

Harmonično pojanje između teorije i prakse: pedagoški model Dragutina Blažeka

Apstrakt: Somborska Učiteljska škola predstavljala je jedan od najznačajnijih prosvetnih i kulturnih centara u drugoj polovini 19. veka. Kao središte prosvetiteljstva, uticala je na uspostavljanje temelja kvalitetnog muzičkog obrazovanja, doprinoseći razvoju kulturne, umetničke i muzičke tradicije grada. Nakon pada apsolutizma, stvaraju se društveno-političke prilike iz kojih je vidljivo ideološko stremljenje ka građanskom liberalizmu. Usled mnogobrojnih promena sprovode se reforme školskog sistema, a u nastavni plan uvodi se predmet *Harmonično pojanje* s ciljem da se podstakne estetsko obrazovanje učenika. Dragutin Blažek, prvi školovani muzičar u istoriji Učiteljske škole u Somboru, poreklom iz Češke, dolazi 1870. godine na mesto nastavnika *Harmoničnog pojanja*, gde se, pored rada u oblasti komponovanja, dirigovanja, muzičke esejistike i publicistike, afirmiše i kao muzički pedagog. U ovom radu postavljena su dva pitanja s ciljem da se rekonstruiše metodička praksa na predmetu *Harmonično pojanje*, a to su: kako je izgledao metodički pristup Dragutina Blažeka iz ugla muzičkog opismenjavanja i da li postoje određene sličnosti ili razlike u odnosu na savremeni metodički pristup muzičkom opismenjavanju. Rezultati analize ukazali su da je nastava bila usmerena od teorije ka zvuku u oblasti melodike i ritma. Muzički fenomeni nisu usvajani po principima zvučne percepcije, njihovog izdvajanja i fiksiranja u svesti učenika. Zbog nedostatka zvučnog iskustva i dominantnog deduktivnog pristupa umanjena je mogućnost za stvaranje funkcionalnog znanja u domenu muzičke pismenosti.

Ključne reči: Dragutin Blažek, Harmonično pojanje, muzičko opismenjavanje, Učiteljska škola u Somboru, muzička pedagogija u 19. veku

Rad primljen 16. 3. 2025.

Rad prihvaćen 17. 5. 2025.

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5131-0074>; zivkovic.v@web.de

Uvod

*Dižite škole.
Deca vas mole!*
J. J. Zmaj

Razvoj muzičkog obrazovanja u Srbiji tokom 19. veka bio je usko povezan sa širim društveno-političkim i kulturnim tokovima. Druga polovina 19. veka donela je političke, društvene i ekonomske reforme u Evropi od presudne važnosti, tokom kojih je došlo i do oblikovanja nacionalnih i kulturnih identiteta. Te promene zahvatile su i srpsko društvo, koje je takođe bilo pod uticajem širih društvenih transformacija, novih ideja i ideoloških stremljenja. U tom kontekstu, s obzirom na ulogu škole u procesu razvoja znanja, podsticanja višestrukog razvoja celovite ličnosti i duhovnog uzdizanja, reforma obrazovnog sistema postala je prioritet.

Sombor je u drugoj polovini 19. veka predstavljao jedan od ključnih prosvetnih i kulturnih centara na teritoriji Habzburške monarhije. Kao središte prosvetiteljstva, somborska Učiteljska škola, koja je proistekla iz gradske škole *Norma*² 1778. godine, uticala je u velikoj meri na razvoj kvalitetnog muzičkog obrazovanja, delujući kao važan pokretač kulturne, umetničke i muzičke tradicije grada. Stoga nije bilo iznenađujuće da je reforma obrazovnog sistema obuhvatila i Učiteljsku školu, u kojoj su postavljeni temelji za sistematsko muzičko obrazovanje budućih nastavnih kadrova.

Važna novina u reformisanom nastavnom planu predstavljalo je uvođenje predmeta *Harmonično pojanje*, koji nije bio samo u funkciji muzičkog opismenjavanja³, već je igrao presudnu ulogu u razvijanju muzičko-pedagoških veština budućih učitelja. Istaknutu ulogu u razvoju nastave muzike imao je Dragutin Blažek, prvi školovani muzičar u somborskoj Učiteljskoj školi, koji je svojim pristupom ostavio dubok trag u oblasti muzičko-pedagoškog rada i horskog pevanja.

Dilema, koja datira još iz 1883. godine, a u kojoj se postavlja pitanje „da li će ono znanje, što ga je dete iz škole iznelo moći poslužiti kao stalna osnova, na

2 Normu je 1778. godine osnovao Avram Mrazović, čime je postala prva ustanova za stručno osposobljavanje učitelja i tako stekla mesto od suštinskog značaja u istoriji srpske prosvete (Kosanović, 1994), kao i čvrst oslonac za razvoj obrazovanja i kulture u Somboru (Knežević, 2014). Iako je Norma bila zasnovana na svetovnim principima, njen obrazovni cilj bio je usmeren ka vaspitanju u duhu versko-nacionalnih vrednosti, što jebilo od velike važnosti u očuvanju i jačanju nacionalnog identiteta (Kosanović, 1994). Do osnivanja Gimnazije (1791) i Bogoslovije (1794) u Sremskim Karlovcima, diploma Norme predstavljala je najviši nivo dostupnog obrazovanja. Njeni učenici postali su istaknuti prosvetitelji i prvi prevodioci klasičnih dela evropske književnosti 18. veka, uključujući Defoa i Ovidija. Škola je prestala sa radom 1811. godine. (Kosanović, 1994; Kostić, 1938).

3 Muzičko opismenjavanje odnosi se na sticanje muzičke pismenosti koja predstavlja „spособnost pevanja, sviranja i zamišljanja zvuka na osnovu notnog teksta, kao i zapisivanje muzike koja se sluša. To je sposobnost da se notni tekst pretvori u zvuk ili čuje u sebi, odnosno da se saslušani tonovi, melodijski tok, 'vide' u linijskom sistemu (Drobni, 2014: 451).

kojem treba da podiže dalje svoje znanje; ili najposle da li je to dečije znanje dobiveno u školi savršeno i da li će znati taj svoj novozadobiveni umni kapital u praktičnom životu upotrebiti u svoju korist?" (P., 1883: 5), podstakla nas je na analizu metodičkog koncepta predmeta *Harmonično pojanje*, sa namerom da istražimo modele muzičkog opismenjavanja koji su se primenjivali u okviru metodičko-pedagoške prakse Dragutina Blažeka, te na preispitivanje sličnosti i razlika između tadašnjih i savremenih metodičkih pristupa.

Društveno-politički okvir u periodu dolaska Dragutina Blažeka u Učiteljsku školu

Društveno-političke prilike koje su prethodile Blažekovom dolasku na mesto nastavnika muzike u somborskoj Učiteljskoj školi odražavale su se kroz izrazitu nestabilnost usled nacionalnih tenzija, čestih promena u upravnoj i školskoj politici, kao i uticaja centralne vlasti iz Pešte na germanizaciju i mađarizaciju obrazovnog sistema u južnoj Ugarskoj. Razvoj i popularizacija muzičkog života u Srbiji odvijala se s jedne strane na temeljima pokreta nacionalnog buđenja, prožetog elementima nacionalne ideologije i idejama o slovenskom jedinstvu sa stremljenjem ka potpunoj afirmaciji nacionalnog i političkog suvereniteta, dok su, s druge strane, na razvoj muzičkog života značajnu ulogu odigrali zapadnoevropski uticaji. Ugledanje na zapadnoevropsku i srednjoevropsku kulturu uslovalo je stvaranje novog društvenog poretka, koji je pored ekonomskog napretka doneo i određene promene u pogledu strukture stanovništva, njegovog načina života, usvajanja novih obrazaca ponašanja, osnivanja institucija, te oblikovanja kulturnog karaktera gradova i većih naselja⁴, što je imalo povoljan uticaj na razvoj muzičke prakse (Budać, 2015; Gajić, 2011).

Pored ključne uloge buržoazije u procesu buđenja muzičkog života, važno mesto zauzelo je i formiranje novog građanskog pokreta tokom šezdesetih godina 19. veka, koji je postao vodeći stub društveno-političkog života vojvođanskih Srba (Makarić, 1978). Nakon odluke o ukidanju apsolutizma 1860. godine⁵, srpska

4 Pripadnost građanskoj klasi podrazumevala je urbani način života obeležen stanovanjem u gradskim kućama, odlazak u evropske prestonice, učešćem na istaknutim društvenim događajima u zemlji i inostranstvu, učenjem stranih jezika i sticanjem visokog obrazovanja, uključujući studije na Bečkom univerzitetu. Pored toga, oblikovali su se specifični estetski ideali kako treba da izgleda jedna ekonomski stabilna gradska porodica, a, naročito, kako bi trebalo da vaspitava svoju decu. Poseban značaj u tom kontekstu dobija muzičko obrazovanje devojčica i mladih devojaka, pri čemu se sviranje klavira smatralo ključnim delom njihovog vaspitanja, a poduku su najčešće dobijale od čeških muzičara (Gajić, 2011).

5 Nakon sloma revolucije 1848. godine, Habsburška monarhija je, nastojeći da očuva političku stabilnost, uvela novi sistem – Bahov apsolutizam, zahvaljujući čemu je položaj Srba u Vojvodini postao izrazito nepovoljan (Makarić, 1978). Ograničenja nacionalnih prava, cenzura i centralizacija doveli su do stagnacije kulturnog života i gušenja književnog stvaralaštva (Đurić-Klajn, 1971). Tek nakon pada apsolutizma 1860. godine i uvođenja parlamentarizma, stvoreni su uslovi za obnovu nacionalnog, političkog i kulturnog identiteta. Osnivanjem brojnih nacionalnih institucija, poput čitaonica, književnih, pevačkih i pozorišnih društava, podstaknut je kulturni i društveni razvoj nacionalnih društava (Vasiljević, 2009).

omladina, podstaknuta evropskim liberalizmom i nacionalnim pokretima Mlada Italija (Giovine Italia) i Jugendbund (Jugendbund) u Nemačkoj, preuzima inicijativu i 1866. godine osniva nacionalno-političko društvo Ujedinjena omladina srpska⁶. Delovanje novog nacionalno-političkog mehanizma, zasnovanog na ideološkoj usmerenosti ka građanskom liberalizmu, bilo je posebno uočljivo u kulturnoj sferi zahvaljujući mnogobrojnim održanim besedama, skupovima i predavanjima, ali i objavljenim člancima u časopisima kao što su *Mlada Srbadija*, *Vila* i *Matica*, a kroz koja su se promovisala savremena ideološka shvatanja. Istaknuto mesto u okviru delovanja Ujedinjene omladine srpske zauzimalo je osnivanje srpskih pevačkih društava, zahvaljujući kojima su se lakše promovisale ideološke tendencije u borbi protiv Habzburške monarhije (Đurić–Klajn, 1971; Marković, 2006; Marković i Savin, 2017; Krestić, 2015). Osim što su uspešno podsticala horsko pevanje, pevačka društva su doprinosila širenju estetske svesti i kulturnom uzdizanju građanskog društva, kao i realizaciji političkih težnji povezanih sa borbom za nacionalnu emancipaciju. Posebno je važno istaći da je muzičko obrazovanje članova postalo osnova organizacionog i umetničkog delovanja pevačkih društava. Upravo iz tog razloga, ova društva postala su temelj za formiranje prvih oblika organizovanog pedagoškog rada u muzičkom obrazovanju (Marinković, 2007a), igrajući pritom „ulogu primarnog označitelja nacije i istorije” (Marković, 2003: 39).

Ipak, muzički život se nije formirao i razvijao isključivo pod okriljem delatnosti pevačkih društava, već i čestim organizovanjem balova (Budać, 2015; Kokanović, 2009; Kokanović Marković, 2014; Marjanović, 2019; Prelić, 2008), koncerata, beseda i drugih oblika zabave (Budać, 2015; Filipović i Popović, 2022). Sve prisutnija muzička praksa vremenom je nametnula potrebu za njenim kvalitativnim unapređenjem, usled čega se javila i potreba za angažovanjem profesionalnih muzičara, koji bi svojim znanjem i iskustvom doprineli sistematskom razvoju muzičkog života, a među prvim koji su tu ulogu preuzeli u južnoj Ugarskoj i Srbiji bili su upravo češki muzičari⁷.

6 Cilj Ujedinjene omladine srpske bio je podsticanje razvoja intelektualne i moralne svesti naroda kroz prosvetu, oslonjenu na istinu i nauku. Težila je širenju prosvete, prepoznavanju društvenih potreba i njihovom ispunjenju kroz skupštine, štampu, javna predavanja i kulturne manifestacije. Kao najvišu dužnost smatrala je pokretanje pitanja od značaja za prosvetu i napredak naroda. Pored svakodnevnog angažmana, rezultate rada objavljivala je u zbornicima i posebnim izdanjima. Više u: Ujedinjena omladina srpska – Predlog ustava, 1868.

7 Pored velike potrebe za profesionalnim muzičarima, folazak Čeha u južnu Ugarsku i Srbiju bilo je uslovljeno i određenom političko-ekonomskom pozadinom. Naime, u 19. veku, nakon što je Beč postao novo muzičko središte umesto Praga, dolazi do prezasićenosti lokalnog tržišta u Češkoj, što je uzrokovalo nemogućnost pronalaženja posla. S druge strane, period Bahovog apsolutizma (1851–1860), germanizacija i ukidanje političkih sloboda u Češkoj podstakli su mladi školovani kadar na migraciju (Tomašević, 2006). Plejadi najistaknutijih Čeha pripadali su Marija Šram, Aleksandar Morfidis Nisis, Karl Reš, Antonije Cimbrić, Dragutin Čížek, Ferdinand Melher, Adolf Peter Lifka, Vaclav Horejšek, Gvido Havlas, Vojtjeh Hlavač, Hugo Doubek, Alojz Kalauz, Robert Tolinger, Josif Ce i Dragutin Blažek (Đurić – Klajn, 1971; Đurić – Klajn, 1996; Gajić, 2010; Gajić, 2011; Gajić, 2018; Marinković, 2007a; Tomašević, 2006).

Češki muzičari, kao „[...] najbrojniji pokretači i propagatori muzičke kulture u srpskim krajevima, naročito u provincijama” (Đurić-Klajn, 1971: 70), odigrali su ključnu ulogu u formiranju i modernizaciji profesionalnog muzičkog života u Srbiji i južnoj Ugarskoj (današnjoj teritoriji Vojvodine) tokom 19. veka (Đurić-Klajn, 1996; Gajić, 2010; Tomašević, 2006). Delujući kao nosioci evropskih uticaja i posrednici u procesu evropeizacije srpske muzičke kulture, delatnost Čeha ogledala se u pedagoškom, izvođačkom, organizacionom i kompozitorskom aspektu (Marinković, 2007a). Delovali su najpre kao muzički pedagozi u užem smislu, osnivajući prve muzičke škole (Gajić, 2011). Imali su veliki udeo pri formiranju muzičkih sektora (orkestara i škola) u vojnim jedinicama (Đurić-Klajn, 1971). Zapošljavali su se u školama, davali su časove instrumenta, čime su mnogobrojnim generacijama obezbedili kontinuirano muzičko obrazovanje (Đurić-Klajn, 1996; Tomašević, 2006). Pored toga, bili su aktivni i u radu sa pevačkim društvima obavljajući ulogu horovođe ili kapelnika (Đurić-Klajn, 1996). S druge strane, odigrali su presudnu ulogu u razvoju profesionalnog pozorišnog orkestra i hora u Srbiji, unapredili su izvođački kvalitet ansambala i omogućili postavku složenijeg scenskog repertoara, uvodeći forme tipične za srednjoevropsku muzičku scenu Beča i Praga i razvijajući nove instrumentalne oblike (Gajić, 2011; Gajić, 2018). Njihova delatnost obuhvatala je dirigovanje orkestarskim i horskim ansamblima, komponovanje scenske muzike i obradu postojećih dela. Neki od njih su aktivno radili sa glumcima kao vokalni pedagozi, držali su nastavu solfeđa u glumačkoj školi, što im je obezbedilo da izađu iz standardnog obrazovnog okvira i deluju kao muzički pedagozi na širem planu (Gajić, 2018). U svojoj delatnosti ostvarili su se i kao kompozitori i muzički pisci. Pored kompozitorske prakse, u kojoj su spajali tradicionalni muzički stil sa karakteristikama evropske klasične muzike i određenim modernističkim tendencijama (Gajić, 2011; Tomašević, 2006), Česi su bili autori prvih udžbenika, kritika, muzičkih časopisa, muzičke literature, pojedinih etnomuzikoloških studija, ali i pioniri u uspostavljanju muzičke terminologije na srpskom jeziku (Gajić, 2010). Jedan od čeških kompozitora koji je stupio na muzičko-pedagošku scenu bio je Dragutin Blažek⁸, koji je od 1870.

8 Dragutin (Karel) Blažek rođen je 29. jula 1847. godine u Veležicama, nedaleko od Praga, u tadašnjoj Bohemiji (danas Češka Republika). Svoje profesionalno školovanje stekao je na Praškom konzervatorijumu, a pored toga završio je i Učiteljsku školu. Po dolasku u Južnu Ugarsku (teritorija današnje Vojvodine) nastanio se prvo u Vršcu, gde je aktivno delovao kao dirigent pevačkog društva. Bio je istaknuti dirigent dva somborska hora – novoosnovane Somborske srpske pevačke družine, koju je vodio više od tri i po decenije (Kosanović, 1994) i Srpskog crkvenog pevačkog društva (Makarić, 1978). Pored pedagoškog rada, Blažek je aktivno delovao i kao kompozitor. Najčešće je stvarao horske kompozicije, kako za a cappella mešovite, ženske i muške sastave, tako i za horove uz instrumentalnu pratnju. Komponovao je muziku za decu i priređivao zbirke, među kojima se izdvajaju *Pesme od više kompozitora za dva glasa* (1882) i *Pesme za jedan i dva glasa* (1897) (Vesić, 2011; Miškov i Jeremić, 2012). Kao i kod mnogih drugih čeških kompozitora, i u Blažekovim kompozicijama uočljivo jenedosledno usklađivanje muzike sa „metričkim i akcenatskim osobenostima srpskog stila i srpskog jezika” (Đurić – Klajn, 1971: 71). Blažek je bio veoma aktivan i na polju muzičke kritike i publicistike (Andreis i sar., 1962; Đurić – Klajn, 1971; Pejović, 1986). U časopisima *Školski list*, *Javor* i *Srpski Sion* analizirao je i

godine⁹ radio kao nastavnik predmeta *Harmonično pojanje*, na čijoj poziciji se zadržao narednih 35 godina (Đurić-Klajn, 1958).

Predmet Harmonično pojanje

Tokom šezdesetih godina 19. veka, u građanstvu se intenziviraju liberalne tendencije, koje Ujedinjena omladina srpska nastavlja da zastupa i promovise kroz svoje delovanje. Slabljenje klerikalnog uticaja¹⁰ na školski sistem rezultiralo je određenim izmenama u nastavnom planu i programu, uključujući uvođenje nastave muzike kao obaveznog predmeta¹¹ (Kosanović, 2014).

Razvojem kapitalizma u Habzburškoj monarhiji pojavila se težnja za unapređenje obrazovanja koje bi odgovaralo širim društvenim slojevima. Nova stremljenja obuhvatila su i reformisanje nastavnih planova Učiteljskih škola, s ciljem da se prilagode aktuelnim potrebama i zahtevima osnovnih škola (Makarić, 1978). Novi nastavni plan iz školske 1862/1863. godine predvideo je uvođenje predmeta *Harmonično pojanje*¹², koji je imao značajnu ulogu u estetskom vaspitanju učenika unutar obrazovnog sistema¹³. Primarna ideja predmeta *Harmonično pojanje* bila je upoznati učenike sa osnovama muzičke ortografije i osposobiti ih da izvode višeglasne horske kompozicije. Pošto je krajnji ishod bio usmeren ka razvijanju veštine skladnog

pisao o različitim kompozicijama i pevačkim društvima, a svoju istraživačku delatnost usmeravao je na proučavanje muzike iz didaktičkog aspekta, razvoj muzičke terminologije, značaj muzike za zajednicu, crkvene muzike i muzičkog folkloru (Pejović, 2007). Iako je delovao kao kompozitor, dirigent i muzički pisac, Dragutin Blažek je pre svega ostao upamćen kao istaknuti muzički pedagog, a među njegovim učenicima našli su se i jedni od najistaknutijih srpskih kompozitora: Josif Marinković i Petar Konjović (Marinković, 2007b). Preminuo je u Somboru 4. juna 1922. godine (Makarić, 1978).

9 Dolazak Dragutina Blažeka na mesto pomoćnog nastavnika prvi put se pominje u školskom izveštaju sa sednice održane 18. septembra 1871. godine (*Školski izveštaj* br. 1, 1871), iako je njegov radni angažman započet 1. aprila 1870. Godine (Zastava, 1871).

10 Nakon što je pravoslavna crkva 1849. Godine dobila niz povlastica od Habzburške monarhije, nastojala je da u narednim godinama dodatno učvrsti svoj uticaj u školstvu. Ova težnja bila je posebno izražena u domenu koncipiranja nastavnog programa, gde je muzičko obrazovanje bilo prevashodno usmereno ka osposobljavanju učenika za crkveno pojanje (Makarić, 1978).

11 U nastavnom programu se zadržava predmet *Crkveno pojanje*. Razlog toj odluci navodi se da su Đorđe Natošević i Nikola Vukićević posebno isticali važnost veronauke, crkvenog pojanja i crkvenoslovenskog jezika kao temeljnih predmeta, polazeći od uverenja da hrišćanska pedagogija treba da prožima celokupno obrazovanje, iz razloga što „svi vidovi vaspitnog procesa treba da vode ka religioznom vaspitanju ličnosti” (Makarić, 1978: 171).

12 Počeci muzičkog obrazovanja učitelja u somborskoj Učiteljskoj školi datiraju iz 1812. godine, uvođenjem predmeta *Crkveno pojanje* i *tipik* u okviru trećeg tečaja somborske Učiteljske škole. Nastavu su do šezdesetih godina 19. Veka vodili somborski sveštenici, nakon čega se zapošljavaju stalni predavači. Cilj je bio da budući učitelji ovladaju crkvenim pojanjem, potrebnim za rad s decom i učešće u bogoslužjenjima. Obavezni deo nastave obuhvatao je i pripremu za izvođenje horskih kompozicija (Kosanović, 1994).

13 Vid.: *Pregled Nauke*. Prvi izveštaj iz 1863/3, 26–33.

izvođenja, otuda i ideja da se ovaj predmet nazove *Harmonično pojanje* (Makarić, 1965).

Inicijativa za uvođenje predmeta *Harmonično pojanje* u nastavne planove potekla je od Đorđa Natoševića, glavnog upravitelja srpskih škola u Karlovačkoj mitropoliji (Varađanin, 1921). Natošević je isticao da je nastava pevanja u učiteljskim školama u potpunosti zanemarena. Uključivanje novog muzičkog predmeta doprinelo bi pedagoškom, opštem i religiozno-moralnom vaspitanju učenika, budući da je pevanje i sviranje svetovnih pesama i kompozicija, kako navodi Makarić, „prvo sredstvo za duševno osveženje i izobraženje dece” (Makarić, 1965: 141). Ovakvo shvatanje muzike predstavljalo je jedan od prvih oblika javnog isticanja značaja muzike u estetskom i duhovnom obrazovanju i vaspitanju budućih učitelja¹⁴ (Đurić, 1977). Imenovanje Dragutina Blažeka za nastavnika predmeta *Harmonično pojanje* potvrdilo je njegovu važnost u okviru nastavnog programa. Blažek je tvrdio da pevanje omogućava spajanje misli i ljudskih osećanja¹⁵, ističući da „nema moćnijeg i lakšeg sredstva vladanje i ljudske misli popraviti, kao što je to moguće sa pevanjem vaspitnih pesama”, ali i da „[...] pevanje oplemenjuje srce veseleći, tešeći ga, popravlja ukus, ispunjava vreme na ugodan način i uzvišuje dušu njegovu idealu najveća savršenstva i krasote” (Blažek, 1886: 9). U svom udžbeniku *Nauka glavnih pojmova muzike* istakao je da svako ko ima sluha, ima prirodan dar za pevanje. Ipak, za umetničko pevanje je, kako je Blažek naglasio, bila neophodna osnova koja se može isključivo kroz rad steći i razvijati (Blažek, 1889).

O izgledu muzičkog obrazovanja pre uvođenja predmeta *Harmonično pojanje* govori zapis Jozefa Hauka (Joseph Hauk), učenika Učiteljske škole u Somboru. U njegovom iskazu uočava se sledeće:

Negovanje pevanja i muzike u školi decenijama se svodilo isključivo na crkveno pojanje. Nastavu su izvodili pravoslavni parosi i sveštenici, temeljno i savesno, ali to ipak nije predstavljalo svesno muzičko i vokalno obrazovanje u današnjem smislu. Pesme su se uvežbavale i prenosile usmenim putem, bez pisane fikacije, teorijskog utemeljenja, muzičke interpretacije ili instrumentalne pratnje, s obzirom na to da se muzičko umeće pravoslavnih sveštenika 18. i 19. veka uglavnom svodilo

14 Iako se u članu 4. *Uredbe za pripravnčku školu* za Učiteljsku školu u Somboru navodi da su crkveno (obično) i harmonično pojanje bili jedini umetnički predmeti, te da bi im se zbog povoljnog uticaja na estetsko vaspitanje trebalo dati u praksi na značaju, Školski izveštaj sa sednice br. 51, održane 4. februara 1872. godine, iznosi suprotnu tvrdnju, ukazujući da su ovi predmeti svrstavani u nižu grupu nastavnih disciplina, što je značilo da njihove ocene na kraju polugodišta nisu mogle da uđu prosek (Školski izveštaj br. 51, 1872). Različita tumačenja statusa estetskih predmeta ukazuje na moguću raskorak između normativnih akata i konkretne pedagoške prakse u to vreme. Ova diskrepancija otvara prostor za dalje promišljanje o statusu umetničkog obrazovanja u okviru učiteljskih škola druge polovine 19. veka.

15 Tema pevanja i njegovog značaja bila je predmet rasprave i u pedagoškim časopisima. O važnosti pevanja svedoči i stav da je estetsko vaspitanje, odnosno estetski ukus, „razvijena misao za lepotu” (M. N., 1883: 308).

na poznavanje liturgijskog repertoara. Ipak, ni ovaj jednostavan način pojanja ne može se potceniti, jer je imao značajnu ulogu u muzičkom obrazovanju. Indirektno je doprineo razvoju opšte muzikalnosti, sluha i glasa, kao i osećaja za melodiku, melizme, ritam i osnovnu harmoniju, koji su se tim putem očuvali i prenosili dalje (Volkmar Senz, 1979: 76, prev. aut.).

Na osnovu svedočenja zaključujemo da je muzičko obrazovanje u somborskoj Učiteljskoj školi pre uvođenja predmeta *Harmonično pojanje* bilo ograničeno isključivo na usmeno izučavanje crkvenog repertoara, bez sistematičnog i metodički utemeljenog pristupa radu na muzičkom opismenjavanju učenika.

Nove tendencije u nastavi *Harmoničnog pojanja* bile su usmerene na razvoj muzičkih veština pripravnika, neophodnih za podučavanje dvoglasnog pevanja i vođenje hora. Za ostvarivanje ključnih ciljeva bilo je, dakle, neophodno muzički opismeniti buduće učitelje. U tom kontekstu formiran je nastavni program trogodišnje i, kasnije, četvorogodišnje Učiteljske škole. Prema nastavnom planu iz školske 1874/75. godine bilo je predviđeno dva časa nedeljno, dok se taj broj počev od školske 1892/93. godine smanjio na svega jedan čas *Harmoničnog pojanja* nedeljno (Kostić, 1938; Makarić, 1978). U poređenju sa brojem časova koji su nastavnim planom bili predviđeni za druge predmete, predmet *Harmonično pojanje*, a samim tim i muzičko obrazovanje pripravnika, bio je od sekundarnog značaja. O statusu predmeta kao neobaveznog (Školski izveštaj br. 51, 1872; Školski list 1880) potvrdio je i izveštaj sa sednice održane 27. juna 1878. godine, u kome nastavnik Isidor Stojković navodi da bilo koje pojanje „spada u veštine, te je s toga nužan za dobar uspeh u istome u nekoj meri i prirodan dar, bez čega dekoji i pored najbolje volje i truda nije kadar u tome dovoljan uspeh postići, te je baš taj obzir i rukovodio ovaj nastavnički zbor da se ni do sada pojanje nije brojalo u merodavne predmete pri izdavanju opšte ocene” (Školski izveštaj br. 31, 1878). Ovakav tretman predmeta *Harmonično pojanje*, uz mali fond časova, u više navrata dovodio je do velikog Blažekovog nezadovoljstva, što je rezultiralo i mnogobrojnim žalbama upućenim školskoj upravi¹⁶.

S druge strane, prema nastavnom programu, pripravnici su u prvoj godini na predmetu *Harmonično pojanje* sticali osnovna znanja iz teorije muzike, koja su na časovima obrađivana kroz praktične vežbe (Makarić, 1978), uz pevanje melodijskih i ritmičkih vežbi (Miškov i Jeremić, 2012). O značaju praktične obuke, posebno dvoglasnog pojanja, svedoči školski izveštaj od 23. decembra 1886. godine (Školski

16 Prva žalba upućena je na sednici školske 1877/78. godine (Školski izveštaj br. 2, 1877), dok je u pisanoj molbi upućenoj glavnom nadzorniku na sednici 25. juna 1883. godine (Školski izveštaj br. 19, 1883) Blažek zatražio da se broj časova za drugi razred poveća i da se ocene iz *Harmoničnog pojanja* uračunaju u ukupni prosek, čime bi se poboljšao njegov status i uloga u nastavi. Predlog o povećanju nedeljnog broja časova bio je odbijen, jer, kako je navedeno, nije bilo dovoljno časova „ni za druge predmete” (Školski izveštaj br. 19, 1883: 2), dok je drugi predlog privremeno usvojen do naredne sednice.

izveštaj br. 9, 1886), u kom je naglašena potreba posvećivanja veće pažnje upravo tom aspektu nastave¹⁷. Za drugi i treći razred bilo je predviđeno troglasno i četvoroglasno pevanje svetovnih i duhovnih kompozicija (Miškov i Jeremić, 2012), najviše s ciljem da se pripravnici osposobe za višeglasno pojanje liturgije¹⁸.

Dragutin Blažek je isticao da svrha *Harmoničnog pojanja* nije bila samo usvajanje duhovnog i svetovnog repertoara, već i osposobljavanje pripravnika za dirigentski i praktičan rad sa horom. Ključni aspekt nastave bio je razvoj sposobnosti analize partiture, uključujući razumevanje tekstualnog sadržaja, tempa, dinamike i artikulacije. Ova znanja, u kombinaciji sa razumevanjem notnog zapisa, skala i muzičkih znakova, predstavljala su osnovu za muzičko opismenjavanje pripravnika (Blažek, 1880). Nastava je, pored teorijske osnove, bila usmerena i na praktičan rad i kontinuirani kontakt sa muzikom. Tokom trogodišnjeg školovanja, pripravnici su sticali iskustvo u pevanju višeglasja, razvijali sluh i pripremali se za dirigentsku ulogu, zahvaljujući čemu su stekli stabilnu osnovu u poznavanju muzičke literature (Blažek, 1880)¹⁹.

Iako je broj izvora o pedagoškom radu Dragutina Blažeka ograničen, postoje članci koji pružaju dragocene informacije o metodičkom pristupu muzičkom opismenjavanju. Članak *Očigledna nastava u pevanju* (Blažek, 1900) pruža detaljan uvid u metodički pristup u radu na pripremi učenika za učenje pesme iz notnog teksta²⁰. Uspešna nastava pevanja, kako Blažek navodi, zahteva promišljen i sistematičan pristup kako bi se postigli obrazovni ciljevi zasnovani na naučnim principima. Na naprednijem nivou, učitelj može koristiti notni sistem kako bi učenicima razjasnio kretanje tonova u muzičkom zapisu. Međutim, kako bi obezbedio jednostavan prelaz između pevanja pesama po sluhu i iz notnog teksta, zadatak nastavnika je da nauči učenike da „svojim sluhom dobro razaznaju visinu i dubinu glasova, duže i kraće trajanje, kao i jačinu glasova” (Blažek, 1900: 73). Kako bi argumentovao i opravdao svoj pristup, Blažek se poziva na naučne postulate koji ukazuju „da pre učenja pesama na osnovu nota, mora učitelj dake upoznati sa jakim, slabim, niskim, visokim, kratkim i dugačkim glasovima”

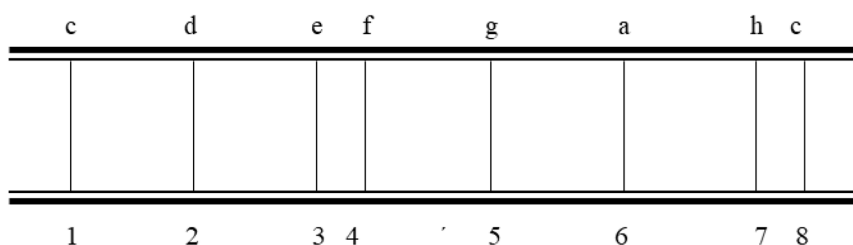
17 O detaljima nastave *Harmoničnog pojanja* saznaje se od učenika Laze Terzina, prema čijim rečima se nastava pojanja izvodila kroz uvežbavanje horskih kompozicija, uključujući pevanje i pojanje, čime su učenici, između ostalog, bili pripremani za svetovne i crkvene priredbe (Makarić, 1965).

18 Četvorogodišnji nastavni program, uveden 1893. godine, nije doneo značajne izmene. U prvoj godini je i dalje bilo predviđeno izučavanje teorije muzike uz praktično vežbanje, dok su druga i treća godina podrazumevale pevanje crkvenih pesama. Za četvrtu godinu bilo je predviđeno pevanje dečjih pesama kompozitora Mite Topalovića (Makarić, 1965).

19 Svojim radom, Blažek je oblikovao generacije horovođa i dao značajan doprinos razvoju horskog pevanja u Vojvodini i šire (Kosanović, 1994).

20 Blažek u članku navodi da je pevanje iz notnog teksta viši stepen muzičke pismenosti, dok je učenje jednoglasnih i dvoglasnih pesama iz nota namenjeno starijim razredima (Blažek, 1900). Učenici mlađeg uzrasta treba da pevaju po sluhu, na srednjem školskom uzrastu kombinovano – po sluhu i iz notnog teksta, dok stariji nivo treba da ovlada pevanjem iz notnog teksta. Cilj je razvoj sposobnosti prepoznavanja i izvođenja visine tonova u različitim muzičkim kontekstima – ritmu, tempu i dinamici (Blažek, 1897).

(Blažek, 1900: 73). Deca na nižem stupnju zbog nerazvijenog muzičkog sluha nemaju u dovoljnoj meri razvijene sposobnosti koje će omogućiti da se melodija pravilno otpeva (Blažek, 1900: 73). Neophodno je negovati te sposobnosti veštačkim putem kako ne bi dolazilo do mehaničkog pevanja. Posebna pažnja posvećena je principu očiglednosti u nastavi pevanja, a jedan od efikasnih pristupa u osnovnoj školi jeste upotreba broječanog sistema²¹, u kojem se tonovi svakog pojedinačnog lestvičnog niza, odnosno njihovi stupnjevi označavaju brojevima od jedan do osam. Prvi ton u bilo kom lestvičnom nizu naziva se temeljni glas i on se uvek označava brojem jedan. Kako bi učitelj pokazao lestvicu, njene tonove i potencijalna melodijska kretanja koja mogu iz lestvice da proisteknu, koristio je vizuelni prikaz lestvice sa osam prečaga, s čije gornje strane su ispisani lestvični tonovi, dok su sa donje strane ispisani brojevi. Viša prečaga predstavlja viši, a niža niži ton. Vizuelnim prikazom lestvice jasno se predstavljaju polustepeni.



Slika 1 – Grafički prikaz lestvice (Blažek, 1900: 75)

Cilj je bio pevati durske i molske lestvice različitim tempom u različitim vrstama taktova. Blažek navodi da postoje dva načina pevanja: 1) svaki ton može da traje između jedan i četiri otkucaja; 2) na jednom otkucaju može da se otpeva više tonova. Na ovaj način se ne savladavaju samo kretanja melodije, već i intervali, čija veličina se takođe predstavlja brojevima od jedan do osam. Melodijska linija vežbi sluha i glasa, kako Blažek navodi, te melodijskih vežbi, zabeležena je ciframa²². Nakon određenog perioda vežbanja, vizuelni prikaz lestvice zamenjuje se nizom brojeva od jedan do osam, pretpostavljajući da su učenici su savladali sva kretanja neophodna za pevanje melodijske vežbe ili konkretne

²¹ Način rada je preuzet od izvesnog Ed. Urbanka (Blažek, 1900). Konkretni podaci o imenu i poreklu autora pristupa nisu pronađeni.

²² Blažek navodi u članku neke od praktičnih primera vežbi sluha za različite intervale: „sekunde: 111; 112211; 12121; terce: 1223321; 123—321; 12321; 12313; 32131; 13231; 32321; 32121; 3212321; 31231; 3121321; 33221131; 1323121; 12331; 1133231321231, pri čemu znak — označava duže trajanje nota; kvarte: 1234—4321; 1234141; 123234—432321; 12, 13, 14—14, 12, 1; 112; 223; 334; 432; 321; 1234; 1431231; 44312342121; 143441431414” (Blažek, 1900: 74). Veći brojevi označavaju više, a manji brojevi niže glasove.

pesme. Sugerise se da nastavnik, pored predstavljanja pesme brojčanim sistemom, mora dati vrstu takta i manuelno označavati na tabli brojeve tonova koje učenici treba da otpevaju. (Blažek, 1900).

Pristup muzičkom opismenjavanju u okviru predmeta *Harmonično pojanje* može da se jednim delom rekonstruiše i kroz stručnu literaturu namenjenu oblasti teorije muzike. Kako bi svojim učenicima olakšao proces učenja i na jednom mestu sistematizovao sadržaje iz oblasti teorije muzike, Dragutin Blažek je napisao udžbenik *Nauka glavnih pojmova muzike*²³. Ova knjiga, odobrena i preporučena od strane Srpskog pravoslavnog narodnog crkvenog školskog Saveta (Uredba br. 29/73 ex 1888), objavljena je u Somboru 1889. godine u izdanju knjižare Milivoja Karakaševića. Iz predgovora se može zaključiti da je udžbenik nastao kao rezultat petnaestogodišnjeg rada u somborskoj Učiteljskoj školi, sa ciljem da se sistematizuju najvažniji muzički pojmovi na jednom mestu. Osnovni cilj je bio da se učenicima pruži temeljna osnova za izučavanje teorije muzike i omogući kvalitetan rad na predmetu *Harmonično pojanje*. Na osnovu analize sadržaja udžbenika, došli smo do sledećih zaključaka.

U kontekstu metodičkog pristupa muzičkom opismenjavanju, koji je vidljiv iz udžbenika, posebno se izdvaja oblast ritma, čiji se pojmovi objašnjavaju kroz matematički okvir. Blažek je, na primer, isticao da „svako [trajanje] ima dvaput duže trajanje nego polutina²⁴, četirputa duže nego četvrtina [...]” (Blažek, 1889: 13), čime je ukazano na korišćenje aritmetičkih odnosa radi prikazivanja i objašnjavanja različitih ritmičkih vrednosti. Iako su u udžbeniku grafički prikazane različite ritmičke figure i pauze, vidljiv je izostanak ključnog elementa za razumevanje ritma – definisanje vrste takta i jedinice brojanja. Posebno je značajno to što se pojam takta uvodi tek u okviru oblasti koja obrađuje predznake i intervale, što dovodi u pitanje metodološku opravdanost takvog pristupa. Ovakvim redosledom izlaganja otvara se dilema u pogledu logičnosti svrstavanja vrste takta i jedinice brojanja u okvir intervala, umesto njihovog prirodnog povezivanja s ritmičkim elementima, ali se istovremeno postavlja i pitanje da li je pristup obradi ritma zasnovan na zvučnom iskustvu koje kroz sliku vodi ka teorijskom objašnjenju, ili je, naprotiv, inicijalno definisan kroz apstraktni pojmovni okvir.

23 Blažekov udžbenik primljen je sa oduševljenjem među prosvetnim krugovima. O tome svedoči i kratak prikaz u časopisu *Školski list* objavljenog 15. maja 1889. godine pod nazivom *Književnost*, u kome nepoznati autor navodi da je Blažekova knjiga „ispunila prazninu, koja se osećala na muzičkom polju naše siromašne književnosti” (*Školski list*, 1889). Autor članka ističe da se muzika kod Srba tek nedavno počela razvijati izvan narodne tradicije, što potvrđuje stvaralaštvo kompozitora kao što su Kornelije Stanković, Aksentije Maksimović, Jovan Paču i Josif Marinković, te dela srpskih, čeških i slovačkih autora. Ipak, nedostajala je literatura za učenike bez pristupa privatnim časovima, kao i priručnik za nastavu. Blažekova knjiga pojednostavljuje učenje muzičke teorije, oslanjajući se na italijanske muzičke termine prema Pačuu, usvajajući pritom određena terminološka rešenja Jovana Boškovića. Na kritiku lista *Vienac* zbog nekorišćenja Kuhačeve terminologije, Blažek je odgovorio da je standardizacija muzičkog jezika stvar akademskih institucija i autorske slobode.

24 Polovina (prim. prev.)

Kritički osvrt na metodički pristup Dragutina Blažeka u nastavi Harmoničnog pojanja

Analizom metodičkog pristupa dolazimo do zaključka da se Blažek u radu na muzičkom opismenjavanju rukovodio principima: 1) francuske ciferističke metode Galen–Pari–Ševe²⁵ (Galin–Paris–Chevé) i 2) intervalske metode²⁶. Primena ciferističke metode ogleda se u označavanju dijatonskih tonova i njihovih stupnjeva brojevima od jedan do osam u početnoj fazi muzičkog opismenjavanja (Vasiljević, 2006). Nasuprot tome, primena intervalske metode vidljiva je u korišćenju vizuelnog prikaza lestvice i njenih polustepena. Iznad lestvice ispisani su solmizacijski slogovi abecedom, dok se ispod svakog naziva tona nalazi adekvatan broj.

Priprema za pevanje pesama iz notnog teksta sastoji se iz upoznavanja sa tonskim osobinama – jačina, visina, trajanje – kroz pevanje različitih intervalskih kombinacija. Umesto ortografskog prikaza ritmičke okosnice melodije, trajanja nota označavaju se crticama i tačkama, dok je melodija predstavljena u vidu numeričkog niza.

Uzevši u obzir da cilj i zadaci muzičkog opismenjavanja „čine okosnicu spajanja slike i zvuka, odnosno spajanja rada na melodici i ritmu, povezanih sa predstavljanjem melodijsko-ritmičkih kretanja u linijskom sistemu” (Vasiljević, 2006: 53), kao i da je od suštinske važnosti primena principa *zvuk – slika – tumačenje* (Vasiljević, 1989, 1999, 2006, 2014, 2017, 2018), može da se zaključi da se metodički pristup u okviru *Harmoniçnog pojanja* nije zasnivao na polasku od zvuka ka tumačenju muzičke problematike. U oblasti muzičke teorije, Blažekov pristup najčešće je polazio od teorijskog tumačenja ka zvuku. Dostupni podaci ukazuju da su se učenici najpre upoznavali s pojmom na nivou teorije, zatim su pratili grafički prikaz, a tek potom pristupali izvođenju, što ukazuje na princip *tumačenje – slika – zvuk*. S druge strane, oblast melodike zasnivala se na istovremenoj kombinaciji zvuka i slike, čemu je vizuelni prikaz lestvice služio kao podrška za lakšu i uspešniju vokalnu reprodukciju melodije.

25 Metoda Galen–Pari–Ševe (Galin–Paris–Chevé) ima svoje teorijsko uporište u radu Žan-Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau) i bazirana je na korišćenju brojeva za predstavljanje osnovnih tonova bez upotrebe linijskog sistema (Vasiljević, 2006). Ovu ciferističku metodu osmislio je i oblikovao francuski muzički pedagog i matematičar Pjer Galen (Pierre Galin), dok su njegovu metodu nastavili razvijati Moris Ševe (Emile-Joseph-Maurice Chevé), Nanin Pari (Nanine Paris) i Ejmej Pari (Aimé Paris). Prema ciferističkoj metodi, lestvični tonovi – stupnjevi označavaju se brojevima od jedan do sedam, koji istovremeno predstavljaju grafički znak i simbol lestvičnih funkcija (Radićeva, 1997: 52). Brojevi su korišćeni za relativno obeležavanje stupnjeva, a solmizacioni slogovi za obeležavanje apsolutnih tonskih visina (Vasiljević, 2006: 22). S obzirom na to da je visina tona shvaćena isključivo kao lestvična funkcija koja se uvek imenuje istim slogom, poznavanje pojedinih lestvica i tonaliteta bilo je suvišno (Radićeva, 1997: 51).

26 Pod ovim terminom se prevashodno misli na lestvičnu intervalsku intonaciju (Vasiljević, 2006). Principi rada upućuju da „teorijsko tumačenje lestvice sa rasporedom polustepena služi kao vizuelna baza”, nakon čega sledi „pevanje lestvice, zatim lestvičnih intervala na svim stupnjevima” (Vasiljević, 2006: 31).

Ovakav metodički okvir ukazuje na deduktivni karakter nastave, pri čemu je akcenat bio stavljen na vizuelno i analitičko razumevanje muzičkog sadržaja i pojedinačnih muzičkih pojmova, umesto na rad na fiksiranju zvuka u svesti pojedinca. Postavke u oblasti melodike i teorije muzike bile su zasnovane na matematičkim odnosima, bez inicijalnog zvučnog iskustva. Učenici nisu usvajali muzičke fenomene na osnovu već formiranih zvučnih naslaga, što je suprotno aktuelnoj metodičkoj praksi koja polazi od percepcije, izdvajanja i fiksiranja zvuka u svesti učenika. Odsustvo formiranja zvučnih naslaga, koje predstavljaju osnovni temelj za povezivanje zvuka sa notnom slikom, onemogućilo je formiranje zvučnih asocijacija i rešavanje muzičke problematike oslanjanjem na prethodna slušna iskustva. Na taj način je uskraćena mogućnost za izgradnju i jačanje neuronskih sinapsi, te asocijativnih zona (Vasiljević, 2006), što je rezultiralo izostankom stvaranja kohezije zvuka i slike. Pored toga, zvučne naslage se nisu povezivale sa notnim zapisom već sa ciframa, stvarajući tako prepreku u ovladavanju pozicijama tonskih visina u linijskom sistemu. Ovakvim pristupom učenici su mogli steći formalno znanje iz oblasti teorije muzike, ali ne i funkcionalno znanje koje bi im omogućilo „korišćenje asocijacija pri identifikovanju tonskih visina i ritmičkih figura i vrsta” (Vasiljević, 2006: 56). Pretpostavlja se da je ovakva postavka muzičke pismenosti onemogućila postepeno usvajanje gradiva u koncentričnim krugovima i uspostavljanje neophodne veze sa ortografijom, što je negativno uticalo na shvatanje i razumevanje muzičkog toka.

Iako je predmet *Harmonično pojanje* imao ambicioznu ulogu u muzičkom opismenjavanju budućih učitelja, njegovu efikasnost umanjili su nedostatak inicijalnog zvučnog iskustva i strogo deduktivni pristup. Postavljanjem zvuka kao krajnje, a ne polazne tačke, nije omogućena prirodna povezanost između zvuka i notnog zapisa, što je rezultiralo formalnim, a ne funkcionalnim opismenjavanjem. Ni reorganizacija nastave ni uvođenje dečjih pesama nisu rešili ovaj problem, jer njegov uzrok nije bio u sadržaju koji se izvodio, već u samom pristupu muzičkom opismenjavanju. Ipak, u poslednjim decenijama 19. veka, Sombor je doživeo procvat muzičkog života, za šta su velike zasluge pripadale Dragutinu Blažeku. Njegov predan pedagoški i dirigentski rad ostavio je dubok trag u muzičkom obrazovanju, učvrstivši Sombor kao jedan od vodećih muzičkih centara Srba u Habzburškoj monarhiji u drugoj polovini 19 veka.

REFERENCE:

1. Andreis, Josip, Dragotin Cvetko i Stana Đurić-Klajn. 1962. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Blažek, Dragutin. 1880. „Nekoliko reči horovođama”. *Školski list* 12 (17): 262–63.
3. —. 1886. „Značaj pojanja i pevanja sa pedagoškog gledišta”. *Školski list* 18 (1): 9–10.
4. —. 1889. *Nauka glavnih pojmova muzike*. Sombor: Knjižara Milivoja Karakaševića.
5. —. 1897. „O nastavi pevanja u narodnoj školi”. *Školski list* 29 (9): 140–44.
6. —. 1900. „Očigledna nastava u pevanju”. *Školski list* 32 (5): 73–75.
7. Budać, Ljubica. 2015. *U ogledalu vremena – srpsko građansko društvo na razmeđi vekova kroz zbirku dr Jovana Milekića*. Novi Sad: Arhiv Vojvodine.
8. Drobni, Ivana. 2014. „Muzička pismenost”. U *Leksikon obrazovnih termina*, priredio P. Pijanović, 451–52. Beograd: Učiteljski fakultet.
9. Đurić, Hranislav. 1977. „Nastava muzičkog vaspitanja u srpskim osnovnim školama u Vojvodini i Učiteljskoj školi u Somboru u 19. veku”. *Pedagoška stvarnost: časopis za školska i kulturno-prosvetna pitanja* 23 (7): 903–10.
10. Đurić-Klajn, Stana. 1958. „Blažek, Dragutin”. U *Muzička enciklopedija* 1, A–J, priredio J. Andreis, 164. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
11. —. 1971. *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro Musica.
12. —. 1996. „Češki muzičari u srpskom muzičkom životu (1844–1918)”. *Novi zvuk* 8: 51–58.
13. Filipović, Milica i Jasna Popović. 2022. „Dvorski balovi u Srbiji u XIX veku – spoj evropske i nacionalne kulture”. *Baština* 65: 317–32.
14. Gajić, Milica. 2010. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (30–31. X 2009)*, knj. 3, *Teorijske osnove i pretpostavke savremene muzike*, priredio V. Kanački, 149–55. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
15. —. 2011. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu (29–30. X 2010)*, knj. 3, *Žensko pismo – srpska muzika u evropskom kontekstu*, priredio V. Kanački, 149–55. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
16. —. 2018. “Marking the Jubilee of the National Theatre in Belgrade: 150 Years Since Its Founding (Czech Music and Musicians on the Stage of the National Theatre in Belgrade Until 1914)”. *New Sound* 52 (11): 149–60.
17. „Izveštaj o srpskoj učiteljskoj školi somborskoj zag. 1871–2”. 1872. *Zastava* 7 (98): 1–2.
18. Knežević, Mara. 2014. „Somborsko pedagoško učilište – Stecište obrazovanih Srba”. U *200 godina Srpske preparandije u Sentandreji i Somboru : zbornik sa Naučne konferencije sa međunarodnim učešćem*, priredili P. Janković i M. Stepanović, 95–103. Sombor: Pedagoški fakultet.
19. „Književnost”. 1889. *Školski list* 21 (5): 87–88.
20. Kokanović, Marijana. 2009. „Igrački repertoar na srpskim balovima u Habzburškoj monarhiji – društvo i politika na plesnom podijumu u XIX veku”. U *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, priredila Z. T. Jovanović, 55–67. Novi Sad: Matica srpska.
21. —. 2014. *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u XIX veku*. Beograd: Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti.

22. Kosanović, Jelena. 1994. *Prosvetna povesnica Sombora: Od Norme do Učiteljskog fakulteta 1778–1993*. Sombor: Univerzitet u Novom Sadu, Učiteljski fakultet.
23. Kostić, Konstantin. 1938. *Iz prošlosti Učiteljske škole u Somboru*. Novi Sad: Štamparija „Natošević”.
24. Krestić, Vasilije. 2015. *Austrougarska građa o Ujedinjenoj omladini srpskoj*. Novi Sad: Matica srpska.
25. Makarić, Radomir. 1965. *Somborska učiteljska škola u periodu delatnosti Nikole Đ. Vukičevića*. Novi Sad: Matica srpska.
26. —. 1978. „Učiteljska škola u drugoj polovini 19. veka i početkom 20. veka (1848–1918)”. U *Dve stotine godina od obrazovanja učitelja u Somboru: 1778–1978*, priredili R. Makarić i S. Vasiljević, 81–241. Novi Sad: Matica srpska.
27. Marinković, Sonja. 2007a. „Muzičko školstvo”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 627–38. Beograd: Zavod za udžbenike.
28. —. 2007b. „Muzika u XIX i prvoj polovini XX veka”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 71–106. Beograd: Zavod za udžbenike.
29. Marjanović, Nataša. 2019. *Muzika u životu Srba u 19. veku – iz memoarske riznice*. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Muzikološki institut SANU.
30. Marković, Saša i Miloš Savin. 2017. „Prosvetiteljsko uporište nacionalnog romantizma Ujedinjene omladine srpske”. *Nacionalni interes* 29 (2): 31–48. Novi Sad: Institut za političke studije.
31. Marković, Tatjana. 2003. „Pevačko društvo kao označitelj srpske kulture – povodom 150. godišnjice osnivanja Prvog beogradskog pevačkog društva 1853–2003”. *Novi zvuk* 22: 38–45.
32. —. 2006. „Specifičnost delatnosti pevačkih društava u multietničkim sredinama: Case study o srpskim pevačkim društvima u Banatu u 19. veku”. *Novi zvuk* 28: 117–30.
33. Milisavac, Živan, prir. 1984. *Jugoslovenski književni leksikon*. 2. izd. Novi Sad: Matica srpska.
34. Miškov, Milovan i Biljana Jeremić. 2012. „Dragutin (Karel) Blažek – muzički pedagog somborske Učiteljske škole”. U *200 godina srpske Preparatorije u Sentandreji i Somboru: zbornik sa naučne konferencije sa međunarodnim učešćem*, priredili P. Janković i M. Stepanović, 104–23. Sombor: Pedagoški fakultet.
35. M. N. 1883. „Tumačenje nekih glavnih reči iz opšte pedagogije”. *Školski list* 15 (20): 308–9.
36. P. 1883. „Kakav treba da je uspeh školske nastave”. *Školski list* 15 (2): 20–21.
37. Pejović, Roksanda. 1986. „Češki muzičari u srpskom muzičkom životu (1844–1918) II”. *Gudalo* 11: 37–46.
38. —. 2007. „Tekstovi o muzici”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 685–732. Beograd: Zavod za udžbenike.
39. „Predlog za novu školsku uredbu pred anketnom komisijom”. 1880. *Školski list* 12 (15): 227–32.
40. Pregled nauke. 1863. *Prvi izveštaj za 1863/3 godinu*, 26–33.
41. Prelić, Mladen. 2008. *(N)i ovde (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Etnografski institut SANU.
42. Radičeva, Dorina. 1997. *Uvod u metodiku nastave solfeđa*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.
43. *Školski izveštaj br. 1*. 18. septembar 1871. Sombor: Istarski arhiv.
44. *Školski izveštaj br. 51*. 4. februar 1872. Sombor: Istarski arhiv.

45. *Školski izveštaj br. 2*. 2. septembar 1877. Sombor: Istorijski arhiv.
46. *Školski izveštaj br. 31*. 27–28. jun 1878. Sombor: Istorijski arhiv.
47. *Školski izveštaj br. 19*. 25. jun 1883. Sombor: Istorijski arhiv.
48. *Školski izveštaj br. 9*. 23. decembar 1886. Sombor: Istorijski arhiv.
49. Tomašević, Katarina. 2006. „Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century.“ *Musicological Annual* 42 (1): 127–37.
50. *Ujedinjena omladina srpska*. 1868. *Predlog ustava*. Veliki Bečkerek: Knjigopečatnja Fr. P. Plajca.
51. *Uredba Srpskog pravoslavnog narodnog crkvenog školstva 1870*. Beograd: Knjigopečatnja Lj. M. Radulovića.
52. Varađanin, Arkadije. 1921. *Stogodišnjica d-ra Đorđa Natoševića*. Novi Sad: Štamparija „Natošević“.
53. Vasiljević, Zorislava. 1989. *Solfedžo: Metodski praktikum*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
54. —. 1999. *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
55. —. 2006. *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
56. —. 2014. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike I i II razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
57. —. 2017. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike III i IV razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
58. —. 2018. *Solfedžo – ritam: Udžbenik za učenike V i VI razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*. Knjaževac: Nota.
59. Vasiljević, Jovan. 2009. *Somborsko pevačko društvo: 1870–1995*. Sombor: J. Vasiljević.
60. Vesić, Daniela. 2011. „Dragutin Blažek kao muzički pisac“. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 44: 165–184.
61. Veselinović-Hofman, Milka. 2007. „Istorija srpske muzike“. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 1–69. Beograd: Zavod za udžbenike.
62. Volkmar Senz, Josef. 1979. *Deutsch-serbisches schulisches Miteinander: Die Somborer Präparandie als Ausbildungsstätte deutscher Lehrer*. München: Donauschwäbisches Archiv, Reihe III – Heft 25: 76–87.
63. Vlaisavljević, Milan. 1970. *Učiteljska škola u Somboru 1778–1978*. Beograd: Prosveta.
64. Vukotić, Radmila. 2007. „Pevanje i pevačke družine“. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, priredila M. Veselinović-Hofman, 575–604. Beograd: Zavod za udžbenike.
65. *Zbornik za muziku*. 1905. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1904“. *Zbornik za muziku i pevanje* 10: 82–85.
66. —. 1906. „Beogradska muzička zima 1905/6“. *Zbornik za muziku i pevanje* 11: 49–52.
67. —. 1906–7. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1906“. *Zbornik za muziku i pevanje* 12: 72–74.
68. —. 1907. „Priredbe beogradskog pevačkog društva u Beču 1907“. *Zbornik za muziku i pevanje* 13: 72–74.
69. —. 1911. „Beogradska muzička zima 1910/11“. *Zbornik za muziku i pevanje* 17: 66–69.
70. —. 1912. „Beogradska muzička zima 1911/12“. *Zbornik za muziku i pevanje* 18: 41–45.
71. —. 1913. „Beogradska muzička zima 1912/13“. *Zbornik za muziku i pevanje* 19: 49–52.
72. —. 1914. „Beogradska muzička zima 1913/14“. *Zbornik za muziku i pevanje* 20: 51–54.

Harmonic Chanting Between Theory and Practice: The Pedagogical Model of Dragutin Blažek

Abstract: The Teacher Training School in Sombor was one of the most prominent educational and cultural centres in the second half of the 19th century. As a stronghold of Enlightenment thought, it played a vital role in establishing the foundations of quality music education and contributed significantly to the city's cultural, artistic, and musical traditions. Following the fall of absolutism, new socio-political conditions emerged, reflecting an ideological orientation toward civic liberalism. Amid widespread reforms to the school system, the subject *Harmonic Chanting* was introduced into the curriculum to foster students' aesthetic education. Dragutin Blažek, originally from the Czech lands, became the first formally trained musician in the history of the Sombor Teacher Training School when he was appointed in 1870 as the instructor of *Harmonic Chanting*. Alongside his work as a composer, conductor, music essayist, and publicist, he also distinguished himself as a music pedagogue. This paper poses two main research questions in an effort to reconstruct the methodological framework of the *Harmonic Chanting* course: What was Dragutin Blažek's pedagogical approach to music literacy, and how does it compare to contemporary methods? The analysis shows that instruction was primarily oriented from theory toward sound in the domains of melody and rhythm. Musical phenomena were not taught through auditory perception, identification, and internalization by students. Due to the lack of auditory experience and a predominantly deductive approach, the development of functional knowledge in the area of music literacy was significantly limited.

Keywords: Dragutin Blažek, Harmonic Chanting, music literacy, Teacher Training School in Sombor, 19th-century music pedagogy