

Наталија Јовић,¹ Марија Томић²

¹наставник флауте, МШ „Марко Тајчевић”, Лазаревац Србија

²студент ДАС, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија

¹natalijaAT@gmail.com, ²marijatomic@fmu.bg.ac.rs

МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ ИНСТРУКТИВНЕ ЛИТЕРАТУРЕ ЗА ФЛАУТУ У СРБИЈИ

Сажетак

Теоретску базу рада представљају публиковани радови (флаутских) педагога, који су за потребе наставе флауте у Србији писали инструктивну литературу и/или користили и прилагођавали већ постојећу (инострану) литературу. Зарад бољег разумевања методичких основа флаутске наставе и одређивања места инструктивне литературе у наставном програму, проучавале смо и радове из области методике наставе флауте (Марочик, 2014; Rakin-Martinović, [u rukopisu]; Димитријевић, 2006; Eberst, 1964, 1979) и историјата српске музичке педагогије (Пејовић, 2001; Дробни, 2008), као и музиколошку грађу (Томић, 2015, 2017, 2018). Циљ нам је био да објединимо и анализирамо прикупљену инструктивну литературу за флауту у Србији, кроз тумачење наведених методских упутстава и објашњења у методама, водећи се концептом „четири области *тйийичних комйейиениција извођача*, вештина или уметности извођења” (Bogunović, 2010: 33). Осим написаних упутстава и објашњења, разматрале смо и она која имплицитно произилазе из датих нотних примера, односно, вежби. У раду се истичу аспекти интерпретације који се могу унапредити коришћењем наведене инструктивне литературе. Такође, представиле смо узрасни оквир флаутиста којима разматране школе и учбеници могу бити намењени, имајући у виду тренутно трајање основног флаутског образовања. Вредност сагледаних инструктивних дела, настајалих у периоду од краја педесетих година прошлог века до 2005. године, препознаје се у идејном залагању и практичном труду аутора да подрже и унапреде српску флаутску педагогију и извођаштво, као и у самом садржају написаних метода.

Кључне речи: инструктивна литература за флауту, методска упутства и објашњења, тонске и техничке вежбе за флауту, српска флаутска педагогија, флаутске методе

Увод

Учење свирања на флаути је свеобухватан и сложен процес који тражи много стрпљења, упорности и времена. Знање и вештине којима је потребно овладати захтевају методолошки и систематски приступ самом процесу учења (Dimitrijević, 2005d [предговор]).

Унапређење музичког извођења у директној је вези са временом проведеним у самосталном вежбању, које је усмерено и вођено наставниковим инструкцијама (Јовић, 2018). Избор инструктивне (лат. *instructio* – упутство, упућивање, подучавање, настава) литературе, којом се подстиче напредовање музичког извођача, јесте у наставниковој надлежности, али остаје у оквиру предвиђеног програма за развој музичких вештина, који је прописан Законом о основама система образовања и васпитања (*Службени гласник РС*, бр. 88/2017, бр. 27/2018), Законом о средњем образовању и васпитању (*Службени гласник РС*, бр. 55/2013, бр. 101/2017, бр. 27/2018) и Правилником о наставном плану и програму основног музичког образовања и васпитања (*Службени гласник РС*, бр. 72/2009, бр. 5/2010) Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Тиме он постаје важећи и облигаторан за коришћење у настави, при остваривању педагошких циљева који се тичу развојних стручних компетенција неопходних за постизање општих исхода музичког образовања.

У методичком приручнику *Настава дувачких инструмената* (1964), Антон Еберст (1920–2005) истиче да су добро осмишљени наставни планови кључни за формирање најпре општег, а потом и стручног знања (Eberst, 1964: 9). Примена инструктивне литературе у реализацији наставног програма има за циљ стицање и развој одређених тонских, техничких, изражајних, интонативних и агогичких способности и вештина ученика. У *Методици наставе флаути*, Радмила Ракин-Мартиновић флаутске методе из домена инструктивне литературе класификује на оне које се могу односити на унапређење свих елемената који су у вези са тонским квалитетом (поставка тона, рад на његовом квалитету, артикулацији, волумену, доји, интонацији и завршетку) и методе чијом се применом могу развити извођачки технички аспекти (од овладавања фином моториком језика – потребном за прецизан атак – и прстију – потребном за синхронизацију покрета у различитим прсторедима – до уједначености звука у сва три флаутска регистра) (Видети више у: Rakin-Martinović, [u rukopisu]). Флаутиста Љубомир Димитријевић (1952) сматра да „рад на сонорности тона и уједначавању

регистара треба да траје током читаве извођачке активности репродуктивног [подвукле Н. Ј. и М. Т.] музичара, без обзира на знање, сигурност и рутину” (Димитријевић, 2006: 19), чиме се истиче значај перманентног и посвећеног рада на садржају инструктивне литературе.

Тематски груписане у тонске вежбе, техничке вежбе, вежбе засноване на лествицама и акордима или етиде,¹ методе се публикују као школе, уџбеници, вежбе, студије, збирке етида или приручници, а најчешће се у раду са ученицима примењују комбиновано. Нотне примере у оквиру предложене методе могу пратити методска објашњења и методска упутства. Методска објашњења имају за циљ да појасне *ишћа* обрађује одабрани метод подучавања и технике које су садржане у датој инструктивној литератури зарад унапређења одређених извођачких компетенција. Методска упутства дају извођачу смернице о томе *како* се служити инструктивним материјалом. Примењене у настави, изабране методе представљају *методичке основе* наставе и један су од елемената методике наставе инструмента током планирања начина остваривања циљева и задатака – у нашем примеру – наставе флауте.

Инструктивна инструментална литература у Србији – почеци

Већ током прве половине деветнаестог века, у нашој земљи сазрева идеја о учењу свирања на различитим инструментима, што се одвија на приватним часовима или при институцијама – у приватним и државним школама, војним оркестрима и певачким друштвима² (Нав. према: Пејовић, 2001: 255, 264). Прве часове клавира, гитаре, харфе, виолине, певања и, значајно је, флауте држали су наставници који су најчешће били страног порекла, али и наши музичари школовани у иностранству (Упор. Исто: 255–256; Томић, 2017: 246–247). Без обзира на извођачка интересовања, потребе и ангажмане, у раном периоду музичког извођачког описмењавања у Србији написани уџбеници, односно, инструменталне школе наших аутора су реткост. Да се закључити да су се музички педагози током наставе инструмента ко-

¹ „Етиде су систематски постављене вежбе кроз које ученик поступно стиче технику, тј. способност савлађивања свих извођачких проблема на свом инструменту” (Eberst, 1979: 43).

² У саставу првог српског (војног) оркестра (основаног 1831. године) били су дувачки инструменти: фруле, кларинети, обое, хорне и трубе са басом, а вођа те војне „банде” био је Јосиф Шлезингер (1794–1870), значајно име на пољу музичког описмењавања у Србији тог времена (Vuksanović, 1998: 5). За потребе оркестра, Шлезингер подучава војнике свирању на лименим дувачким инструментима користећи вежбе засноване на народним мелодијама (Пејовић, 2001: 255). Тек тридесет и седам година касније, гудачи добијају своју улогу у том оркестру (1868. године) постављањем Драгутина Чижека (1831–1913) на место капелмајстора (Упор. Vuksanović, 1998: 5).

ристили већ постојећом, богатом иностраном инструктивном литератуrom.³ Ипак, пионирски радови остају нам у наслеђе као претеча наше данашње педагошке праксе.

Први музички уџбеник на српском језику који припада инструктивној инструменталној литератури, рукописно је издање „најновија и најпрва” *Школа за њиџар[у]* из 1842. године Георгија Милановића (Дробни, 2008: 28). Осим подучавања о произвођењу тона на гитари, држању и свирању инструмента, уџбеник доноси и основе музичког описмењавања (Исто: 29). Прве следеће публикације из области наше инструктивне инструменталне литературе јесу *Изучавање виолине ђомођу народних ђесамa за ђосђиенo учење* (1870) и *Приђрава у учењу нођнођ ђојања и свирања на виолини* (1871) Аксентија Максимовића (1844–1873) (Исто: 31; Упор. Пејовић, 2001: 276). Када је музичко образовање крајем 19. века у Србији у питању, Роксанда Пејовић (1929–2018) истиче да је оно било предвиђено на свим нивоима школовања и да су у различитим градовима живели и радили како страни тако и домаћи наставници музике, „од Врања на југу, до Пирота и Неготина на истоку и Шапца и Ваљева на западу, а у Војводини од Вршца до Кикинде” (Пејовић, 2001: 257). Динамика штампања школа или приручника пратила је заступљеност и потребе музичких институција у тадашњој земљи, као и историјске околности. Аутори се служе иностраним методама као узорима и прилагођавају их нашој традицији, на пример, коришћењем народних мелодија при обради проблемских задатака (Исто: 273). Музички педагози крајем деветнаестог и почетком двадесетог века се, осим писања теоријских уџбеника и песмарица за потребе предшколског, основног и средњег образовања, окрећу и писању стручних инструменталних приручника (Исто: 276).⁴

³ Први писани инструктивни инструментални радови датирају већ из првих година 18. века (Jørgensen, 2004: 87). Отетерови (Jacques-Martin Hotteterre, 1674–1763) *Принципи свирања ђраверсо флауђе* из 1707. године представљају „први објављени трактат о (траверсо) флаути” (Томић, 2018: 262). Најпознатији аутори метода у 18. веку јесу Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773), аутор *Ођлега о свирању ђраверсо флауђе* (1752), затим певач (кастрат) и композитор Тоси (Pier Francesco Tosi, 1653–1732), као и оргуљаш Данијел Готлиб Турк (Daniel Gottlob Türk, 1750–1813) (Jørgensen, 2004: 87). Садржајно, њихови радови, чија се вредност препознаје у одважности аутора да систематизују начине подучавања техника извођења на флаути, инструментима са диркама и певања, заснивају се на искуствима и ставовима аутора (Исто). Иако датирају из осамнаестог века, ова дела су још увек актуелна – у другој половини 20. и почетком 21. века штампана су њихова реиздања, која су у нераскидивој вези са популаризацијом извођења барокне музике.

⁴ Публиковани материјали из тог периода су: *Школа за виолину* (1899) Владимира Ђорђевића (1869–1938), *Клавир и учење клавира* (1901) Исидора Бајића (1878–1915), *Школа за клавир* (1911) Данице Крстић (1873–1966), *Школа за виолину* (1914) Јосифа Свободе (1856–1898), *Нова основна школа за виолину* (1937) Петра Стојановића (1877–1957) (Нав. према: Дробни, 2008: 31; Пејовић, 2001: 276–277).

Музичко-уметнички живот Србије, као и педагошки рад, доживљава експанзију између два светска рата оснивањем Опере при Народном позоришту (1920), Филхармоније (1923) и Музичке академије (1937), као и формирањем удружења „Collegium musicum” (1925) у Београду (Нав. према: Vuksanović, 1998: 6), да би ратно и послератно време донело велику промену у музичком развоју (Исто: 6–8). С тим у вези, стварају се околности за појаву првих радова наших аутора из области инструктивне литературе, између осталог и за флауту.

Флаутска инструктивна литература у Србији – хронолошки оквир

Сагледавањем архивске грађе, музиколошких материјала и доступне литературе, може се закључити да флаутска педагогија у Србији постоји готово два века (Упор. Vuksanović, 1998; Пејовић, 2001; Томић, 2017). Први кораци флаутске педагогије били су у вези – као и у случају учења других инструмената – са деловањем наставника страног порекла, који су, осим као наставници на приватним часовима и концертни извођачи, били ангажовани и у првим музичким школама у Србији (Видети више у: Томић, 2017).⁵ Настава флауте у (музичким) школама присутна је у успешним и мање успешним исходима од тридесетих година деветнаестог века (Упор. Исто: 246–247). Од школске 1900/1901. године у Српској музичкој школи флаутско образовање било је подељено на два нивоа: „почетнички и виши одсек, сваки у трајању од по три године” (Пејовић, 2001: 266; Упор. Томић, 2017: 250–253). Следећом, нама познатом, изменом трајања флаутског образовања, основна школа за флауту траје две године и не може се уписати са мање од дванаест нити више од шеснаест година (осим уз посебну одлуку наставничког савета), док средња школа траје четири године (Eberst i Ćuljak, 1958: 92–97). Према доступним информацијама, временски оквир нижег, односно, основног музичког образовања за флауту у Србији школске 1978/1979. године бива продужен на четири године, док од школске 2010/2011. године основно флаутско образовање траје шест година, кроз два

⁵ Као значајна имена првог периода српске флаутске педагогије издвајају се Адолф Петар Лифка (Adolf Peter Lifka, 1828–1895), члан новосадског Српског народног позоришта, потом наставник флауте Јозеф Полариш, који је, као и Лифка, држао приватне часове флауте у Зрењанину, Јулијус Петерш – наставник флауте који је деловао у Белој цркви и основао приватну Музичку школу, Јозеф Нидермајер (Josef Niedermayer), наставник флауте у Војној музичкој школи у Вршцу, као и Станислав Бинички (1872–1942), који је предавао флауту у Лесковачкој гимназији (Томић, 2017); у Београду су се у овом периоду подучавањем флауте бавили Михајло Спасојевић (1823–1896), Јосиф Шнаберт, Вићеслав Рендла (Vítězslav Rendla, 1868–1933), Марко Радосављевић, Љубомир Ђ. Димиријевић (1892–?) и Јосип Хабшид (Видети више у: Исто).

циклуса од по три године. Због тога ћемо у прегледу метода домаћих аутора писаних за флауту, уз узраст који аутори одређују у својим методама, навести и предлог узраста ученика, односно, студената којима оне могу бити намењене, у складу са садашњим, шестогодишњим основним флаутским образовањем (Упор. Табела 1).⁶

Током подучавања свирања флауте наставници и професори су се ослањали на постојеће и доступне иностране методе. О томе сведоче Рендлини⁷ извештаји „о успеху својих ученика у Српској музичкој школи” (Томић, 2017, 252) – овај флаутиста је у настави, између осталог, користио методе Келера (Ernesto Köhler, 1849–1907), Фурштенауа (Anton Bernhard Fürstenau, 1792–1852) и Попа (Wilhelm Popp, 1828–1903) (Упор. Исто: 252–253). Такође, у личној библиотеци Јакова Срејовића (1904–1996),⁸ дугогодишњег (од 1941. до 1976. године – Упор. Томић, 2018: 269) професора флауте на Музичкој академији у Београду (данас Факултет музичке уметности) и наставника флауте у Средњој музичкој школи при Музичкој академији (од 1940. до 1961. године – Упор. Исто) пронађен је превод методе *О звуку – уметности и технике* (1934) славног француског флаутисте Марсела Мојса (Marcel Moyse, 1889–1984) на српски језик, који је урађен 1951. године (Нав. према: Исто: 270). На основу сачуваних књига испитних записника, од школске 1945/1946. године до одласка професора Срејовића у пензију 1976. године, сазнајемо да је позната „Тафанел-Гобер метода” била примењивана у раду са студентима Музичке академије и ученицима Средње музичке школе при Музичкој академији (Упор. Исто: 270–271). У публикацији *Шта треба да се зна о дувачким инструментама* (1958) представљен је наставни програм за нижи (двогодишњи) и виши (четворогодишњи) ниво школовања (Eberst i Ćuljak, 1958: 92–97) – предложена инструктивна литература

⁶ У наставним плановима и програмима се – без обзира на наведене измене трајања флаутског образовања – за сваки ниво школовања препоручују од две до шест различитих збирки етида које одговарају узрасту ученика и циљу образовања, а испитни захтев за сваки ниво школске провере подразумева извођење две или три етиде различитог карактера.

⁷ Вићеслав Рендла је био „наставник флауте, виолончела, контрабаса, камерне музике и диригент школског оркестра” у Српској музичкој школи, активни солиста, камерни и оркестарски музичар, као и композитор (Нав. према: Томић, 2017: 250–251).

⁸ Значајан утицај на развој српске флаутске педагогије Јаков Срејовић је остварио после боравка у Бечу, када преузима класу флауте у Музичкој школи „Станковић” 1929. године, што Вуксановић сматра „почетком организоване наставе флауте у Београду” (Vuksanović, 1998: 6; Упор. Томић, 2017: 247–248). Према речима Миодрага Азањца (1932–1997), из Срејовићеве класе на Музичкој академији „изашли су будући вредни носиоци развоја [српске] флаутске педагогије и уметности. Браћа Мирковић [Милорад Мирковић, 1923–1987 и Драгутин Мирковић, 1923–?], Миодраг Азањца, Тахир Куленовић [1936–1999], Љубомир Димитријевић су најистакнутији наследници флаутског мајсторства Ј. Срејовића” (Нав. према Vuksanović, 1998: 7).

обједињује важне флаутске опусе значајних иностраних композитора.⁹ Увидом у легат Милорада Мирковића, соло флаутисте оркестра Београдске опере (1946–1966) и наставника флауте у Музичкој школи „Станковић” од 1948. године до свог пензионисања (Азањац, 1987: 35), односно, до 1983. године (Упор: Димитријевић, 1989: 24), сусрећемо се са изузетном библиотеком, тачније, са скоро целокупним опусима значајних европских аутора флаутских метода.¹⁰

О непостојању (српске) инструктивне литературе за дувачке инструменте писао је већ Бруно Брун (1910–1977) у тексту *О настави дувачких инструмената*, објављеном 1949. године у часопису *Музика*, напомињући да „нема наставног материјала као: почетничких школа, етида, композиција за наставу” (Брун, 1949: 105). Његов циљ је био да се „Министарству просвете НР Србије [предложи] да се омогући набавка најпотребнијих уџбеника (школа, етида и т[ако] д[аље]) бар за прве три почетне године” (Исто: 106–107). Готово десет година касније, са тим речима се слажу Еберст и Чуљак, износећи став у предговору за књигу *Шта треба да се зна о дувачким инструментама* да „највећу тешкоћу” у школовању и раду професионалних музичара представља „недостатак музичке литературе, било уџбеника – школа (...), било књига – приручника” (Eberst i Ćuljak, 1958: 5). У овој књизи аутори постављају једно важно питање, које не добија коначан одговор: „Да ли су наши музички педагози незаинтересовани за ту врсту делатности, или, пак, издавачке куће нерадо примају таква дела збој нерентабилности – тешко је рећи”. (Исто).

Не можемо са сигурношћу да тврдимо, али чини се да је први рад у области инструктивне литературе за флауту на нашим просторима *Приручник за дувачке инструменте (флаута, обоа, кларинет, фајол, рој, тируда, јозауна): Лесвица и акорд – уџбеник за извођење лесвица и акорада за све године ниже и средње музичке школе* из 1958. године, аутора кларинетисте Антона Еберста, некадашњег шефа дувачког одсека Средње музичке школе „Исидор Бајић” у Новом Саду (Упор. Табела 1). Верујемо да овај *Приручник* настаје као реакција на стање непостојања инструктивне литературе настале из пера домаћих аутора. Захваљујући „Програму дувачких инструмената за ниже и средње музичке школе”, који је истакнут у књизи *Шта треба да се зна о дувачким инструментама*, сазнајемо да је наведени *Приручник* одмах по објављивању био предложен као литература у одељку „техничке вежбе” за први разред основног и средњег образовања из флауте (Упор.

⁹ У питању су, на пример, методе Гариболдија (Giuseppe Gariboldi, 1833–1905), Тафанела (Paul Taffanel, 1844–1908), Мојса, Прила (Emil Prill, 1867–1940) и Келера (Упор. Eberst i Ćuljak, 1958: 92–97).

¹⁰ У овом музичком архиву налазе се опуси Гариболдија, Келера, Прила, Алтеа (Joseph Henri Altès, 1826–1899), Платонова (Николáй Ивáнович Платóнов, 1894–1967) и Дрпеа (Louis-François-Philippe Drouet, 1792–1873).

Eberst i Ćuljak, 1958: 92–97). Две године касније (Упор. Табела 1), објављује се Еберстова *Школа за дувачке инструменти* (1960) за „флауту, кларинет, Бе-трубу, тенор, баритон, Ес-трубу, рог, Еф-бас, Бе-бас, ударачке инструменте” уз теоријско упутство, погодна – према ауторовим речима – за индивидуалну и „скупну наставу”, а написана је ослањањем на „познате народне песме” (Еберст, 1960 [предговор]).

Седамдесетих година двадесетог века настају прва дела инструктивне литературе намењена искључиво флаути (Упор. Табела 1), чији су аутори Милорад и Драгутин Мирковић, студенти Јакова Срејовића и „некадашњи солисти Београдске филхармоније и оркестра Београдске Опере” (Vuksanović, 1998: 10). У години када је публикована метода *Техника флаути: Аналистичке студије лесџница, интервала и акорага: за музичке школе и музичке академије* (1973) Милорада Мирковића, он је био „асистент камерне музике на Париском конзерваторијуму, у класи чувеног флаутисте Кристијана Лардеа [Christian Lardé, 1930–2012]” (Азањац, 1987: 35), који је сматрао да нам „својом *Техником флаути* Милорад Мирковић доноси (...) један елемент који је неопходан у свим већ постојећим наставним методама” (Mirковић, 1973, 4b). Износећи свој став између осталог и о овом делу, које је „за нас сасвим нова истина јер је то први уџбеник ове врсте код нас”, Миодраг Азањац истиче да је Милорад Мирковић „у српској, односно југословенској флаутској уметности (...) незаобилазна музичка првина” (Азањац, 1987: 35).¹¹

Друго значајно дело, *Флаута у симфонијском оркестру: оркестарске студије за III и IV разред усмереног образовања музичке струке* (1979), проистекло је из вишегодишњег оркестарског искуства Драгутина Мирковића. Наиме, овај уметник је од 1951. године био соло флаутиста Београдске филхармоније, а повод за рад на овом „уџбенику”, чији су рецензенти били угледни диригент Београдске филхармоније, Живојин Здравковић (1914–2001) и истакнути флаутиста Миодраг Азањац, била је мисао да „флаута има изразито солистичку улогу у свим [подвукле Н. Ј. и М. Т.] делима симфонијске литературе” (Mirковић, 1979 [предговор]). Драгоцен је податак на који наилазимо у наведеном „Програму дувачких инструмената за ниже и средње музичке школе”, о томе да су оркестарске студије – премда није наведена ниједна конкретна метода – биле заступљене у наставном и испитном програму друге, треће и четврте године средњег музичког образовања крајем педесетих година прошлог века (Упор. Eberst i Ćuljak, 1958: 94–97).

Флаутиста Љубомир Димитријевић засигурно је најплодоноснији аутор на пољу српске инструктивне литературе за флауту, чији је обим, својим

¹¹ Милорад Мирковић је са Драгутином Мирковићем основао 1956. године дуо *Мирковић*, односно, „први флаутски дуо на нашим просторима” (Vuksanović, 1998: 10), за који су поједини наши аутори писали дела.

делима, значајно проширио.¹² Димитријевићеве методе су настајале континуирано у временском оквиру од четрнаест година (1991–2005) и намењене су узрасно различитим групама ученика. Аутор је осмислио четири *Школе за флауту* у односу на четворогодишње трајање основне музичке школе за флауту у тренутку писања метода (*Школа за флауту: за прву годину учења* [1991; друго издање: 2005], *Школа за флауту: за другу годину учења* [1995], *Школа за флауту: за трећу годину учења* [1998], *Школа за флауту: за четврту годину учења* [2002]). Значајно је истаћи да су Димитријевићеве *Школе* и данас део обавезног наставног плана и програма за основно флаутско образовање.¹³ У његовом инструктивном опусу постоје и радови у којима се обрађују различити проблемски задаци извођаштва (*Вежбе за џон* [2005], *Вежбе за лејато* [2005], *Вежбе за сјакајо: вежбе за двоструки и тросструки језик* [2005]) (Упор. Табела 1).

Развој извођачких компетенција кроз примену инструктивне српске литературе за флауту

Размишљајући о својеврсној класификацији флаутских метода наших аутора и, самим тим, о структури „аналитичког” поглавља овог рада, одлучиле смо да се позовемо на концепт „четири области *музичких компетенција извођача*, вештина или уметности извођења”, који образлаже Бланка Богуновић (1957), редовни професор Факултета музичке уметности, у књизи *Музички таленат и уметност* (2008; друго издање: 2010) (Bogunović, 2010: 33–34). Наиме, као прва „типична компетенција извођача” издваја се *техника*, која се односи на физиолошке и физичке аспекте извођења, међу којима су, на пример, техника дисања, (правилно) држање тела, произвођење и јасноћа тона у различитим регистрима и динамичким нивоима, или интонација, као и инструментални аспект који укључује координацију извођача у ансамблу током заједничког музицирања, али и „уверљивост” у домену извођења различитих музичких компоненти, као што су, између осталих, ритам, динамика или артикулација (Нав. према: Исто). Као другу компетен-

¹² Љубомир Димитријевић је дипломске (1973/1974) и постдипломске студије (1975/1976) завршио у класи професора Јакова Срејовића на Факултету музичке уметности у Београду (Нав. према: Димитријевић, 1989: 13–14), а педагошким радом, као наставник флауте у Музичкој школи „Јосип Славенски”, дави се већ од 1973. године. Димитријевић је у српском флаутизму оставио трага и као концертни солиста и камерни извођач, а осим наведених инструктивних дела, аутор је и важних публикација – *Јаков Срејовић: његовом 60 година насјаве флауте у Београду* (1989) и *Живео са флаутом на уснама* (2016).

¹³ Упор. Службени гласник Републике Србије (5/2010). *Правилник о наставном плану и програму основног музичког образовања и васпитања*. Београд: ЈП „Службени гласник”.

Табела 1. Публиковане методе за флауту домаћих аутора.*

	Година издања	Аутор издања	Наслов издања	Наведени узраст у методи	Нови предлог узраста
1.	1958	Антон Еберст	<i>Приручник за дувачке инструменте (флаута, обоа, кларинет, фагота, рој, туба, йозауна): Лествица и акорд – уједињено за извођење лесџице и акорада за све јодине ниже и средње музичке школе</i>	ОМШ СМШ	ОМШ
2.	1960	Антон Еберст	<i>Школа за дувачке инструменте (флаута, кларинет, Бе-туба, тенор, баритон, Ес-туба, рој, Еф-бас, Бе-бас, ударачки инструменти и теориско [теоријско; ђрим. Н. Ј. и М. Т.] уједињено)</i>	ОМШ (I разред)	ОМШ (први циклус)
3.	1973	Милорад Мирковић	<i>Техника флауте: Аналитичке студије лесџице, инјервала и акорада: за музичке школе и музичке академије</i>	Музичке школе Музичка академија	СМШ ОАС
4.	1979	Драгутин Мирковић	<i>Флаута у симфонијском оркестру: оркестарске студије за III и IV разред усмереног образовања музичке струке</i>	СМШ (III и IV разред) Студенти ФМУ	СМШ (III и IV разред) ОАС
5.	1991	Љубомир Димитријевић	<i>Школа за флауту: за прву јодину учења</i>	ОМШ (I разред)	ОМШ (први циклус)
6.	1995	Љубомир Димитријевић	<i>Школа за флауту: за другу јодину учења</i>	ОМШ (II разред)	ОМШ (први циклус)
7.	1998	Љубомир Димитријевић	<i>Школа за флауту: за трећу јодину учења</i>	ОМШ (III разред)	ОМШ (други циклус)
8.	2002	Љубомир Димитријевић	<i>Школа за флауту: за четврту јодину учења</i>	ОМШ (IV разред)	ОМШ (други циклус)
9.	2005	Љубомир Димитријевић	<i>Вежбе за џон</i>	(ОМШ [II разред])	ОМШ (други циклус) СМШ (I и II разред)
10.	2005	Љубомир Димитријевић	<i>Вежбе за лејато</i>	/	ОМШ (други циклус) СМШ (I и II разред)
11.	2005	Љубомир Димитријевић	<i>Вежбе за стакајто: вежбе за двоструки и шросструки језик</i>	(ОМШ [IV разред])	ОМШ (други циклус) СМШ (I и II разред)

* У споменици Музичке школе „Станковић” наводе се, између осталог, следећи радови Милорада Мирковића: *Почетна школа за флауту за ученике од I до IV разреда ниже музичке школе и Методика настава флауте (базирана на савременом педагошком искуству)* – Упор. Крајачић, 1981: 166 –, међутим, ауторкама овог рада они нису били доступни.

цију ауторка наводи *интерпретацију*, утемељену на разумевању стила и реализацији композиторских намера, кроз обликовање извођења музичке фразе пажљивим одабиром темпа и динамичког нијансирања захваљујући разумевању целокупне структуре музичког дела (Исто: 34).

Трећа компетенција јесте *експресија*, која се односи на схватање карактера и драматургије музичког тока (Исто). На последњем месту, али као подједнако важну компоненту, ауторка истиче *комуникацију*, која подразумева „разговор” међу извођачима, или између извођача и публике, као и *изражавање* „експресивних, интерпретативних и структуралних својстава композиције” која се интерпретира (Исто). Значајно је да Љубомир Димитријевић у есеју *О елементима који чине репродуктивног музичара са поседним освртом на проблем интонације* (2006) наводи сличне, а према његовом мишљењу, „*суштинске* [подвукле Н. Ј. и М. Т.] особености репродуктивног музичара”: „музикалност, аутентичност извођења (познавање стила), квалитет тона, технички моменат, интонација и у неким случајевима, меморијско владање делом (...) све те компоненте [су] подједнако битне” (Димитријевић, 2006: 4).

Техника (флаутисте)

Разматрање различитих утицаја на развој техничке компетенције извођача, а представљених у горе наведеним флаутским методама, започињемо прегледом литературе коју је написао Љубомир Димитријевић – сагледаћемо ауторова размишљања о правилној поставци инструмента, формирању тона и унапређењу тонског квалитета, раду на вибрату и интонацији, као и о обради етида и вежби различитог типа. У *Школи за флауту: за прву годину учења* аутор, након прегледа историјског развоја инструмента (Dimitrijević, 2005d: 9–14), детаљно разматра све елементе правилне поставке, почевши од положаја усана, језика и технике (из)дисања,¹⁴ до позиције руку, шака и прстију на инструменту (Видети више у: Исто: 15–62). Теоријска објашњења наведених елемената *технике* – уз упућивање на њихово правилно и неправилно извођење – добијају своју аналогију у одговарајућим визуелним илустрацијама, графиконима који указују на одређени прсторед, као и вежбама у одређеним мелодијским распонима.

Нарочито је важно што прво поглавље (*Поставка флауте*) ове *Школе* Димитријевић почиње речима: „Од самог почетка учења флауте, неопходно је пажњу ученика усмерити на тон” (Исто: 15), што потврђује значај тонског квалитета у сваком стадијуму развоја интерпретације (младог) флаутисте,

¹⁴ Антон Еберст сматра да је дисање у погледу „стварања тона дувачког инструмента исто што и гудало за гудачке инструменте” (Eberst, 1964: 41). Радмила Ракин-Мартинковић у рукопису *Општи методика наставе дувачких инструмената* такође подвлачи значај правилног дисања, јер „дах представља душу тона” и наводи врло корисне вежбе за дисање (Упор. Rakin-Martinović, [u rukopisu]).

квалитета који представља „најсубјективнији, најтананији, најинтимнији део личности извођача” (Димитријевић, 2006: 17). Инсистирање на јасноћи, чистоћи, квалитету, хомогености и лепоти тона¹⁵ понављаће се у овој и наредној *Школи* као својеврсни лајтмотив (Упор. Dimitrijević, 2005d: 15, 19, 20, 21, 42, 48, 64, 69, 74; Dimitrijević, 1995: 18, 19), јер „чист, звучан и уједначен тон у свим регистрима је циљ који за сваког флаутисту представља велики изазов” (Димитријевић, 2005в). Из тонских вежби¹⁶ које су објављене у *Школи за флаућу: за другу годину учења* произлази каснија метода *Вежбе за ѿон* – вежбе се темеље на разложеним лествицама и акордима, легато артикулацији и ритмичким вредностима половине, четвртине или осмине (Упор. Dimitrijević, 1995: 18–35 и Димитријевић 2005в). Публиковане у засебној методи *Вежбе за ѿон*, оне постају важна литература за младе флаутисте који препознају важност свакодневног рада на тонском изразу. Говор о флаутском тону у нераскидивој је вези са питањем вибрата, који тон „обогаћује и чини још раскошнијим” (Dimitrijević, 2005d: 69).

Значајно питање интонације и развоја хармонског слуха Димитријевић разматра већ у *Школи за флаућу: за прву годину учења*, јер је интонација, како аутор наводи, „основни предуслов за нормално представљање дела музичкој публици” (Исто: 71), због чега је наставник у обавези да развије код ученика свест о интонативно (не)стабилни(ј)м тоновима на флаути (Упор. Исто: 72). Подједнако значајан простор у свим Димитријевићевим *Школама* добија сагледавање проблематике лествица,¹⁷ будући да су „лествице са трозвучима прва и основна вежба на флаути”, због чега оне „морају постати саставни део свакодневног рада” (Исто: 63).

Највећи сегмент Димитријевићевих *Школа* чине вежбе и етиде, које су осмишљене у циљу савладавања нових изазова током учења свирања флауте. Оне таргетирају одређене тонско-техничке захтеве, који су кроз сваку наредну годину учења изазовнији у погледу све бржег протока музичког тока и увођења сложенијих комбинација прстореда „код којих прсти обе руке морају деловати синхронизовано” (Dimitrijević, 1995: 36). У односу на вежбе, етиде су музички развијеније. Њихове заједничке карактеристике јесу прецизно назначени параметри као што су тоналитет, темпо извођења

¹⁵ Еберст сматра да је „за развој лепог тона од највећег значаја издржавање тонова и вежбање интервала” (Eberst, 1964: 47). Есенцијални елемент француске школе свирања флауте јесте управо тонски квалитет (Видети више у: Томић, 2018).

¹⁶ Аутор саветује да ученик почне свакодневно вежбање тонским вежбама, након којих треба да следи рад на лествицама, техничким вежбама, етидама и делима из литературе (Dimitrijević, 2005d: 75)

¹⁷ У школама за прву, другу и трећу годину учења флауте обрађују се дијатонске лествице, док се у *Школи за флаућу: за четврту годину учења* уводи хроматска лествица (Упор. Dimitrijević, 2005d, 1995, 1998, 2002: 5–6).

(уз метрономску ознаку за јединицу бројања), динамика, артикулација и место за узимање ваздуха. Музички ток вежби и етида се заснива на лествицама и акорадима, уз постепено увођење нових тонова, након што су савладани претходно научени тонови или регистар на флаути. Свакодневни ангажовани рад на тонско-техничким вежбама и етидама неминован је услов интерпретативног напретка ученика. Будући да је прецизна артикулација кључан елемент правилне интерпретације, аутор током вежби и етида задаје флаутисти различите артикулације, а у *Школи за флауту: за четврти и једину учења* посвећује битан простор учењу такозваног *двоситрукој/дуилој* и *троситрукој/тирилој* језика (Упор. Dimitrijević, 2002: 68–83). Из тог језгра произашла је каснија ауторова метода *Вежбе за сџакајто: вежбе за двоситруки и троситруки језик*. Ова метода, *Вежбе за џон* и *Вежбе за лејатто* – које омогућавају тонско уједначавање свих регистара у легато артикулацији – чине интегрални „триптих” вежби, које, према мишљењу ауторки рада, сви ученици флауте током (прва два разреда) средњег музичког образовања и напреднији ученици током другог циклуса основног музичког образовања треба да уврсте у методе на којима заснивају свакодневни рад.

Своју *Школу за дувачке инструменте* кларинетиста Антон Еберст првенствено је наменио обучавању „ученика-аматера у културно-уметничким друштвима, ватрогасним друштвима и осталим аматерским дувачким оркестрима” (Eberst, 1960 [предговор]). С тим у вези, аутор је желео да ученик упозна „у потпуности свој инструмент” и стекне „најосновније знање за свирање лакших оркестарских дела” (Исто). У *Школи за флауту*, Еберст првобитно разматра физичке, „телесне предуслове” за свирање флауте, потом правилну поставку усана и тела и наводи вежбе за правилно дисање (Исто: 2). Затим, он саветује ученика да свакодневно издржава тонове и вежба интервале у свим лествицама, регистрима инструмента и динамичким нијансама (Исто). Имајући у виду циљне кориснике ове методе, аутор је осмислио вежбе које следе принцип низања *од лакшеј ка тежеј* – постепено се, на пример, уводи триолски ритам и синкопа. Вежбе се заснивају на лествичном или акордском низу и интервалима – јер, према његовом мишљењу, „најбољи метод за постизање добре и сигурне технике је вежбање лествица, акорада и интервала у целом обиму инструмента” (Eberst, 1964: 50) – у различитим артикулацијама и смењују се са кратким народним песмама које су у истом тоналитету као и саме вежбе лествица и акорада. Последњи део *Школе* чине „оркестарски комади” (Eberst, 1960 [предговор]), као што су *Хеј Словени*, *Интернационала* и маршеви *Слобода* и *Пионери* (Упор. Исто: 11–12), које треба обрађивати тек „када су савладани основни тонски и ритмички проблеми” (Исто [предговор]). Саставни део школе јесте и кратко „теори[ј]ско упутство” сегментирано на два главна поглавља: *Основни појмови о теорији музике* и *Писање и звучност дувачких инструмената*.

У Приручнику за дувачке инструменте (флаута, обоа, кларинет, фагот, рог, труба, позауна): Лествица и акорд – упућство за извођење лествица и акорада за све године ниже и средње музичке школе Еберст такође наглашава значај свакодневног вежбања лествица и акорада, чија је сврха „стварање и усавршавање чисте интонације, чисте технике прстију и уједначеност технике прстију са разним ударцима језика” (Eberst, 1958 [предговор]). У сегменту који је намењен флаутистима и обоистима наводе се модели вежбања лествица и акорада за шест година учења инструмента, при чему се прве две године односе на основно, а следеће четири на средње музичко образовање. Значајно је што аутор сматра да од прве године учења флауте ученик треба да свира лествице и трозвуке напамет (Исто: 2). Током виших разреда, модели вежбања лествица и акорада у Приручнику се усложњавају, а разлике у односу на раније савладане вежбе присутне су на нивоу броја предзнака и ритмичке (од почетних, препоручених целих нота достиже се шеснаестински лествични низ) и мелодијске конфигурације модела (увођење „разлагања”). Примена разноликих артикулација се подразумева од прве године учења. Осим лествица (дијатоника и хроматика) и акорада, аутор уводи и вежбе интервала (терце, кварте, квинте, сексте, октаве) од друге године средње музичке школе. Због разноврсности мотива на којима почивају модели вежбања лествица и акорада, може се рећи да се неке од представљених вежби приближавају типу техничких вежби (Упор. Слика 1).



Слика 1. Анџон Еберст, Приручник за дувачке инструменте (флаута, обоа, кларинет, фагот, рог, труба, позауна): Лествица и акорд – упутство за извођење лествица и акорада за све године ниже и средње музичке школе (1958); вежбе за прву годину средњошколског образовања из флауте и обоа на примеру разложене Цедур лествице (Eberst, 1958: 3).

Поднаслов – *Аналитичке студије лествица, интервала и акорада – Технике флауџе*¹⁸ Милорада Мирковића упућује на аналитички приступ који флаутиста треба да примени при израђивању вежби из ове методе. Аутор је истакао да је *Техника* писана „уз пуно коришћење теорије музике” (Mirković, 1973: 3) и остварена „поступном и детаљном анализом функција, ступњева и полустепена, дијатонске и хроматске лествице” (Исто: 8). Милорад Мирковић је основано сматрао да је у *Техници флауџе* изнео материју „која представља основ извођачке технике свирања на флаути и методски указан развојни пут ка остварењу високог извођачког нивоа” (Исто: 3). Аутор је, дакле, имао за циљ развој „индивидуалних техничких способности ученика”, у складу са „захтевима савремене [подвукле Н. Ј. и М. Т.] музичке педагогије” (Исто), а значајно је да већ насловна страна методе на којој уочавамо распоред прстију обе руке на инструменту, упућује на један од основних предуслова правилне извођачке – флаутске – технике. Мирковић наводи да „материја обрађена у уџбенику *Техника флауџе* (...) представља услов за формирање комплетног [подвукле Н. Ј. и М. Т.] музичара”, а тај музичар јесте, према речима аутора, флаутски педагог, ученик, студент флауте или свако ко се „са посебном љубављу” бави свирањем флауте (Исто). Аутор је на почетку методе дао методска објашњења износећи „аналитику дијатонске и хроматске лествице”, односно, начин на који је структурирао студије (дијатонских и хроматских) лествица, интервала и акорада у методи и одредио њихов тонски опсег (искоришћене регистре флауте) и редослед, као и методска упутства која флаутисти приближавају моделе вежбања кроз промену тоналитета (додавањем назначених предзнака), темпа (од темпа *Andante* до темпа *Presto*), артикулације (применом различитих комбинација легато и стакато артикулације) и динамике (нијансирањем од *pp* до *ff* динамике), како би учинак био најпотпунији (Упор. Исто: 5–20).

Објашњења и упутства дата су – као и целокупни текстуални део методе – на српском, енглеском и француском језику, што сведочи о намери аутора да *Техника флауџе* постане инструктивна литература иностраних флаутиста. Два обимна одељка методе, *Дијатоники* и *Хроматика*, сегментирана по поглављима, садрже бројне студије које одликују врло занимљива ортографска решења (Упор. Слика 2), односно, писање неретко у два или три паралелна линијска система због, са једне стране, уштеде простора, као и, са друге стране, због ослањања на „потпуну визуелну мелодијско-хармонску оријентацију у свим комбинацијама низања тонова, интервала и акорада”

¹⁸ Радмила Ракин-Мартиновић у *Методици наставе флауџе* анализира флаутске методе које обезбеђују напредовање у тонском и техничком погледу и представља продуктиван начин обраде вежби, попут оних из Мојсове методе *О звуку – уметности и техника* или, треба нагласити, Мирковићеве *Технике флауџе* (Упор. Rakin-Martinović, [u rukopisu]).

(Исто: 3). То упућује на чињеницу да је лествица „основ свих интервалских и акордских конструкција” (Исто: 8).

OKTAVE, DIJATONSKJE LESTVICE i KVINTAKORDI sa udvojenim osnovnim tonom u oktavi.	OCTAVES, GAMMES DIATONIQUES, et ACCORDS DE QUINTE avec le ton fondamental a l'octave.	OCTAVES, DIATONIC SCALES, and CHORDS OF THE FIFTH with the fundamental tone doubled in the octave.
Vežbati postupno sa sledećim artikulacijama: Travailler successivement avec les articulations suivantes: Practice gradually with the following articulations:		
dodavajući gornjim studijama predznake sledećih tonaliteta: en ajoutant aux études ci-dessus les signes des tonalités suivantes: adding to the above studies accidentals of the following tonalities:		

Слика 2. Техника флауте Милорада Мирковића – студија за октаве, дијатонске лествице и квинтакорде са удвојеним основним тоном у октави (Mirković, 1973: 46).

Интерпретација и експресија (флаутисте)

Будући да су у анализираним методама *интерпретација* и *експресија* обједињено представљене, у овом раду ћемо их истовремено посматрати. Разматрање ових извођачких компетенција (флаутисте) упућује нас на значајно дело српске флаутске инструктивне литературе – *Флаути у симфонијском оркестру: оркестарске студије за III и IV разред усмереног образовања музичке школе* Драгутина Мирковића. Аутор је формирао „из деонице писане за флауту у једном симфонијском делу, одабирањем соло и тути места, приближавањем и спајањем у целини, а водећи рачуна о хармонској основи и мелодијском току (...) етиду (техничку вежбу), која даје музичко-звучну и ритмички прецизну слику дела које се упознаје” (Mirković, 1979 [предговор]). Иако Драгутин Мирковић користи термин „етида”, прикладнији термин, који је данас и уобичајен у наставној пракси јесте „оркестарске студије”, које треба да представљају „свакодневни приручник у вежбању, како би се избегла сва изненађења при појави неког тешког оркестарског солоа” (Eberst, 1964: 76). Мирковић је у *Флаути у симфонијском оркестру* пронашао јединствен баланс у обликовању „оркестарских студија”, будући да није транскрибовао целокупну флаутску деоницу од првог до последњег такта, нити је искључиво записивао флаутски *соло* из одређеног става или дела. Наиме, он флаутски *соло* смешта (углавном) у одговарајући музички контекст, препишујући уредно из оркестарских партитура музички ток који претходи и/или следи након солистичког наступа флауте. Због тога, флаутски *соло* наступ добија и своје логично заокружење у музичкој каденци, а сама пракса која негује целину музичког тока поприма изузетан значај.

Како аутор наводи, у овом „уџбенику” су обухваћена одређена дела из периода класицизма, романтизма и „новија дела симфонијске литературе која су често на концертима симфонијских оркестара” (Mirković, 1979 [предговор]). Међу њима су нека од капиталних дела „флаутске оркестарске литературе”, као што су Бетовенова (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) Симфонија бр. 6 у Е-дуру оп. 68 *Пасторална* (1808), Симфонија бр. 6 у а-мољу оп. 74 *Пасторална* (1893) Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893), Дворжакова (Antonín Leopold Dvořák, 1841–1904) Симфонија бр. 9 у е-мољу оп. 95 *Из нове свеће* (1893), *Прелид за једног фауна* (1894) Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918) и *Дафнис и Клоа* (1909–1912) Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937). Од флаутисте се очекује да „музички текст (...) донесе музикално, стилски и технички по захтевима композитора” (Исто); то подразумева поштовање ознака за темпо, динамику, артикулацију и карактер, које је аутор читко унео у методу.

Осим *Флауте у симфонијском оркестру*, која учи флаутисте да поштују композиторове замисли и стилски контекст настанка дела, такав однос према музичком делу Љубомир Димитријевић такође посматра као једну од особина репродуктивног музичара (Упор. Димитријевић, 2006: 3). Према

његовом мишљењу, извођач мора да познаје општу историју, историју уметности, музике, филозофије и естетике, затим развој, употребу и значај музичких инструмената, као и однос који су у појединим епохама имали музика и филозофија и музика и естетика (Исто: 10). Димитријевић обрађује и тематику променљивости перцепције темпа, орнаментације и опште изражајности током различитих музичких стилова (Видети више у: Исто: 10–16). У том сегменту се у одређеној мери приближава поетском изразу и готово филозофским промишљањима која одликују *Српску уметност флауџе* (1995; друго издање: 2018) Миодрага Азањца.

У *Школи за флауџу: за четвртиу годину учења* Димитријевић је у поглављу о орнаментима отворио питање правилне интерпретације стила. У њему такође разматра и ортографско бележење украса и помоћне прсторедице који се могу користити за извођење трилера (Упор. Dimitrijević, 2002: 95–101). Ученик има прилику да се сусретне са извођењем (елемената) барокног стила, будући да аутор инкорпорира „Шест Бахових [Johann Sebastian Bach, 1685–1750] студија” у своју последњу флаутску *Школу*, коју, значајно је, завршава са *Шест ационалних еџа*, упознајући ученика основне музичке школе са карактеристикама музике двадесетог века (Видети више у: Dimitrijević, 2002: 84–94, 114–125).

Већ у *Школи за флауџу: за трећу годину учења* Димитријевић подвлачи да „музичка припрема дела” подразумева и „познавање стилских карактеристика епохе којој дело припада, у довољној мери изграђен естетски критеријум музичке интерпретације, као и емоционално-изражајни приступ делу” (Dimitrijević, 1995: 79),¹⁹ што сведочи о ауторовом ставу да од раног узраста треба градити свеобухватан приступ музичком делу, који не подразумева само тонско-технички аспект извођења. Другим, Еберстовим речима, „развој техничких навика мора да је у сталној вези са уметничким развојем” (Eberst, 1979: 11). Како старији аутор наглашава, „док су тон и техника мерило способности [подвукле Н. Ј. и М. Т.], фразирање је мерило музичке зрелости [подвукле Н. Ј. и М. Т.] извођача” (Eberst, 1964: 61).

Меморизација музичког дела, коју би, према мишљењу многих наведених аутора, требало неговати већ у раном узрасту ученика, такође се може подвести под компетенције *експресија* и *интерпретација*, јер, како сматра Димитријевић, „све што се зна напамет то је лична својина, материја која је темељно и савесно савладана” (Димитријевић, 2006: 27). Антон Еберст, такође, сматра да је дело „тек онда потпуно савладано када се свака фраза, мотив и пасаж зна одсвирати напамет” (Eberst, 1964: 52).

¹⁹ У истој школи Димитријевић велику пажњу посвећује и освајању динамичког дијапазона, сматрајући динамику обавезним елементом музичке интерпретације (Упор. Димитријевић, 1995: 76).

Комуникација (флаутисте)

Питање комуникације видно је заступљено у написима наших аутора, који ову компетенцију сагледавају кроз однос између чланова камерног ансамбла/оркестра, или као комуникацију извођача са публиком. Уколико говоримо о заједничком музицирању морамо споменути поглавље *О заједничком музицирању* из Димитријевићеве *Школе за флауту: за трећу годину учења* и његов есеј *Педагошки рад са камерним ансамблом*, будући да у њима аутор даје флаутистима (али и свим музичарима) савете о слушању колега из ансамбла, међусобном усклађивању интонације и темпа, ритмичком и тонском/динамичком усаглашавању и синхронизацији музичког израза, што је подједнако битно у сарадњи са корепетитором и при музицирању у различитим камерним саставима (Видети више у: Dimitrijević, 1998: 78–79; Упор. Димитријевић, 2006: 44–50). Значајно је да се у овој *Школи* налази дванаест дуета за две флауте, које могу изводити ученик са другим учеником, или, на пример, ученик и наставник, зарад развијања компетенције комуникације. Током заједничког музицирања, стичу се „способности за међусобно музичко и емотивно слушање” (Димитријевић, 2006: 45).

Разматрајући однос између извођача и публике, Димитријевић даје савете ученицима који могу бити корисни приликом јавних наступања, а највише у домену савладавања треме и превазилажења осећаја страха пред публиком, како би јавни наступ постао „креативни и стваралачки чин” (Dimitrijević, 1995: 80). Еберст придаје значај понашању извођача на јавним наступима: „сигурно држање, озбиљно али природно понашање помагаће ученику, као и музичару, да стиче признање публике” (Eberst, 1964: 26). У *Методички наставе дувачких инструмената* он, занимљиво је, наводи да „јавни наступи морају да одишу спољном једноставношћу са одсутношћу сваке афектације” (Eberst, 1979: 11).

Закључак

У предоченој инструктивној литератури за флауту наших аутора налазе се савети и вежбе за систематско развијање свих области *музичких компетенција извођача*, што указује на то да је постојала свест о чињеници да су свестрано (музичко) образовање и свирачко умеће подједнако битни услови за развој комплетног и компетентног *репродуктивног* музичара – флаутисте. Закључујемо да су размишљања различитих аутора о истим питањима врло слична и да су све компетенције актуелне у истој мери у старијим и савременим методама. Осим тога, важно је истаћи да многе савете у вези са *експресијом, интерпретацијом и комуникацијом*, могу применити и „нефлаутисти”, то јест, сви *репродуктивни* музичари.

Неупитан је значај представљених метода у свакодневном раду сваког флаутисте и – шире посматрано – обликовању српске флаутске педагогије.

Методе су настајале захваљујући залагању еминентних имена српске (флаутске) педагогије и извођаштва, у циљу унапређења свирачке технике младих уметника у Србији. Улога ових аутора је просветитељског типа, будући да је њихова намера била да отклоне стање непостојања српске инструктивне литературе за флауту или – у случају Антона Еберста – дувачке инструменте. Највећи број флаутских метода написао је Љубомир Димитријевић, док је Антон Еберст писао метод(ик)е за различите дувачке инструменте, а не треба заборавити ни незамењив допринос браће Мирковић флаутској инструктивној литератури.

Међутим, према досадашњим сазнањима и увиду у доступну (инструктивну) литературу, чини се да, без обзира на „дуговечност” флаутизма у Србији, до сада није постојао национални план развоја флаутске педагогије у смеру осмишљавања наставне литературе, који би био у складу са нашим музичким коренима, традицијом и општим музичким образовањем, већ је она настајала захваљујући самосталним напорима и афинитетима аутора који су се одлучивали на такве, одважне кораке. У питању су, дакле, наставници флауте у музичким школама, који су увидели неминовност писања нове инструктивне грађе кроз, верујемо, сопствено наставничко искуство. Занимљиво је да професори флауте на Факултетима у нашој земљи нису били аутори флаутских метода. Разлог томе може бити чињеница да су у раду користили иностране методе, најпре из басена француске школе свирања флауте или да је директна интеракција са студентима и младим флаутистима – данас, на пример, у виду курсева и семинара – препозната као платформа за размену знања.

Намеће се питање да ли данашњи систем образовања, који подразумева шестогодишње трајање флаутског образовања у основној музичкој школи, савремена композиторска пракса и домети интерпретације које нам представљају ововремени реномирани извођачи, изискују писање нове српске инструктивне флаутске литературе, која ће у основи наследити постојеће радове поштујући традицију флаутизма у нашој средини.

Литература

- Азањац, Миодраг (1987). In memoriam. Милорад Мирковић (1923–1987). *Pro musica* (136–137), 35.
- Азањац, Миодраг (2018). *Српска уметност флауте: фрула – флаута од искона* (прир. Зоран Рајичић) (друго допуњено издање). Чачак: Туристичка организација Чачка.
- Bogunović, Blanka (2010). *Muzički talenat i uspešnost* (drugo izdanje). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Institut za pedagoška istraživanja.
- Брун, Бруно (1949). О настави дувачких инструмената. *Музика* (3), 104–107.
- Vuksanović, Stanislava (1998). *Flauta u srpskoj umetničkoj muzici* (magistarski rad – rukopis kod autora). Beograd.
- Димитријевић, Љубомир (2005а). *Вежбе за леђа*. Београд: Центар за рану музику РЕНЕСАНС.

- Димитријевић, Љубомир (2005б). *Вежбе за сѣакаѣо: вежбе за двосѣруки и ѣросѣруки језик*. Београд: Центар за рану музику РЕНЕСАНС.
- Димитријевић, Љубомир (2005в). *Вежбе за ѣон*. Београд: Центар за рану музику РЕНЕСАНС.
- Dimitrijević, Ljubomir (2016). *Živeti sa flautom na usnata*. Beograd: Ljubomir Dimitrijević.
- Димитријевић, Љубомир (1989). *Јаков Срејовић: ѣоводом 60 јодина насѣаве флаутѣ у Беоѣрагу*. Београд.
- Димитријевић, Љубомир (2006). *О елементѣима који чине реѣродукѣивноѣ музичара са ѣоседним освѣом на ѣроблем инѣонације. Педаѣошки рад са камерним ансамблом. О јавном насѣују*. Београд: Центар за рану музику РЕНЕСАНС.
- Dimitrijević, Ljubomir (2005g). *Škola za blok flautu*. Knjaževac: Nota.
- Dimitrijević, Ljubomir (1995). *Škola za flautu: za drugu godinu učenja*. Knjaževac: Nota.
- Dimitrijević, Ljubomir (2005d). *Škola za flautu: za prvu godinu učenja* (drugo izdanje). Knjaževac: Nota.
- Dimitrijević, Ljubomir (1998). *Škola za flautu: za treću godinu učenja*. Knjaževac: Nota.
- Dimitrijević, Ljubomir (2002). *Škola za flautu: za četvrtu godinu učenja*. Knjaževac: Nota.
- Дробни, Ивана (2008). *Метѣодичке основе вокално-инсѣтрументѣалне насѣаве*. Београд: Завод за уѣбенике.
- Eberst, Anton (1979). *Metodika nastave duvačkih instrumenata*. Novi Sad: Anton Eberst.
- Eberst, Anton (1958). *Priručnik za duvačke instrumente (flauta, oboa, klarinet, fagot, rog, truba, pozaua): Lestvica i akord – uputstvo za izvođenje lestvica i akorada za sve godine niže i srednje muzičke škole*. Novi Sad: Udruženje muzičkih pedagoga.
- Eberst, Anton (1964). *Nastava duvačkih instrumenata*. Novi Sad.
- Eberst, Anton (1960). *Škola za duvačke instrumente (flauta, klarinet, B-truba, tenor, bariton, ES-truba, rog, F-bas, B-bas, udarački instrumenti i teorisko [teorijsko; prim. N. J. i M. T.] uputstvo)*. Beograd: Savez muzičkih društva NR Srbije.
- Eberst, Anton i Milan Čuljak (1958). *Šta treba da se zna o duvačkim instrumentima*. Novi Sad: Udruženje muzičkih pedagoga.
- Јовић, Наталија (2018). Самостално вођено вежбање – пут ка квалитетнијој интерпретацији. У: Грозданка Гојков и Александар Стојановић (уред.), *Даровиѣосѣ и креативни ѣрсиѣуѣи учењу – ѣемаѣиски зборник др. 23* (157–167). Вршац – Арад: Висока школа струковних студија за васпитаче „Михаило Палов” – Universitatea de Vest „Aurel Vlaicu”.
- Jørgensen, Harald (2004). Strategies for individual practice. In: Aaron Williamon (Ed.), *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance* (85–104). Oxford: Oxford University Press.
- Крајачић, Гордана (1981). *Сѣанковић: 1831–1981*. Београд: Музичка школа „Станковић”.
- Марочик, Сузана (2014). *Метѣодика флаутѣ* (скрипта). Чачак: Регионални центар за професионални развој запослених у образовању.
- Mirković, Dragutin (1979). *Flauta u simfonijskom orkestru: orkestarske studije za III i IV razred usmerenog obrazovanja muzičke struke*. Knjaževac: Nota.
- Mirković, Milorad (1973). *Tehnika flaute: Analitičke studije lestvica, intervala i akorada: za muzičke škole i muzičke akademije*. Beograd: Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije.
- Moyse, Marsel (1951). *O tonu: umetnost i tehnika* (prev. Jakov Sreјović?). Beograd (rukopis kod autora).
- Пејовић, Роксанда (2001). Српска музика 19. века: извођаштво, чланци и критике, музичка педагогија. Београд: Факултет музичке уметности.
- Службени гласник Републике Србије (5/2010). *Правилник о насѣавном ѣлану и ѣроѣраму основноѣ музичкоѣ образовања и васиѣѣања*. Београд: ЈП „Службени гласник”.
- Rakin-Martinović, Radmila (?). *Metodika nastave flaute*. Novi Sad (rukopis kod autora).

Rakin-Martinović, Radmila (?). *Opšta metodika nastave duvačkih instrumenata*. Novi Sad (rukopis kod autora).

Томић, Марија (2018). Заступљеност елемената француске школе свирања флауте у педагошкој делатности Јакова Срејовића. У: Милена Петровић (уред.), *Музички идентитети* (262–281). Београд: Факултет музичке уметности.

Томић, Марија (2017). Развојни путеви и постигнућа флаутске педагогије у Србији до оснивања Музичке академије у Београду. У: Милена Петровић (уред.), *У слици за доживљајем и смислом у музичкој педагогији* (246–261). Београд: Факултет музичке уметности.

Томић, Марија (2015). Оглед о приручнику за свирање флауте Јохана Јоакима Кванца. Креативни сусрет извођача, композитора, педагога и теоретичара музике. У: Милена Петровић (уред.), *Социолошки аспекти педагогије и извођаштва у сценским уметностима* (17–32), Београд: Факултет музичке уметности.

Архивска грађа: Легат Милорада Мирковића (1923–1987), Београд, Музичка школа „Станковић”.

METHODOLOGICAL BASIS OF SERBIAN INSTRUCTIVE LITERATURE FOR FLUTE

The aim of the paper is observation and analysis of collected methodical literature written by Serbian (flute) pedagogues (Anton Eberst, Milorad Mirković, Dragutin Mirković and Ljubomir Dimitrijević) from 1958 to 2005, as well as, interpretation of existing methodological instructions and explanations. We also considered those explanations which are implicitly deriving from presented musical examples. Also, we have recognized those aspects of musical interpretation which can be improved by using mentioned flute literature, as well as, suggested the best age for using considered schools and textbooks, having in mind the current duration of elementary flute education. Besides priceless significance of these methods, there is a question: whether a new education system (six instead of two or four years of flute education in an elementary music school), contemporary compositional practice and reaches of interpretation which are presented to us by renowned nowadays artists, require a writing of a new instructive flute literature, which should respect the tradition of flute art in our country.

Keywords: instructive flute literature, methodological instructions and explanations, tone and technical exercises for the flute, Serbian flute pedagogy, flute methods