

ИДЕНТИТЕТИ МУЗИЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ

Вера Миланковић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
vera.milankovic@gmail.com

ПОИМАЊЕ МУЗИКЕ

*У која нема музике у души
Кої склад не дира слајких звукова
Зрео је шај за подвале, издајсїва
И раздојнишїва; шїује су к'о ноћ
Њеївої духа радње; а к'о Еред¹
Мрачне у њеїа склоносїи; оваквом
Не веруј никад. Слушај музику.²*

Сажетак

Уз помоћ предмета „Поимање музике” аутор овог рада покушава да одржи и очува музичку традицију која постаје жртва данашњег времена у коме се пажња, пријем информација и памћење скраћују. Циљ изборног предмета „Поимање музике”, намењен за студенте свих одсека на Факултету музичке уметности у Београду, јесте тумачење дубинског разумевања музике - њеног емоционалног, естетског и етичког дејства. Један од начина разумевања музике у току њеног одвијања јесте кроз емоционални доживљај, естетско задовољство и етички однос у облику одговорности према музичком делу. Координисано препознавање ова три дејства музике доводи до истинског холистичког уживања у њој.

Кључне речи: поимање музике, музичка традиција, емоционални доживљај, естетско задовољство, етичко дејство музике

Увод – опште полазиште

Карактеристика процеса диференцијације у детињству је губитак и „Кодустајање од неких чинилаца савршенства и целовитости које

¹ Мрачан и суморан подземни простор кроз који пролазе душе не путу у хад.

² *Celokupna dela Vilijama Šekspira*, 4 (1963), Beograd, Kultura, 104.

психологија детета наслеђује у мери у којој је одређена плеромом – уроборосом. Заједничко својство човеку-генију, креативном уметнику и лаику: чаролија и привлачност постојања, мора бити жртвована. Циљ сваког образовања, не само у нашој култури, јесте да протера дете из његовог урођеног генија и да га кроз диференцијацију и одрицање од целовитости, сведе на Старог Адама, пут колективне неупотребљивости.” (Neumann, 1973: 400).

Овај значајан цитат говори да је свако од нас рођен са целокупним искуством предака похрањеном у колективном памћењу од памтивека до данас. Текуће образовање и васпитање уместо да почивају на дуђењу тог искуства, бришу га јер се не уклапа у рационално поимање света. Рационално образовање нуди ограничено знање засновано на опипљивом – на слици. Иако је горњи цитат написао пре пола века, Нојман је предвидео данашњицу у којој образовање робује законима тржишта где реформе, једна за другом, ограничавају простор сазнања.

Поимање музике – теоријски основи

„Поимање музике” је изборни предмет на Факултету музичке уметности који сам увела школске 2010/11. године за све студијске програме на свим нивоима студија. Главни разлог за увођење предмета је поражавајућа чињеница до које сам дошла после више од четрдесет година радног искуства као професор солфеђа, а то је да после основног и средњошколског музичког образовања студенти нису у стању да лаику објасне чему солфеђо служи.

У потрази за називом предмета кренула сам од енглеског термина *appreciation* који значи схватати, разумети, расти, повећати се, али и захвалност, цењење, повећање (вредности) (Benson, 1980: 31). У покушају да одаберем српску реч која би највише одговарала енглеској речи, открила сам реч – *поимање*. Наиме, *појмљиви* значи умом схвати, машити се, придигнути се (*Речник српскохрватској књижевној језика*, 1971: 618), док је *појмљив* онај који се може разумети, *појмљиво* је разумљиво, а *појмљивост* особина онога што је појмљиво. *Појмовно* се односи на свест, тачност, богаћење, те *поимање* музике усмерава пажњу ка слушању.³ Постоје различити начини слушања који слушаоцу пружају могућност да музику чује боље, да привире у неслућено пространство велике музичке баштине и да потпуније уживају у непрегледној разноликости осећања сакривених дубоко у њој (Boyden, 1971: 3). Велико

³ У превеликом броју страних речи и израза *поимање* звучи не само архаично, већ и сложено за изговор. Језик којим говори већина Срба данас звучи, с једне стране, као чудна мешавина речи чији се наставци не препознају, а са друге стране, „пева се” супротно природном фразирању у коме се глас изненада подиже између две полу-реченице. Сliku употпуњује мноштво погрешно употребљених страних „посрбљених” речи.

педагошко искуство омогућило ми је да слушање музике студентима представим кроз њено емоционално, естетско и етичко дејство (три „е”).

Дејство музике

Музичко образовање почива на субјективном доживљају дејства музике током њеног одвијања у времену. Музика не може да се задржи ни ухвати руком, нити погледом, већ се само осећа јер делује непосредно на најдубља и најразличитија осећања. Поједини аутори сматрају да музика не изазива осећања, већ идеје подстакнуте сећањима на осећања (Cooke, 1959). Музика делује на људски ум и емоције као опште надахнуће, „она изненада одиже човека са земље и штити док га неизмерном снагом преноси у неки други свет” (Cooke, 1959: 36). С једне стране, музика је лековита, а са друге стране жртва злоупотребе услед непознавања и непоштовања снаге њеног дејства на људски ум и душу. Бука, у коју се музика све чешће претвара, сведочи о одсуству уметничког квалитета, јер прегласно извођење замагљује извођачке и музичке недостатке. Једноставан начин да се провери квалитет музике јесте да се она утиша до границе чујности, када ће само квалитетна музика и даље привлачити нашу пажњу.⁴

Снага музика позната је од давних времена. Амфион је користио снагу звука да покрене стене и тако сагради насеља у Кафмеји и Теби. Откривено је да камење у Оксфордширу (Oxfordshire) емитује снажне ултразвучне вибрације које варирају у зависности од доба дана, године и месечевих мена услед дејства Сунца на састав камења и њихов геометријски положај (Godwin, 1987: 14–15). Музика делује и на биљни свет, па тако западноевропска класична музика 18. и 19. века и индијска музика на цитару делује на биљку да се она окреће ка извору звука. Биљке остају индиферентне према тишини, кантри музици, али и гудачким квартетима Шенберга, Берга и Вебрена, а окрећу се од извора гласне рок музике са пуно ударачких инструмената (Godwin, 1987: 14–15).

Вернер Хајзенберг (Werner Heisenberg) се присећао дискусије о неком метафизичком проблему чију суштину није успео да схвати све док неко из друштва није узео виолину у руке и почео да свира Бахову чакону (Hajzenberg, 1989: 36). Андреас Лис (Andreas Liess) сматра да музика продире у сасвим одређене центре, било нервна влакна или био-физичке архетипове, и да различитим резонанцама изазива реакције које делују на све центре перцепције (Foht, 1980: 284).

⁴ Данас се, нажалост, појачава и глас глумца у позоришту, реновиран биоскопи су прегласни, слуша се све више кроз слушалице. Нажалост, музика није стварана да би се тако слушала, већ на довољној акустички оправданој удаљености коју нуди концертна сала.

1. Емоционално дејство музике

Емоционално дејство музике започиње пре рођења детета. Установљено је да музика коју мајка слуша током трудноће у каснијем животу детету помаже у опоравку од стреса (Јеротић, 2011). Проучавајући насеобину Рома недалеко од Париза, откривен је њихов древни обичај који подразумева да се, неколико месеци пре рођења детета или непосредно после, позове најбољи свирач из черге. Сматра се да ће дете пожелети да свира управо онај инструмент који је слушало пре или непосредно после рођења (Јеротић, 2011). Иако човек може да живи без музике врло дуго и без видљивих последица, музика ствара осећање сигурности. Уколико бисмо музике лишили оног човека који је на њу навикао, лишили бисмо га посебне димензије психолошке равнотеже – довели бисмо га у стање слично оном у коме се налазио у тренутку одвајања од плеуре рођењем (Sloboda, 1993: 267).

Емоционално дејство је тешко одвојити од естетског дејства музике, јер разлика у интерпретацији потиче од разлике у представљању емоција које музика носи.

2. Естетско дејство музике

Лични однос према лепоти музике неопходан је за постизање њеног естетског дејства. Лепо је оно на шта смо навикли, оно што у нама буди осећај склада. Ипак, објективне естетске вредности музике представљају скуп конвенција везаних за неписана правила епохе у којима су настајала. Музичка порука лежи у естетском искуству: идеалу, импулсу, чежњи, жељи и надахнућу које стваралац и извођач преноси на слушаоца кроз музичку форму, јер се током слушања одвија нека врста психолошке анализе (Seashore, 1967: 379).

Лепота песме зависи од квалитета мелодије и квалитета поетског текста, као и њиховог склада и пропорција делова песме (строфа и рефрена). Естетски доживљај зависи и од спремности певача да пренесе све те особине на слушаоца. На извођачу је да повеже лепоту песме и њене поруке са навикама слушаоца. Од особина које поседује извођач зависи и снага којом ће дело у њему да резонира, а од његове личности зависиће и дејство дела које изводи. Субјективност интерпретације односи се на законитост по којој музичко дело добија на вредности онолико колико сам извођач вреди. То је, уосталом, закон свих естетских вредности Миланковић, 1952).

3. Етичко дејство музике

Поред естетских квалитета, песма крије и етичку одговорност, а певач има одговорност и према песми и према публици. Важна је прилика у којој се песма пева, укус и навике публике. Слушање музике је тесно везано са друштвеним понашањем: понашање околине према слушаоцу може да утиче

на промену слушаачевог емоционалног стања и на избор музике, а у изобиљу естетских доживљаја везаних за промене емоционалног стања и расположења, појединац може да мења и друштво (Копећни, 1982: 501). Музика може да се разуме на много начина, и сви они обликују наше искуство различитом снагом у зависности од порекла, културе и навика (Blacking, 1977: 120). Музика је вековима уткана у културно окружење и има позитивно дејство само када се слуша естетски пробудженим умом. Негативно дејство музике видљиво је свакодневно у медијима, када се, на пример, различите вести објављују на истом музичком фону, што доводи до несвесног изједначавања вести по значају и по садржају.

Без обзира на степен музичког образовања, сваки слушалац са сигурношћу може да процени квалитет музике на основу емоционалног, естетског и етичког дејства. Иако сва три дејства музике не морају бити подједнако заступљена у једном музичком делу, одсуством једног од њих музика престаје да буде уметност.

Концепт предмета „Поимање музике”

Поимање музике прати и тумачи процес освешћивања емоционалног, естетског и етичког дејства музике. Кроз практичан рад објашњава се како се од „бити заљубљен у музику” долази до трајне и дубоке везе са музиком засноване на међусобном разумевању и уважавању, тј. како се од емоционалног, преко естетског, долази до етичког дејства музике и њеног истинског тумачења које даље води ка свести о дубинској образовно-васпитној улози музике.

Настава се одвија кроз четири циклуса:

1. Како и шта су ме учили о музици?
2. Шта сам упамтио/ла од до сада научене музике?
3. Шта знам о српској народној песми?
4. Разумевање музике током њеног одвијања

Први циклус – *Како и шта су ме учили о музици* – подразумева:

а) *Шта је солфеђо?* као прво питање са којима се студенти сретну на предмету „Поимање музике”, уз захтев да одговор на ово питање мора да разуме немужичар – лаик. Уобичајени одговори су писменост, чиста интонација, прецизан ритам, али музика, музицирање, интерпретација, лепота, узбуђење и задовољство не помињу се уопште. Разговор даље усмеравам ка поређењу солфеђа са наставом српског језика, како би се студенти присетили да је „препричавање” начин провере разумевања прочитаног текста. На исти начин, пре записивања музике потребно је да се она преприча. Међутим, у пракси наставе солфеђа, прво се учи певање из нота, а тек касније записивање онога што се чује нотама, па гледање, уместо слушања, постаје примарна активност. Зато су многим ученицима диктати

сложена дисциплина и своде се само на погађање трајања и висине тонова. Да бисмо испунили први услов разумевања музике, морамо да слушамо, ослушкујемо и чујемо.

б) *Како ослушкивајти звуке око себе?* јесте друго питање у првом циклусу које треба да слушање постави на прво место. Слушање је данас угрожено више него икада, а посебно оно међу људима, јер људи не говоре, већ се дописују. Слух је развијен пре рођења, посебно се развија у процесу активног истраживања околине, и последње је чуло које напушта човека пре смрти. Сматра се да деца у себи носе већ изграђене музичке склопове за одређивање висине и тоналну перцепцију (Kessen, 1979; Ostwald, 1973). Посматрајући следеће особе установљавамо да су оне мирне, сталожене и поверљиве, за разлику од глувих особа које су иритабилне и сумњичаве, јер им је најважније чуло које га повезује са спољним светом заказало (Zuckerkindl, 1975: 3). Зато је задатак предмета „Поимање музике” да слуху врати примарни значај. Најпре се ослушкује простор око себе и записују звуци детерминисани према квалитету, близини, висини, трајању. Да би слушање било успешно, студенти жмуре, јер слух, за разлику од вида, не зна за препреке, већ шири простор. Уз мало пажње, пошто се препознају звуци у учионици, слух се шири на препознавање звукова изван учионице, па чак и неких сасвим далеких. Најзад, у откривеним звуцима се издвајају музичке особине како би могле да се уреде по принципу музичке партитуре.

в) *Како звуке записати у „партитуру”?* јесте треће питање у првом циклусу. Студенти добијају задатак да сачине партитуру звучног окружења у коме живе. Да би то могли, покушавају да се оријентишу у простору без гледања: приликом буђења, уместо да отворе очи, слушањем одређују доба дана, откривају ко је у околини и слично.

г) *Поређење „партитуре” са партитуром из музичке библиотеке* јесте последња област у првом циклусу.

Други циклус – *Шта сам ујамљивао/ла од до сада научене музике* – подразумева:

а) *Прављење листе са репертоаром јавно изведених композиција током прелазног школовања* одсвираних на концертима, годишњим испитима, интерним и јавним часовима. Студентске листе, нажалост, остају или празне или једва попуњене композицијама које нису у стању ни да отпевају, нити да одсвирају. Искуство музицирања се затим проверава на композицијама – етидама предвиђеним као штиво на настави солфеђа за певање са листа. Резултати показују да је у највећем броју случајева вокална репродукција студената безоблична, неодређеног темпа, без мотивације. Један од разлога је то што студенти испред себе имају „вежбу из солфеђа” или „пример” којима је неопходно удахнути живот: наденути име које одређује атмосферу и карактер, сагледати облик, а меру (такт) користити као средство жанровског сврставања у плес. Тек се тада добија основни подстицај за

музичирање. Студенти, такође, добијају задатак да, по сопственом избору, припреме програм у трајању од 30 минута музике коју су раније свирали на свом инструменту, али тако да у свакој прилици могу да га одсвирају пред публиком.

б) *Прављење рејерџиоара њојуларне музике* која се пева у друштву и породици или на школским прославама. Испоставља се, нажалост, да је и у овом случају листа готово празна. Тужно је сазнање да је већина студената прве песме научила у предшколским установама, уместо да су им певали родитељи.

в) *Најаву композиције пре јавног наступља*, јер би требало да се подразумева да су будући музички педагози, композитори и музиколози истовремено и извођачи, те да публици могу да представе дело које изводе, али тако да не покваре целокупни доживљај њеног дејства. Стога следи увођење вештине музичког аниматора или тумача музике пре извођења: тумачење карактера и расположења дела, промене расположења и атмосфере у току одвијања композиције и њених делова, као и објашњење концепције интерпретације. Циљ најаве је да усмери слушаочеву пажњу тако да му шири перцептивно поље уживања, а никако да га сужава.

г) *Јавни наступ* коме претходи маштовита најавна. Овим се завршава први модул предмета „Поимање музике”.

Трећим циклусом – *Шта знам о српској народној њесми* – започиње други модул. Састоји се од:

а) *Певања српских народних њесама* које се, нажалост, одавно не негује, па учење народних песама постаје задатак. Велики српски етномузиколог Миодраг Васиљевић оставио је за собом велики број записаних народних песама, као и податке о њиховом пореклу и певачу који их је певао (М. Васиљевић, 1940, 1950, 1953; З. Васиљевић, 1996).

б) *Тумачења метричких врста српске народне њесме* (табела 1):

Табела 1 Типови метричке врсте српске народне песме

Тип метричке врсте	Мера	Назив и порекло српске народне песме
Равномерно-равномерна	2/4 3/4 6/8 9/8	С ове стране Дунава (Чуруг) Градиниом цвеће цветало (околина Ниша) На ливади ситна киша (Бијело Поље) Бугар Мара (Бијело Поље)
Комбинација	6/8 и 3/4	Борјанко Борјанке (околина Крагова)
Равномерно-неравномерне	2/4 и 3/4 и 4/4 6/8 и 9/8	Ситан камен до камена У башти ми зумбул цвета (Пљевља)

Неравномерно- равномерне	5/8 (3+2) 7/8 (3+2+2) 7/8 (2+2+3) 9/8 (2+3+2+2) 9/8 (2+2+3+2) 9/8 (2+2+2+3)	Горанине ђафанине (Призрен) Недо, Недо, бела Недо (Косовска Митровица) Столе ми се ожени (Призрен) Удаћу се мајко први л' петак дође (Бијело поље) Извор вода извирала (Пљевља) Оф дантим злато злаћено (Врање)
Комбинација равномерне и неравномерне	5/8 и 6/8 5/8 и 4/4 6/8 и 8/8 (2+3+3) 8/8 (2+3+3), 7/8 (2+2+3), 9/8 (2+2+2+3) 3/4, 8/8 (3+2+3), 5/4 8/8 (2+3+3), 8/8 (2+3+3), 9/8 (2+3+2+2), 9/8 (2+2+2+3)	Ој ђевојко јагње младо (Бијело поље) Ој голубе, мој голубе (Крушевац) Чарна горо пуна ти си 'лада (Бијело поље) Што тај сокак аман (Косовска Митровица) Ој голубе, мој голубе (Сјеница) Лази, Лазо, Лазаре (Чуруг)

После тумачења и анализе разноврсних метричких врста српске народне песме, приступа се изради поретка ритмичких слојева везаних за метрику стихова, односно мелодије, чиме се добија занимљива „партитура” природне унутрашње поетско-мелодијске структуре. Добија се и најприродније могуће решење аранжирања за било какав вокални, односно инструментални ансамбл (Миланковић, Зеџ и Петровић, 2007).

в) *Певања народних ђесама групих народа* чији су припадници поједини студенти песме знају и могу да објасне значење поетског садржаја, као и остале занимљиве особине својствене народу из кога потичу.

г) *Откривања значења у музици ђреко изјрадње музичкој речника*. Значење у музици крије се у равнотежи између напетости коју слушаца доживљава приликом примања новог и опуштања које се огледа у уживању у препознатљивом музичком садржају. Уколико се појам значења повеже са лингвистиком, филозофијом, психологијом и теоријом књижевности, музика може да се схвати само као замисао – конотација (Rosić, 1989: 7). Међутим, музика не користи лингвистичке знаке и њено значење се разликује од оног које нуди књижевност, сликарство, биологија или физика. Она саопштава емоционална, естетска и интелектуална значења и представља загонетну комбинацију апстракције и конкретног, емоционалног и естетског доживљаја (Rosić, 1989: VII–VIII).

Музички речник или лична карта композиције у професионалном музичару буди сећање на осећања која је музика у њему изазивала пре почетка музичког образовања. Јер, на исту музичку драж слушаалац реагује афективно, естетски и интелектуално у зависности од расположења и музичког искуства. На естетско-интелектуалној равни реагују они слушаоци чији ум самосвесно рационализују музичке процесе (Meyer, 1956: 198). Рационализацију у великом мери подржава нотни запис који је својеврсна контрадикција дејству музике, јер се ради о супротстављању два антиподна принципа: субјективно мотивског (онако како се музика чује и доживљава) и објективно метричког (онако како се музика записује). Иако интуицију, музикалност и чаролију музичког талента немогуће је забележити музичким писмом (Bamberger, 1998: 136), писму се даје превелика пажња у музичком образовању. Опште прихваћена стандардна музичка нотација прецизно показује трајање одређених појава и њихових међусобних односа, она не показује када почиње или завршава фраза или фигура (Bamberger, 1993: 64). У пракси солфеџа најбољи пример за то јесте разлика која постоји између звука и записа пунктираног ритма: шеснаестина после осмине са тачком у запису припада претходном, а у звуку долазећем тону. У почетном музичком образовању, у опажању ритма предност се даје нотацији и записивању ритмичких вредности и трајања тонова, а запостављају се покрети тела којим се ритам ствара (Bamberger, 1993: 48).

Улога музичког речника је да помири мотивски и метрички принцип, као и да доведе до њихове међусобне сарадње. Груписање композиција врши се по мотивским (карактер, темпо, пулс, стил, жанр, састав, облик) и метричким принципима (такт, тоналитет, трајање, динамички ритам, хармонски ритам, мелодијски ритам). Полази се од „личне карте” сваке композиције која представља основ за:

- Анализу
- Успостављање природног поретка чинилаца музичког садржаја
- Запис особина композиције
- Састављање њене партичеле

Табела 2: Лична карта композиције

[illegible]

Музички речник се користи на разне начине и открива различите слојеве значења музике. Омогућава разумевање музике како лаику (у односу на мотивски принцип), тако и професионалном музичару (преко метричког принципа). Штавише, премешта стечене музичке навике из несвесне равни у свесну раван: лаику омогућава да организује начин памћења музике тако да у сваком тренутку може да призове музику из свог сећања, а професионалном музичару да поврати првобитну приврженост музици (без посредника – нотног записа) и успостави лаичко одушевљење за њу. Првобитно лаичко (мотивско) поимање постепено и неприметно прераста у професионално (метричко) поимање музике, те се, посредством музичког речника, ученик враћа у првобитан поредак слушања и разумевања музике – од музике по слуху до музике из нота.

Лична карта музике се на почетку склапа искључиво слушањем музике, јер деца уче песму слушајући њене *мотивске рубрике*:

1. Карактер, као најопштији појам, обједињује све остале параметре и одржава њихову равнотежу;
2. Темпо је брзина и природно се одређује ходањем уз певање;
3. Пулс је начин на који ходамо, па се уз помоћ пулса лако распозна марш од валцера;
4. Стил, иако апстрактна категорија, може да се објасни деци кроз аналогију са одговарајућим детаљима из дечијег света цртаних филмова или видео игрица;
5. Жанр може да се пореди са околностима у којима се одређена песма пева;
6. Састав одређује ко учествује у извођењу песме (певач, инструментални састав или хор, инструмент који је истакнут и сл.)
7. Облик песме чине њени делови (у случају песме – строфе и рефрен).

Песме се пореде по наведеним мотивским параметрима, али и према *метричким рубрикама*:

1. Такт се одређује у спрези карактера, темпа, пулса и облика. Када се дође до најмањег дела („цигле”) облика (који се у пракси често брка са мотивом), дође се до двотакта, односно тротакта, па и до такта, који представља јединицу записа музике;
2. Тоналитет се одређује тако што се призове почетак других композиција које су у истом тоналитету ;
3. Трајање је могуће одредити ако зна такт, па се у нотном папиру исцрта онолико празних тактова колико траје композиција;
4. Динамички ритам и агогика записују се као обриси пуног дејства композиције;
5. Хармонски ритам омеђује веће делове облика кроз дефинисање каденци;
6. Мелодијски ритам прецизира основни садржај мелодике, а то је њен ритам.

Када су све ове предрадње урађене, по сећању може да се реконструише цела композиција која се свира и слуша у целини, најчешће са носача звука. У изради партичеле најчешће користим различите верзије исте композиције, јер се на истом материјалу најлакше примећују разлике у основним (мотивским и метричким) параметрима. Препоручујем ауторизоване аранжмане као што су, на пример, *Виолински концерти у де-молу* Ј. С. Баха (који има неколико својих верзија), Равелову *Павану*, *Слике са изложбе* Мусоргског, Сен Сансов *Карневал животиња* и слично.

Закључак

На основу вишедеценијског стваралачког, извођачког и педагошког искуства схватам да сваки човек, био он лаик или професионални музичар, има свој посебан музички укус, музичке навике и начин на који памти музику и призива је из сећања. Задатак предмета „Поимање музике” је да укус, навике и памћење учини свесним, употребљивим у сваком тренутку, да их на извештан начин рационализује (прављењем личне карте композиције), али тако да не ремети чаролију дејства музике које се одвија у времену и прима непосредно у току њеног извођења.

Литература

- Bamberger, Jeanne (1993). *The Mind Behind the Musical Ear*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bamberger, Jeanne (1998). Comming to hear in new ways. In: R. Aiello and P. Sloboda (Eds.), *Music Perceptions*. Oxford: Oxford University Press.
- Benson, Morton (1980). *Srpskohrvatsko-engleski rečnik*. Beograd: Prosveta.
- Blacking, John (1977). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- Boyden, David D (1971). *An Introduction to music*. London: Faber & Faber.
- Celokupna dela Vilijama Šekspira*, 4 (1963). Beograd: Kultura.
- Cooke, Deryck (1959). *The Language of Music*. Oxford University Press.
- Foht, Ivan (1980). *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit.
- Godwin, Joscelyn (1987). *Harmonies of heaven and earth: mysticism in music from antiquity to the avant-garde*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Heizenberg, Verner (1989). *Fizika i metafizika*. Beograd: Nolit.
- Јеротић, Владета (2011). *Човек и његов идентитет*. Београд: Задужбина Владете Јеротића.
- Kessen, William; Levine, Janice; Wendrich, Kenneth A. (1979). The imitation of pitch in infants. *Infant Behavior and Development*, 2, 93–99.
- Konečni, Vladimir J. (1982). Social Interaction and Musical Preference. In: D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music*. New York: Academic Press, 497–516.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Миланковић, Богдан (1952). *Основи пијанистичке уметности*. Посебна издања, књига CLXXXVIII. Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт, књига 3.
- Миланковић, Вера; Зеџ, Драга; Петровић, Милена (2007). Типови метричких образаца у српској народној песми. У: Г. Каран (ур.), *Покрет у музичким и сценским уметностима*, тематски зборник деветог Педагошког форума, 109–121.

- Neumann, Erich (1973). *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton University Press.
- Ostwald, Peter, F. (1973). Musical behaviour in early childhood. *Developmental Medicine and Child Neurology*, 15 (1): 367–375.
- Речник српскохрватског књижевног језика* (1971). Нови Сад: Матица српска.
- Rosić, Tiodor (1989). *O pesničkom jeziku*. Beograd: BIGZ.
- Seashore, Carl E. (1967). *Psychology of Music*. New York: Dover Publications, Inc.
- Sloboda, John A. (1993). *The Musical Mind*. Oxford: Claredon Press.
- Vasiljević, Miodrag (1940). *Notno pevanje u teoriji i praksi – kompletna metoda za nastavu školskog pevanja u srednjim i učiteljskim školama, I i II knjiga*. Beograd: Izdanje Jovana Frajta.
- Vasiljević, Miodrag (1950). *Jugoslovenski muzički folklor I. Narodne melodije sa Kosova i Metohije*. Beograd: Prosveta.
- Vasiljević, Miodrag (1953). *Jugoslovenski muzički folklor II. Makedonija*. Beograd: Prosveta.
- Vasiljević, Zorislava (1996). *Srpsko muzičko blago*. Beograd: Prosveta.

MUSIC PERCEPTION

Music perception is an optional course available to all students regardless of their major studies at the Faculty of Music in Belgrade. Its basic content is profound music understanding, its emotional, aesthetic and ethic issue. The author aim is maintaining and keeping music tradition alive through the subject *Music perception*, because music is being a victim of the existing shortening time span while receiving and memorizing information. The way of understanding music while listening is through emotional experience, aesthetic pleasure and ethic message formed by the responsibility for the music piece. Only a coordinate recognition of all the three music issues leads to a true holistic enjoyment.

Key words: music perception, music tradition, music understanding, emotional experience, aesthetic pleasure, ethic message