivog na celokupno muzičko nasleđe XVIII i XIX veka, odnosno data je mogućnost uviđanja i pamćenja lokalnih tonika, kako bi se postigao osećaj tonalne celine. U memorijskim punktovima pozicionirana je glavna (polazna) tonika, sporedne (lokalne, prolazne) tonike i završna (glavna) tonika segmenta (Kholopov, 1985: 70).



Prikaz 6. Tonalno tumačenje segmenta: glavna (*Fis*) i sporedne tonike (*a*, *Es*) (A), redukcija (B)

²⁰Pomenuti odlomak iz Hindemitove kompozicije u potpunosti je prikazan u Holopovljevom članku (Kholopov, 1985), međutim ovde, zbog ekonomičnosti prostora, on neće biti naveden. Opera *Slikar Matis* (*Mathis der Maler*) napisana je 1935. godine.

dominantnog septakorda A-dura,²⁴ drugi deo (Б) zasnovan je na istovetnom lestvičnom nizu uz premeštanje na različite pozicije (e, a, e, a, d, e, a), sa harmonskom osnovom u A-duru, dok je u trećem delu (B) muzički tok zasnovan na simetričnoj lestvičnoj građi 1.1.1.3.1.1.1.3 sa centrom dis (dis-e-f-fis-a-ais-h-c-dis). Intonativni oslonac, kako navodi, ovde je akord dis-f-a-h.

Nevezano za razmatrani segment trećeg stava Mesijanovog dela, već generalno posmatrano, Holopov je, kao početne vežbe za slušno-intonativno usvajanje svih simetričnih lestvičnih osnova, predložio mešoviti tonalno-modalni sistem odnosa u kome se strogo poštuju pravila simetrične strukture, ali i jasno ističe tonalni centar (Prikaz 8). Na tonalnoj osnovi C-dura, vežbe uključuju lestvični niz na tonici (A), dominantni (Б), subdominanti (B i Г) i ponovo na tonici C-dura (Д) (Khopolov, 1985: 74).

Prikaz 8. Vežbe za slušno usvajanje i intoniranje simetričnih lestvica sa jasnim tonalnim centrom

U kategoriji simetričnih lestvica, u okviru Prikaza 8, najpre se može uvideti lestvična građa umanjene lestvice strukturne organizacije 1.2.1.2.1.2.1.2 (A, Б, Д) i 2.1.2.1.2.1.2.1 (B), a onda i lestvica simetrične građe 1.3.1.3.1.3.1.3 (Г). Holopov, dakle, ukazuje na to da je i u okvirima izvorno netonalne, simetrične lestvične strukture, ali sa prepoznatim tonalnim centrom, moguće (i potrebno) pronaći sve tonalne asocijacije kako bi se određeni segment muzičkog toka uspešnije intonirao, odnosno razumeo. Tako ističe da je lestvični niz sa tonalnim centrom C i strukturnom lestvičnom građom 1.2 (A, Д) moguće tumačiti toničnom funkcijom tonaliteta (tonovi toničnog akorda označeni su belim notama, c-e-g). Isti niz moguće je tumačiti i dominantnom funkcijom tonaliteta, gde su tonovi dominante, takođe, označeni belim notama, g-h-d (Б). Umanjenu lestvicu strukture 2.1 moguće je postaviti i razumeti kroz slušno-intonativno uvežbavanje subdominantne funkcije tonaliteta, sa označenim tonovima f-a-c (B). Ista harmonska funkcija može biti prepoznata i na temeljima simetrične lestvične građe 1.3 (Г).

Za razliku od simetričnih lestvica sa određenim tonalnim centrom, simetrične lestvice bez određenog tonalnog centra Holopov svrstava u kategoriju dva naredna tipa visinskih struktura – slobodnu atonalnost i dodekafoniju.

4) U domenu slobodne atonalnosti, a naročito one koja prevazilazi okvire diatonike i generalnu konsonantnost sazvučja, Holopov upućuje na dva tipa visinskih struktura primetnih u muzici XX veka: *centrične*, koje podrazumevaju jedan centralni ton ili akord²⁵ i *acentrične* koje uključuju kategoriju

²⁴ U pitanju je, dakle, tonalna asocijacija, kao deo muzičkog toka zasnovanog na postulatima umanjene lestvice.

²⁵ Takav je, na primer, prvi deo kompozicije *Pasija po Luki*, Kšištofa Pendereckog (Krzysztof Penderecki, 1933–2020).

promenljivog centralnog elementa – tona ili akorda. Kao preduslov intonacijskog savladavanja, odnosno razumevanja ovakve vrste atonalnosti, on, pored poznatih terčnih sazvučja, ističe neophodnost intoniranja i svih drugih, novijih akorada – kvartnih, kvintnih i sazvučja koja sadrže reske disonance (veliku septimu, tritonus, malu nonu), ali i pevanja lestvica i akorada u uslovima poliharmonije: C-dur skale na fonu akorda fis-ais-cis, sa jasno istaknutim tritonusnim odnosom dve tonike; septakorda g-b-cis¹-e¹ na harmonskoj podlozi septakorda koji prema njemu ističe polustepeni odnos, gis-h-d-f; hoda b-c¹-cis¹-es¹-e¹-a¹ na fonu sazvučja fis-as-h-d-f-g i slično (Kholopov, 1985: 75).

Kao primer centrične strukture atonalne kompozicije – koja, dakle, podrazumeva jedan centralni ton ili akord te je, stoga, treba tumačiti kroz okvire hromatske tonalnosti – Holopov je naveo vokalnu deonicu Vebernove (Anton Webern, 1883–1945) pesme sa sopran i kamerni orkestar, *Moj put je sada završen*, op. 15, br. 4²⁶ (Prikaz 9) (Kholopov, 1985: 75–76).²⁷

A. Vebern, *Moj put je sada završen*, op. 15 br. 4, t. 1–13

Sehr ruhig (♩ = ca 48)

Mein Weg geht jetzt vor - ü - ber, o Welt, was
acht' ich dein; der Him - mel ist mir lie - ber, da
muß ich fah - ren ein. Mich nicht zu sehr be - la - den,
weil ich weg - fer - tig - bin, in Got - tes Fried und
Gna - den fahr' ich mit Freud' da - hin

гармония:
d 2.1. cis 3.1.2.
gis 2.1. a 1.4 dis 1.1.3
3.1 c 1.4.2 es 4.3.1 f 1.3
dis 1.3 d 1.4.1 b 1.4 f 4.1
e 1.3. b 2.3.1 a 1.2.1.2.1

центральной аккорда тоника

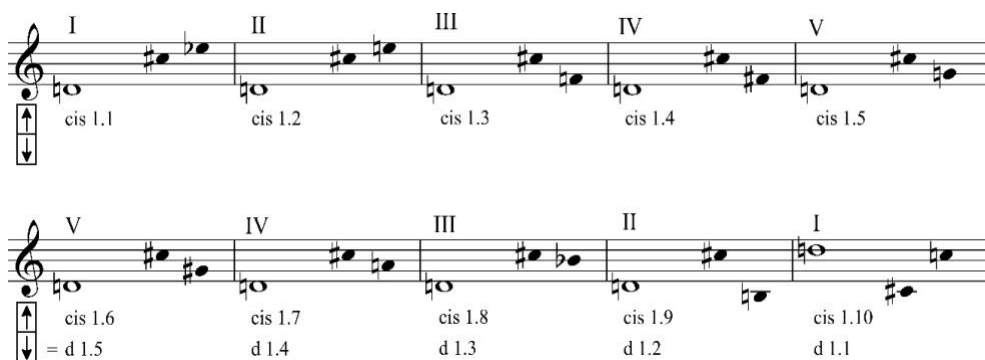
²⁶ Pesma „Moj put je sada završen” („Mein Weg geht jetzt vorüber”) četvrta je po redu pesma u okviru ciklusa *Pet pesama za sopran i kamerni orkestar* op. 15, Antona Veberna (1917–1922).

²⁷ Odabrani segment vokalne deonice Vebernove pesme prikazan je bez deonice kamernog orkestra. Holopov ističe da ona ovde nije data, s obzirom na relativnu autonomnost melodija u muzici XX veka.

Prikaz 9. Centrična struktura u atonalnoj kompoziciji koju treba tumačiti kroz hromatsku tonalnost

Na Prikazu 9, u gornjoj deonici (A) predložena je originalna, sopranska deonica dela, a u donjoj (B) njena harmonijska osnova sa odgovarajućim slovno-numeričkim šiframa akorda, odnosno tipovima lestvičnih struktura i njihovih osnovnih tonova. Na kraju segmenta izveden je centralni akord $a\text{-}cis^1\text{-}g^1\text{-}c^2\text{-}es^2$, a kao opšti centralni ton označen je ton a (Kholopov, 1985: 77).

Metodski postupak za savladavanje slobodne atonalnosti centričnog tipa uključuje, generalno, intoniranje akorda na svakom od dvanaest tonova lestvičnog niza.²⁸ S obzirom na to da vebernovsku akordiku karakterišu sazvučja sa velikom septimom, odnosno malom nonom, „kostur” akordike u ovom slučaju čini pet trozvuka zasnovanih na principima posebno konstruisanih lestvica. Iako je u narednom primeru prikazan centralni ton d^1 , prema mišljenju Holopova, ovakve vežbe treba primenjivati od svakog tona (hromatske) lestvice i to u različitim registrima (Prikaz 10) (Kholopov, 1985: 76).



Prikaz 10. Tehničke vežbe kao preduslov izvođenja atonalne melodičke centričnog tipa

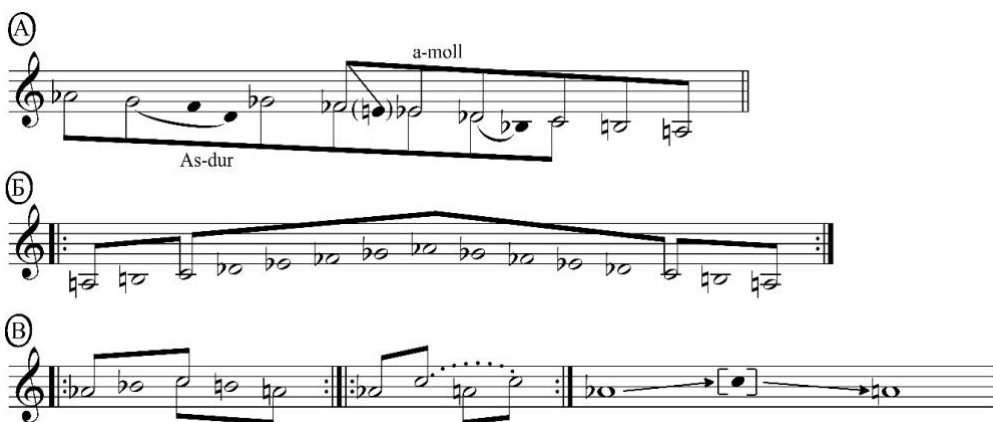
Prikaz 10 ukazuje na moguću tehničku pripremljenost intoniranja slobodne atonalnosti centričnog tipa. Shematski prikaz ističe centralni ton d^1 u odnosu na koji se intoniraju različite tonske visine, a prema unapred zadatoj strukturalnoj organizaciji konkretne lestvice. Na samom početku (I) označen je osnovni ton lestvice koja kreće od tona cis i ima strukturu sastavljenu samo od polustepena (1.1). Reč je, dakle, o dvanaestostupanjskoj, hromatskoj lestvici. Holopov vežbu započinje tonom d^1 , kako bi istakao, za Veberna, karakterističan interval velike septime (intervalski skok $d^1\text{-}cis^2$), te postavlja niz $d^1\text{-}cis^2\text{-}es^2$ – koji, kada se visinski posloži i svrsta u isti registar, daje niz $cis^2\text{-}d^2\text{-}es^2$, što ukazuje na strukturu 1.1. Na isti način može se sagledati i sledeća, kao i sve naredne vežbe. Lestvični niz u vežbi II ukazuje na strukturu 1.2, gde je, takođe, osnovni ton niza ton cis . On, dakle, glasi $cis\text{-}d\text{-}e$ koji je, u okvirima ove vežbe, pozicioniran kao $d^1\text{-}cis^2\text{-}e^2$ i tako dalje. Holopov strelicama na početku tehničkih vežbi ukazuje na to da ove lestvične nizove treba izvoditi u oba svoja smera, naviše i naniže, prema zadatoj strukturi, od istog početnog tona.²⁹ Tehničke vežbe u drugom linijskom sistemu zapravo su nastavak prethodnih pet, prema istom principu, ali je data mogućnost tumačenja i od tona d , kao sada osnovnog tona lestvične strukture. Lestvične strukture od tona d izgrađuju se u smeru naniže.

²⁸ Holopov je konstatovao da su preduslovi tačnog opažanja i intoniranja ovakvih vežbi sadržani u iznalaženju tonalnih osnova u okviru kojih bi konkretni intervali bili prepoznati kao deo trozvučnih ili četvorozvučnih akordskih struktura određenog (lokalnog) tonalnog centra, a pojedinačni tonovi (koji se u pomenute strukture ne mogu integrisati) kao svojevrzne vodice. Takođe, navodi da su preduslovi tačnog opažanja i intoniranja ovakvih vežbi sadržani, zapravo, u memorisanju određenih tonskih visina u okviru kraćih ili dužih muzičkih fraza (Kholopov, 1985: 77).

²⁹ Lestvični niz naviše, prema strukturi lestvice 1.2 i početnog tona cis , glasi $cis\text{-}d\text{-}e\text{-}f\text{-}g\text{-}gis\text{-}b\text{-}h\text{-}cis$, a lestvični niz naniže, prema istoj lestvičnoj strukturi glasi $cis\text{-}c\text{-}b\text{-}a\text{-}g\text{-}fis\text{-}e\text{-}dis\text{-}cis$. Interval velike septime istaknut je između drugog i prvog tona lestvice za oktavu više (pokret $d\text{-}cis$ naviše), a u lestvičnoj strukturi naniže, takođe prema pomenutim parametrima, glasiće $c\text{-}cis$, u smeru naniže.

5) Metodski pristup intoniranju dodekafonske ili dvanaesttonske muzike, prema mišljenju Holopova, vrlo malo se razlikuje od pristupa intoniranju muzike u okvirima slobodne atonalnosti. Osnovna razlika jeste jedino u postojanju serije (specifično uređenog intervalskog kompleksa) koja se tokom dela dosledno, ali u svojim različitim vidovima, sprovodi.

Poput slobodne atonalnosti, u dodekafonskoj muzici takođe postoji centrični i acentrični tip visinske strukture. Centrični tip visinske strukture prikazan je arijom tenora iz drugog dela drugog stava kompozicije *Canticum sacrum*³⁰ Igora Stravinskog (Игорь Стравинский, 1882–1971) (Kholopov, 1985: 79–83),³¹ gde je ukazano na neophodnost pamćenja centralnog tona (ili više njih) tokom čitave kompozicije (Prikaz 11) (Kholopov, 1985: 84).



Prikaz 11. Vežba za pamćenje dva centralna tona, as i a, i zajedničke terce c kao oslonca

S obzirom na specifičnost pomenutog segmenta dela Igora Stravinskog, u kome se prepliću elementi As-dura (sa centralni tonom as) i a-mola (sa centralnim tonom a), Prikaz 11 najpre ukazuje na odabranu dodekafonsku seriju, kao svojevrstu harmonsko-tematsku osnovu dela, zasnovanu, dakle, na prožimanju dve hromatske tonalnosti, As-dura i a-mola (A). Na shematskom prikazu serije vizuelno su označene „zone” tonaliteta – As-dura notnim vratovima naniže, a-mola vratovima naviše – kao i momenat njihovog (enharmonskog) preklapanja. S obzirom na prisustvo dva centralna tona, as i a, i, ujedno, intonativnih oslonaca hromatskih tonaliteta, kao još jedan, najsigurniji oslonac svakako je i ton c – njihova zajednička terca. Prikazani niz tonova (B) upućuje na osnovu vežbe za usvajanje pomenutih odnosa. Najpre se intonacijski postavlja tonična terca a-mola (niz od a do c) koja, potom, postaje tonom preznačenja, nakon kojeg sledi lestvični niz As-dura (od c do as). Naredna vežba (B) pokazuje metodski postupak ka učvršćivanju predstave o dvema tonikama, odnosno toničnim tercama (as-c i a-c), da bi se intonacijsko upoređivanje tonaliteta (Prikaz 12) nastavilo u smeru naizmenične smene sada i tonične kvinte (e, odnosno es), kao i subdominantne funkcije tonaliteta (a-des(cis)), posle kojeg sledi as, kao subdominantna funkcija As-dura. Holopov ističe da se sigurno intoniranje dodekafonske melodije zasniva upravo na ponovljenom izvođenju njene tonske strukture, sa zadržavanjem intonativnih oslonaca u pamćenju (Kholopov, 1985: 84).

³⁰ Horsko-orkestarsko delo *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*, Igora Stravinskog, napisano je 1955. godine.

³¹ U ovom trenutku, takođe zbog ograničenosti obima rada, pomenuti segmenti dela u vidu notnih primera neće biti prikazani, ali će svakako, u vidu shematskog prikaza – redukcije, biti ukazano na konkretne metodске korake koje treba preduzeti kako bi se omogućilo prevazilaženje problema intonativnih poteškoća u reprodukovanju ove muzike, odnosno potpomogao proces njenog razumevanja.



Prikaz 12. Intonativni oslonci as i a u sadejstvu sa drugim lokalnim tonskim uporištima

Holopov, takođe, ističe da prikazane vežbe treba tretirati kao srednji nivo teškoća za studentski kurs solfeda, a ne najviši, s obzirom na to da ovim nisu obuhvaćeni i vrlo složeni ritmovi prisutni u muzici XX veka. Svoj *Metod novotonalne postavke*, on, zapravo, koncentriše oko kategorija poznavanja i razumevanja harmonije, odnosno sposobnosti primene adekvatnog analitičkog pristupa konkretnom muzičkom delu – što svakako zahteva i veće vremensko angažovanje na samoj nastavi, ali i u samostalnom radu studenata.

Zaključak

Problem stilske mnogostrukosti u muzici XX veka, odnosno istovremeno postojanje više različitih koncepata njene tonske organizacije, neminovno je doveo do nemogućnosti primene do sada jedinstvenog analitičkog pristupa tumačenju tonaliteta XX veka, te nemogućnosti uviđanja novonastalih odnosa i njihovih značenja. U analitičkim krugovima i nastavnoj praksi na predmetima čiji fundus uključuje muziku XX veka, pre svega na nastavi harmonije i solfeda, ali i drugih predmeta, nepostojanje celovitog analitičkog pristupa umnogome otežava ili čak onemogućava razumevanje velikog dela muzike XX veka te je uglavnom, u velikoj meri, čini nedostupnom za razmatranje u radu sa studentima.

Izuzetno, u tom smislu, značajan, *Metod novotonalne postavke* Jurija Holopova, osmišljen sa ciljem prevazilaženja intonativno zahtevnih visinskih struktura u muzici XX veka, pozicionira pojam *novotonalnost* kao ključni. Ovaj metod zasnovan je na geštaltnom prepoznavanju (kraćih) tonalnih segmenata čak i u muzici koja nije zasnovana na tonalnom konceptu, a uključuje klasifikaciju pet modaliteta tonske organizacije. Za svaki od njih predložen je konkretan metodičko-analitički pristup razumevanju odnosa među tonovima i sazvučjima u muzici XX veka koji će prethoditi njihovom pravilnom intoniranju. Holopov akcenat stavlja na analitičku opservaciju horizontalne i vertikalne dimenzije muzičkog dela, odnosno prepoznavanje karakteristika melodije i harmonije te obavezno mapiranje glavnih i lokalnih tonskih uporišta koje, zbog složenosti same materije, kao svojevrsne orijentire, treba pohraniti u pamćenju. U čitavom takvom procesu, Holopov ističe i značaj tehničkih vežbi za intonativno savladavanje složenih harmonija XX veka, odnosno njenih konkretnih elemenata. Neke od tehničkih vežbi prikazane su neritmizovanim melodijskim kretanjem sa zabeleženom harmonskom šifrom, dok su druge ispisane u dva linijska sistema, pri čemu je, u donjem, notama i šiframa označena harmonska (pod)osnova.

Metod novotonalne postavke Jurija Holopova daje mogućnost razumevanja i prevazilaženja intonativnih poteškoća u izvođenju muzike XX veka, istovremeno ukazujući na imperativ poboljšanja znanja studenata o savremenoj akordici. Važno je, pritom, napomenuti da studenti koji nemaju dovoljno teorijskog znanja iz oblasti harmonije, a koji, istovremeno, ne poseduju apsolutni sluh, u velikoj meri otežano napreduju u zadacima tačnog intoniranja muzike XX veka čak i posredstvom primene ovog metoda. Drugim rečima, posedovanje teorijskih znanja iz oblasti harmonije, uz permanentno razvijani harmonski sluh potpomognut predstavama o složenim harmonijama (kao što su niski II, niski VI, niski V stupanj sa povišenom tercom i slično), zasigurno predstavlja predikciju uspeha u zadacima zvučnog opažanja i intoniranja muzike XX veka. U tom smislu, visok stepen korelativnosti nastave harmonije i solfeda na visokoškolskim ustanovama, ali i na nižim nivoima obrazovanja, može dati (i daje) dobar rezultat u procesima razumevanja same materije, te tako

uzajamna sprega fundusa znanja iz pomenutih oblasti omogućava „dostupnom” ovu izuzetno složenu – te, zbog toga, i pomalo zapostavljenu – oblast muzike XX veka.

Spisak korišćene literature:

- Kholopov, Y. (1983). *Zadaniya po garmonii*. Moskva: Izdatel'stvo „Muzyka”.
- Kholopov, Y. N. (1985). Kak pet' novuyu muzyku XX veka. V: A. P. Agazhanov (sost.): *Vospitaniye muzykal'nogo slukha*, 2 (str. 59–85). Moskva: Muzyka.
- Kholopov, Y. (2001). *Garmonicheskiy analiz* (Garmoniya XX veka, chast' vtoraya). Moskva: Izdatel'stvo „Muzyka”.
- Mazel', L. A. (1972). *Problemy klassicheskoy garmonii*. Moskva: Muzyka.
- Mrkalj, Z. V. (2010). Pojam korelacije u metodici nastave. *Metodički vidici*, 1, 47–55. <https://doi.org/10.19090/mv.2010.1.47-55>
- Vujošević, N. (2020). Metodika teorijske nastave: važnost korelacije predmeta srednjoškolskog obrazovnog kurikulumu na primeru predmeta Harmonija. U: J. Veljanović i N. Vujošević (ur.): *Zbornik radova sa III Okruglog stola Unapređenje nastave na Katedri za muzičku teoriju i pedagogiju* (str. 23–32). Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.

Biografske note

Dr Nevena J. Vujošević (1980, Beograd) docentkinja je na Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu, na Odseku za muzičku umetnost. Polje naučnih interesovanja obuhvata, podjednako, oblast muzičke teorije (naročito harmonije XX veka), kognitivne psihologije muzike i muzičke pedagogije – metodike nastave muzičko-teorijskih predmeta, kao i njihovo transdisciplinarno sagledavanje. Autorka je velikog broja radova iz navedenih oblasti, publikovanih u naučnim časopisima u zemlji i inostranstvu, tematskim zbornicima, kao i učesnica mnogobrojnih naučnih skupova. Urednica je više zbornika radova i glavna je urednica časopisa *Muzički talas* – časopisa za istoriju, teoriju i estetiku muzike. <https://orcid.org/0000-0002-3800-9196>

Dr Jelena D. Beočanin (1976, Smederevo) vanredni je profesor na Filološko-umetničkom fakultetu Univerziteta u Kragujevcu, na Odseku za muzičku umetnost. Predaje predmete Solfeđa i Metodika nastave solfeđa. Samostalno je objavila jedan udžbenik, koautorski – jedan priručnik, te veliki broj članaka u međunarodnim i nacionalnim naučnim časopisima, tematskim zbornicima i učesnik je naučnih skupova. Njena istraživačka interesovanja usmerena su većinom ka izazovima u visokoškolskoj nastavi solfeđa i ka kognitivnim aspektima opažanja i reprodukcije muzike. Njeni radovi citirani su u radovima publikovanim u Srbiji i inostranstvu (Holandija, Grčka, Letonija, BiH, Crna Gora). <https://orcid.org/0009-0007-5126-3467>