

Марија Томић

Студенткиња МАС, Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности у Београду, Србија
tomic.z.marija@gmail.com

ЗАСТУПЉЕНОСТ ЕЛЕМЕНАТА ФРАНЦУСКЕ ШКОЛЕ СВИРАЊА ФЛАУТЕ У ПЕДАГОШКОЈ ДЕЛАТНОСТИ ЈАКОВА СРЕЈОВИЋА

Сажетак

Највећи значај за развој (српске) флаутске педагогије и извођаштва неминовно је имала француска школа свирања флауте, која је утемељена у другој половини деветнаестог века под окриљем Париског конзерваторијума. Осим осветљавања најзначајнијих одлика ове школе и указивања на доприносе њених представника – међу којима се најпре истичу Пол Тафанел (Paul Taffanel, 1844–1908) и Марсел Мојс (Marcel Moysé, 1889–1984) – циљ рада јесте и сагледавање улоге коју је она имала у уобличавању педагошке делатности Јакова Срејовића (1904–1996), током периода његовог рада на Музичкој академији у Београду (1941–1976) и Средњој музичкој школи при Музичкој академији (1940–1961). Наслеђе француске школе могуће је препознати у испитним програмима флаутиста који су похађали наставу флауте у првим деценијама рада Музичке академије (и Средње музичке школе), Срејовићевом концертном репертоару, као и у написима критичара о карактеристикама његове интерпретације. Такође, искази професора Срејовића о сопственом професионалном путу додатно су осветлили питање заступљености елемената француске школе у његовој педагогији. Уважавање тих елемената сведочи о неоспорном значају Јакова Срејовића за развој и конституисање српске флаутске педагогије какву данас познајемо.

Кључне речи: француска школа свирања флауте, Марсел Мојс, Јаков Срејовић, српска педагогија флауте, наставни планови и програми

Le prélude

Највећи значај за развој (српске) флаутске педагогије и извођаштва неминовно је имала француска традиција. На плодном француском тлу настао је 1707. године први објављени трактат о (траверсо) флаути (Упор. MacLagan, 2009: 91), у коме је француски флаутиста и композитор Жак Отетер (Jacques-Martin Hotteterre, 1674–1763) поставио темељна питања о интерпретацији на овом инструменту. У истој земљи ће се у другој половини

деветнаестог века под окриљем Париског конзерваторијума формирати француска школа свирања флауте, која представља темељ савременог флаутизма. Будући да су главне „карактеристике француског стила свирања, као и Монеови [Claude Monet] локвањи, лако препознатљиве, али различито схваћене” (McCutchan, 1994: 47), постоје многе „дефиниције” овог феномена.

Осим поновног осветљавања најзначајнијих одлика француске школе свирања флауте, циљ рада јесте и сагледавање улоге коју је она имала у уобличавању педагошке делатности Јакова Срејовића (1904–1996). Надовезујући се на истраживање о почецима одржавања наставе флауте у нашој земљи (Упор. Томић, 2017), овај рад се заснива на проучавању педагогије Јакова Срејовића, који је био кључна фигура другог периода (Упор. Исто, 259) у историји „српске уметности флауте”.¹ Наслеђе француске школе најпре се препознаје у размотреним испитним програмима Срејовићевих ученика и студената, који су, дакле, похађали наставу флауте у првим деценијама рада Музичке академије (и Средње музичке школе при Музичкој академији), затим Срејовићевом концертном репертоару, као и у запажањима критичара о карактеристикама његове интерпретације. Та сазнања омогућила су реконструисање наставног плана и програма из наведеног периода. Такође, искази професора Срејовића о сопственом професионалном путу додатно су осветлили питање заступљености елемената француске школе у његовој педагогији. Управо такав вид „европеизације” нашег флаутизма сведочи о почетку једне нове фазе и истовремено о великом значају Јакова Срејовића за развој и конституисање српске флаутске педагогије какву данас познајемо.²

Les scènes

L'école

У зависности од разумевања општ(и)јег појма *школа*, различити аутори *француску школу свирања флаутије* доводе у везу са институцијом у којој она настаје,³ Бемовим (Theobald Boehm, 1794–1881) усавршеним моделом флауте

¹ Творац ове синтагме, која за флаутисте има посебно значење, јесте Миодраг Азањац (1932–1997) – Упор. Азањац, 2018. Он је био студент Јакова Срејовића, а потом и сам професор флауте на Музичкој академији, запажени солиста и уметнички руководилац јединственог Хора флаута.

² Током овог истраживања имала сам увид у архивски фонд Државне Музичке академије похрањен у Архиву Србије у Београду (Г-210, Ф I–IX; 1937–1947), као и у књиге испитних записника, односно, испитних програма и оцена ученика Средње музичке школе и студената Музике академије из периода од 1945. до 1980. године, које се чувају у архиви Факултета музичке уметности у Београду.

³ Француски флаутиста Мишел Дебост (Michel Debost, 1934) упоредо разматра појмове *Париски конзерваторијум* и *француска школа свирања флаутије* у оквиру једне

из 1847. године који је омогућио ширење извођачких потенцијала,⁴ традицијом коју подједнако негују професори и њихови ученици преношењем знања млађим генерацијама кроз особен метод вођења наставе, специфичним стилем свирања и/или дисциплинованим вежбањем (Упор. MacLagan, 2009: 74; Debost, 2002: 173–176; Piccini, 2013: 1–2, Нав. према: Powel, 2002: 208; McCutchan, 1994: 47; Glick, 2014: 1, 4, 13). Међутим, можемо тврдити да француска школа подразумева све наведене одлике, чврсто умрежене и подједнако битне за њен настанак и развој.

Са друге стране, сви аутори чији су написи разматрани недвосмислено истичу да је утемељивач француске школе свирања флауте Пол Тафанел (Paul Taffanel, 1844–1908),⁵ најзначајнији француски флаутиста деветнаестог века. Тафанелов професор, Луј Дори (Louis Dorus, 1812–1896) запамћен је као први професор који је предавао на новој Бемовој флаути од 1860. године на Конзерваторијуму (Нав. према: Glick, 2014: 38–39). Исте године је Тафанел постао први студент Конзерваторијума који је освојио *premier prix* свирајући на Бемовој флаути. „Његово свирање убрзо је постало модел који треба да опонашају сви флаутисти”, а „Тафанел је тада прозван „оцем француске школе свирања флауте” (Исто: 1, 2). Деловао је на париској музичкој сцени као солиста, камерни и оркестарски извођач, диригент, професор флауте на Конзерваторијуму у периоду од 1893. године⁶ до своје смрти и као композитор

појмовне одреднице у свом „речнику” *Једноставна флаута* (Упор. Debost, 2002: 173–176).

⁴ Кључна промена у историји флаутске уметности била је, дакле, условљена Бемовом изразом новог инструмента 1847. године. Идеја о реконструкцији флауте настала је током слушања интерпретације енглеског виртуоза Чарлса Николсона (Charles Nicholson, 1795–1837) 1831. године. Импресиониран снажним и волуминозним Николсоновим тоном, немачки градитељ вршио је различите експерименте који су водили усавршеном моделу флауте. Новину су представљале веће рупице на цилиндрично бушеном инструменту, распоређене према акустичким законитостима, као и већи отвор на параболичној глави флауте, што је утицало на стварање снажнијег звука. Нова флаута била је од сребра – насупрот старим дрвеним флаутама –, односно, од материјала који је омогућавао флаутистима разноврсност у погледу тонских боја и динамичких нијанси, „без промене квалитета тона или интонације” (Boehm, 1908: 64). Усавршени механизам, који чини основу данашњег инструмента, допринео је ширењу техничко-виртуозних потенцијала флаутиста. Захваљујући једноставнијем простореду, извођачи су могли да свирају све тоналитете подједнако вешто. Видети више у: Böhm, 1882 и Boehm, 1908.

⁵ Будући да су корени француске традиције свирања флауте присутни од Отетеровог доба, о новом периоду који почиње деловањем Тафанела може се говорити као о „модерној француској школи свирања флауте” (Упор. McCutchan, 1994: 56 и Gearheart, 2011: 1, Нав. према: Blakeman, 2005: 4).

⁶ Исте године, Тафанел је постао диригент Париске опере у којој је свирао од 1864. године (Нав. према: Glick, 2014: 6, 53). Био је оснивач и члан значајних музичких друштава у Паризу, међу којима треба издвојити Камерно-музичко друштво за дувачке инструменте, основано 1879. године.

дела за флауту (позно)романтичарског стила. Блекман (Edward Blakeman) сматра да „не би постојала утицајна француска флаутска школа у двадесетом веку да није било њега [Тафанела], а свакако не таква [школа] са врло јасно дефинисаном естетиком која се наметнула у Европи и шире” (Gearheart, 2011: 1, Нав. према: Blakeman, 2005: 218).

Le répertoire et la méthode

Пол Тафанел се препознаје и као утемељивач модерног флаутског репертоара. Та улога се манифестовала на два начина. Као професор флауте на Конзерваторијуму, Тафанел је од својих савременика-композитора поручивао дела која су извођена на чувеним јавним годишњим такмичењима (*concours*). Док су до тада свиране углавном само композиције претходних професора флауте на Конзерваторијуму – Тулуа (Jean-Louis Tulou, 1786–1865) и Алтеса (Joseph-Henri Altès, 1826–1895) –, Тафанел је ангажовао или инспирисао бројне композиторе – међу којима су били и водећи флаутисти тог времена – да компоњују дела за флауту, чиме је флаутска литература обogaћена композицијама које су и данас незаобилазан део образовања сваког професионалног флаутисте. Године 1967. објављена је *Музика француских композитора за флауту и клавир*,⁷ односно, антологија најпознатијих конкурских комада. Међу њима се налазе драгуљи флаутске литературе као што су *Фанџазија* оп. 79 (1898) Габријела Фореа (Gabriel Fauré), *Анданџе и скерцо* (1901) Луја Гана (Louis-Gaston Ganne), *Кончертино* оп. 107 (1902) Сесил Шаминад (Cécile Chaminade), *Канџабиле и џресџо* (1904) Ђерђа Енескуа (George Enescu),⁸ Гоберов (Philippe Gaubert, 1879–1941) *Нокџурно и алеџро скерцанго* (1906), као и Тафанелово дело *Анданџе џасџорал и скерцеџино* (1907) писано годину дана пред смрт и посвећено његовом студенту Гоберу.⁹ Устаљене дводелне макроформе (лирски/џевајући и виртуозни део), „француски комади” испољавају све аспекте француске школе (Нав. према: Glick, 2014: 75–76). Они су у свет флаутизма донели нове интерпретативне изазове, у складу са (новим) могућностима које је пружала Бемова флаута. Током интерпретације комада студенти су оцењивани према следећим критеријумима: „фразирање, изражајност, контрола тонског квалитета и виртуозност” (Исто: 75, Нав. према: Blakeman, 2005: 187).

⁷ Louis Moysé (Ed.) (1967). *Flute Music by French Composers for Flute and Piano* [партитура]. G. Schirmer Inc.

⁸ Ђерђ Енеску је румунски композитор, који је студирао на Париском конзерваторијуму (1895–1899) и затим боравио у Паризу, а његово дело *Канџабиле и џресџо* посвећено је Полу Тафанелу, као и многа дела за флауту других композитора.

⁹ Филип Гобер је предавао флауту на Конзерваторијуму у периоду од 1919. до 1931. године. Нав. према (Phillips, 2006: 9).

Међутим, Тафанелови студенти су такође изучавали и свирали Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart) концерте¹⁰ и Бахове (Johann Sebastian Bach) сонате за флауту, односно, дела која представљају основу данашњег флаутског репертоара. Оваква концепција наставног плана и програма коју је Тафанел осмислио до тада није била заступљена. О томе је писао Тафанелов студент Луј Флери (Louis Fleury, 1878–1926) 1922. године: „Моцартови концерти, за-постављени током претходних педесет година због Тулуових [концерата] почели су да се изводе на концертима. Бахове сонате, та чудеса дуго времена закопана у прабини библиотека, пробудила су се како би пронашла правог тумача. Он [Тафанел] је недвосмислено био први који је пронашао значење у овим делима, која су његове колеге сматрале досадним и лоше написаним” (Magrinelli Rocha Dahmer, 2017: 10, Нав. према: Fleury, 1922: 384).¹¹

Водећи се вишегодишњим педагошким искуством, Тафанел је почео да пише *Комплетну методу за флауту*, која је објављена након његове смрти, тек 1923. године. Постоје претпоставке да је Гобер у *Методу* унео сопствене идеје и материјале, док је Марсел Мојс (Marcel Moyses, 1889–1984) тврдио да је Тафанел једини аутор музичког и текстуалног материјала, који је Гобер само организовао и уредио (Упор. Glick, 2014: 6–7 и McCutchan, 1994: 64, Нав. према: Fischer, 1982: 146). *Комплетна метода* потиснула је доминацију Алтесове методе¹² на Конзерваторијуму и пронела идеје и идеале француске школе свирања флауте широм света. Подељена у два тома и осам делова (I – *Општа техника, Орнаменти, Артикулација*; II – *Дневне вежбе, Професионе студије, Дванаест виртуозних етида, Стил, Захтевни пасаж*), „Тафанел-Гобер метода” разматра све најбитније елементе интерпретације, због чега, према речима уредника издања, представља „енциклопедију свирања флауте” (Taffanel and Gaubert, 1958). Сваки флаутиста је барем у једном периоду свог образовања свирао вежбе из четвртог дела методе – *Седмнаест великих вежби за свакодневно усавршавање технике* – које кроз све регистре, динамичке нивое и типове артикулација обрађују дурске и молске лествице,¹³ хроматику, интервале, арпеђа, као и трилере. То је уједно

¹⁰ Тафанел је написао солистичке каденце за Моцартове Концерте за флауту и оркестар у Ге-дуру КВ 313 и Де-дуру КВ 314 (Taffanel and Gaubert, 1958, 169–193).

¹¹ Тафанел је увео још једну промену у погледу начина одржавања наставе. Иако се, као и његови претходници, придржавао форме часа као мастеркласа, истовремено је неговао врло индивидуалан приступ сваком студенту, што му је омогућавало да се фокусира на појединачне аспекте интерпретације које сваки студент треба да развије (Упор. Glick, 2014: 44, 74, 79), а посебно у вези са односом према звуку на флаути.

¹² Алтесов *Познати комплетни метод за флауту* (1880) јесте прва значајнија метода за Бемову флауту (Нав према: MacLagan, 2009: 6) која је и даље у употреби.

¹³ Многи аутори су у односу на ове вежбе из „Тафанел-Гобер методе” осмишљавали нове које су инкорпорирани у сопствене методе. Можда су најпознатије написали Тревор Вај (Trewor Wye) и Мишел Дебост (Упор. Wye, 2003 и Debost, 1996).

и најпознатији сегмент *Комплетне методе*, чија је актуелност неупитна и након готово једног века од штампања првог издања. Увид у *Комплетну методу* открива и Тафанелове педагошке приступе које је користио у настави.

De la Sonorité

На почетку *Комплетне методе* истиче се важност обраћања пажње на интонацију и тон током свирања и износи се правило да „на тон, чистоћу звука и интонацију треба пре обратити пажњу него на технички елемент” (Taffanel and Gaubert, 1958: 3).¹⁴ То указује на чињеницу да је управо тон централни елемент француске школе, што представља очигледну разлику у односу на претходне генерације флаутиста које су предност давале виртуозности. Како наводи Ненси Тоф (Nancy Toff), „есенција француског стила јесте тон – сребрни, чист, дражестан и префињен” (Glick, 2014: 4, Нав. према Toff, 1996: 104), а „његова снага јесте резултат квалитета а не квантитета” (Stoltz, 2003: 110).¹⁵ То је уједно и највећа промена у флаутском уметничком изражавању коју је Тафанел остварио свирајући на Бемовој флаути и идеал коме флаутисти и данас перманентно теже.

О томе колико је питање тона/звучности (било) доминантно у француској флаутској естетици сведочи и метода из 1934. године *О звуку – уметности и технике* (подвукла М. Т.)¹⁶ „легендарног флаутисте” (Maclagan, 2009: 74), професора флауте на Конзерваторијуму од 1932. – са прекидима – до 1949. године, Марсела Мојса.¹⁷ То је прва метода која је у целисти посвећена питању развоја тонских могућности флаутисте.¹⁸ Вежбе представљене у првом делу *Боја и хомогености звука у свим рејистирима* јесу

¹⁴ Осим тога, у одељку *Звук* набрајају се (физички) предуслови за произвођење квалитетног тона на флаути (Видети више у: Taffanel and Gaubert, 1958: 7).

¹⁵ Марсел Мојс такође саветује флаутисте да „свирају имајући на уму пуноћу тона, јер права снага није заправо у вези са карактером флауте” (Moyses, 1934: 23).

¹⁶ Меклаган (Susan Maclagan) сматра да је Мојс имао на уму *уметности и технику произвођења тона* (Нав. према: Maclagan, 2009: 45), што се, односи и на артикулисан почетак тона. Прецизност у погледу артикулације јесте један од најзначајнијих елемената француске школе свирања флауте (Упор: Gearheart, 2011: 6, Нав. Према: Wye, 1993: 108).

¹⁷ Тревор Вај истиче да је за настанак француске школе несумњиво заслужан Пол Тафанел, али да је њено трајање омогућио Мојс (Gearheart, 2011: 6; Нав. према: Wye, 1993: 107–108). Мојсови професори су били Тафанел, Гобер и Ендан (Adolphe Hennebains, 1862–1914), а Мојс је предавао флауту бројним значајним флаутистима, међу којима су Тревор Вај, чувени Орел Николе (Aurèle Nicolet, 1926–2016), затим Петер-Лукас Граф (Peter-Lukas Graf, 1929) и Џејмс Голвеј (James Galway, 1939).

¹⁸ Луј Мојс (Louis Moyses, 1912–2007), син Марсела Мојса, флаутиста, пијаниста и композитор, написао је *Технику звука за флауту* (2002) у којој се налазе вежбе за (про) извођење тона, аликвотне тонове, боју тона и интервале.

најпознатије тонске вежбе за флауту икада написане. Оне се заснивају на принципу *ноће модела*, односно, почињу од тона који се изводи са највећом лакоћом на флаути (ха²), а затим се, уз тежњу ка постизању истог тонског квалитета, остварују најпре секундни,¹⁹ а потом терцни покрети наниже и навише (Видети више у: Moyses, 1934: 3–9). Таква „хомогеност тона”, која је, на пример, карактерисала Тафанелова извођења (Stoltz, 2003: 68) може бити постигнута само уколико постоји флексибилност усана.²⁰ Она ће омогућити суптилне промене тембра, а „већа палета тонских боја омогућава већи распон изражајности” (Phillips, 2006: 2, Нав. према: Toff: 1996: 96–7).

Последњи сегмент методе *Вођење звука током интјерјрејације* наговештава касније насталу Мојсову „збирку” аранжмана познатих мелодија/арија из различитих опера за флауту насловљену *Развој звука кроз интјерјрејацију: стјудија изражајности, вибрација, тембра, мекоће и њихова примена у различитим стилевима* (1962).²¹ Ово дело било је резултат Мојсовог уверења да „флаута може да буде експресивна колико и глас [...] [Мојс] се није толико трудио да имитира звучне квалитете гласа, већ је циљао на драматске идеале гласа” (Waddell, 2002: 7; Видети више у: McCutchan, 1994: 106–108),²² јер је сматрао да је „леп тон неопходан, али [...] ми немамо само један леп тон. Имамо различите лепе тонове. То зависи од музике која се свира” (Lawrence, 2000: 5). Дакле, неопходни су *уметности* и *техника произвођења* и *вођења звука* како би се током свирања изразили различити музички карактери, у складу са композиторовим замислима.

L'hommage

Пре него што размотримо аспекте Срејовићеве педагошке делатности који откривају присуство појединих елемената француске флаутске школе, осврнућемо се на његов професионални пут. Овај концертни флаутиста (1925–1966), вишегодишњи соло флаутиста Београдске филхармоније (1923–1955) и Београдске опере (1928–1955), био је наставник флауте у Музичкој школи

¹⁹ Бем такође као тонску вежбу предлаже поступан полустепени низ наниже у дугим нотним вредностима, уз динамичка нијасирања (Упор. Boehm, 1908: 72–74).

²⁰ Филип Бејт (Philip Bate) наводи да постоје две врсте амбажуре које подразумевају затегнуте или, са друге стране, флексибилне усне, што је у вези са свирањем на дрвеним, односно, металним флаутама (Bate, 1975: 231).

²¹ Осим одломака из опера Росинија (Gioachino Rossini), Белинија (Francesco Bellini), Доницетија (Gaetano Donizetti), Маснеа (Jules Massenet), Бизеа (Georges Bizet) и других аутора, у овој „збирци” се налазе и кантилене из, на пример, инструменталних дела Моцарта, Бетовена (Ludwig van Beethoven), Хендла (George Frideric Handel) и Баха.

²² Доводећи у везу флаутски тон и певање, Мојс се залагао за „топли, певајући тон из кога вибрато природно произлази” (Glick, 2014: 83, Нав. према: Toff, 1996: 107), као што је, према Мојсовом сведочењу, у Тафанелом свирању вибрато био „резултат фразирања”, односно, „интегрални део звука” (Нав. према: Gearheart, 2011: 61).

Стианковић (1929–1938), а затим професор флауте на Музичкој академији у периоду од 1941. до 1976. године и Средњој музичкој школи при Музичкој академији (1940–1961) (Нав. Према: Димитријевић, 1989: 18, 12).

Срејовић је прве подуке из флауте стекао у Војној музичкој школи у Вршцу у периоду од 1918. до 1922. године,²³ учећи свирање флауте код Јозефа Нидермајера (Josef Niedermayer),²⁴ професора Бечког конзерваторијума и солисте Бечке опере (Нав. према: Срејовић, 1984: 4, Видети више у: Томић, 2017: 255–256). Срејовић 1926. године одлази у Беч, где је, захваљујући Нидермајеру „наставио рад на Бечком конзерваторијуму” (Срејовић, 1984: 5). Међутим, услед тежње да стално „прати нова достигнућа и захтеве у музичкој педагогији и настави флауте, професор Јаков Срејовић је остварио низ сусрета са познатим флаутистима изван граница наше земље” (Димитријевић, 1989: 15). У аутобиографском чланку, који је објављен у часопису *Pro Musica*, Срејовић је истакао боравак на Париском конзерваторијуму 1952. године (Срејовић, 1984: 5), док Љубомир Димитријевић наводи и Срејовићеве „посете професору Емилу Прилу у Берлину, Рудолфу Чернију у Прагу, Карлу Брунеру у Братислави и Јану Деметру у Будимпешти” (Димитријевић, 1989: 15). Током студијског боравка у Паризу, Срејовић је на Конзерваторијуму „присутствовао часовима флауте који су се одржавали у класи професора Гастона Кринела [Gaston Crunelle, 1898–1990]” (Срејовић, 1984: 5).²⁵ Своје импресије о односу француског флаутисте према тону, изразио је следећим речима: „Професор флауте Гастон Кринел, концертмајстор и педагог [...] усавршио [је] и поставио нов начин рада који се апсолутно разликује од старог. [...] Наиме, до сада се практиковало да се што већа доза ваздуха убацује у флауту, док је он то изменио на тај начин што се иде баш за тим да се што мања доза ваздуха убаца у инструмент [...] да би се постигла пуна и природнија мелодичност звука флауте. [...] слушајући примену такве методе, први пут [смо] осетили сву лепоту и природност тона флауте као инструмента” (Стевановић-Срејовић, ?, Нав. према: Марковић, 1952). Можемо претпоставити да је Срејовић то искуство примењивао и у раду са својим студентима и ученицима.

Ипак, он је био упознат са „француском литературом” и пре одласка у Париз. Осим (реконструисаног) наставног плана и програма, о чему ће бити речи у следећем поглављу, аргумент за тврдњу да су се у тренутку

²³ Године 1922. Јаков Срејовић је премештен у Музику Краљеве гарде. Нав. Према: Срејовић, 1984: 4.

²⁴ Током кратког временског периода Срејовићу је 1922. године Марко Радосављевић предавао флауту. Радосављевић је био први професор флауте на Музичкој академији, у периоду од 1938. до 1941. године (Видети више у: Томић, 2017: 256–257).

²⁵ Гастон Кринел је предавао флауту на Париском конзерваторијуму од 1941. до 1969. године (Нав. Према: MacLagan, 2009: 40) – подучавао је водеће светске флаутисте, као што је Жан Пјер Рампал (Jean-Pierre Rampal, 1922–2000).

конституисања српске флаутске педагогије у првим годинама одржавања наставе флауте на Музичкој академији у Београду, њени темељи налазили у француској школи – или, барем у појединим елементима ове школе – налазимо у рукопису, односно, необјављеном преводу на српски језик Мојсове методе *О звуку – уметности и технике*.²⁶ У питању је превод који је, по свој прилици, урадио Јаков Срејовић. Материјал који је урађен, верујемо, у педагошке сврхе, садржи на крају потписане речи „јануар 1951 – Београд”. Дакле, капитално дело флаутске литературе било је преведено на српски језик за мање од двадесет година након првог издања. Име преводиоца није назначено, али се на свакој другој страници превода проналази печат „из књига ЈАКОВА СРЕЈОВИЋА”. Текст методе, чији је наслов преведен као *О тону – уметности и техника*, откуцан је на писаћој машини, док су нотни примери дати у читком рукопису. Мојсова објашњења која претходе вежбама преведена су такође на српски језик, док су поједине кратке смернице дате непосредно пред почетак или у току вежби исписане руком на француском језику (Упор. Прилог 1 и 2). Уредно припремљен превод наводи на помисао да је материјал био предвиђен за потенцијално објављивање, које се, ипак, није реализовало.

Le Programme

Иако детаљни наставни планови и програми за предмет флаута из периода Срејовићевог ангажовања на Музичкој академији и Средњој музичкој школи нису сачувани у Архиву Србије²⁷ и архиви Факултета музичке уметности, реконструкција наставног плана била је (делимично) могућа на основу сачуваних књига испитних записника од школске 1945/1946. године до одласка Јакова Срејовића у пензију „у рангу редовног професора 1976. године” (Димитријевић, 1989: 12). Разматрањем испитних записника уочавамо да су често на испитима извођене етиде из „Тафанел-Гобер методе” (1947/1948, 1952–1954, 1955/1956*, 1958/1959, 1961/1962).²⁸ У складу са тим,

²⁶ Marcel Moyse (1951). *О тону: уметност и техника* (прев. Јаков Срејовић?). Београд (рукопис код аутора).

²⁷ У недатираном правилнику о наставном плану и програму Средње музичке школе (АС, Г-210, Ф VIII) и наставном плану за Средњу музичку школу у Београду (АС, Г-210, Ф IX) сачуваним у архивској грађи Архива Србије, наводе се само предмети који су се слушали у оквиру одређеног одсека, али не и програм главног предмета (флаута) са предлозима тонских и техничких вежби, етида, или концертног програма.

²⁸ Године дате у заградама упућују на школске године када су на испитима на Музичкој академији и у Средњој музичкој школи извођене наведене композиције. Местимично је у записницима рукопис био нечитак или су изостављени поједини подаци о делу или опусу дела због чега постоји могућност да наведени „списак” није потпун. Имајући у виду да је Срејовић предавао у Средњој музичкој школи до 1961. године, у овај преглед су укључени програми пријемних испита за први степен студија

можемо извести закључак да је Срејовић у настави користио и остале делове *Комплетне методе*, односно, да су вежбе које се у њој налазе биле део свакодневног вежбања Срејовићевих студената.²⁹

Већ је школске 1945/1946. године Срејовићев истакнути студент Драгутин Мирковић (1923–?) на годишњем испиту из флауте извео комад *Пан из Свирача флауте* оп. 27 (1924) Албера Русела (Albert Roussel), то јест, дело које је 1960. године било *конкурсна* композиција на Конзерваторијуму (Упор. Прилог 3). Увид у записнике сведочи о важној чињеници да су београдски флаутисти свирали „француске комаде” од четрдесетих година двадесетог века настављајући ту традицију и у наредним деценијама. У питању су Гоберова Балада (1946/1947), Фореева Фантазија оп. 79 (1945/1946, 1955/1956), Фантазија (1951/1952, 1956–1958, 1961–1963), коју је 1913. године компоновао Жорж И (Georges Hüe), *Канџабиле и Пресио* Ђерђа Енескуа (1959–1964), Кончертино оп. 107 (1954/1955*, 1960/1961) Сесил Шаминад, Балада (1972/1973) Франка Мартена (Frank Martin), као и круцијално дело у флаутској литератури, *Сирикс* (1952/1953, 1959/1960*) Клода Дебисија (Claude Debussy). Осим различитих Бахових соната (1951/1952, 1954/1955*, 1955–1957, 1958/1959, 1959/1960*, 1960/1961, 1972/1973, 1974/1975), интерпретирана је и Хиндемитова (Paul Hindemith) Соната за флауту и клавир из 1936. године (1956/1957, 1958/1959).³⁰ Моцартови концерти су такође представљали обавезан сегмент (академског) образовања (Концерт за флауту и оркестар у Ге-дуру КВ 313: 1946/1947, 1953/1954, 1958/1959*, 1959/1960*, 1960/1961*, 1972/1973; Концерт за флауту и оркестар у Де-дуру КВ 314: 1952/1953, 1955/1956, 1959/1960*, 1961–1963, 1969/1970), док је концерт Жака Ибера (Jacques Ibert) изведен само школске 1958/1959. године.³¹ Сва наведена дела и даље су доминантна флаутска литература у

закључно са 1960/1961. школском годином (означено звездицом), у складу са претпоставком да је Срејовић своје ученике припремао за пријемне испите на Музичкој академији. Што се тиче записника са пријемних испита за други и трећи степен студија, као и завршних испита на првом, другом и трећем степену студија, разматране су све године од 1945/1946. до 1975/1976. школске године.

²⁹ На испитним програмима биле су заступљене и *Студије за флауту соло* *према делима Јохана Себастијана Баха*, које су данас обавезна литература на основним академским студијама из флауте. У великој мери студенти су свирали и Келерове (Ernesto Köhler, 1849–1907) етиде, које је већ у Српској музичкој школи Вићеслав Рендла (Vítězslav Rendl, 1868–1933) користио у настави флауте (Видети више: Томић, 2017: 251–253). Осим тога, Срејовић је својим студентима задавао Андерсенове (Joachim Andersen) и Бемове студије за флауту, а ређе етиде Алтеса, Фирштенауа (Anton Fürstenu), Гариболдија (Giuseppe Garibaldi), Сусмана (Heinrich Soussmann) и Мојса као испитно градиво.

³⁰ Хендлове сонате су, такође, често биле део испитних програма.

³¹ Две копије рачуна за поручене музикалије које је Јован Фрајт, „издавач музикалија” доставио Музичкој академији 1939. (АС, Г-210, Ф II бр. 1008) и 1940. године

различитим периодима школовања као и на концертним репертоарима флаутиста.

La Réception

Напоследку, осврнућемо се на концертни репертоар Јакова Срејовића и написте критичара о његовој интерпретацији. „Један од [Срејовићевих] првих јавних наступа” (Нав. према: Димитријевић, 1989: 8) био је у сали Музичке школе Станковић 1925. године, на врло успешном концерту посвећеном тада „модерној француској музици”. Од тог тренутка Срејовићеве наступе прате увек позитивне критике које су писали Милоје Милојевић, Миленко Живковић, Бранко Драгутиновић и други критичари. „Обиман репертоар у коме су били заступљени домаћи композитори, као и дела барокних мајстора од Баха до стваралаца из XX века” (Срејовић, 1984: 5),³² укључивао је, између осталих дела, Бранденбуршки концерт бр. 5 у Де-дуру BWV 1050 (1940) и Оркестарску свиту бр. 2 у ха-молу BWV 1067 (1954) Јохана Себастијана Баха, Фореову Фантазију оп. 79 (1947), Дебисијеву Сонату за флауту, виолу и харфу (1939, 1951, 1953), Концерте Жака Ибера (1958, 1960) и Волфганга Амадеуса Моцарта (1940, 1948, 1953, 1954, 1959, 1966) (Упор. Стевановић-Срејовић, ?).

Срејовићеве савременици сматрали су да је он „одличан солиста на флаути: почевши од чистог и сочног тона, па преко гипке технике прстију до музикалног осећања за израз” (Стевановић-Срејовић, ?, Нав. према: Живковић, 1937), а да је „главна одлика Срејовића ванредан тон топло обојен и интензиван (Нав. према: Стевановић-Срејовић, ?). Његову интерпретацију одликовали су „технички виртуозитет” (Димитријевић, 1989: 17, Нав. према: Драгутиновић, 1953) и „изједначени регистар” (Исто, Нав. према: Бердовић, 1964), односно, „технички и извођачки квалитети” (Стевановић-Срејовић, ?, Нав. према: Б. М. Д., 1954). Издвајамо и мишљење да је Срејовић „остварио сву дискретну поетичност и музички флуид фантазије Габријела Фореа” (Нав. према: Стевановић-Срејовић, ?), као и да је „свирао Моцартов Де-дур концерт за флауту са техничком сигурношћу зрелог уметника који осећа Моцартов стил” (Димитријевић, 1989: 17, Нав.

(АС, Г-210, Ф III бр. 1821) намећу претпоставку да је „француска” флаутска литература коришћена у настави и непосредно пре ангажовања Јакова Срејовића као професора у овој институцији. Наиме, међу бројним флаутским партитурама (етиде, концертни комади, сонате, концерти), поручене су и Бахове сонате, Моцартови концерти KV 313, KV 314, KV 229, као и Кончертино за флауту и клавир оп. 107 Сесил Шаминад (Упор. Прилог 4).

³² Ђура Бајаловић (1879–1956) и Сениша Станковић (1892–1974) су током двадесетих и тридесетих година 20. века такође изводили Бахова и Моцартова дела за флауту (Упор. Томић, 2017: 249, 253–4).

према: Драгутиновић, 1948). Верујемо да је Срејовић радио и са својим студентима на истом виду односа према тонском, техничком и стилском елементу интерпретације дела.

Le postlude

„Уколико се може говорити о постојању интернационалног стила свирања флауте, онда је он израстао из француског стила” (Magrinelli Rocha Dahmer, 2017: 19, Нав. према: Toff, 2012: 103). Ова тврдња Ненси Тоф чини се оправданом, будући да француска школа свирања и даље доминира у свету савременог флаутизма, иако се развијала и еволуирала, мешајући се временом са другим стиловима свирања. Најславнији флаутисти данашњице – укључујући и најчувенијег међу њима, Емануела Паија (Emmanuel Pahud, 1970) – припадају француској традицији. Пауел (Ardal Powell) сматра да се утицај ове школе огледа у „употреби металних флаута, превасходној усмерености на квалитет тона, особеној педагошкој методи која се проналази у *Тафанел-Гобер* методи и тонским вежбама Марсела Мојса, као и у свирању специфичног репертоара” (Gearheart, 2011: 5, Нав. према: Powell, 2002: 208). Ови елементи присутни су у српској уметности флауте и данас,³³ а на основу досадашњих сазнања можемо закључити да су у извесној мери били

³³ Увидом у наставни план и програм који је актуелан на Факултету музичке уметности, закључујемо да је *О звучности – уметности и технике* неизоставна флаутска метода на свакој години студија, као и „Тафанел-Гобер метода” која је предложена као литература на свим нивоима студија. Осим тога, планом и програмом је предвиђено да студенти изводе француске *конкурсне композиције*. У зависности од нивоа студија, препоручене су и друге Мојсове методе, као што су, на пример, *Лествице и аријећа* (1933), *Ејинге и техничке вежбе* (1921), *Дневне вежбе* (1923) или *Школа артикулације* (1928). Тонске и техничке вежбе које је Мојс написао за флауту прате развој наших флаутиста од почетка образовања, о чему сведочи Правилник о наставном плану и програму основног музичког образовања и васпитања. Током шест разреда ниже музичке школе млади флаутисти вежбају најпре вежбице из *Флаутистичке почетника* (1935), а од четвртог разреда се упознају и са чувеном методом *О звуку – уметности и технике*, као и Мојсовим етидама (*Двадесет и четири мале ејинге* [1932] и *Двадесет и пет мелодијских ејинга* [1932]). Савладавање вежби из „Тафанел-Гобер методе” предвиђено је само за први и завршни разред. Упор. Књиге предмета за извођачке уметности на основним, мастер и докторским академским студијама на Факултету музичке уметности:

http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_OAS_akreditacija_2017.docx,

http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/master_studije/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_MAS_akreditacija_2017.docx,

http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_DAS_akreditacija_2017.docx; приступљено 29. 03. 2018. 11.05 AM и *Службени Гласник Републике Србије – Просветни гласник*, 5/2010.

заступљени и у „Срејовићево доба”. То се највише препознаје према коришћеној литератури – методе и концертни репертоар – која је тада свирана, али која не мора нужно бити показатељ самог француског стила свирања, премда засигурно указује на пут којим се наша флаутска педагогија кретала и приближавала идеалу *француској*. У том погледу је допринос овог „родоначелника београдских дувача” (Пејовић, 2009: 252) замашан, а претпостављамо – имајући у виду сачуване и овом приликом доступне архивске материјале – и пионирски.

Та „француска струја” је затим јачала у српској педагогији флауте захваљујући млађим флаутистима који су се такође усавршавали у раду са француским педагозима. Међу њима најпре треба издвојити Срејовићеве студенте, међу којима су Милорад Мирковић (1923–1987), наставник флауте у Музичкој школи *Сиванковић* (1948–?), који је „од 1952. године [био] у непрекидним контактима, консултацијама са светским флаутистима и педагозима, најзначајнијим представницима париске флаутске школе” (Азањац, 1987: 35),³⁴ затим професори флауте на Факултету музичке уметности након Срејовићевог пензионисања и солисти различитих београдских оркестара – Миодраг Азањац усавршавао се у Паризу код Гастона Криanela (Упор. Јосиф, 1966: 2), док је Тахир Куленовић (1936–1999) „био на студијским путовањима у Лондону и Паризу”.³⁵ Данас је она присутна захваљујући делатности садашњих професора флауте на Факултету музичке уметности. Љубиша Јовановић (1957) се усавршавао у класи чувеног професора Париског конзерваторијума Кристијана Лардеа (Christian Lardé, 1930–2012),³⁶ а затим је остварио дугогодишњу сарадњу са једним од најзначајнијих флаутиста двадесетог века, Орелом Николеом. Са друге стране, Миомир Симоновић (1965) више пута је боравио на летњим школама флауте код флаутисте Алана Мариона (Allain Marion) и Рејмона Гијоа (Raymond Guiot), у чијој класи похађа наставу на Конзерваторијуму *Хектор Берлиоз*.³⁷ Пребогата активност споменутих српских флаутиста – Срејовићевих савременика или „наследника” –, која је оставила велики траг на различитим пољима уметничког деловања, изискује нова музиколошка истраживања.

³⁴ Милорад Мирковић је аутор методе *Техника флауте: аналитичке студије лествица, интервала и акорада* (1973), која представља „први уџбеник ове врсте код нас” (Азањац, 1987: 35).

³⁵ Такмичарска књижица за 20. Међународне сусрете флаутиста *Тахир Куленовић* у Ваљеву (2017). Ваљево, 3.

³⁶ Кристијан Ларде је био један од рецензента наведене методе Милорада Мирковића.

³⁷ Нав. Према: Такмичарска књижица за 20. Међународне сусрете флаутиста *Тахир Куленовић* у Ваљеву (2017). Ваљево, 7, 8.

Прилози

Прилог 1 – Прва страница превода Јакова Срејовића (?) методе Марсела Мојса Ошон – *умейноси и шехника* на српски језик (Београд, 1951):

Напољу Јелут
 NO 108/1951
 JAKOVA SREJOVICIA

MARCEL MOÏSE.

O TONU
UNETNOST I TERNIJA

Ne treba očekivati da će se naći u ovoj zbirci neosporna mogućnost dobija-
 nja LEPOG TONA.

Ovo se pitanje ne može teoretski tretirati; posle mnogo godina rada i raz-
 zmišljanja, oslanjajući se na lično iskustvo, stekao sam ubeđenje da "LEP TON"
 i pored idealne zamisli koju svaki stvaralac nije samo isključiv rad prirodnih fizi-
 čkih uslova.

Smišljen rad, pametno sproveden, može ozbiljno da utiče na preobražaj us-
 nice; taj rad ima za cilj da, pomoću retodičnih vežbi, promeni sopstvenu sposo-
 bnost, dajući mu u isto vreme mogućnost da dobije lep ton na FLAUTI.

Rad je podeljen u pet delova.

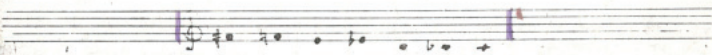
PRVI DEO tretira pitanje boje, srodnost tonova u svim registrima.
 DRUGI DEO, o gipkosti tona naročito u dubinama.
 TREĆI DEO, o izvođenju tona i vezivanju.
 ČETVRTI DEO, o kontroli - o vođenju, upravljanju- tona pri interpretaciji.

Posle dugog predmišljanja, mislio sam da će biti od koristi ako ovo delo
 objavi, jer mogu potvrditi da posle dugog rada i vežbanja etida koje slede
 uspeo da izmenim, i to srećno, svoju arhažuru i da su ove vežbe i sada osnove
 mog ličnog rada i moje nastave.


BOJA I SRODNOST TONA
PRVI TIRI REGISTER

Od 5 vrsta vežbi koje sadrži ova vesaka, ovaovde je jedina od najtežih za
 vežbanje.

Dva su razloga koje otežavaju srodnost tona kod flaute: razlika zvučnosti
 u svim 3 registra; teškoće izvođenja izvesnih tonova.
 Da bi se izveli sledeći tonovi po stepenu teškoće



dah će, prelazeći ove teži put tj. sve duži, postati sve slabiji i hladniji; iz
 obrnutog razloga, sledeći tonovi po stepenu teškoće postaju sve jači i jači
 jasniji, viši, po nekad čak i previše.



Ista je primedba i u medijuru/ srednjem registru / ali za stepen bližeg
 u medijuru usnice ne raspolažu istim svojim mogućnostima pošto su već u položaju
 za sviranje oktave.

Ove su konstatacije od presudne važnosti i polazeju od kvaliteta, snage
 / jačine i tačnosti tona / zavise s jedne strane od položaja usnice, a s druge
 od jačine i brzine vlačnog stuba; potpuno logično je polaziti tonove u me-
 dijuru u dve grupe skoro ravnomerne, tako, da se tonovi koji su lakše izvodljivi
 sviraju bliže mundolu, a teže izvodljivi malo dalje mundolu. Vilo smo koristili
 da ovaj način rada, ne samo da ispravlja greške o kojima je bilo reč, već i
 da otkriva srodnost u raznim oktava.

426 544
 Pauba

Прилог 2 – Последња страница превода Јакова Срејовића (?) методе Марсела
Мојса Ошону – уметности и техника на српски језик (Београд, 1951):

Из књиге
ЈАКОВА СРЕЈОВИЋА 27

Andante.

A travailler en Fa# majeur
" Fa "

Toujours patte de si.
Mi

pp *p* *cresc.* *mf* *f* *ppp*

januar 1951 - Beograd

Прилог 3 – Архивска грађа: Факултет музичке уметности у Београду, Средња музичка школа при Музичкој академији, Записник са годишњег испита одржаног школске 1945/1946. године (класа: Јаков Срејовић, флаута):

ДРЖАВНА МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА У БЕОГРАДУ
СРЕДЊА МУЗИЧКА ШКОЛА У БЕОГРАДУ

МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА
БЕОГРАДУ
632
1946.г.

ЗАПИСНИК

КОМИСИЈЕ ЗА ПОЛАГАЊЕ _____ ИСПИТ 1945/4 6 ГОДИНЕ

Предмет: флаута, обобо, кларинет, тромбон, Година: _____ Отсек: _____
Труба

Предметни наставник: Ј. Срејовић, Ј. Медвен, Ф. Партлић, Е. Брун, А. Хоуд, _____

УСМЕНИ – ИЗВОЂАЧКИ ИСПИТ

Понедељак, 15 јула 1946 г. од 8 часова

| Редни број | ИМЕ И ПРЕЗИМЕ | Питања, односно извођена дела | Оцена | Оцена писменог испита | Годишња оцена | ПРИМЕДБА |
|------------|-------------------|---|--|-----------------------|---------------|------------------------|
| 1 | Марковић Драгутин | Класа Ј. Срејовића-Флаута Скала: H, gis; свира: H. Joubert: op. 53, br. 13. Rohlf: op. 27, i. Joubert: de flute (Pau) | одличан (5) | | | Прелази у 5. дој. |
| 2 | Марковић Милорад | скала: E, eis; свира: Joubert: op. 53, br. 23. de Braille: "Une flûte dans les rochers." | одличан (5) | | | Прелази у 5. дој. |
| 3 | Зайц Томаш | скала: E cis; свира: Köhler op. 88 br. 9. Joubert: 1) 33 alle 2) Allegretto | одличан (5) | | | Прелази у 5. дој. |
| 4 | Прежељ Царил | скала: As, fi; свира: Köhler op. 89 br. 15. J. Faure: Fantaisie | одличан (5) | | | Прелази у 5. дој. |
| 5 | Кочић Лујовић | скала: G-a Köhler op. 331 свира: br. 2. Händel: T. stw 13 солата br. 4. | добра (3) малтр. дошриш брло дошриш (4) | | | Прелази у 2. јодиме |

272-11411-38

Прилог 4 – Архивска грађа: Архив Србије у Београду, Копија рачуна за Музичку академију у Београду, од Јована Фрајта, издавача музикалија (АС, Г-210, Ф II бр. 1008, 5; 1939):

| | | Prenos R.M. 1.711,50 |
|--------|--|-----------------------------|
| 1 kom. | Malliwoda, Op. 80 Konzert Ronde | 2.-- |
| 1 " | Händel, Sonate 1/6 | 2.-- |
| 1 " | Kuhlau, Op. 57 | 3.-- |
| 1 " | Manigold, Jdylen | 2,50 |
| 1 " | Gitolff Nr. 1435, 1436 a 1,20 | 2,40 |
| 1 " | Gitolff Nr. 1437 | 1,80 |
| 1 " | Bhm, Suite 1/II a 1,50 | 3.-- |
| 1 " | Furstenau, Op. Leo | 3,60 |
| 1 " | Kuhlau, Op. 68 | 3.-- |
| 1 " | Friedrichs des Grossen III svezak | 16.-- |
| 1 " | Mozart, Konzert Nr. 2 za Flautu i klavir | 3.-- |
| 1 " | Andersen, 3 Rudenzen | 1,50 |
| 1 " | Mhler, Op. 89 sv. 1/II a 3.- | 6.-- |
| 1 " | Prill, S. Op. 6 sv. 1/II a 2,50 | 3.-- |
| 1 " | Tillmets, Op. 54 | 3.-- |
| 1 " | Mozart, Konzert Nr. 1 za Flautu | 3.-- |
| 1 " | Winkler, Op. 6. | 3.-- |
| 1 " | Doppler, Op. 26 | 2,50 |
| 1 " | Bach, Sonaten 1/3, 4/6 a 2,50 | 5.-- |
| 1 " | Bach Studien za flautu | 2.-- |
| 1 " | Meyer-Obersteben. Op.17 | 3,50 |
| 1 " | Schubert Op. 160 | 0,50 |
| 1 " | Andersch. Scule der Vitousitat | 2.-- |
| 1 " | Bhm, Op. 37 Suite I | 2,50 |
| 1 " | " " " " II/III a 3.- | 6.-- |
| 1 " | Lorenzo, K.nstler Studien | 2.-- |
| 1 " | Kepter, Capriccio | 3,50 |
| 1 " | Kuhlau Op. 110 | 3.-- |
| 1 " | Bach, Sonate za klavir flautu i violinu | 2.-- |
| 1 " | Hofman, Op. 98 Konzertstuck | 3.-- |
| 1 " | Kruger, Suite in 3 Satzen za flautu i klavir | 6.-- |
| | | <u>Prenos R.M. 1.832,60</u> |

Литература

- Азањац, Миодраг (1987). In memoriam. Милорад Мирковић (1923–1987), *Pro Musica*, 136–137, 35.
- Азањац, Миодраг (2018) *Српска уметности флауџе (фрула – флауџа од искона)* (приређ. Зоран Рајичић). Чачак: Туристичка организација Чачка.
- Bate, Philip (1975). *The Flute: A Study of its History, Development, and Construction*. London: Ernest Benn.
- Böhm, Theobald (1882). *An Essay on the Construction of Flutes, Giving a History and Description of the Most Recent Improvements, with an Explanations of the Principles of Acoustics Applicable to the Manufacture of Wind Instruments* (Ed. Walter Stewart Broadwood). London: Rudall, Carte & Company.
- Boehm, Theobald (1908). *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspect* (trans. Dayton C. Miller). Kessinger Publishing.
- Gearheart, Sarah K. (2011), *Exploring the French Flute School in North America: An Examination of the Pedagogical Materials of Georges Barère, Marcel Moysé, and René Le Roy*. Louisiana State University.
- Glick, Dorothy (2014). *Paul Taffanel and the Construction of the French Flute School*. University of Kansas.
- Debost, Michel (2002). *The Simple Flute from A to Z*. New York: Oxford University Press.
- Debost, Michel (1996). *Une Simple Flûte: Cahier de travail*. Van de Velde.
- Димитријевић, Љубомир (1989). *Јаков Срејовић: њоводом шездесет љодина насјаве флауџе у Београду*. Београд.
- Јосиф, Енрико (1966), Дувачки квинтет београдских филхармоничара, *Pro musica*, 16–17, 2–5.
- Књиге предмета за извођачке уметности на основним, мастер и докторским академским студијама на Факултету музичке уметности у Београду:
http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_OAS_akreditacija_2017.docx,
http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/master_studije/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_MAS_akreditacija_2017.docx,
http://www.fmu.bg.ac.rs/dokumentacija/doktorske_studije/Knjiga_predmeta_Izvodjacke_umetnosti_DAS_akreditacija_2017.docx; приступљено 29. 03. 2018. 11.05 AM.
- Lawrence, Eleanor (2000). Interview with Marcel Moysé, *The Marcel Moysé Society*, 11, 2–6.
- MacLagan, Susan (2009). *A Dictionary for the Modern Flutist*. Lanham: Scarecrow Press.
- Magrinelli Rocha Dahmer, Fabiana (2017). *The Influences of the French Flute School on Brazilian Flute Pedagogy*. University of Southern Mississippi.
- McCutchan, Ann (1994). *Marcel Moysé: Voice of the Flute*. Singapore: Amadeus Press.
- Moysé, Louis (Ed.) (1967). *Flute Music by French Composers for Flute and Piano* [партитура]. G. Schirmer Inc.
- Moysé, Marcel (1934). *De la Sonorité: Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moysé, Marcel (1951). *O tonu: umetnost i tehnika* (прев. Јаков Срејовић?). Београд (рукопис код аутора).
- Пејовић, Роксанда (2009). *Прејлед музичких гојањања (1944–1971) – Бранко Драјуџиновић (1903–1971)*. Београд: Универзитет у Београду – Факултет музичке уметности.
- Piccini, Cairtrine-Ann (2013). *French Women Perpetuating the French Tradition: Women Composers of Flute Contest Pieces at the Paris Conservatory*. University of Houston.
- Phillips, Tammara K. (2006), *A Performance Guide to the Music for Flute and Piano by Philippe Gaubert*. Florida State University.

- Službeni Glasnik Republike Srbije – Prosvetni glasnik, 5/2010.
- Срејовић, Јаков (1984). Један живот са флаутом, *Pro musica*, 122, 4–6.
- Стевановић-Срејовић, Бранислава (приређ.) (?), *Програми и кријишке са концерата Јакова Срејовића 1925–1966*, Београд.
- Stoltz, Liesl (2003). *The French Flute Tradition*, University of Cape Town.
- Такмичарска књижица за 20. Међународне сусрете флаутиста *Тахир Куленовић* у Ваљево (2017). Ваљево.
- Taffanel, Paul and Philippe Gaubert (1958). *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.
- Томић, Марија (2017). Развојни путеви и постигнућа флаутске педагогије у Србији до оснивања Музичке академије у Београду. У: Милена Петровић (уред.), *У њојрази за доживљајем и смислом у музичкој педагогији* (246–261). Београд: Факултет музичке уметности.
- Waddell, Rachel Lynn (2002). Creating a Performance Practice Context for *Tone Development Through Interpretation*, *The Marcel Moyse Society*, 13, 7–9.
- Wye, Trevor (2003). *Practice Books for the Flute (Omnibus Edition)*. Novello.
- Архивска грађа:
- Архив Србије у Београду, Фонд Државне Музичке академије, Г-210, Ф I–IX (1937–1947):
- Копија рачуна за Музичку академију у Београду, од Јована Фрајта, издавача музикалија (АС, Г-210, Ф II бр. 1008; 1939).
- Копија рачуна за Музичку академију у Београду, од Јована Фрајта, издавача музикалија (АС, Г-210, Ф III бр. 1821; 1940).
- Правилник о наставном плану и програму Средње музичке школе (АС, Г-210, Ф VIII)
- Наставни план за Средњу музичку школу у Београду (АС, Г-210, Ф IX)
- Архивска грађа похрањена на Факултету музичке уметности у Београду:
- Средња музичка школа при Музичкој академији:
- Записници годишњих испита (1945–1951).
- Музичка академија у Београду:
- Записници пријемних и годишњих испита за први степен студија (1952–1959).
- Записници дипломираних студената, постдипломских студената и студената трећег степена – пријемни, годишњи и завршни испити (1959–1971).
- Записници годишњих испита за проверавање способности и склоности (1961–1963).
- Записници испита за проверавање способности и склоности првог и другог степена (1964–1966).
- Записници конкурсне комисије за школску 1965/1966. годину.
- Записници пријемних и допунских испита за први и други степен за упис на Музичку академију у школској 1966/1967. години.
- Књига записника за проверавање склоности за први и други степен (1967–1971).
- Записници са пријемних испита првог и другог степена (1968–1976).
- Записници са пријемних испита трећег степена (1971–1976) и записници завршних испита трећег степена за студенте који су дипломирали од 12. 01. 1971. до 01. 09. 1976.

RECOGNIZING THE ELEMENTS OF THE FRENCH FLUTE SCHOOL IN THE FLUTE PEDAGOGY OF JAKOV SREJOVIĆ

Regarding development of the (Serbian) flute pedagogy and interpretation, French Flute School – which was developed in second half of the ninetieth century at Paris Conservatory – has undoubtedly the most important role. This paper tends to determine a comprehensive concept of the French Flute School, as well as its impact on the flute pedagogy of Jakov Srejovic during his work at Music Academy in Belgrade (1941–1976) and High Music School at the Academy (1940–1961). The heritage of the French Flute School can be recognized in (reconstructed) curriculum from the years of Srejovic's pedagogy work at the Music Academy, concert repertoire of Jakov Srejović, texts written by musical critics about his interpretation, and his own writings about his professional career. According to the above mentioned, contribution of Jakov Srejovic to development of Serbian flute pedagogy is of significant importance.

Key words: French flute school, Marcel Moyses, Jakov Srejović, Serbian flute pedagogy, curriculum