Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

University of Arts in Belgrade
Faculty of Music

26. међународни Педагошки форум сценских уметности
Тематски зборник

26th International Pedagogical Forum of Performing Arts
Thematic Proceedings

Насловна страна / Cover page

Одраз Вере Миланковић на орману у соби 7 на Факултету музичке уметности

Vera Milanković's Reflection on the Locker Surface, Lecture Room No. 7
at the Faculty of Music

Универзитет уметности у Београду / University of Arts in Belgrade
Факултет музичке уметности / Faculty of Music

Зборник радова
26. међународног Педагошког форума сценских уметности
„Повезивање, преплитање и прожимање музичке педагогије, извођаштва и стваралаштва на примеру музичке личности Вере Миланковић”
Одржаног 20–22. октобра 2023. у Београду

Proceedings of the 26th International Pedagogical Forum of Performing Arts
“Bridging, Intertwining and Flowing Between Music Education, Performing and Composing on the Example of Vera Milanković’s Musical Personality”
Belgrade, 20–22 October 2023

Уредници
др Милена Петровић
др Александра Милетић

Editors
Milena Petrović, PhD
Aleksandra Miletić, PhD

Издавач / Publisher
Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

За издавача / For Publisher
др ум. Слободан Герић, декан Факултета музичке уметности
Slobodan Gerić, Ar.D., Dean of the Faculty of Music

Главни и одговорни уредник / Editor-in-Chief
др Гордана Каран / Gordana Karan, PhD

Извршни уредник / Executive Editor
msr Marija Božović / Marija Božović, MA

Рецензенти

др Драгана Тодоровић, др Александра Милетић, др Нада О’Брајен, др Славица Стефановић, др Марина Марковић, др Зоран Божанић, др Срђан Тепарић, др Александра Стошић, др Александра Паладин, др Ивана Медић, др Драган Ашковић, др Биљана Мандић, др Миомира Ђурђановић, др Наташа Црњански, др Сенад Казић, др Сандра Фортуна, др Изолд Малмберг, др Милена Петровић

Reviewers

dr Dragana Todorović, dr Aleksandra Miletić, dr Nada O’Brien, dr Slavica Stefanović, dr Marina Marković, dr Zoran Božanić, dr Srdjan Teparić, dr Aleksandra Stošić, dr Aleksandra Paladin, dr Ivana Medić, dr Dragan Ašković, dr Biljana Mandić, dr Miomira Djurdjanović, dr Nataša Crnjanski, dr Senad Kazić, dr Sandra Fortuna, dr Isolde Malmberg, dr Milena Petrović

ISBN-978-86-81340-74-5
ISMN-979-0-802022-35-5

26. Педагошки форум сценских уметности
26th Pedagogical Forum of Performing Arts

ПОВЕЗИВАЊЕ, ПРЕПЛИТАЊЕ И ПРОЖИМАЊЕ МУЗИЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ, ИЗВОЂАШТВА И СТВАРАЛАШТВА НА ПРИМЕРУ МУЗИЧКЕ ЛИЧНОСТИ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

BRIDGING, INTERTWINING AND FLOWING BETWEEN MUSIC EDUCATION, PERFORMING AND COMPOSING ON THE EXAMPLE OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSICAL PERSONALITY

Уредници / Editors
др Милена Петровић / Milena Petrović, PhD
др Александра Милетић / Aleksandra Miletić, PhD

Факултет музичке уметности
Београд, 2024.

Faculty of Music
Belgrade, 2024

САДРЖАЈ / CONTENTS

Програм 26. Педагошког форума сценских уметности / 26th Pedagogical Forum of Performing Arts **Program** 8

Милена Петровић: О Вери Миланковић, њеном стваралачком и педагошком раду, 26. Педагошком форуму сценских уметности њој у част 13

Милена Петровић: Песма *Вера* 21

Милена Петровић: О Педагошком форуму сценских уметности 33

Вера Миланковић: Мој поглед на музику и педагогију 37

МУЗИЧКО-СЦЕНСКА ДЕЛА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ / VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC FOR THE STAGE

Александра Паладин: Музичко-сценска дела композиторке Вере Миланковић / **Aleksandra Paladin**: Music for the Stage by the Composer Vera Milanković 55

Надица Спасојевић: Процес рада на поставци оперете Вере Миланковић *Иза оперских кулиса* / **Nadica Spasojević**: The Process of Staging Vera Milanković's Operetta *Behind the Opera Scenery* 71

КЛАВИРСКА И ДЕЧИЈА МУЗИКА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ / PIANO AND CHILDREN'S MUSIC BY VERA MILANKOVIĆ

Марија Голубовић: Per astra ad musica: клавирска музика Вере Миланковић / **Marija Golubović**: „Per Astra Ad Musica": the Piano Music of Vera Milanković ... 83

Милена Петровић и **Сара Савовић**: Песме за децу и/или дечије песме Вере Миланковић / **Milena Petrović and Sara Savović**: Songs for Children and/or Children's Songs by Vera Milanković 98

ВОКАЛНА МУЗИКА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ / VERA MILANKOVIĆ'S VOCAL MUSIC

Срђан Тепарић: Стилске координате вокалне лирике у стваралаштву Вере Миланковић / **Srđan Teparić**: Stylistic Coordinates of Vocal Lyricism in the Oeuvre of Vera Milanković 113

Кристина Парезановић: Хорски опус композитора, пијанисте и музичког педагога Вере Миланковић са фокусом на *Српски духовни календар* / **Kristina Parezanović**: Choral Opus of the Composer, Pianist and Music Educator Vera Milanković with a Focus on the *Serbian Spiritual Calendar* 125

Ивана Перковић: Нека запажања о *Српском духовном календару* Вере Миланковић / **Ivana Perković**: Some Observations on the *Serbian Spritual Calendar* by Vera Milanković 148

ГРАЂАНСКЕ ПЕСМЕ У АРАНЖМАНИМА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ / URBAN SONGS ARRANGEMENTS BY VERA MILANKOVIĆ

Ивана Медић: Стара градска музика за нове извођаче и слушаоце: композиције Вере Миланковић за хор „Колибри" / **Ivana Medić**: Old Urban Music for New Performers and Listeners: Vera Milanković's Works for Children's Choir „Kolibri" 157

Милош Гавриловић: Педагошке импликације аранжмана грађанских песама Вере Миланковић за наставу солфеђа / **Miloš Gavrilović**: Pedagogical Implications of Urban Songs Arrangements by Vera Milanković for Solfeggio Teaching 171

НАУЧНО-МЕТОДИЧКИ ДОПРИНОС ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ / SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL CONTRIBUTION OF VERA MILANKOVIĆ

Весна Живковић: Педагошко-методички допринос Вере Миланковић на Педагошком форуму сценских уметности / **Vesna Živković**: Pedagogical and Methodical Contribution of Vera Milanković's Participation at the Pedagogical Forum of Performing Arts 187

Гордана Ачић: Научна делатност Вере Миланковић – истраживања у области психологије музике и музичке педагогије / **Gordana Ačić**: Vera Milanković – Scientific Research in Psychology of Music and Music Pedagogy 206

Александра Милетић: Сусретања Зориславе М. Васиљевић и Вере Миланковић – прилог методичком профилу Вере Миланковић / **Aleksandra Miletić**: Encounters of Zorislava M. Vasiljević and Vera Milanković – Appendix to the Methodological Profile of Vera Milanković 215

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА МУЗИКЕ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ У ИНОСТРАНСТВУ / INTERPRETATION OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ABROAD

Сања Грујић-Влајнић: Рецепција музике Вере Миланковић у Сједињеним Америчким Државама / **Sanja Grujić-Vlajnić**: Reception of Vera Milanković Music in the United States 233

Ана Галиковска Гајевска: Верина музика у мом животу – извођење оригиналних кореографија на музику Вере Миланковић / **Anna Galikowska Gajewska**: Vera's Music in My Life – Performance of the Original Choreographies of Vera Milanković's Music 245

Мажена Каминска: Музичке кореографије одабраних клавирских прелида Вере Миланковић / **Marzena Kaminska**: Selected Preludes for Piano by Vera Milanković in Music Choreographies 250

Ана Галиковска Гајевска и Доминика Маслох: Одабране композиције Вере Миланковић на часовима клавирске импровизације / **Anna Galikowska Gajewska and Dominika Massloch**: Selected Pieces of Vera Milanković's Music in the Piano Improvisation Classes 257

ПРОГРАМ / PROGRAM

	Петак, 20. октобар	Friday, October 20th
10.00	**Регистрација учесника**	**Registration of Participants**
10.30	**Свечано отварање** Поздравна реч **проф. др Ивана Хрпка Вешковац** Шеф Катедре за солфеђо и музичку педагогију на Факултету музичке уметности у Београду	**Opening ceremony** Welcome speech by **Prof. Dr Ivana Hrpka Veškovac** Chair of the Solfeggio and Music Education Department Faculty of Music Belgrade
	Председава **Гордана Ачић**	**Chair** **Gordana Ačić**
11.00	**Марија Голубовић (Србија)** Per astra ad musica: клавирска музика Вере Миланковић	**Marija Golubović (Serbia)** „Per Astra Ad Musica": the Piano Music of Vera Milanković
11.30	**Кристина Парезановић (Србија)** Хорски опус композитора, пијанисте и музичког педагога Вере Миланковић са фокусом на *Српски духовни календар*	**Kristina Parezanović** (Serbia) Choral Opus of the Composer, Pianist and Music Educator Vera Milanković with a Focus on the *Serbian Spiritual Calendar*
12.00	**Ивана Перковић (Србија)** Нека запажања о *Српском духовном календару* Вере Миланковић	**Ivana Perković (Serbia)** Some Observations on the *Serbian Spritual Calendar* by Vera Milanković

12.30-13.00 *Пауза за кафу / Coffee break*

	Председава **Марија Голубовић**	**Chair** **Marija Golubović**
13.00	**Александра Паладин** (Србија) Музичко-сценска дела композиторке Вере Миланковић	**Aleksandra Paladin** (Serbia) Music for the Stage by the Composer Vera Milanković
13.30	**Ивана Миладиновић Прица** (Србија) Дечији свет Вере Миланковић	**Ivana Miladinović Prica** (Serbia) Children's World of Vera Milanković
14.00	**Милена Петровић** и **Сара Савовић** (Србија) Песме за децу и/или дечије песме Вере Миланковић	**Milena Petrović** and **Sara Savović** (Serbia) Songs for Children and/or Children's Songs by Vera Milanković
14.30	**Милош Гавриловић** (Србија) Педагошке импликације аранжмана грађанских песама Вере Миланковић за наставу солфеђа	**Miloš Gavrilović** (Serbia) Pedagogical Implications of Urban Songs Arrangements by Vera Milanković for Solfeggio Teaching
19.30	**Концерт** **Вече камерне музике Вере Миланковић** МШ „Станковић", Кнеза Милоша 1а	**Concert** **An Evening of Chamber Music by Vera Milanković** Music School „Stanković", Kneza Miloša 1a

Субота, 21. октобар — Saturday, October 21st

	Председава **Милена Петровић**	**Chair** **Milena Petrović**
10.00	**Евангелос Химонидес** (Уједињено краљевство) Подстицање српског уметничког образовања путем конструктивне сарадње и пријатељства	**Evangelos Himonides** (United Kingdom) Sharing Serbian Arts Education Through Creative Synergy and Friendship
10.30	**Сања Грујић-Влајнић** (САД) Рецепција музике Вере Миланковић у Сједињеним Америчким Државама	**Sanja Grujić-Vlajnić** (USA) Reception of Vera Milanković Music in the United States

11.00-11.30 *Пауза за кафу / Coffee break*

	Председава **Срђан Тепарић**	Chair **Srđan Teparić**
11.30	**Весна Живковић** (Србија) Педагошко-методички допринос Вере Миланковић на Педагошком форуму сценских уметности	**Vesna Živković** (Serbia) Pedagogical and Methodical Contribution of Vera Milanković's Participation at the Pedagogical Forum of Performing Arts
12.00	**Гордана Ачић** (Србија) Научна делатност Вере Миланковић – истраживања у области психологије музике и музичке педагогије	**Gordana Ačić** (Serbia) Vera Milanković – Scientific Research in Psychology of Music and Music Pedagogy
12.30	**Александра Јовић Милетић** (Србија) Сусретања Зориславе М. Васиљевић и Вере Миланковић – прилог методичком профилу Вере Миланковић	**Aleksandra Jović Miletić** (Serbia) Encounters of Zorislava M. Vasiljević and Vera Milanković – Appendix to the Methodological Profile of Vera Milanković

13.00–13.30 *Пауза за кафу / Coffee break*

	Председава **Весна Живковић**	Chair **Vesna Živković**
13.30	**Ивана Медић** (Србија) Стара градска музика за нове извођаче и слушаоце: композиције Вере Миланковић за хор „Колибри"	**Ivana Medić** (Serbia) Old Urban Music for New Performers and Listeners: Vera Milanković's Works for Children's Choir "Kolibri"
14.00	**Срђан Тепарић** (Србија) Стилске координате вокалне лирике у стваралаштву Вере Миланковић	**Srđan Teparić** (Serbia) Stylistic Coordinates of Vocal Lyricism in the Oeuvre of Vera Milanković

14.30–16.00 *Пауза за ручак / Lunch break*

	Концерти	Concerts
16.00	**Музика за децу Вере Миланковић** УК Пароброд Капетан Мишина 6а	**Music for Children by Vera Milanković** UK Parobrod Kapetan Mišina 6a
18.00	**Клавирска музика Вере Миланковић** *Радионица за клавирску музику проф. М. Мишевић* Музеј позоришне уметности Србије Господар Јевремова 19	**Piano Music by Vera Milanković** *Workshop for piano music professor M. Mišević* Museum of Theatrical Arts of Serbia Gospodar Jevremova 19
20.00	**Вокална музика Вере Миланковић** Конак кнегиње Љубице Кнеза Симе Марковића 8	Vocal Music by Vera Milanković Princess Ljubica's Residence Kneza Sime Markovića 8

Недеља, 22. октобар — Sunday, October 22nd

	Мастер клас **Вере Миланковић**	*Master Class* **by Vera Milanković**
10.00	**Музички речник – начин организације музичког памћења**	**Music Vocabulary – The Way of Organizing Musical Memory**

12.00–12.30 *Пауза за кафу / Coffee break*

	Председава **Сара Савовић**	**Chair** **Sara Savović**
12.30	**Ана Галиковска Гајевска** (Пољска) Верина музика у мом животу – извођење оригналних кореографија на музику Вере Миланковић	**Anna Galikowska Gajewska** (Poland) Vera's Music in My Life – Performance of the Original Choreographies of Vera Milanković's Music
13.00	**Мажена Каминска** (Пољска) Музичке кореографије одабраних клавирских прелида Вере Миланковић	**Marzena Kaminska** (Poland) Selected Preludes for Piano by Vera Milanković in Music Choreographies
13.30	**Ана Галиковска Гајевска** и **Доминика Маслох** (Пољска) Одабране композиције Вере Миланковић на часовима клавирске импровизације	**Anna Galikowska Gajewska** and **Dominika Massloch** (Poland) Selected Pieces of Vera Milanković's Music in the Piano Improvisation Classes

14.00–16.00 *Пауза за ручак / Lunch Break*

	Председава **Ана Галиковска Гајевска**	**Chair** **Anna Galikowska Gajewska**
16.00	**Милена Миладиновић** и **Сара Савовић** (Србија) Изборни предмет Импровизација – глас и клавир Вере Миланковић	**Milena Miladinović** and **Sara Savović** (Serbia) Vera Milanković's Optional Subject Improvization – Voice and Piano
17.00	**Наталија Станковић, Весна Станојевић, Надица Спасојевић** и **Вера Миланковић** (Србија) Процес рада на поставци оперете Вере Миланковић *Иза оперских кулиса*	**Natalija Stanković, Vesna Stanojević, Nadica Spasojević** and **Vera Milanković** (Serbia) The Process of Staging Vera Milanković's Operetta *Behind the Opera Scenery*
19.00	**Концерт** **Народне и грађанске песме у аранжманима Вере Миланковић** Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Мали Калмегдан 1	**Concert** **Arrangements of Folk and Urban Songs by Vera Milanković** Art Pavilion Cvijeta Zuzorić, No. 1 Mali Kalemegdan

О Вери Миланковић, њеном стваралачком и педагошком раду, 26. Педагошком форуму сценских уметности њој у част

Милена Петровић

Формална биографија Вере Миланковић каже да је рођена у Лондону 11. марта 1953. године, у породици истакнутих српских научника, универзитетских професора, дипломата и књижевника. На Факултету музичке уметности у Београду дипломирала је клавир у класи Душана Трбојевића и композицију у класи Станојла Рајичића, а затим магистрирала методику солфеђа и композицију. На Гилдхол школи за музику и драму у Лондону магистрирала је композицију. Од 1996. године редовни је професор на Факултету музичке уметности, на којем је увела низ нових обавезних и изборних предмета: Импровизација – глас и клавир, Извођачко-педагошке смернице мјузикла, Реализација мјузикла у функцији интегрисане наставе, као и Појмање музике.

Као композитор и извођач, основала је ансамбл „Три", заједно са познатим српским музичаркама Ирином Арсикин, Надом Кецман и Сандром Белић. Од 1987. године постала је стални клавирски сарадник дечијег хора „Колибри" под управом диригенткиње Милице Манојловић. Композиторски опус Вере Миланковић је разноврстан и чине га сценска, вокално-инструментална, симфонијска, солистичка и вокална дела, која се изводе са великим успехом у Србији и иностранству. До сада је приредила 29 ауторских концерата:

1988 – **Прва четири ауторска концерта** – *27 прелудијума за клавир*, уједно су први самостални подухвати јавне промоције сопствених композиција у којима учествује и као пијаниста, продуцент и издавач нота и касета;

1990 – *Свита за клавир и удараљке*, фестивал EUROPHONIA Загреб; **Пети ауторски концерт** – *Hammerpiano* (Душан Вербић и Вера Миланковић); *Самоћа*, мелодрама за глас и клавир на стихове Милана Ракића (Иван Јагодић и Вера Миланковић), Атријум Народног музеја у Београду; **Шести ауторски концерт** – *Дечија камерна опера-бајка „Резонанца"* (дечији хор „Колибри", диригент Милица Манојловић, камерни инструментални ансамбл, сопран Весна Станисављевић, пијаниста Вера Миланковић), Велика дворана Коларчеве задужбине;

1991 – **Седми ауторски концерт** – Музика за виолончело и клавир: *Соло соната, Сонатина, Соната a la Bresilienne* и *Ноктурно* (Сандра Белић и Вера Миланковић), Атријум Народног музеја у Београду;

1992 – **Осми ауторски концерт** – *Дуо,* комбинација флауте, алт флауте и флауте пиколо (Стана Крстајић и Милица Остојић), Дует виолончела и контрабаса (Сандра Белић и Слободан Герић), Квинтет флауте, виолончела, контрабаса, харфе и удараљки (Марина Ненадовић, Сандра Белић, Слободан Герић, Љиљана Дими-

тријевић и Борис Буњац), *Најдражем учитељу, Дечије приче, Ноктурно за виолончело и клавир, Сонатина per i bambini, Ноктурно за флауту и клавир, Ноктурно за кларинет и клавир, Concerto per i bambini, Химна Светом Сави* за дечији хор и симфонијски оркестар (ученици Основне музичке школе „Ватрослав Лисински" у Београду), добротворни концерт намењен Универзитетској дечијој клиници у Тиршовој улици у Београду, Велика дворана Коларчеве задужбине;

1994 – **Девети ауторски концерт** – *Варијације на Куперенову тему, Соната за виолончело и гудаче, Рондо innamorato*, прво извођење *Руковети за гудаче*, према записима Миодрага Васиљевића (гудачки оркестар „Душан Сковран", диригент Александар Павловић, солисти Оливера Ђурђевић, Сандра Белић, Александра Павловић), поводом прославе двадесетогодишњице уметничког рада, Велика дворана Коларчеве задужбине;

1995 – **Десети ауторски концерт** – *Мали пастир* К. Дебисија (аранжман за гудачки оркестар Вере Миланковић), *Павана* М. Равела и *Павана* Г. Фореа за солисте (аранжмани за флауту, виолончело, клавир и гудачки оркестар Вере Миланковић), *Романса за виолину* А. Хонегера (аранжман за клавир Вере Миланковић), *Варијације на Куперенову тему* за клавсен и гудаче (гудачки оркестар Средње музичке школе „Коста Манојловић", диригент Јелена Јовановић, солисти Оливера Ђурђевић, Сандра Белић, Љубиша Јовановић, Милош Петровић), Велика дворана Коларчеве задужбине;

1996 – **Једанаести ауторски концерт** – *Вечите песме за глас и клавир* (приредила Вера Миланковић; дечији хор „Колибри", диригент Милица Манојловић, клавирска сарадња Вера Миланковић), Ловра и Сегедин;

1999 – **Дванаести ауторски концерт** – *Српска музика 19. века* (Весна Опсеница, Љубомир Димитријевић и Вера Миланковић), Београд, Лондон и Солун;

2001 – **Тринаести ауторски концерт** – Поводом изласка компакт диска *Тамо далеко,* Велика дворана Коларчеве задужбине (дечији хор „Колибри", диригент Милица Манојловић, клавирска сарадња Вера Миланковић); **Четрнаести ауторски концерт** – *Музика Рашке области*, према записима Миодрага Васиљевића (Весна Опсеница, Сандра Белић, Љубомир Димитријевић, Вера Миланковић), Лондон, St. Cyprian Church;

2002 – **Петнаести ауторски концерт** – Кантата *Српски духовни календар* (Весна Опсеница, Дарко Манић, хор и оркестар „Арте", дечији хор „Колибри", диригент Биљана Радовановић), у оквиру Светосимеоновске академије, Велика дворана Коларчеве задужбине; **Шеснаести ауторски концерт** – Српска вокална традиција (Весна Опсеница и Вера Миланковић), Музичка школа „Исидор Бајић", Нови Сад;

2003 – **Седамнаести ауторски концерт** – *Плави лептир*, музика Вере Миланковић на стихове поеме Р. Бернса (баритон, мешовити хор, флаута и клавир), *Нада* (баритон, дечији хор, флаута и клавир), *Дијагонала* (сопран, баритон, флаута и клавир), *Лебац сутра немојте слати* (глумац и хор), *Бунар сенки* (баритон, дечији хор и клавир), *Ова земља је тешка* (сопран и клавир), *Кад умиру деца* (баритон, дечији

хор, мешовити хор и клавир), *Посйреми кућу* и *Ушехе нема* (Весна Опсеница, Ненад Ненић, Љубомир Димитријевић, хор „Кир Стефан", диригент С. Нешић, гллумци позоришта „Јоаким Вујић" из Крагујевца, сценарио и режија Драган Ћирјанић), у оквиру манифестације Велики школски час, Шумарице у Крагујевцу; **Осамнаести ауторски концерт** – Заборављена музика грађанске Србије: *Грађанско коло* (гудачки оркестар), *Јарко нам је сунце* и *Све 'шичице зайјевале* (сопран и гудачки оркстар), *Народно коло* и *Друїа руковеш* (гудачки оркестар с клавиром), *Пала маїла, На ливади ситна киша, Ситну малену, С' оне стране Дунава*, *Чарна їоро, Удаћу се мајко, Што шај сокак, Зрачак вири, Кроз йоноћ нему, Болујем ја* и *На ше мислим* (сопран, гудачки оркестар са клавиром) (Весна Опсеница, Collegium Academicum и Вера Миланковић), Студентски културни центар Београд;

2008 – **Деветнаести ауторски концерт** – *Музичка маїа Србије,* Монтгомери колеџ, Сједињене Америчке Државе;

2009 – *Срйска вокална лирика* (Илеана Лужајић и Вера Миланковић), обележавање Дана државности у Вуковару; **Двадесети ауторски концерт** – *Тройари, Плави лейшир, Даљска райсодија, Сењачка райсодија*, соло песме *Обнова, Чежња, Љубавна, Срећа* и *Лейоша*, поема *Србија се буди* (Весна Опсеница, Ненад Ненић, Љубомир Димитријевић, Маја Рајковић, хор „Свети Симеон Мироточиви", дечији хор Музичке школе „Петар Коњовић", камерни оркестар „Арте", диригент Милица Тишма), Скупштина града, Београд;

2010 – **Двадесет први ауторски концерт** – Грађанске песме (*Тихо ноћи, Кад би ове руже мале, На ше мислим, Тамо далеко, Болујем ја, Дед и унук, Ћира*), *Оче наш*, ауторске песме (*Ветар, Валцер* и *Канцона*), аранжмани песама из филмова (*Изнад дуїе, Рунолисш, Знам да ће доћи дан, Димничар, Крокодил* и *Коцка шећера*) (дечији хор „Звездице", диригент Јелена Цветковић, клавирска сарадња Мирјана Костић), у оквиру ЛЕДАМУС фестивала у Лесковцу;

2011 – **Двадесет други ауторски концерт** – *Рождесшво, Свеши Георīије, Срећа, Предосећање, Тајна месша, Ово је ешка земља, Милосш, Из Норвешке* (према прозном тексту И. Секулић), салонске песме (*Троје* и *На балу*, на стихове Милана Чурчина – прво извођење, Илеана Милић и Вера Миланковић), у оквиру ЛЕДАМУС фестивала у Лесковцу;

2012 – Музичко-сценска игра *С' ове стране музике* (студенти музичке педагогије Факултета музичке уметности у Београду), Удружење композитора Србије, Београд;

2013 – Музичко-сценска игра *С' ове стране музике* (студенти музичке педагогије Факултета музичке уметности у Београду), позориште „Добрица Милутиновић" у Сремској Митровици; у оквиру манифестације „Калемегдански сутони" у Београду; Премијера музичке драме *Миланковић* (композитор и пијаниста Вера Миланковић), позориште „Мадленијанум", Земун;

2014 – *Шексйирови сонеши* (композитор и пијаниста Вера Миланковић), сцена „Раша Плаовић", Народно позориште у Београду; Музичко-сценска игра *Поїраїа*

за благо с' ове стране музике (студенти мастер студија музичке педагогије Факултета музичке уметности у Београду, режија А. Николић); **Двадесет трећи ауторски концерт** – Музичко-сценска игра *Дан* (дечији хор „Звездице", диригент Јелена Цветковић), Студентски културни центар, Београд;

2015 – **Двадесет четврти ауторски концерт** – Мјузикл *Кроз васиону и векове* (студенти четврте године музичке педагогије Факултета музичке уметности у Београду), Кућа краља Петра, Београд; Студентски културни центар, Београд;

2016 – *Музика је игра*, избор песама из музичко-сценске игре *Дан* (Дечији хор Панчевачког српског црквеног певачког друштва), у оквиру манифестације „Дани проте Васе" у Панчеву; **Двадесет пети ауторски концерт** – *Позоришне фанфаре* за дувачки оркестар (Репрезентативни оркестар Гарде, диригент Александар Ђуров), *Concerto per i bambini* (Ника Глишић), *Класични концерт* и *Кончертино* (Душан Дичић), *Гусари из кутије – водич кроз оркестар* (Јелена Велковски и Александра Паладин, режија Александар Николић, Симфонијски оркестар „Станислав Бинички", диригент Павле Медаковић), Дом војске Србије, Београд; **Двадесет шести ауторски концерт** – *Позоришне фанфаре* (Београдски дувачки оркестар, диригент Владимир Мустајбашић), *Concerto per i bambini* (Ника Глишић), *Класични концерт* и *Кончертино* (Душан Дичић), *Гусари из кутије – водич кроз оркестар* (Јелена Велковски и Александра Паладин, режија Александар Николић, Симфонијски оркестар „Станислав Бинички", диригент Павле Медаковић), 48. БЕМУС;

2018 – Музичко-сценска игра *С' ове стране музике* (хор Дечијег културног центра Београд, диригент Невена Ивановић, редитељ Александар Николић, клавирска сарадња Вера Миланковић, модератор Милена Моравчевић), Дечији културни центар Београд; Позориште за децу, Крагујевац; Велика дворана Коларчеве задужбине;

2019 – Музичко-сценска игра *С' ове стране музике* (хор Дечијег културног центра Београд, диригент Невена Ивановић, редитељ Александар Николић, клавирска сарадња Вера Миланковић, модератор Милена Моравчевић), БЕЛЕФ 2019; **Двадесет седми ауторски концерт** – Сценска кантата *Кроз васиону и векове* (солисти Мина Глигорић и Борис Папак, хор и оркестар „Станислав Бинички", диригнет Катарина Божић), Дом војске Србије, Београд;

2020 – **Двадесет осми ауторски концерт** – Музичка пантомима *Музикопилов* (оркестар „Музикон", диригент Н. Петковић, глумац пантомимичар М. Стојановић), Центар за културу, Смедерево; *Гуливерова путовања* (музика Вере Миланковић), Мало позориште „Радовић" (режија И. Гонцић);

2021 – **Двадесет девети ауторски концерт** – Вокална и инструментална лирика композиторке Вере Миланковић (сопран Марија Брајковић, флаута Милош Микетић, клавир Маша Бабић), Галерија АРТГЕТ, Београд;

2023 – Оперета *Иза оперских кулиса* (музика В. Миланковић, либрето В. Миланковић и А. Николић, режија Н. Станковић, рад са глумцима В. Стаојевић, дири-

гент Р. Пејчић, солисти С. Пижурица, Т. Митровић, Н. Спасојевић, М. Калајановић и А. Даничић); Дом културе „Студентски град", Београд.

Поред извођачког и стваралачког рада, Вера Миланковић је своја педагошка искуства, увиде и резултате излагала на многим конференцијама у земљи и иностранству. Аутор је бројних стручних и научних радова који су објављени у домаћим и међународним часописима и зборницима. Оснивач је Педагошког форума сценских уметности. Члан је Удружења композитора Србије, Удружења музичких педагога Србије, Уређивачког одбора „Вукове задужбине", Културно-просветне заједнице Београда и Rotary клуба Земун. За своје стваралаштво добила је награду „Златни Беочуг" и „Музика класика" за примењену музику.

А сада – мање формална биографија Вере Миланковић. Провела је детињство на дрвету, увек у друштву паса, не само својих него и сењачких. Кад је мало порасла лета је проводила у Вела Луци свирајући и певајући с Оливером Драгојевићем. Има сасвим лични стил облачења – највише воли да носи панталоне и фармерке, шорцеве, крокс папуче, дуксерице, качкет и ранац. Изгледом – као да је кренула на ђачку екскурзију. Не воли да носи хаљине ни сукње, нити да се шминка и фарба. Узалудно њена сестра Маја и даље покушава да направи даму од Вере. Али, Вера је ту дамскост, женственост и отменост надоместила и остварила у својој музици. У музици је излила сву своју нежност и тананост бића, титраје дубоко емотивне душе, која на јави ипак зна за добру равнотежу између емоција и разума.

Воли децу и пријатеље којима увек несебично помаже. Воли друштво, хумор и смех. Јако воли да путује. Знатижељна је као дете које никад није престало да постоји у њој. Одрасла Вера је врло дисциплинована, одговорна и организована, али томе се супротставља дете у Вери које нервозно чупка заноктице. Одрасла Вера води здрав живот, кува и једе здраву храну, леже и устаје рано, али тај ред ремети дете у Вери које ужива да прича вицеве, посебно оне безобразне. Одрасла Вера има одлично кућно васпитање и лепе манире, али дете у Вери понекад воли слатку и забрањену псовку, која не вређа саговорника, већ само подгрева причу и атмосферу. Омиљена музика су јој мјузикли, *Прича са западне стране, Мај фер леди*, али нарочито ужива да чује песму *Три метра сомота*.

Друштвено је ангажована пишући чланке за рубрику „Међу нама" у дневном листу „Политика". Снажно је национално оријентисана, у њој преовлађује дубоко осећање родољубља, које се прелива и на њену музику. Стил њене музике је романтичарски, импресионистички, прожет националним звуком. Као да њена музика више припада клими последњих деценија 19. века. Иако је њена музика врло прихваћена и омиљена, Вера се није уклопила у савремене тековине и композиторске тенденције времена у коме живи и ствара. Остала је увек верна моралним вредностима у музици, емотивном исказу, лепоти мелодије и хармоније, те складу садржаја и форме. За ова три постулата – етичност, емотивност и естетику – бори се у животу, музици, извођаштву и педагогији.

Двадесет шести међународни Педагошки форум сценских уметности под називом *Повезивање, преплитање и прожимање музичке педагогије, извођаштва и стваралаштва на примеру музичке личности Вере Миланковић* био је посвећен његовом идејном творцу, оснивачу, дугогодишњем организатору, активном учеснику, уреднику првих пет зборника радова – Вери Миланковић, композитору, пијанисти и музичком педагогу, поводом њена значајна три јубилеја: 70 година од рођења, 50 година од њене прве изведене композиције и 45 година њене педагошке и уметничке каријере.

Редовна професорка Вера Миланковић, од 2022. године у пензији, основала је Педагошки форум 1998. године, који се од тада, у континуитету, одржава сваке године. Постоје два разлога за оснивање овог вредног и значајног скупа. Први разлог био је да се музичким педагозима из читаве вертикале музичког образовања – од предшколског до универзитетског образовања – омогући да јавно представљају своја педагошка искуства. Форум је тако постао место окупљања музичких педагога, нарочито оних којима је педагогија једини облик бављења музиком, простор у коме могу да излажу и размењују концепте, решења и достигнућа из личне праксе. Други разлог је афирмација музичке и педагогије других сценских уметности у Србији, као и неговање националне музичке педагогије у контексту светских токова развоја. Првобитни Педагошки форум прерастао је у Педагошки форум сценских уметности 2011. године, јер се поред музичких педагога скупу прикључују и музичари других специјалности, али и психолози, дефектолози, лингвисти, глумци и плесачи из целе Србије, региона, Европе и света.

Двадесет шести Педагошки форум сценских уметности одржан је у Ректорату Универзитета уметности у Београду у периоду од 20. до 22. октобра 2023. године. У раду скупа учествовале су колеге из земље и иностранства, представивши целокупно ауторкино педагошко, пијанистичко и композиторско стваралаштво.

Након поздравне, уводне речи, коју је одржала проф. др Ивана Хрпка, тадашњи шеф Катедре за солфеђо и музичку педагогију на Факултету музичке уметности у Београду, редом су се низала предавања о клавирској, духовној, музичко-сценској, дечијој и вокалној (хорови и соло песме) музици Вере Миланковић, аранжманима грађанских песама за дечији хор. Уследила су предавања која су сагледала њену научну делатност и осветлила њена педагошка промишљања, педагошко-методички допринос, али и педагошке импликације њене музике за наставу солфеђа. Колеге из иностранства представиле су њихову сарадњу са Вером Миланковић на пољу подстицања српског уметничког образовања, стварања лондонског (SEMPRE, iMerc, UCL) двојезичког српско-енглеског издања збирке сажетака са педагошких форума *An Introduction to Serbian Performing Arts Education Critical Insights* (уредници Евангелос Химонидес и Вера Миланковић), али и пријема музике Вере Миланковић у Сједињеним америчким државама. Колегинице из Пољске дочарале су њену музику у покрету, тј. одабране композиције Вере Миланковић визуелно су представиле у форми музичких кореографија. Најзад, сама ауторка је одржала мастер клас студентима музичке педагогије о музичком речнику, тј. начину на који се музика слуша, групише, организује и памти.

Посебну драж скупу у част Вере Миланковић дали су концерти. Први концерт под називом *Вече камерне музике Вере Миланковић* одржан је 20. октобра у свечаној сали Музичке школе „Станковић". На концерту су изведене српске народне песме *Градином цвеће цветало, Извор вода извирала* и *Борјано, Борјанке* у аранжману за клавир четвороручно (клавирски дуо Весна Кршић Секулић и Снежана Николајевић); *Варијације за клавир* (Наташа Митровић), *Прелудијуми за клавир* бр. 2, 6, 7, 10, 12, 23, 24 (Зора Вешковић) и *Соната за виолину и клавир* (Јелена Мишевић Вилке и Рада Пећанац).

Други концерт одржан је у суботу 21. октобра у 16 часова у УК Пароброд, а на репертоару је била музика за децу Вере Миланковић: Музичко-сценска игра *С' ове стране музике* (Хорић Станковић, ученици МШ „Станковић", корепетитор Милица Тегелтија, диригент Надица Спасојевић), Збирка дечијих песама *Дан* (Дечији хор Београд, диригенти Катарина Гичић и Александра Вујић, корепетитор Лука Лазаревић), Збирка песама *Из дечије собе и дворишта* (ученици другог разреда МШ „Др Војислав Вучковић" у класи проф. Мирјане Недељковић) и вечите песме за глас и клавир, које је приредила Вера Миланковић: *Димничар* и *Коцка шећера* (из филма Мери Попинс), *Знам да ће доћи дан* (из филма *Снежана и седам патуљака*), *Рунолист* (из филма *Моје песме, моји снови*), *Изнад дуге* (из филма *Чаробњак из Оза*), *Девојко мала* (из филма *Љубав и мода*), *За Београд* (из филма *Ко то тамо пева*) у извођењу студената мастер студија музичке педагогије на Факултету музичке уметности у Београду (класа проф. Јелена Ђајић Левајац).

У Музеју позоришне уметности у суботу у 18 часова концерт су уприличили чланови Радионице за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, који су извели разнолика клавирска дела Вере Миланковић – *Звезде* (Нађа Лучић клавир), соло песме *Призив, Обична песма* и *Чекање* (Славица Крстић-Рајевац рецитаторка и Андрија Танасковић клавир), народну песму *Извор вода извирала* за глас и клавир (Ирина Живковић и Радослав Спасић), *Прелид* и *Девојачко коло* за клавир (Лана Јеленковић), народне песме *Градином цвеће цветало* и *Борјано, Борјанке* за клавир четвороручно (Сара Савовић и Милош Јеротић), *Сењачку рапсодију* за клавир четвороручно (Александар Ђуров и Радослав Спасић), и *Ноктурно* за клавир (Ивана Медић).

У суботу у 20 часова у Конаку кнегиње Љубице изведена је вокална музика Вере Миланковић: *Оче наш, Богородице дјево, тропар светом Симеону, Симбол вере, Хвалите имја Господње* – прво извођење (Мешовити хор „Свети Симеон Мироточиви" при САНУ, диригент Милица Тишма); *Тропар на Васкрс, Тропар на Духове, Пет песама анђела из Вертепа* (Дечији хор Панчевачког српског црквеног певачког друштва, диригент Борјана Стражмештеров); *Димничар* (из филма *Мери Попинс*), *За Београд* (из филма *Ко то тамо пева*), *Српска ћирилица* (Хор Дечијег културног центра Београд, диригент Невена Ивановић, клавир Вера Миланковић); соло песме *Тајна места* (стихови М. Комадина), *Предосећање* и *Срећа* (стихови Д. Максимовић), *Прича* (стихови М. Настасијевић), *Оздрављење* и *И мени се чини* – прво извођење (стихови Д. Максимовић; сопран Тања Обреновић и клавир Вера

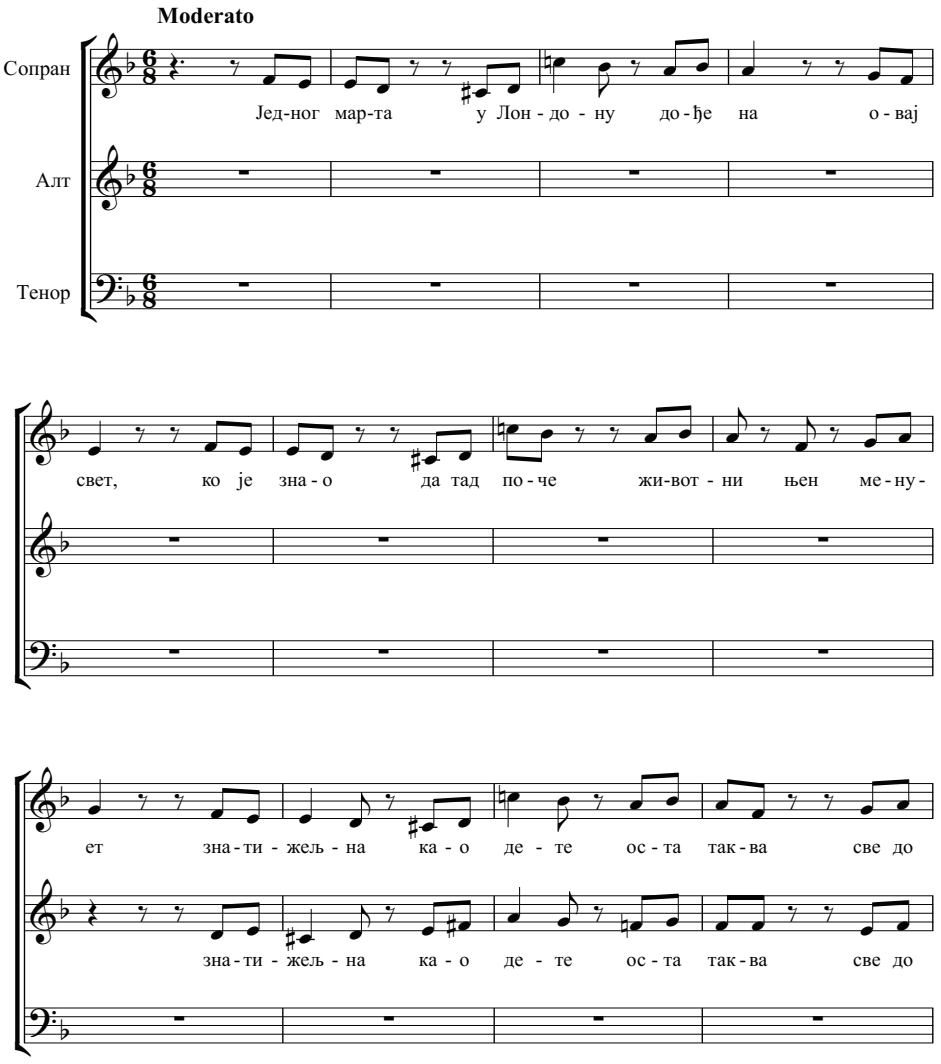
Миланковић); соло песме *Плави лептир* (стихови Р. Барнс), *Љубавна*, *Обнова* и *Лепота* (стихови М. Ракић; баритон Ненад Ненић и клавир Вера Миланковић).

Последњег дана скупа, у недељу 22. октобра у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић", уметнички камерни састави извели су народне и грађанске песме у аранжманима Вере Миланковић: *Градином цвеће цветало*, *Чарна гоpo* и *Извор вода извирала* (Трио „Покрет": Маја Михић, клавир, Милош Николић, кавал, Мадлен Стокић Васиљевић, виолина); *Момачко коло* и *Верин сплет* (*Градином цвеће цветало*, *Удаћу се мајко*, *Ој, ђевојко*, *Чарна гоpo*, *Кад се жени* и *Ситну малену не узимај за жену* (Shake&Speare: Миливоје Вељић, клавир и Иван Симеуновић, виолина); из циклуса *Милошева Србија* (*Што тај сокак аман, Три девојке збор збориле, Ситан камен до камена, Девојка јунаку прстен повраћала, Јарко нам је сунце* (Тамара Митровић, сопран, Милош Микетић, флаута, Маша Бабић, клавир); староградске песме *Болујем ја* и *На те мислим* (Тања Обреновић, глас и Вера Миланковић, клавир), *Кад би ове руже мале*, *Кад те видим* и *Ајде Като,* народну песму *Ситну малену* и ауторску песму *Све што ваља долази из Даља* (Тања Обреновић, сопран, Ненад Ненић, баритон, Вера Миланковић, клавир).

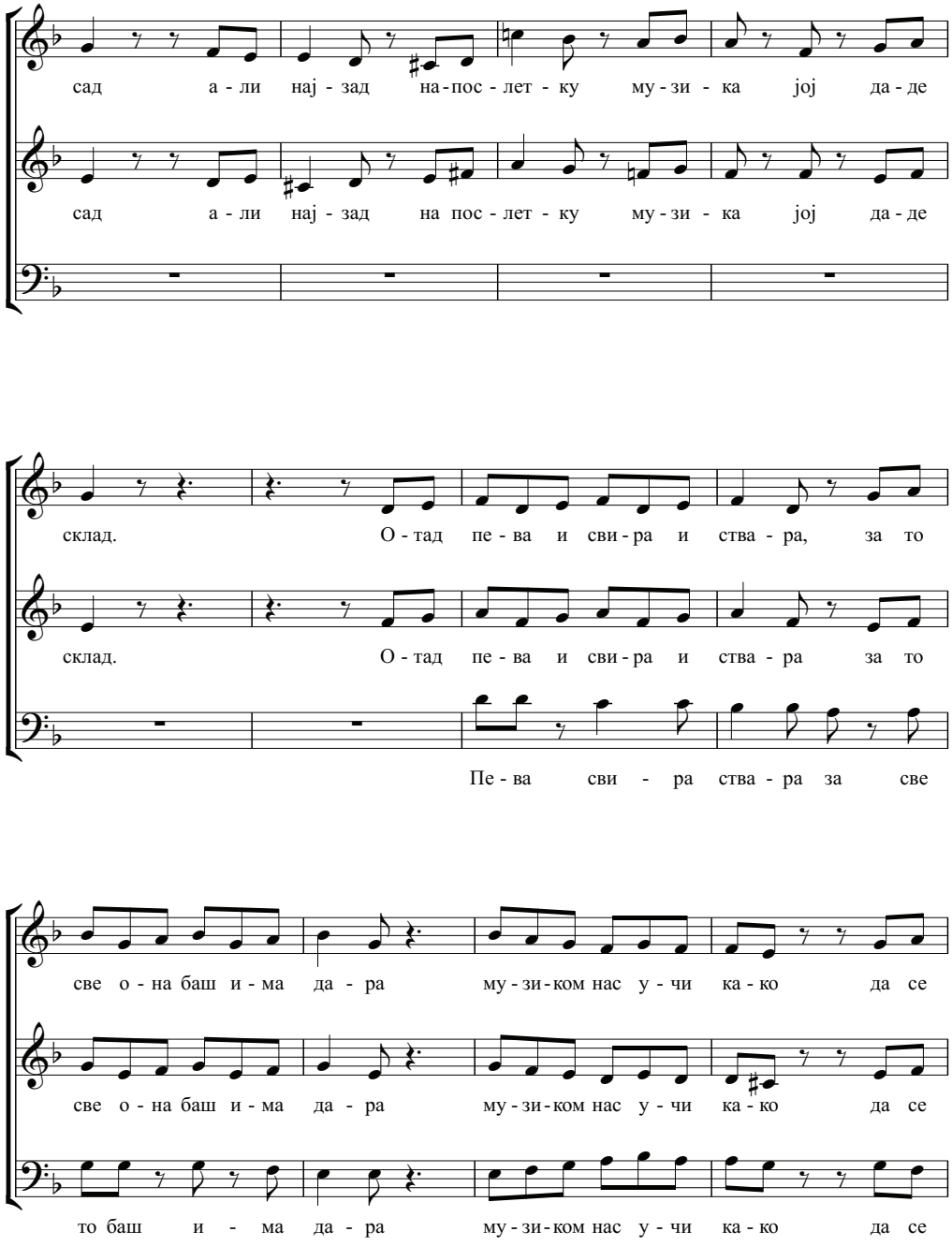
Са посебним задовољством, али и великом одговорношћу, написала сам стихове и музику за песму *Вера*, коју сам посветила својој драгој професорки, колегиници и пријатељици Вери Миланковић. Песма је изведена на отварању скупа, а отпевали су је студенти тада четврте године музичке педагогије – Ивана Марковић, Мина Миливојевић, Теодора Токовић, Јована Јанковић, Милица Томовић, Наталија Аксентијевић, Лука Иванић, студенткиња докторских студија Сара Савовић, уз гитарску пратњу Катарине Златковић и моју клавирску пратњу. Песма је настала у једном даху, прожета је дубоким личним емоцијама и носи назив *Вера*.

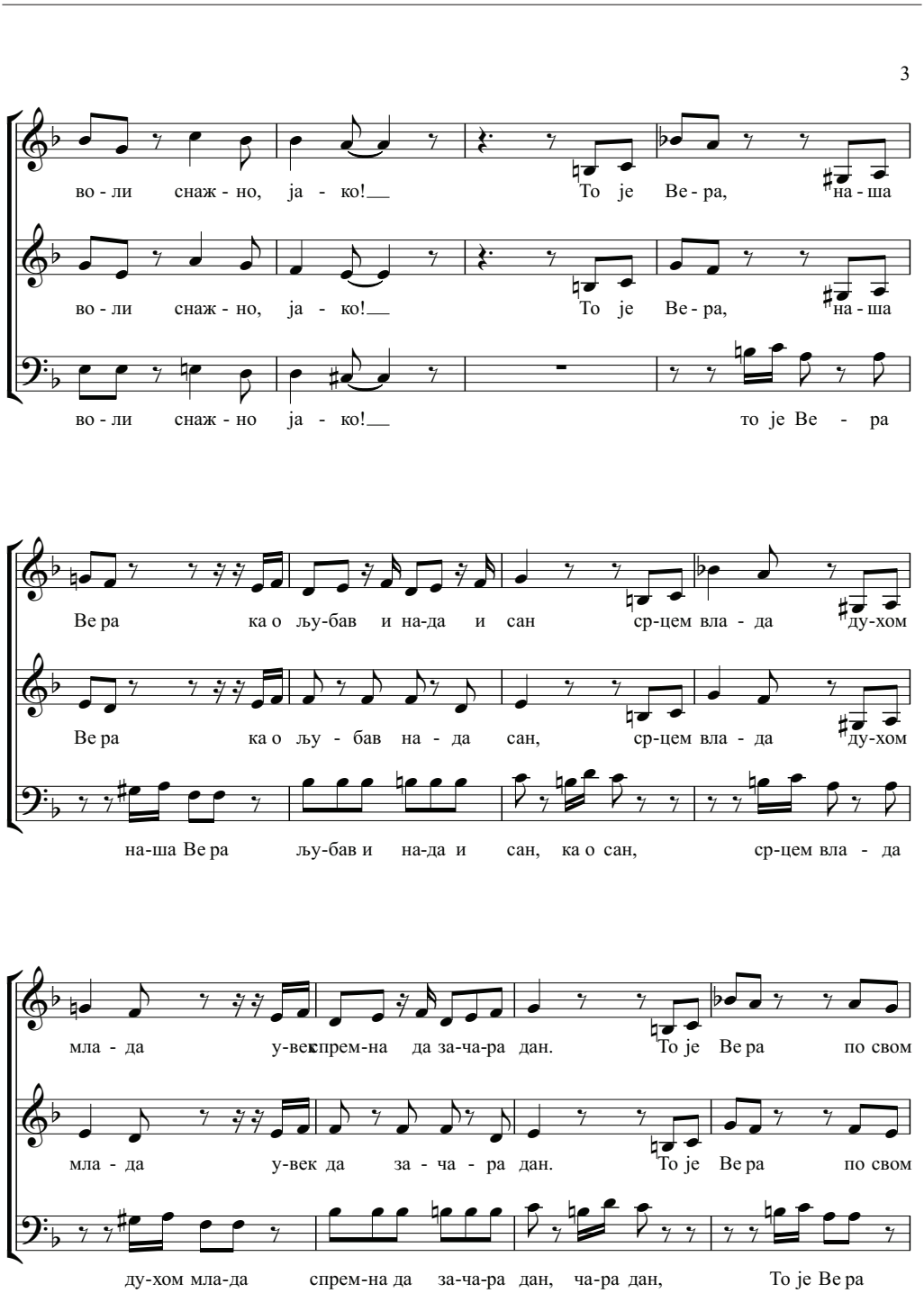
Вера

М. Петровић

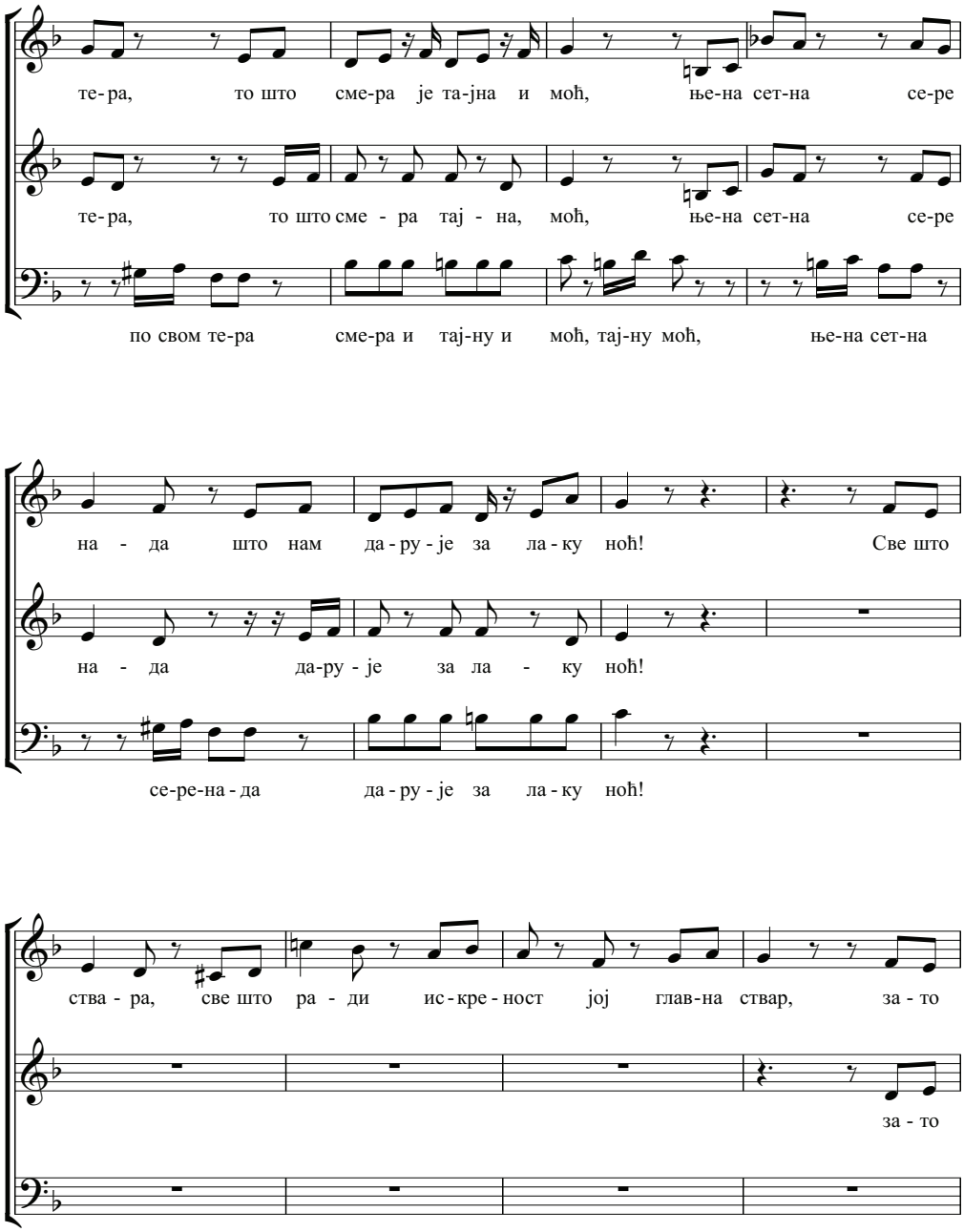


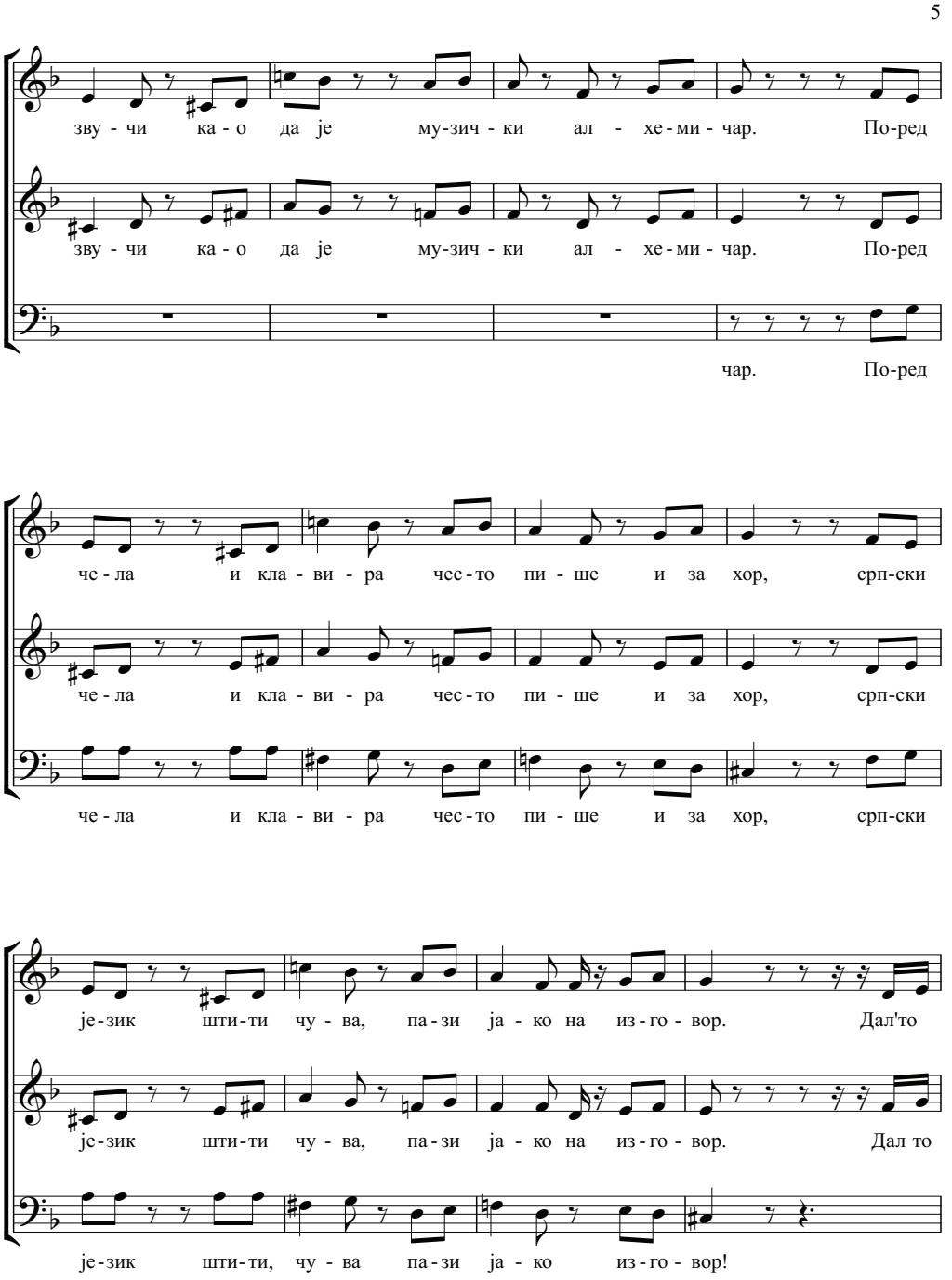
2


сад а - ли нај - зад на - пос - лет - ку му - зи - ка јој да - де
сад а - ли нај - зад на пос - лет - ку му - зи - ка јој да - де
склад. О - тад пе - ва и сви - ра и ства - ра, за то
склад. О - тад пе - ва и сви - ра и ства - ра за то
Пе - ва сви - ра ства - ра за све
све о - на баш и - ма да - ра му - зи - ком нас у - чи ка - ко да се
све о - на баш и - ма да - ра му - зи - ком нас у - чи ка - ко да се
то баш и - ма да - ра му - зи - ком нас у - чи ка - ко да се

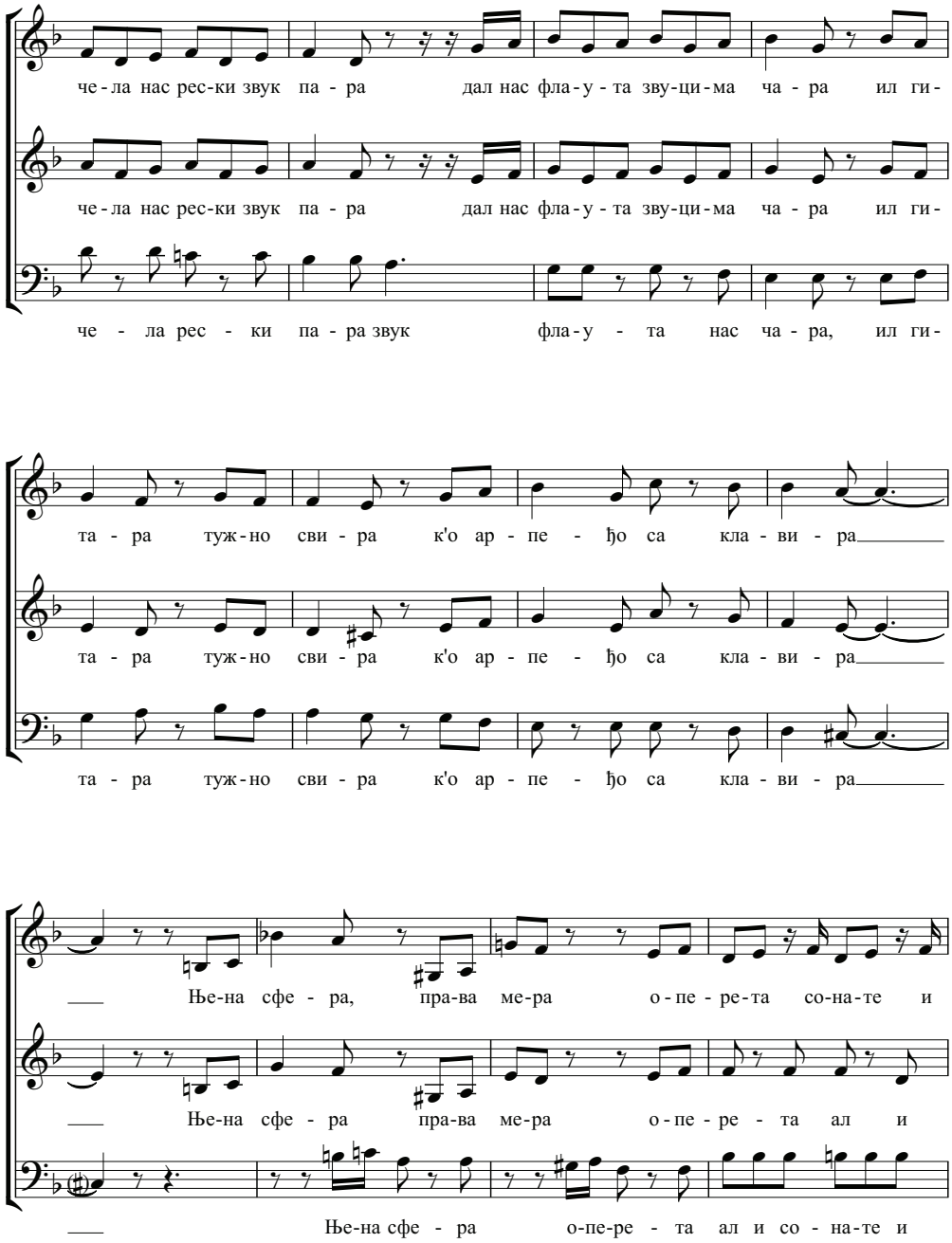

3
во - ли снаж - но, ја - ко!__ То је Ве - ра, на - ша
во - ли снаж - но, ја - ко!__ То је Ве - ра, на - ша
во - ли снаж - но ја - ко!__ то је Ве - ра
Ве ра ка о љу-бав и на-да и сан ср-цем вла - да ду-хом
Ве ра ка о љу - бав на - да сан, ср-цем вла - да ду-хом
на-ша Ве ра љу-бав и на-да и сан, ка о сан, ср-цем вла - да
мла - да у-век спрем-на да за-ча-ра дан. То је Ве ра по свом
мла - да у-век да за - ча - ра дан. То је Ве ра по свом
ду-хом мла-да спрем-на да за-ча-ра дан, ча-ра дан, То је Ве ра

4

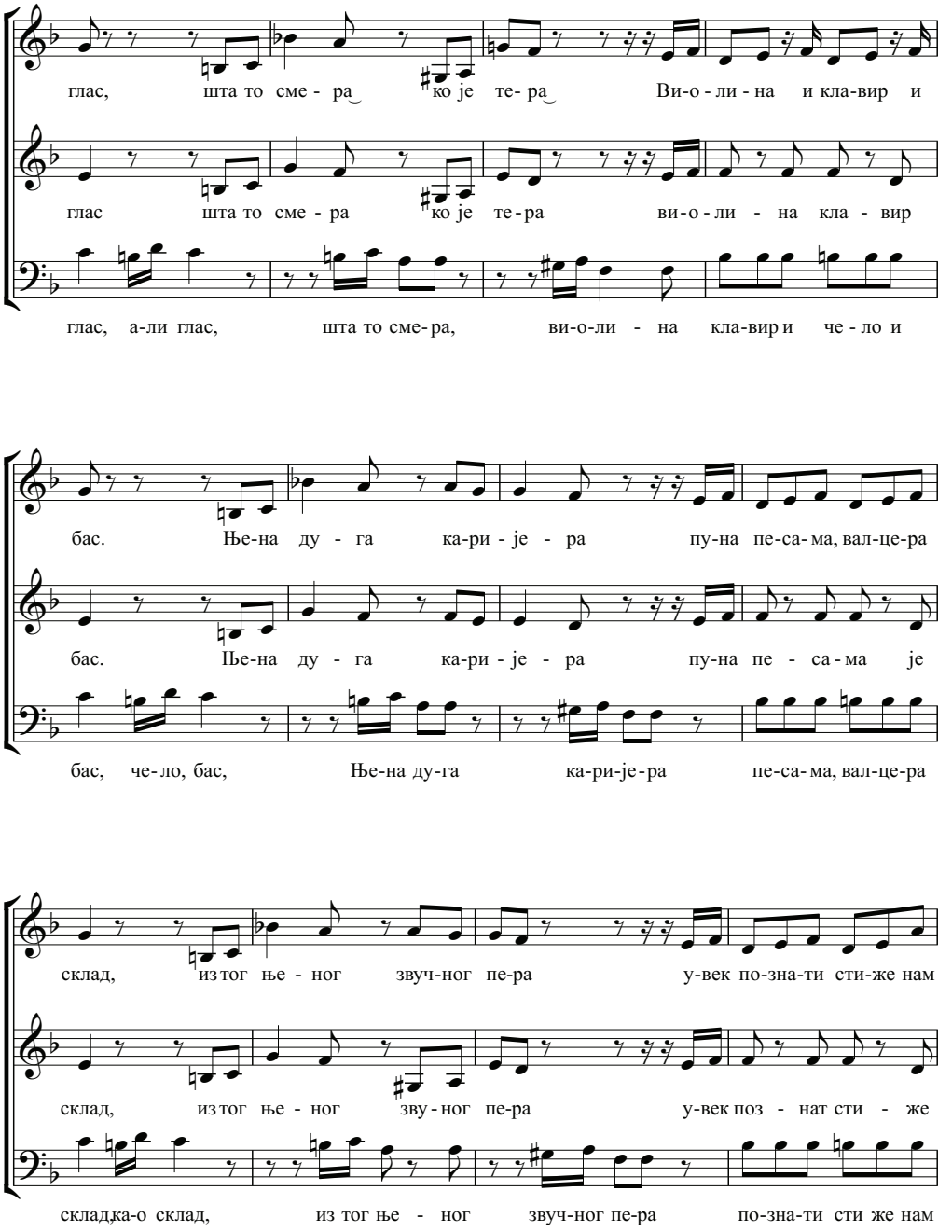

те-ра, то што сме-ра је та-јна и моћ, њена сет-на се-ре
те-ра, то што сме - ра тај - на, моћ, њена сет-на се-ре
по свом те-ра сме-ра и тај-ну и моћ, тај-ну моћ, њена сет-на
на - да што нам да - ру - је за ла - ку ноћ! Све што
на - да да-ру - је за ла - ку ноћ!
се-ре-на - да да - ру - је за ла - ку ноћ!
ства - ра, све што ра - ди ис - кре - ност јој глав-на ствар, за - то
за - то

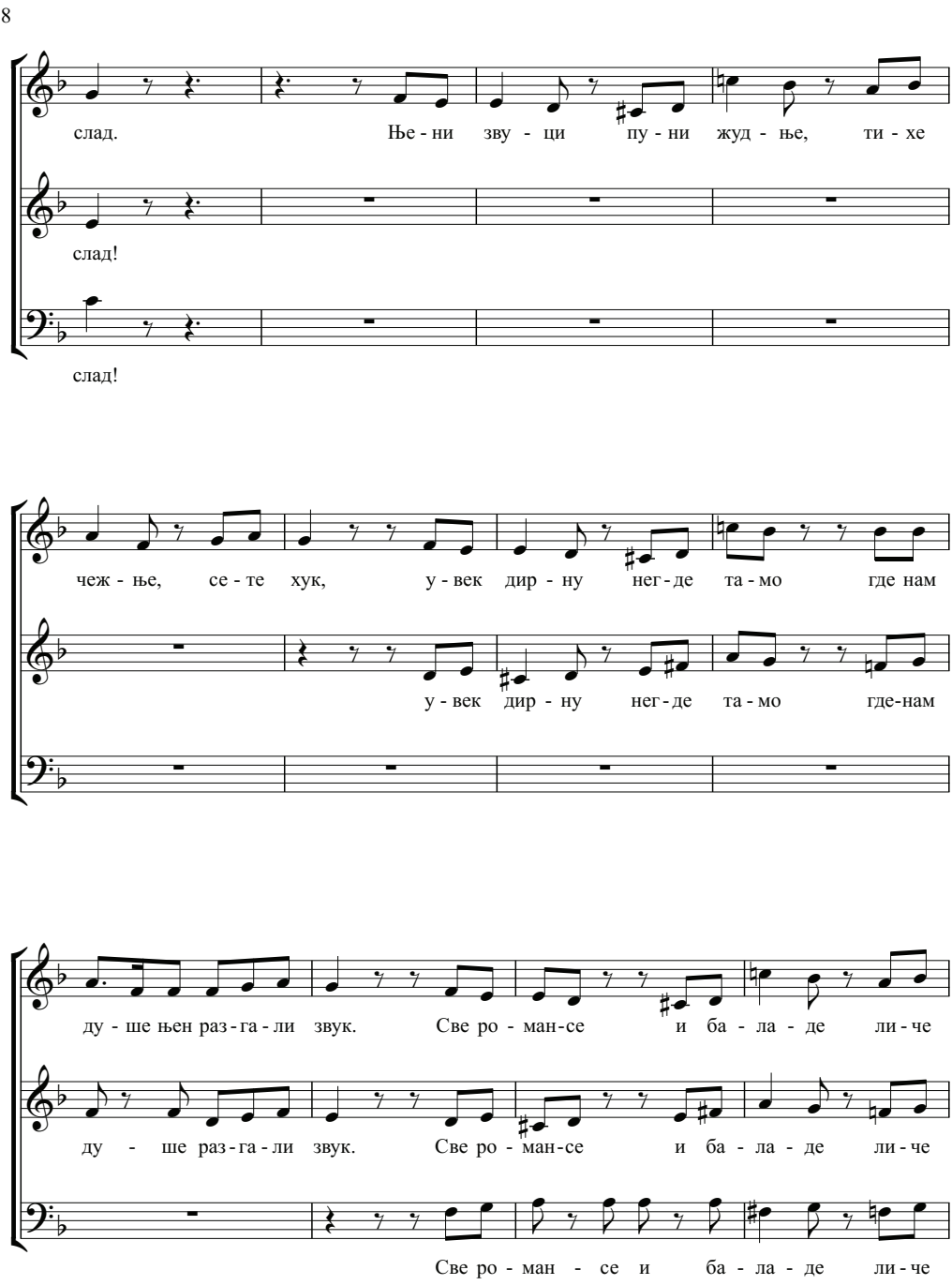

5
зву - чи ка - о да је му-зич - ки ал - хе - ми - чар. По-ред
зву - чи ка - о да је му-зич - ки ал - хе - ми - чар. По-ред
чар. По-ред
че - ла и кла - ви - ра чес - то пи - ше и за хор, срп-ски
че - ла и кла - ви - ра чес - то пи - ше и за хор, срп-ски
че - ла и кла - ви - ра чес - то пи - ше и за хор, срп-ски
је - зик шти-ти чу - ва, па - зи ја - ко на из - го - вор. Дал'то
је - зик шти-ти чу - ва, па - зи ја - ко на из - го - вор. Дал то
је - зик шти-ти, чу - ва па - зи ја - ко из - го - вор!

6


че-ла нас рес-ки звук па - ра дал нас фла-у-та зву-ци-ма ча - ра ил ги-
че-ла нас рес-ки звук па - ра дал нас фла-у-та зву-ци-ма ча - ра ил ги-
че - ла рес - ки па - ра звук фла-у - та нас ча - ра, ил ги-
та - ра туж-но сви - ра к'о ар - пе - ђо са кла - ви - ра
та - ра туж-но сви - ра к'о ар - пе - ђо са кла - ви - ра
та - ра туж-но сви - ра к'о ар - пе - ђо са кла - ви - ра
Ње-на сфе - ра, пра-ва ме-ра о-пе-ре-та со-на-те и
Ње-на сфе - ра пра-ва ме-ра о-пе-ре - та ал и
Ње-на сфе - ра о-пе-ре - та ал и со - на-те и

7


глас, шта то сме - ра ко је те - ра Ви-о - ли - на и кла-вир и
глас шта то сме - ра ко је те - ра ви - о - ли - на кла - вир
глас, а-ли глас, шта то сме-ра, ви-о-ли - на кла-вир и че - ло и
бас. Ње-на ду - га ка-ри - је - ра пу-на пе-са-ма, вал-це-ра
бас. Ње-на ду - га ка-ри - је - ра пу-на пе - са-ма је
бас, че-ло, бас, Ње-на ду-га ка-ри-је-ра пе-са-ма, вал-це-ра
склад, из тог ње - ног звуч-ног пе-ра у-век по-зна-ти сти-же нам
склад, из тог ње - ног зву - ног пе-ра у-век поз - нат сти - же
складка-о склад, из тог ње - ног звуч-ног пе-ра по-зна-ти сти же нам



8

слад. Ње - ни зву - ци пу - ни жуд - ње, ти - хе

слад!

слад!

чеж - ње, се - те хук, у - век дир - ну нег - де та - мо где нам

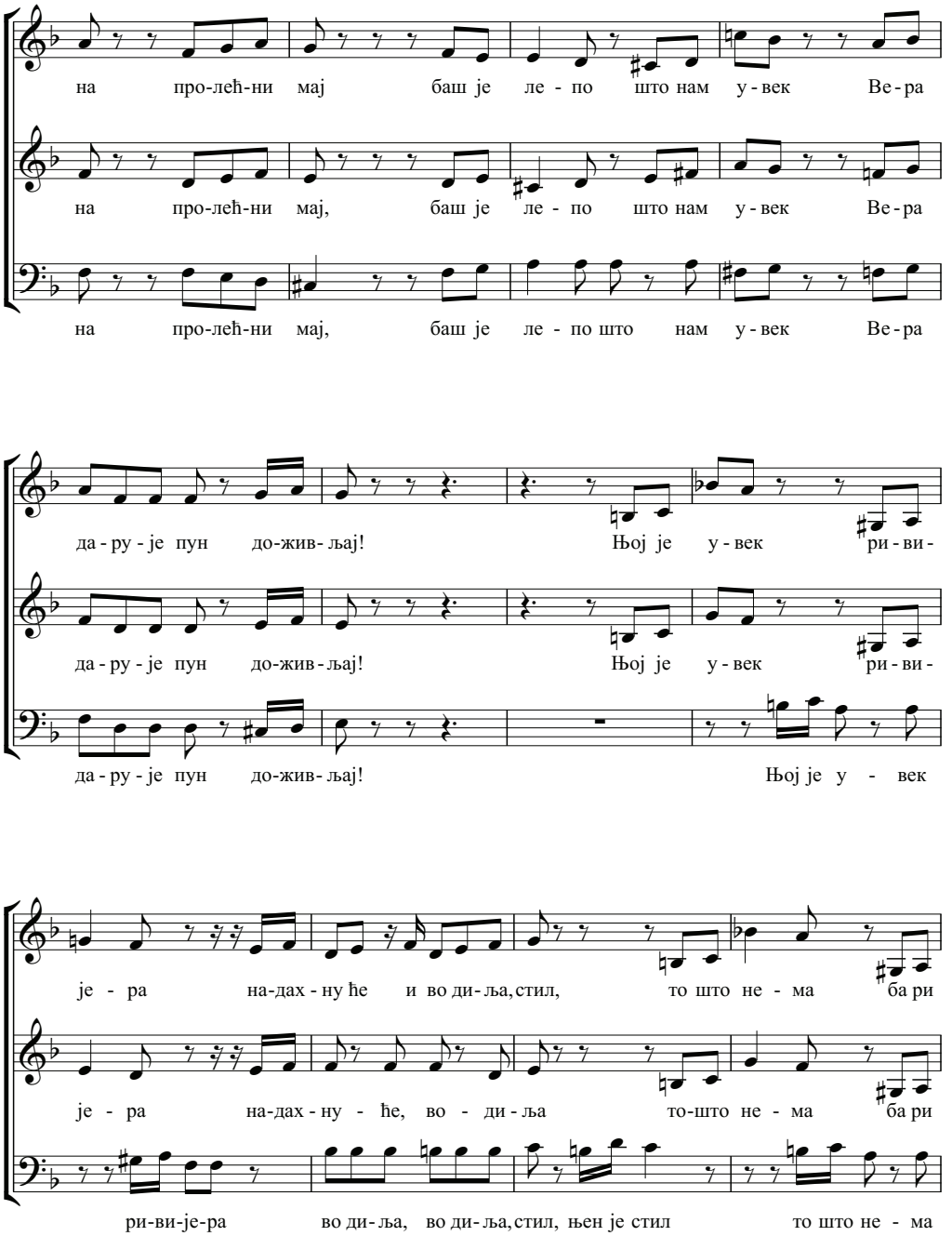
у - век дир - ну нег - де та - мо где-нам

ду - ше њен раз - га - ли звук. Све ро - ман-се и ба - ла - де ли - че

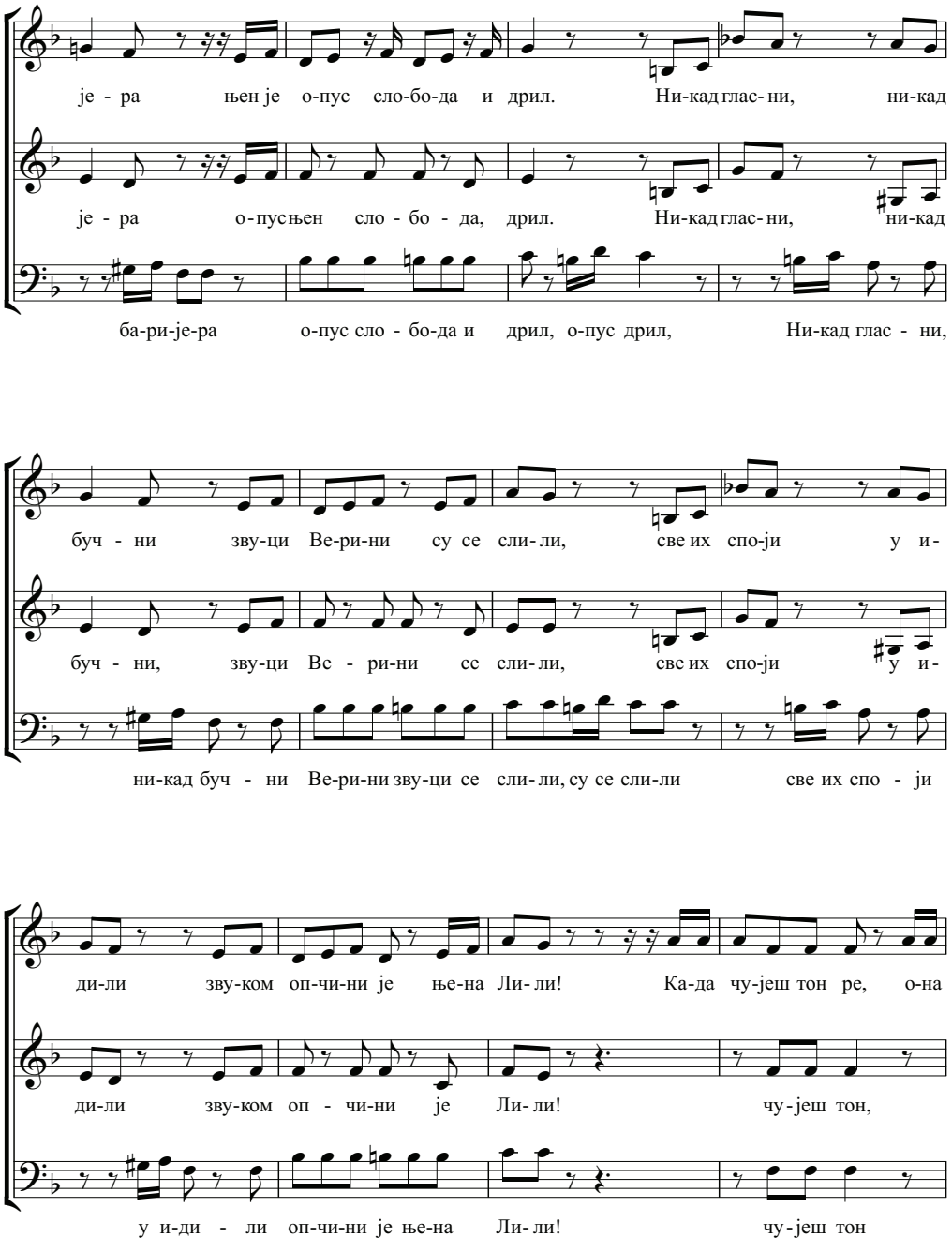
ду - ше раз - га - ли звук. Све ро - ман-се и ба - ла - де ли - че

Све ро - ман - се и ба - ла - де ли - че

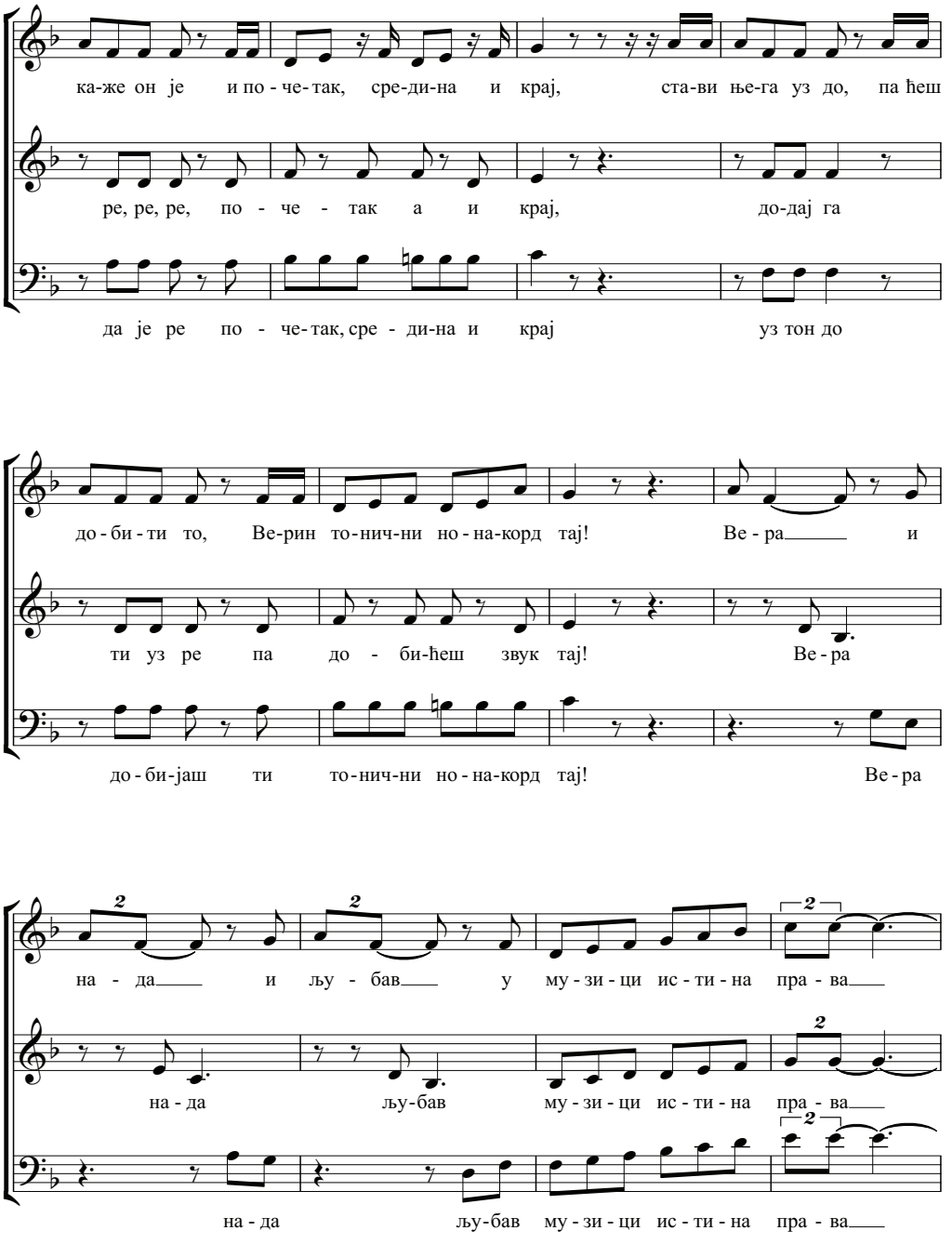
9


на про-леħ-ни мај баш је ле - по што нам у - век Ве - ра
на про-леħ-ни мај, баш је ле - по што нам у - век Ве - ра
на про-леħ-ни мај, баш је ле - по што нам у - век Ве - ра
да - ру - је пун до-жив - љај! Њој је у - век ри - ви -
да - ру - је пун до-жив - љај! Њој је у - век ри - ви -
да - ру - је пун до-жив - љај! Њој је у - век
је - ра на-дах - ну ħе и во ди - ља, стил, то што не - ма ба ри
је - ра на-дах - ну - ħе, во - ди - ља то-што не - ма ба ри
ри-ви-је-ра во ди - ља, во ди - ља, стил, њен је стил то што не - ма

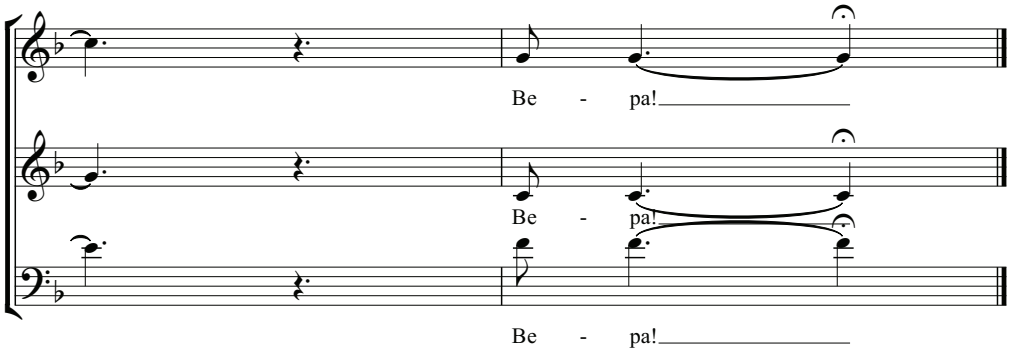
10


је - ра њен је о-пус сло-бо-да и дрил. Ни-кад глас-ни, ни-кад
је - ра о-пус њен сло - бо - да, дрил. Ни-кад глас-ни, ни-кад
ба-ри-је-ра о-пус сло - бо-да и дрил, о-пус дрил, Ни-кад глас - ни,
буч - ни зву-ци Ве-ри-ни су се сли-ли, све их спо-ји у и-
буч - ни, зву-ци Ве - ри-ни се сли-ли, све их спо-ји у и-
ни-кад буч - ни Ве-ри-ни зву-ци се сли-ли, су се сли-ли све их спо - ји
ди-ли зву-ком оп-чи-ни је ње-на Ли-ли! Ка-да чу-јеш тон ре, о-на
ди-ли зву-ком оп - чи-ни је Ли-ли! чу-јеш тон,
у и-ди - ли оп-чи-ни је ње-на Ли-ли! чу-јеш тон

11


ка-же он је и по - че-так, сре-ди-на и крај, ста-ви ње-га уз до, па ћеш
ре, ре, ре, по - че - так а и крај, до-дај га
да је ре по - че-так, сре - ди-на и крај уз тон до
до - би - ти то, Ве-рин то-нич-ни но - на-корд тај! Ве - ра и
ти уз ре па до - би-ћеш звук тај! Ве - ра
до - би-јаш ти то-нич-ни но - на-корд тај! Ве - ра
на - да и љу - бав у му - зи - ци ис - ти - на пра - ва
на - да љу-бав му - зи - ци ис - ти - на пра - ва
на - да љу-бав му - зи - ци ис - ти - на пра - ва

12


Be - pa!
Be - pa!
Be - pa!

О Педагошком форуму сценских уметности – ПФСУ

Милена Петровић

Први Педагошки форум сценских уметности одржан је 1998. године под називом Педагошки форум. Од 2011. године назив је промењен у Педагошки форум сценских уметности јер су се музичким педагозима, музичким теоретичарима, музиколозима и етномузиколозима у све већем броју придруживали српски и страни музичари инструменталисти, композитори, соло певачи, плесачи, глумци, али и психолози, дефектолози и лингвисти.

После сваког одржаног скупа, Факултет музичке уметности штампа Зборник радова са претходно одржаног скупа (зборници се од 2018. године објављују у штампаној и електронској верзији). Зборницима је претходила *Споменица*, поводом двадесетпетогодишњице оснивања Катедре за солфеђо (1997). До сада је објављено 26. зборника. Првих седам немају наслов (1998–2005). Једина година када ПФСУ није одржан, па тако нема ни Зборника, јесте 1999.

Зборник постаје тематски од 8. ПФСУ, кад публикације постају посвећене стручно-научним проблемима. Тематски зборници од осмог до тринаестог ПФСУ имају исти наслов *Покрет у музичким и сценским уметностима* (2006–2010). Зборници 13, 14. и 15. ПФСУ деле заједнички наслов *Играј, играј, играј!* (2011-2013); зборници 16. и 17. ПФСУ носе наслов *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима* (2014-2015). Затим, сваки следећи тематски зборник има посебне наслове: Зборник 18. ПФСУ *Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења* (2016); Зборник 19. ПФСУ *У потрази за доживљајем и смислом у музичкој педагогији* (2017); Зборник 20. ПФСУ *Музички идентитети* (2018); Зборник 21. ПФСУ *Теоријско и уметничко у педагогији сценских уметности* (2019); Зборник 22. ПФСУ *Заједничко музицирање у образовању* (2020); Зборник 23. ПФСУ *Феномен ритма – порекло, извођење, значење* (2021); Зборник 24. ПФСУ *Фолклор у музичкој педагогији* (2022); Зборник 25. ПФСУ *Музика и значење* (2023), Зборник 26. ПФСУ *Повезивање, преплитање и прожимање музичке педагогије, извођаштва и стваралаштва на примеру музичке личности Вере Миланковић* (2024).

У досадашњим зборницима ПФСУ радове је објавило 460 аутора. Аутори су у највећем броју из Србије (150), региона (31), Европе (18), Америке (3) и Аустралије (1). Највећи број је стручних радова (371), затим научних (86), приказа књига и музичких дела (5), прегледних радова (3) и радионица (3). Највећи број радова има једног аутора (350), затим следе коауторски радови (101), студентски радови (41), као и коауторски радови настали у сарадњи домаћих и страних аутора (3), и радови настали на основу међународних пројеката (2). Највећи број аутора јесу музички педагози (137), затим лекари, дефектолози и психолози (15), извођа-

чи-инструменталисти (5), професори страних језика (2), лингвисти (2), глумци и плесачи (6). Међу музичким педагозима највећи број је професора и наставника солфеђа, затим инструмента и соло певања, професора музичке теорије, музикологије и етномузикологије.

Аутори су запослени у различитим институцијама широм Србије. У Београду су то: Факултет музичке уметности, Факултет драмских уметности, Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију ФАСПЕР, Учитељски факултет, Православни богословски факултет, Факултет савремених уметности, Факултет за медије и комуникације Универзитета Сингидунум, Музичке школе „Мокрањац", „Јосип Славенски", „Ватрослав Лисински", „Даворин Јенко", „Коста Манојловић", „Др Војислав Вучковић" и „Станковић", Основна школа „Васа Пелагић", Прва београдска гимназија, Школа за оштећене слухом-наглуве „Стефан Дечански", Музиколошки институт САНУ, Институт за педагошка истраживања, Клиника за психијатрију КЦС, Психолошко саветовалиште Мозаик, Центар за едукацију и саветовање из музикотерапије „Хаторум", Удружење „Свитац", БИТЕФ театар, издавачке куће „Klett", „Нови Логос" и „The English Book".

Институције у Србији у којима су запослени аутори радова јесу: ФИЛУМ Крагујевац, Академија уметности у Новом Саду, Универзитет уметности у Нишу, Филозофски факултет у Нишу, Факултет уметности Универзитета у Приштини, Звечан – Косовска Митровица, Педагошки факултет Сомбор, Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Пироту, Висока школа за васпитаче у Вршцу, Музичке школе „Марко Тајчевић" у Лазаревцу, „Милоје Милојевић" у Крагујевцу, „Стеван Мокрањац" у Краљеву, „Исидор Бајић" у Новом Саду, Основна школа „1. октобар" у Ботошу, Гимназија и техничка школа у Тутину, Институт „др Симо Милошевић" у Игалу.

Аутори радова из региона долазе из следећих институција: Музичке академије у Бањој Луци, Сарајеву, Загребу, Пули, Цетињу и Љубљани, Филозофски факултет у Сплиту, Уметничка академија у Осијеку, Факултет за одгојне и образовне знаности Свеучилишта Ј. Ј. Штросмајера у Осијеку, Музичке школе „И. М. Рожгов" у Пули и „Вида Матјан" у Котору, Основна школа „Д. Тадијановић" у Славонском Броду, Уметничка школа „М.Б.Рашан" у Лабину, Институт за музику, театар и мултимедију у Сарајеву. Од европских и светских институција у којима су запослени аутори радова из зборника ПФСУ истичемо: Национални универзитет уметности у Харкову, Краљевски конзерваторијум у Хагу, Корнел универзитет, Универзитет у Талину, Универзитет у Шефилду, Музичка академија у Гдањску, Универзитет примењених наука у Виљнусу, Универитет у Мелбурну, Универзитет у Потсдаму, Универзитет Адгер, Монтгомери колеџ у Мериленду, Универзитетски колеџ Корк, Мидлтон основна школа и обданиште у Нотингему, Црква Светог Луке у Вашингтону.

Педагошки форум сценских уметности постао је међународни скуп 2016. године и од тада су уводни предавачи били реномирани универзитетски професори и научници из области музичке педагогије, музичке психологије, етномузиколо-

гије и когнитивних наука: године 2016. Арон Вилијамон (Краљевски колеџ музике у Лондону), Бранка Ротар Панце (Музичка академија у Љубљани) и Рене Тимерс (Универзитет у Шефилду); године 2017. Евангелос Химонидес (Универзитетски колеџ у Лондону); године 2018. Рејмонд Мекдоналд (Уметнички колеџ у Единбургу); године 2019. Грејам Велч (Универзитетски колеџ у Лондону); године 2020. Текумсех Фич (Универзитет у Бечу); године 2021. Јозеф Јорданија (Универзитет у Мелбурну); године 2022. Изолд Малмберг (Универзитет у Потсдаму); године 2024. Памела Бернард (Универзитет у Кембрицу).

У тематским зборницима радова од 19. међународног ПФСУ (одржаног 2016. а објављеног 2017. године) до данас, објављено је укупно 128 радова, и то 88 радова српских истраживача са музичких факултета, из музичких и основних школа (Београд, Нови Сад, Ниш, Крагујевац, Косовска Митровица, Приштина – Звечан, Нови Пазар, Тутин, Пирот, Вршац, Сомбор, Ботош, Лазаревац) и 40 радова страних аутора, научних истраживача и професора са музичких факултета из региона (Словенија, Хрватска, БиХ, Црна Гора), Европе (Пољска, Немачка, Литванија, Естонија) и света (Уједињено Краљевство и Аустралија). Објављени оригинални прегледни, стручни и научни радови рецензирани су од стране два компетентна домаћа и/или међународна рецензента. Радови су дужине до петнаест ауторских страница. Сваки рад садржи сажетак на српском и енглеском језику са кључним речима. Радови се припремају према званичним упутствима за писање радова. Уочи сваког до сада одржаног скупа штампа се књига сажетака на српском и енглеском језику. Посебна упутства за писање сажетака налажу до 300 речи, до 5 кључних речи, као и категорију рада – емпиријски, теоријски и радионица.

Захваљујући идеји и иницијативи Вере Миланковић, Педагошки форум сценских уметности је данас препознатљиво и омиљено место на коме се једном годишње окупљају педагози различитих профила, који у лепој и пријатељској атмосфери сарађују, размењују знања и искуства, у непрекидној потрази за учењем и образовањем. Посебан и важан сегмент скупа је онај посвећен студентима који имају свој посебан „мали форум" – Форум студената сценских уметности. Међутим, студенти добровољно и мотивисано учествују и на „великом форуму" у својству организатора, техничких сарадника, модератора и извођача – певача и свирача на концертима. Најзад, велелепно класичарско здање Ректората Универзитета уметности на Косанчићевом венцу у Београду, као културно добро у просторно културно-историјској целини од великог значаја, омогућава учесницима скупа да у срцу и језгру старог Београда пријатније преносе и усвајају знања.

Захваљујући својој дугогодишњој традицији и доказаном квалитету, Педагошки форум сценских уметности позиционирао се као значајан догађај ове врсте у Србији и региону. За својих 27 година трајања у континуитету умногоме доприноси унапређењу квалитета музичке педагогије, а такође и подизању свести о значају музичког образовања у васпитно-образовном процесу. У својој тежњи ка окупљању и отворености за укључивање шире научне и стручне јавности, Педагошки форум сценских уметности указује на различите могућности повезивања

музичке теорије и праксе, као и српске и иностране музичке педагогије. Актуелношћу тематских и програмских садржаја подстиче и подржава креативност и стремљења ка новим идејама у области музичке педагогије о чему сведоче радови објављени у 26 зборника. Педагошки форум сценских уметности, сад већ традиционално окупљање музичких педагога и других стручњака различитих профила, јесте јединствен и препознатљив скуп у српској уметничкој, културној и научној средини.

Мој поглед на музику и педагогију

Вера Миланковић

Посвећујем мојој драгој Милени

Почетак

Имала сам срећу да ме од самог рођења, музика прими у своје окриље. У кући се слушала класична музика, али ништа мање француске шансоне и песме из тада актуелних мјузикла. Не чуди зато што сам прво пропевала, па тек онда проговорила, и то на тему последњег става Бетовенове Шесте (пасторалне) симфоније.

Моје учење музике почело је испод клавира, за време сестриних часова музике. Њен репертоар знала сам напамет, тако да сам лако стигла до треће године ниже музичке школе, а да нисам умела да читам ноте. Солмизација по слуху била ми је довољна да се снађем на клавијатури, захваљујући систему музичких модела Миодрага Васиљевића, које сам научила у осмогодишњој школи од дивне наставнице Борике Чавдаревић у ОШ „Бранко Радичевић".

У детињству су се породична окупљања по правилу завршавала певањем уз клавир, за којим је седала мамина сестра архитекта. Са дивљењем сам посматрала како без размишљања мења тоналитете пратње, према обиму певачких гласова. Ширина, богатство и лепота певања по слуху, хармонска разноликост, сви могући тоналитети, били су за мене магија које у музичкој школи није било.

У мени се по свој прилици пробудио инстинкт преживљавања, па сам измолила гитару за једну нову годину, те сам без наставника, задатих програма, присиле и оцена, сатима откривала чари хармоније. У то време, једини вид „чувања" нове песме са топ листе поп музике био је тзв. „скидање" речи и пратње са грамофонске плоче, коју је неки срећник из друштва добио из иностранства. Задатак моје сестре био је да „скида" речи, а мој да „скидам" пратњу. Заједно бисмо певали, а сестра би ме исправљала у хармонији, тако што би рекла: „Ово ти је било фалш!" То сам схватала не као прекор, већ као изазов, после чега бих покушавала све могуће комбинације акорада не би ли пронашла онај прави акорд.

Хармонска пратња поп музике шездесетих година прошлог века почела је једноставном каденцом – тоника, субдоминанта и доминанта. Даљи развој увео је споредне ступњеве, затим вантоналне доминанте, да би се касних седамдесетих стигло до „Боемске рапсодије". У то време, ко год је из моје генерације био хармонски радознао могао је природно да развија свој хармонски слух, што је омогућавало да се „преживи" ускогрудо теоријско музичко образовање које је многе музикалне младе људе одбило од даљег школовања.

Срећа ме је погледала када је, захваљујући мудром и преданом професору Мирослави Лили Петровић, започело моје откривање хармонске чаролије тонских

боја клавира које још увек траје. На Музичкој академији дипломирала сам клавир у класи Душана Трбојевића, коме, као толерантном професору, није сметало моје упоредно студирање композиције. У композицију ме је увео професор Срђан Хофман и готово за руку повео код професора Станојла Рајичића, у чијој класи сам и магистрирала композицију. Случај је хтео да солфеђо похађам код професорке Зорицлаве Васиљевић, која ме је енергијом и непогрешивим музичким инстинктом заинтересовала за основе музике – солфеђо. Њој дугујем и огромно залагање за то да постанем асистент и продужим академску каријеру, која ми је дала неопходни подстицај и снагу да превазиђем све могуће препреке које стоје на путу музичару који се не савија пред постмодернистичким, клановским и политичким групама.

Академска 1977/78. година

Последипломске студије у Лондону на Гилдхол школи за музику и драму (Guildhall School of Music and Drama) биле су пресудне за моје одрастање. Тамо нисам била ничије „дете", „ђак" ни „студент". Морала сам да се покажем и докажем. Била је то година коју је ова висока школа упамтила по Лејк Сајд концерту (Lake Side Concert) који сам организовала са колегом са курса Дејвидом Мартином. Био је то концерт наших композиције у сали колеџа, која излази на мало вештачко језеро у сред лондонског Ситија (City of London). Поред концерта, организовали смо и све друго: плакат, програм, па чак и послужење. Од наше амбасаде у Лондону добила сам домаћа вина за скроман коктел после концерта, јер је супруга аташеа за културу била Доната Премеру, тадашња уредница Трећег прогама Радио Београда. Директор музичког одељења школе Лезли Ист (Leslie East) прогласио ме је културним амбасадором, јер сам се у сваком тренутну трудила да промовишем културне вредност своје земље.

Последипломски курс је био изузетно занимљив и сви предмети су се одвијали у пракси, укључујући и стицање искуства у само-продукцији, коју смо доказали поменутим концертом на крају године. Наставила сам с организовањем својих концерата у Србији у тој мери да сам до сада имала скоро тридесет ауторских вечери у којима сам била уједно и извођач и продуцент.

Посебан и дубок печат у мене утиснуло је лондонско позориште. Тада је студентска картица омогућавала велике попусте у књижарама, музејима и галеријама, као и да један сат пре представе у већини позоришта за једну фунту могу да се купе преостале (најчешће најскупље) улазнице. Тако сам често, из првих редова, окружена бундама и скупим накитом, у фармеркама и дуксу гледала глумачке легенде, какви су Џуди Денч (Judi Dench), Ингрид Бергман (Ingrid Bergman), Сузан Хемшаир (Susan Hempshire) и многи други. Поред тога, није било представе у коју није била укључена музика, певана или свирана уживо. На концертима сам пратила и савремену продукцију, која је, осим екстремних експеримената, какви су били предавање и концерт Џона Кејџа, била мање-више у истом дисонантном фону. Када би се презаситила авангарде, отишла бих на вече претклаасике или Моцарта, и осећала се као да се ослобађам терета и пловим у чисту лепоту.

Основе наставе солфеђа

По повратку у Београд наставила сам посао асистента на Факултету музичке уметности. Имала сам задатак да са студентима вежбам музичке диктате. Полако сам освајала слободу и постепено се одвајала од уобичајеног начина диктирања аморфних „примера" са клавира (који као да не знају да постоји читаво богатство разноврсне клавирске музике). Тако је настао мој хабилитациони рад у коме сам представила експериментални рад са студентима, који је спојио клавирску музичку баштину и наставу солфеђа, посебно диктате. Као доценту, отворио ми се пут ка самосталном раду са студентима композиције, дириговања и музикологије. Тада сам у наставу солфеђа увела сасвим нов приступ певању са листа и диктату, користећи богату и стилски разноврсну музичку баштину. Започињала сам са класичном вокалном и инструменталном, оркестарском и оперском музиком, јер поседује најјаснији музички облик и хармонски план. Затим сам, у концентричним круговима, продужавала ка средњем веку (Осмогласнику и западноевропској музици) с једне, и ка романтизму и импресионизму, с друге стране.

Године 1998. за потребе музичких диктата сачинила сам и издала дупли компакт диск под називом „Солфеђо – перцепција и интерпретација музике", који је тонски уобличио тон-мајстор Ђорђе Петровић.

На првом диску нашле су се Бахове *Свите за виолончело* у Ге-дуру (прелудијум, алеманда, менует I и II и жига), Ес-дуру (куранта, сарабанда и буре I и II), Де-дуру (прелудијум), де-молу (жига), Це-дуру (буре I и II) и це-молу (сарабанда и жига), у извођењу чувеног француског виолончелисте, диригента и педагога Мориса Жендрона (Maurice Gendron). Затим су уследиле песме Баха *Gib Dich Zufrieden* и Моцарта *O Heliges Band* за виолончело (Сандра Белић) и хор („Колибри" под диригентском палицом Милице Манојловић), као и Фалконијеријева *O Bellissimi Capelli*, Моцартова *Sehnsuht Nach dem Fruhlinge* и Шубертова песма *Heidernroslein* за клавир (Вера Миланковић) и хор („Колибри" под диригентском палицом Милице Манојловић). На диску се налазе и соло песме: Хендлова *Lascia ch'io pianga* у извођењу Барбре Стрејсенд (Barbara Streisend) и Колумбијског симфонијског оркестра под диригентском палицом Клауса Огермана (Claus Ogerman); Шуманове *Liederkreis* оп. 39 бр. 1 за баритон (Виктор Браун/Victor Braun) и клавир (Антоњин Кубалек/Antonin Kubalek); Шуманова *Mondnacht* и Волфова *Verschwiegene Liebe* за сопран (Барбра Стрејсенд) и клавир (Клаус Огерман/Claus Ogerman). На диску су се паралелно нашли и: фрагмент из Шубертовог *Трија* у Ес-дуру, као и две песме групе „Битлс" (Beatles) *Because* и *Eleanor Rigby*.

На другом диску налазе се аудио записи српских народних песама (*Жена оре са пет волова*; *Божић, Божић*; *Ми идемо преко поља*; *Ој Јелена, ћери моја једина*; *Јелено, Солун девојко* и *Маријо бела кумријо*) и игара (коло *Добродошлица* и *Три ливаде ниђе 'лада нема* на листу, *Јованово коло* за фрулу и глас, *Левакиња* на свирали). Ту се налазе и песме из Осмогласника (*Господи возвах* првог, трећег, петог и седмог гласа), као и песме из Грегоријанског корала (*Sanctus* и *Agnus Dei*). На диску, затим, следе песме средњевековних композитора Бингена (Hildegard von

Bingen), Виларта (Adrian Willaert) и Каприолија (Antonio Caprioli), као и песме ренесансних композитора – Качинија (Giulio Caccini), Блекхола (Andro Blackhall), Мароа (Clement Marot), Гудимела (Claude Goudimel) и де Сермисија (Claudin de Sermisy). Најзад, последња нумера на другом диску јесте Мокрањчева композиција *Тебе појем* у извођењу дечијег хора „Колибри", под управом диригента Милице Манојловић, а коју је за дечији хор приредио Војислав Илић.

Веза између педагошког рада, композиторског стваралаштва и пијанистичке извођачке уметности

Испоставило се да је увођење песама из Осмогласника у наставу солфеђа била својеврсна несвесна припрема за компоновање кантате *Српски духовни календар*, за коју ми је стручну помоћ пружила др Ивана Перковић, а коју сам касније, у форми соло песме, приредила за клавир соло, харфу соло и хор а капела.

За љубав према српској народној песми и њено укључивање у наставу солфеђа захвална сам породици Васиљевић. Сестре Мирослава и Зорислава су ми, својим занесеним певањем, откривале чари српских народних песама. Поред тога што сам их увела у наставу солфеђа, оживела сам их и на концертном подијуму. Наиме, преко сто српских народних песама извела сам у различитим саставима – за клавир (23 минијатуре инспирисане српским народним песмама сабране су у *Музичку мапу Србије* и изведене на Монтгомери колеџу у Мериленду, САД 2008. године), камерне саставе (са певачицом Весном Опсеницом и флаутистом Љубомиром Димитријевићем, виолончелисткињом Сандром Белић, и певачима Тањом Обреновић и Ненадом Ненићем), камерне оркестре („Душан Сковран", „Краљевски гудачи Св.Ђорђа"), као и за симфонијске оркестре и хорове (за потребе наступа ученика из различитих београдских музичких школа).

Начин слушања и записивања музике

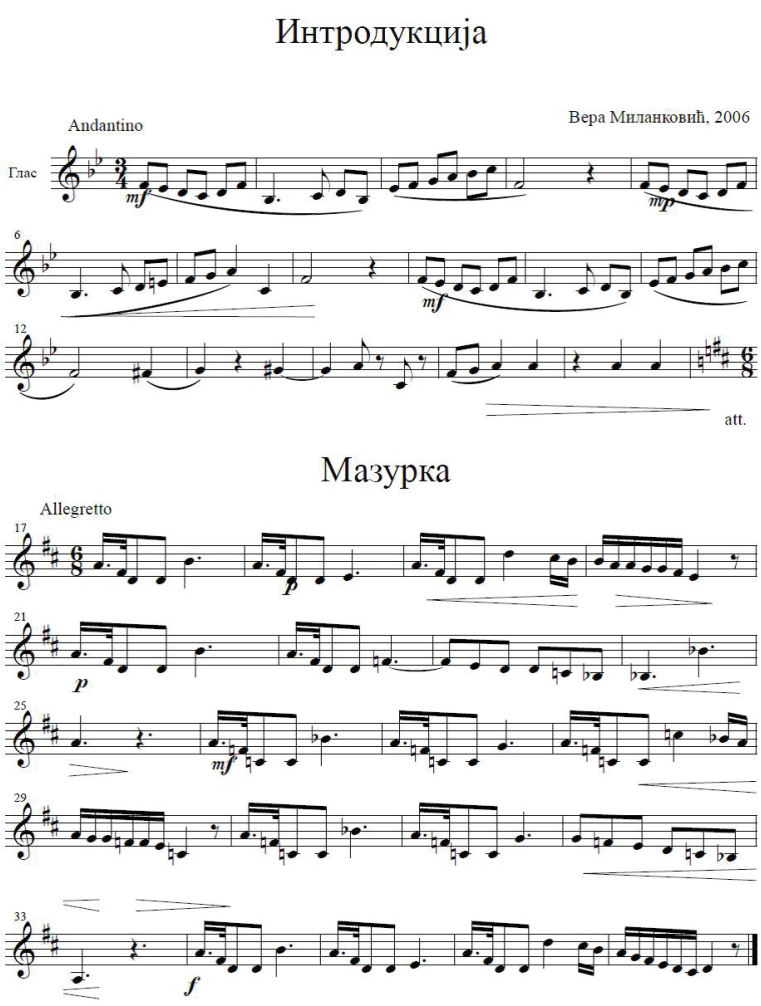
Студенти би слушали нумере са оба диска и записивали их, не знајући њихове називе. Затим би међу собом размењивали записе и свако би певао туђи запис. Лако би установили да записима недостаје ознака за темпо, али и друге ознаке за важне музичке параметре. Често се дешавало да студенти, певајући из записа неку свима познату композицију, не препознају о којој је композицији реч. Подстакнута овим сазнањем, на семинару који сам почетком осамдесетих година прошлог века одржала у Музичкој школи „Ватрослав Лисински" у Београду, задала сам ученицима виолине да отпевају теме композиција које су тренутно свирали на часовима, а које су биле записане у облику задатака из солфеђа, са свим потребним параметрима, осим наслова. На моје велико изненађење, ученици нису били у стању да отпевају и одсвирају ове теме у континуитету, нити да их препознају. О овом необичном феномену написала сам коауторски рад под називом „Жанр у настави солфеђа", који је објављен у Зборнику четвртог Педагошког форума.

Од тада се отворило питање разумевања музике уопште. Објашњење које нуди теорија музике почиње и завршава звуком и изгледом клавијатуре која свакако помаже у описмењавању, али се ту њена уметничка улога завршава. Запис партитуре остаје глув, крут и немузикалан. Решење је на домак руке: у свакодневној пракси музицирања као српској институцији са најдужом традицијом. У кафанском и кућном музицирању извођачи сортирају и групишу песме на разне начине, баш као што духовити људи причају вицеве, те задивљују слушаоце богатим памћењем, које је олакшано груписањем вицева по сличним темама. Нажалост, овај организовани систем, који је проистекао из урођеног начина памћења и разумевања, а који користимо у свакодневном животу, не користимо у стандардном музичком образовању. Из тог разлога сам, с једне стране, увела *диптих*, као задатак за репродукцију – певање с листа на пријемном испиту из солфеђа за студенте музичке педагогије, музичке теорије, клавира, оргуља, композиције и дириговања, а с друге стране, створила *музички речник*, тј. начин на који сваки појединац слуша и памти музику коју већ има похрањену у сећању.

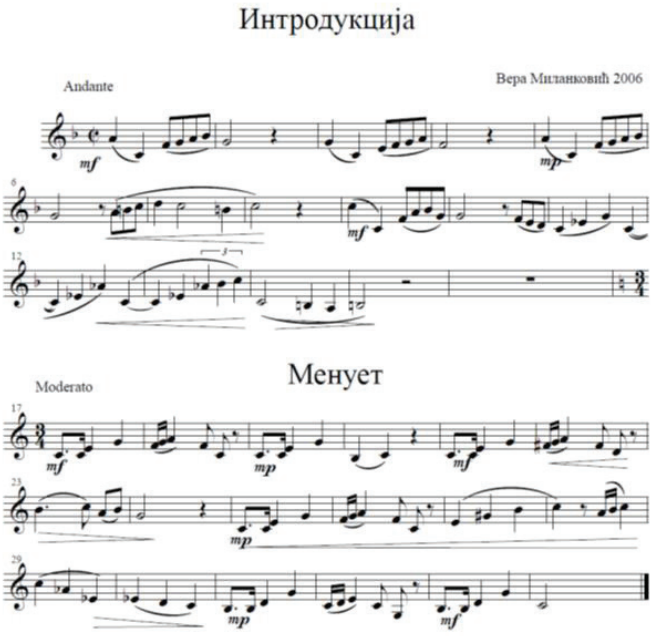
Диптих

Диптих представља две контрастне вокалне минијатуре, од којих је прва краћа, налик уводу лаганијег темпа, а друга бржа и живахнија. Осим по темпу, ова два дела међу собом контрастирају и по метру и тоналитету. У споријем делу могла би да се нађе по која мелодијска зачкољица, док би се спретност кандидата процењивала извођењем бржег дела. Неопходно је да сваки запис садржи ознаке за интерпретацију, од темпа и динамике, до агогике и артикулације.

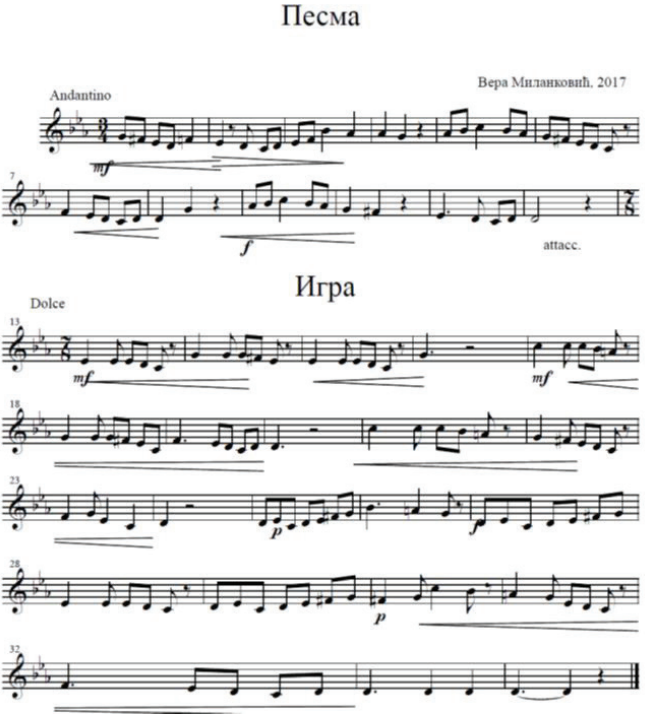
Тачније, диптих (интродукција и мазурка, интродукција и игра, или интродукција и менует) помаже студентима да уз помоћ асоцијација призову сећања на композиције које су свирали под истим називима и са сличним музичким садржајима. На тај начин би се композиције понуђене кандидатима на пријемном испиту из солфеђа, уклопиле у стандардни репертоар музике коју свирају на својим инструментима (примери 1, 2 и 3). Ово је био и основни разлог због којег сам предложила увођење диптиха на пријемном испиту за солфеђо.



Пример 1. Диптих са пријемног испита из солфеђа 2006. године.



Пример 2. Диптих са пријемног испита из солфеђа 2006. године.



Пример 3. Диптих са пријемног испита из солфеђа 2006. године.

Досадашњи пријемни испити из солфеђа за музичку педагогију подразумевао је певање с листа инструктивних „примера" без јасног и одређеног музичког назива, већ са бројним мелодијским „замкама", због којих кандидат сриче оно што је записано, батрга се са проблемима на које наилази, уместо да се усредсреди на интерпретацију и покаже музикалност. Пошто би одређени ниво интерпретације показали само они најдаровотији, оваква врста пријемног испита изгубила је своју основну улогу – проверу музичких способности и музикалности.

Музички речник

Свако од нас има свој укус, песме које воли да слуша и пева, и које памти у односу на осећање које песма буди у нама. Управо је осећање један од значајних чинилаца који подстичу сећања на песму коју желимо да отпевамо. Сваки лаик може да призове песму из сећања на два комплементарна начина:

1. Присећањем стихова оживљава мелодију. Најчешће памти први стих, а често се дешава да се наслов песме подудара са првим стихом. Уколико је наслов песме извучен из рефрена, лаик почиње да пева рефрен, па се тек онда присећа почетка песме;
2. Певањем мелодије призива сећање на стихове. Док свира по слуху, песму памти по редоследу тонова на инструменту (прстореду), или по метричком плесном обрасцу у пратњи.

Међутим, има оних који не умеју да објасне како памте песму, посебно када је реч о инструменталним композицијама. Они не свирају ни један инструмент и представљају прави изазов за педагоге-истраживаче.

Како год памтили песме, свака песма има емоционалне, естетске и етичке поруке, али и своја правила и средства која омогућавају да се ове поруке испоље, а која проналазимо у тзв. „личној карти" композиције.

„Лична карта" има двојаку улогу. Прва је да мири мотивски и метрички принцип, јер доводи до њихове међусобне сарадње, што би требало да буде и важан задатак наставе солфеђа. Пратећи принцип „личне карте", релативизује се крута метричка слика музичког записа. Друга улога је да омогућава груписање композиција по мотивским (карактер, темпо, пулс, стил, жанр, састав, облик) и метричким особинама (такт, тоналитет, трајање, динамички ритам, хармонски ритам, мелодијски ритам). Користи се искуство из свакоденвног живота, у коме готово све појаве, људе и предмете памтимо узајамним поређењем, јер их претходно несвесно групишемо, односно сортирамо по одређеним особинама.

„Лична карта" сваке композиције представља основ за: анализу, успостављање природног поретка чинилаца музичког садржаја, запис особина композиције и састављање њене партичеле (детаљне скице партитуре, слика 1).

подаци:	назив дела:											
	име аутора:											
	извођачи:											
	порекло снимка (студио / концерт):											
мотивски принцип лаик - љубитељ музике утисак - запис могућ без нотног система						спаја Облик	метрички принцип професионално образован музичар партичела- запис у нотном систему					
Карактер	Темпо	Пулс	Стил	Жанр	Састав		Такт	Тона-литет	Трајање	Динам. ритам	Харм. ритам	Мел.. ритам

Слика 1. Табеларни приказ „личне карте" композиције.

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

На почетку музичког школовања, „лична карта" се искључиво склапа слушањем музике, јер деца уче песму слушајући њене мотивске особине и *попуњавају мотивске рубрике*:

1. Карактер, као најопштији појам, обједињује све остале параметре и одржава њихову равнотежу;
2. Темпо, као брзина, природно се одређује ходањем уз певање;
3. Пулс, може бити паран (најтипичнији: марш) и троделан (најтипичнији: валцер), а одређује се начином на који ходамо;
4. Стил, иако апстрактна категорија, може да се објасни поређењем с одговарајућим детаљима из дечијег света (приче, бајке, цртани филмови);
5. Жанр, може да се одреди по месту, односно прилици у којој се песма слуша (на пример песме из филмова различитих жанрова);
6. Састав се одређује према томе ко учествује у извођењу песме (певач, инструментални састав или хор, инструмент који је истакнут, и сл.);
7. Облик чине њени делови (у случају песме најчешће строфична или песма са рефреном).

Песме се, у даљем току музичког школовања пореде и према метричким особинама, када се *попуњавају метричке рубрике*:

1. Такт (врста такта) одређује спрега карактера, темпа, пулса и облика. Када се дође до „најмање цигле облика" (који се у пракси често бркa са мотивом), дође се до двотакта, односно тротакта, а следствено и до такта, који представља основну јединицу записа музике;
2. Тоналитет се одређује тако што се призове почетак других композиција које су у истом теналитету;
3. Трајање је могуће одредити када се зна такт, па се у нотном папиру исцрта онолико празних тактова колико траје композиција;
4. Динамички ритам и агогика записују се као обриси пуног дејства композиције;
5. Хармонски ритам омеђује веће делове облика кроз дефинисање каденци;
6. Мелодиски ритам прецизира основни садржај мелодике, а то је њен ритам;
7. Целокупни запис мелодије постаје резултат међудејства свих претходно записаних параметара.

На почетку смо поменули да је осећање важно за призивање сећања на одређену песму, а поред емоционалног, музика има и естетско и етичко дејство.

Дејство музике

Музичко образовање би требало да се заснива на музичком искуству које је стечено певањем песама по слуху. То искуство омогућава да се на природан начин поставе музичка правила. Зато музичко образовање треба започети тек пошто постоји искуство певања великог броја песама различитог музичког, односно поетског садржаја. Ове песме морају да буду квалитетне, тј. да садрже емоционалне, естетске и етичке поруке. Подразумева се да ће свако од нас другачије чути једну исту песму. Различитост утиска почива на стеченом искуству, музичким навикама, личном расположењу, прилици у којој слушамо и друштву са којим слушамо.

Деци, стога, треба омогућити да слушају и певају што више дечијих песама. Постоји богата понуда музичких садржаја за децу у фонотеци Радио Београда, из времена када је стваралаштво за децу било високо цењено. То време, иако је било идеолошки обојено, обиловало је садржајима који су величали породицу, природу, другарство, саборност, доброту и будили радозналост. Поред тога, аудио и видео снимци показују да је интерпретација тих песама била беспрекорна, лишена маниризама, уз често „живе" инструменте, као и оне са концертних извођења. Нажалост, на стотине снимака песама које су остварили дечији хор „Колибри" уз свог оснивача и диригента Милицу Манојловић, нестало је нетрагом из етра. Управо та остварења била су еталон врхунског дечијег природног певања. И данас има хорова који баштине културу певања, али се о њима мало зна, јер их не прати бљештавило површности, наметнуте „веселости" нашминкане деце, која својом појавом и неукусним покретима на сцени негирају само детињство.

Постоји још један напад на музику и на нас као публику, од којег треба озбиљно да се бранимо. Бука! Ми смо свакодневно њене жртве, не само у саобраћају,

галами разних машина изван куће, већ и у сопственој кући у којој је, на пример, телевизор непрестано укључен, иако га нико нити слуша, нити гледа. Сведоци смо појаве да је неквалитетна музика све гласнија, како би замаглила одсуство уметничког квалитета и прикрила своје недостатке. Квалитетној музици није потребна јачина да би на себе скренула пажњу. Штавише, уколико желимо да проверимо квалитет музике, довољно је да је утишамо тек толико да се она назире, и, ако и даље привлачи нашу пажњу, она је несумњиво квалитетна. Укратко, да бисмо могли што боље да разумемо музику, треба да будемо у њој и она у нама. То лебдеће, заносно стање, осети се док певамо песму, јер је певање једини непосредни вид додира музике у нама са музиком која допире до нас.

1. Емоционално дејство музике

Емоционално дејство музике се подразумева као прва и преовлађујућа особина, тесно везана за наше музичке навике, јер је за нас лепо оно на шта смо навикли и што потврђује наше осећање сигурности. Прва музичка емоционална искуства започињу пре рођења. Зато је важно да будуће мајке певају свом детету док су трудне, јер ће те песме одржавати везу између времена пре и времена после рођења. Доказано је да ће управо те песме касније у животу имати умирујуће дејство за нас. Поједине песме нас везују за пријатну, а неке за непријатну ситуацију или особу са којом смо песму слушали. Песме које су за нас лепе, другима не морају да буду. Одређене песме препознајемо и доживљавамо као музичке подлоге за различите видео садржаје.

Емоционална својства музике тешко је одвојити од лепоте њеног склада. Томе знатно доприносе интерпретације. Интерпретације истог музичког дела могу да буду различите, а те разлике потичу од разлика у (не)поклапању емоција које извођачи и слушаоци имају у односу на дато музичко дело. Лични однос према лепоти музике неопходан је извођачу за оживљавање њених естетских својстава. Без обзира да ли смо на њу навикли или не, добра интерпретација је она која произлази из личног емоционалног склада између извођача и композиције.

2. Естетско дејство музике

Лепо је, дакле, не само оно на шта смо навикли, већ и оно што у нама буди осећај склада. Лепота песме зависи од квалитета мелодије и квалитета поетског текста, као и њиховог међусобног уклапања, које даље одређује њене пропорције – делове песме (строфа и рефрена). Поетски текст, осим што песми одређује ритам, одређује и вијање мелодијске линије. Песме које лако научимо јесу оне у којима су односи између ритма поезије и ритма мелодије природни, у којима се мелодија ствара према природном спуштању, односно подизању гласа приликом изговарања стихова. Настанак мелодијске линије зависиће од онога шта композитор жели да истакне у поетском тексту. Зато се дешава да су на исти поетски текст настале различите песме, а да је, опет, свака за себе истински естетски доживљај за слушаоца.

Песма оживи тек у певању, што значи да од интерпретације зависи препознавање свих њених горе поменутих квалитета. Естетски доживљај зависи и од спремности певача да пренесе све те особине на слушаоца. Певач треба да процени колико је и сам спреман и способан да песму лепо отпева. На њему је да одабере коју песму ће да пева и како ће да је пева, да би повезао лепоту песме и њене поруке са навикама слушалаца.

3. Етичко дејство музике

Поред емоционалних и естетских својстава, песма носи и етички атрибут, који се огледа најпре у поетском тексту, а одмах потом у одговорности према песми и публици којој се песма пева. Није свеједно где се и када песма пева, као и коме се пева. Народна песма носи највише етичке вредности, јер је вековима уткана у национално културно окружење и носи традиционално искуство. Свака песма богата етичким порукама допире до слушалаца у пуном својству само уколико су и извођач и слушалац пробуђеног ума. Будна пажња може и да опомиње на могуће негативно дејство музике, које на разне начине може да буде присутно и у свакодневном животу. Неки пут питка мелодија може да носи негативан текст, посебно ако се ради о стиховима на страном језику који не разумемо. Бетовен није ни слутио да ће његова *Ода радости* постати незванична химна Европска уније. Читав филм је снимљен о судбини наивног немачког шлагера *Лили Марлен*, који је постао неписана „химна" нациста. Злоупотреба музике се сусреће на сваком кораку: велики број емоционално снажних делова песама (зло)употребљено је као звучна подлога за рекламе, док се сасвим различите телевизијске вести потцртавају истом музичком подлогом, што доводи до несвесног изједначавања вести по садржају и значају, а последично до потпуне равнодушности слушаоца непробуђеног ума.

Да закључимо: без обзира на степен музичког образовања, сваки слушалац са сигурношћу може да процени квалитет музике, на основу тога да ли су и у којој мери присутна емоционална, естетска и етичка својства датог музичког дела. Сва три својства не морају бити подједнако заступљена у једном музичком делу, али ако изостане једно својство музика престаје да буде уметност.

Појмање музике

У жељи да студентима олакшам и објасним како да открију дејство музике, академске 2010/11. осмислила сам изборни предмет Појмање музике за студенте свих студијских програма на свим нивоима студија.[1] Студентима сам разјаснила да у музици са сигурношћу могу да препознају њене три најважније поруке – емо-

1 Видети: Миланковић, В. (2018). Појмање музике. У: М. Петровић (Ур.), *Музички идентитети, Тематски зборник радова 20. Педагошког форума сценских уметности* (стр.9–21). Београд: Факултет музичке уметности. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindm

ционалне, естетске и етичке – уколико преиспитају сопствени однос према музици, начин на који их је музика очарала, као и сигурност коју им музика улива.

Поред овог првобитног циља, покретач за формирање предмета била је и поражавајућа чињеница до које сам дошла после више од тридесет и пет година радног искуства као професор солфеђа, а то је да и после основног и средњешколског музичког образовања студенти нису били у стању да лаику објасне шта је солфеђо и чему оно служи. Исто питање постављала сам годинама студентима различитих студијских програма на првим часовима солфеђа. Одговоре које сам добијала односили су се на то шта је музика, шта покреће људе да слушају музику, као и откуд потреба за музиком. Сужен поглед на музику и солфеђо резултат је управо музичког образовања, које, уместо стваралачког задовољства, нуди сувопарне немузикалне податке, и уместо да музичке појмове и правила извлачи из музике и њеног дејства, поставља их изван музичког контекста. Штавише, музика, или тачније одломци из дела музичке баштине, треба да служе као илустрација музичке појаве која се тумачи, и која касније треба да се постави у контекст како би се препознало музичко дејство. Музичко образовање пренебрегава дејство музике као нешто недоказиво и неуклапајуће у рационалан свет.

Импровизација

Разлог због којег сам 2010. године увела обавезни изборни предмет Импровизација – глас и клавир за студенте друге године музичке педагогије у тесној је вези са дејством и значењем музике. Наиме, један од разлога био је да студенте опремим алатима које музичко образовање не пружа, а то је да постану „музиканти", спремни да забаве људе око себе, па и себе саме. За то је неопходно да клавир престане да буде пука хармонска пратња, већ да постане колористички инструмент. У првом модулу, након превазилажења почетног страха и овладавања певањем уз сопствену пратњу на клавиру, студенти би приступили задатку приповедања приче или бајке, у којој постоје бар два лика, како би научили да користе цео обим свог говорног гласа, док би клавир дочарао све остало што се догађа у причи. У другом модулу, студенти би стварали дечије песме на постојеће или сопствене стихове, а на основу заједнички одабране главне теме будуће представе. Следило би компоновање мелодије која прати динамику и ритам поезије, а потом би се пронашла одговарајућа улога и третман клавира. Завршене песме би се потом склапале у целину драмске радње, уз креирање дијалога чија је функција да повеже песме. Завршни испит је уједно извођење представе. У периоду од 2011. до 2021. године изведено је једанаест представа: *Животиње, Све врсте љубави, Школски час, Облак, Код школског психолога, Завичај, Шта желим да будем кад порастем, Поглед с Калемегдана, Свет по мојој мери, Годишња доба, Животиње у зоолошком врту*.

---

kaj/https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2020/12/zbornik-pfsu-za-2017_20-10-2018-za-sajt.pdf

Мјузикли

Изборне предмете Педагошко-извођачке смернице мјузикла за студенте треће године музичке педагогије, Извођачке смернице мјузикла за студенте треће године извођачких одсека, и Реализација мјузикла у функцији интегрисане наставе за студенте четврте године музичке педагогије, увела сам заједно са Миленом Петровић академске 2011/12. године. Разлог за увођење ових предмета у студијски програм музичке педагогије јесте стицање искуства јавног наступа, за које су студенти овог програма ускраћени, а које им је неопходно, јер ће као будући музички педагози бити непрекидно на сцени – у учионици. Завршни испит представља извођење мјузикла. У периоду од 2012. до 2021. године студенти су извели: *Чардак ни на набу ни на земљи*, *Ја имам таленат*, *Пољуби ме Кејт*, *Кроз васиону и векове*, *Мој дечко*, *Село Сакулте а у Банату*, *Мапет шоу*, *Моје песме моји снови*, *Мачке*.

Као веома захтевна музичко-сценска врста, мјузикл обједињује три различите уметничке дисциплине – глуму, певање и плес – које су равномерно интегрисане и испреплетане у јединствену целину. Студенти уче да драмску причу приповедају кроз песму, плес и сцене, а за посао музичког педагога подједнако је важно да уме да пева, глуми и плеше, јер ће само на тај начин бити довољно занимљив данашњим ученицима и успети да их мотивише за рад и учење. Студенти уче да разумеју везу између музике и других уметности, да развију самопоуздање и самоувереност, комуникативност и тимски рад, као и одмерен однос између индивидуалног и тимског доприноса уметничкој креацији.

Педагошки форум

Напослетку, поменула бих важност размене искуства као значајног чиниоца у индивидуалном професионалном сазревању, које се заснива на процесу изградње и континуираног унапређивања професионалног искуства. Стога сам 1998. године почела да организујем годишњи скуп музичких педагога са првобитним називом Педагошки форум. Мој први циљ био је да се музичким педагозима, из читаве вертикале музичког образовања – од предшколског до универзитетског образовања – омогући да јавно представљају своја педагошка искуства. Наиме, музички педагози итекако доприносе изграђивању будућег музичара, али њихов рад у јавности најчешће остаје невидљив. Форум је зато осмишљен као место окупљања музичких педагога, нарочито оних којима је педагогија једини облик бављења музиком, простор у коме могу да излажу и размењују концепте, решења и достигнућа из личне праксе. Други циљ је био афирмација музичке и педагогије других сценских уметности у Србији, као и неговање националне музичке педагогије у контексту светских токова развоја.

Размена искуства јесте процес стицања знања, које подразумева учење из искуства професионалаца у референтној области, али и из искуства професионалаца из других професија. Зато се од 2011. године, када Педагошки форум постаје Педагошки форум сценских уметности, поред музичких педагога скупу прикључују

и музичари других специјалности, али и психолози, дефектолози, лингвисти, глумци и плесачи из целе Србије, региона, Европе и света. Из године у годину скуп је попримао све већу видљивост, проширио се на све сценске уметности, да би од 2016. године, откако је његову организацију преузела моја драгоцена сарадница др Милена Петровић, постао запажени међународни скуп педагога истраживача.

Године 2017. енглеско Удружење за едукацију, музику и психологију (SEMPRE) и Међународни музички истраживачки центар (iMerc) са седиштем у Лондону објавили су двојезичну књигу *Увод у српску педагогију сценских уметности (Критички осврти)*, коју смо уредили Евангелос Химонидис, професор на лондонском Универзитетском колеџу, и ја. У књизи се налазе одабрани сажеци са претходних скупова Педагошког форума, који су груписани према следећим областима: педагогија почетног музичког образовања, историја музичке педагогије, музиколингвистика, музичка педагогија у пракси, извођаштво, педагогија клавира, психологија музике, српска народна традиција у педагогији, социологија музичке педагогије и специјална едукација.

Посебно сам срећна и почаствована што је 26. Педагошки форум сценских уметности 2023. године био посвећен мом педагошком, извођачком и стваралачком раду, поводом јубиларног 70. рођендана и 50 година уметничког и педагошког рада. Захвална сам свим учесницима, колегама, студентима и музичарима који су уприичили скуп и допринели осветљавању различитих аспеката мог рада. Осећам се испуњено јер нема већег задовољства од сазнања да све што радимо делимо сви ми који се међусобно разумемо и тиме подржавамо. У мору негативне енергије која се емитује са свих страна, успели смо да одржимо оазу духовне лепоте, музике коју разумемо толико да је она не само део нас, већ да смо и ми део ње. А доспети у музику је награда за сав наш истраживачки труд. Хвала вам на овој драгоценој спознаји.

I.

МУЗИЧКО-СЦЕНСКА ДЕЛА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC FOR THE STAGE

Muzičko-scenska dela kompozitorke Vere Milanković

Aleksandra Paladin
Fakultet savremenih umetnosti, Beograd, Srbija
aleksandra.paladin@fsu.edu.rs

Sažetak

Muzičko-scenski opus Vere Milanković predstavlja oblast reprezentativnih ostvarenja ove autorke. Njegova vrednost se ne ogleda samo u prepoznavanju specifičnog stilskog jezika, već i u definisanju aspekata njegove komunikativnosti s auditorijumom, kao procesa koji se odvija kroz njen lični doživljaj pojma *muzička scena*. Spektrom interesovanja u oblasti muzičko-scenske umetnosti izrazila se kroz različite forme koje u domenu savremenosti tretira slobodno, dajući im mogućnost formalne transformacije. U tom smislu njene kompozicije ovog žanra istovremeno mogu biti kantata i mjuzikl, edukativni muzički projekat i televizijska emisija, koreografska poema i televizijski balet, poezija uz muziku i muzička drama. Takav koncept baziran je na unapred osmišljenom kompozitorskom postupku koji omogućava da forma bude adaptibilna u odnosu na muzičku scenu, ali i na umetničkoj invenciji da scena bude funkcionalno tretirana u odnosu na samo delo. Pomenuto je fokus rada usmerilo u pravcu definisanja autorkinog stvaralačkog odnosa prema muzičkoj sceni i komunikoloških kapaciteta njenih ostvarenja u odnosu na funkcionalnost muzičke scene. Ona muziku koristi kao sredstvo kojim, kroz različite nivoe izražajnosti te umetnosti, komunicira sa slušaocima. Taj proces doživljaja dela se ne odvija samo na nivou kompozitor-izvođač-slušalac, već ima znatno širi kontekst koji kompozicijama daje edukativni karakter. Takva vrsta analize omogućila je i da se o njenim ostvarenjima za muzičku scenu govori i kroz prizmu njihovih didaktičkih kapaciteta u kontekstu obrazovanja ili samoobrazovanja u oblasti umetnosti i muzike.

Ključne reči*:* Vera Milanković, muzička scena, muzičko-scenska dela, primenjena muzika

Uvod

U bogatom opusu kompozitorke Vere Milanković (Paladin, 2023)[1] dela komponovana za muzičku scenu predstavljaju značajne reprezente njenog stvaralaštva. Od diplomskog rada, koreografske poeme *Anagnorisis* (1976) do poslednjeg muzičko-scenskog dela – operete *Iza operskih kulisa*, ovom žanru je posvetila značajan broj kompozicija. Interesantno je da je autorku muzička scena kreativno provocirala na različite načine. To je odraz imalo na umetničko istraživanje kroz različite vokalno-instrumente i muzičko-scenske forme kojima se stvaralački obratila, kao što su balet, kantata, muzička drama, igra za muzičku scenu i opereta, ali i kroz komponovanje muzike za različite vrste teatarskih umetnosti, koje se žanrovski mogu odrediti kao primenjena muzika.

[1] Ovaj rad je baziran na podacima iz lične stvaralačke dokumentacije Vere Milanković i Intevjuu koji je sa njom rađen 2023. godine (Paladin, 2023).

Rad je fokusiran na definisanje autorkinog stvaralačkog doživljaja pojmova *scena* i *muzička scena* kroz analizu njenih radova ostvarenih u domenu tog žanra. U tom smislu formulisana je i polazna hipoteza da Milankovićeva koristi tradicionalne žanrove modifikovane u stvaralačkom kontekstu savremenog doba u kome stvara. Iz nje proizlazi i pomoćna hipoteza da autorka savremenost ostvaruje ne samo u domenu muzičkog jezika, već stvaralačkog doživljaja pojmova *scena* i *muzička scena*, koja njenim kompozicijama daje multifunkcionalnost kroz različite scenske žanrove, od kojih neki pripadaju i medijskoj umetnosti. Pomenuto je nametnulo potrebu da se navedeni pojmovi definišu i analitički protumače, te kasnije prepoznaju kroz opus pisan za muzičku scenu ove kompozitorke.

Definisanje pojma muzička scena

Pojam *muzička scena* je izuzetno kompleksan i odnosi se na različite muzičke prakse. U širem smislu objašnjava scenski prostor na kome izvođači izvode neko muzičko delo, bez obzira da li je u pitanju koncertna dvorana, pozorište ili neka od alternativnih bina koja može biti u bilo kom enterijeru ili u eksterijeru (https://subcultureslist.com/scene). Takođe, koristi se i kao odrednica aktuelnih muzičkih dešavanja jedne sredine (na primer, savremena domaća muzička scena) kako bi se objasnile muzičke tendencije vremena o kome se govori. Može imati i uže značenje, kao sociološka katergorija, kao što su, na primer, urbana, dečija, lokalna muzička scena, itd. Posmatran u ovom smislu pojam je funkcionalan i koristi se kroz sve žanrove muzike.

U kontekstu razvoja društva tokom 20. i 21. veka može se pratiti razvoj koncepta muzičke scene. Pored njenog tradicionalnog vida, u današnje vreme je veoma aktuelna *medijska muzička scena*, koja se kao pojam odnosi na programski prostor u okviru koga se jedno delo emituje na programu radija i televizije. Savremeno, digitalno doba otvorilo je prostor i *virtuelnim muzičkim scenama*, koje su, posebno među mlađom populacijom, veoma popularne (YouTube, Spotify, Deezer, itd).

Odrednica *muzička scena* u vezi je i sa izvođenjem posebnih vrsta kompozicija. Pod tim se podrazumevaju muzičko-scenske forme koje su pisane za muzička pozorišta (https://www.britannica.com/art/theatre-music). To su opera, opereta, balet, mjuzikl, kao i drugi podžanrovi koji su proistekli iz njih, poput koreodrame,[2] različitih vrsta muzičkih instalacija[3] i drugih. Prateći savremene tendencije izvođašta i mnoga vokalno-instrumentalna dela, pre svega oratorijumi i kantate pisani za *koncertnu scenu*, u različitim savremenim produkcijama doživljavaju novu izvođačku koncepciju, koja podrazumeva angažovanje praksi muzičko-scenskog teatra, kao što je upotreba scenskog

[2] Koreodrama je vrsta scenskog dela koje je u izrazu bazirano na igri (koreografiji), sa muzikom, najčešće bez reči. Jezik koreograme su pokret i igra. Pojedina dela sadrže govor, a neke predstave nemaju muziku (Zdravković, 2007: 780).

[3] Muzičke instalacije deo su umetničkih instalacija, koje su bazirane na različitim izražajnim intervencijama koje umetnik koristi kako bi modifikovao percepciju publike, obogaćujući svoje umetnčko delo novim značenjem (Bishop, 2005: 1).

pokreta solista i hora, angažovanje manjeg ili većeg igračkog ansambla, uz korišćenje funkcionalne scenografije, a povremeno čak i dekora.[4] Savremena produkcija koncerata simfonijske, koncertantne, kamerne, solističke i druge muzike pisane za koncertne podijume doživljava u savremenom dobu i vizuelnu transformaciju, uz upotrebu atraktivne scenske rasvete, video-bimova, naratora, plesača i drugih vizuelnih elemenata koji nisu karakteristični za muzičke događaje ovakvog tipa.

Ako bismo dela pisana za koncertnu scenu označili kao kompozicije koje se doživljavaju slušanjem, a muzičko-scenska dela kao ostvarenja koja podrazumevaju aktivno slušanje i gledanje, sasvim novi koncept njihove percepcije ponudili su savremeni mediji. Radio kao auditivni medij izvođački je prostor u kome muzičko-scenska dela menjaju fokus publike u odnosu na njihovo teatarsko izvođenje. Slušanjem, usmerenost ka auditivnoj komponenti izoštrava svest na muziku i menja njeno značenje. To je posebno karakteristično kod baleta, kao umetnosti kod koje pokret, kao izražajni jezik, često odvlači pažnju od same muzike. Ona se uglavnom doživljava u odnosu sa svoju primenu u baletskoj umetnosti, a ne kroz kompozicione elemente koji je oblikuju. Kroz program radija, bez slike, mnoga dela baletske literature dobila su veći značaj, jer se tek u takvim izvođenjima može u potpunosti doživeti njihova muzička izražajnost. Slično je i sa operskom umetnošću, koja kroz *radijsku scenu* dobija sasvim drugačiji zvučni kapacitet, rasterećen vizuelne ekspresije (*Sound art*) (Kahn, 2001).

Za razliku od radija, televizija nudi sasvim drugačiji koncept. Njen fokus na vizuelnoj atraktivnosti, kojoj značajno doprinosi i postupak montaže slike, čak i u direktnim prenosima, pažnju sa slušanja usmerava na gledanje. Smena kadrova koncerta iz koncertne dvorane, vizuelno izdvajanje soliste u odnosu na orkestar ili orkestarskih solista u odnosu na ceo ansambl, predstavljanje mimičke izražajnosti lica dirigenta i drugi postupci značajno utiču na oblikovanje utiska, koji se u koncertnoj sali ne može doživeti iz više razloga. Pre svega pozicija publike u odnosu na koncertni podijum je sasvim drugačiji. Kroz televizijski program gledalac je u poziciji da bude „deo" orkestra i da ima mogućnost da se brzo kreće iz jednog u drugi ugao scene. To ga aktivizira kao konzumenta i daje mu mogućnost da vidi ansambl, solistu i dirigenta iz perspektive koju u sali ne može da postigne. Na taj način televizija kao medij postaje nova muzička scena, koja u domenu percepcije aktivizira dela koncertne literature kroz vizuelnu prizmu.

Muzičko-scenska dela dobijaju sasvim novu izražajnost kada je u pitanju televizija kao medij (Nikolajević, 2015: 79). U konteksu prepoznavanja novih vidova njihove afirmacije kroz medijsku umetnost, praksa prepoznaje nove medijske forme – operu za televiziju i televizijsku operu (Nikolajević, 2015: 79), kao i balet za televiziju i televizijski balet (Nikolajević, 2007: 93). Opera za televiziju i balet za televiziju jesu medijski formati koji nastaju prilikom direktnih prenosa operskih i baletskih predstava ili njihovog snimanja, a potom emitovanja u programu. To je televizijsko „prenošenje" teatarskih formi,

[4] Jedno od najpopularnijih dela tog tipa je scenska kantata *Carmina Burana* Karla Orfa (Carl Orff) koja je doživela mnoga scenska izvođenja. Danas je u takvoj formi na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu (https://www.snp.org.rs/carmina-burana/)

pri čemu gledalac, kao i kod prenosa koncerata, ima mogućnost da iz neposrednije perspektive prati dešavanja na sceni, među kojima su, umetničkim izborom reditelja, uz korišćenje različitih formata kadrova, izdvojeni najznačajniji trenuci dramske radnje (Nikolajević, 2015: 80) – solista koji peva ariju, duet, baletska varijacija solista ili duetska igra (*pax de deux*), itd.

Nasuprot njima, oblikovanje opere ili baleta za televiziju često u praksi podrazumeva primenu kompozicionog metoda koji se oslanja direktno na televizijsku tehniku. Taj proces na najbolji način tumači kompozitor Tomas Istvud (Thomas Eastwood), koji sugeriše da je za komponovanje ovakvih dela neophodno „da skript kamere bude izraz partiture" (Barnes, 2003: 2), što i konceptu *scene* koji se realizuje kroz televizijski medij daje sasvim novo, umetničko značenje, koje u potpunosti spaja jezik televizije i opere ili baleta.

Na osnovu svega pomenutog može se zaključiti da pojam *muzička scena* otvara mogućnost za izražavanje kroz različte kreativne forme, od kojih mnoge, u konteksu savremenosti, poseduju kapacitete koji stvaraocima omogućavaju umetničku fleksibilnost.

Vera Milanković – dela za muzičku scenu

Sagledavanje opusa pisanog za muzičku scenu kompozitorke Vere Milanković započinje od baleta, kao prve kompozicije koju je napisala u tom žanru. Potpoglavlja koja potom slede ne prate hronološki nastanak ostalih kompozicija, već su one grupisane na kantate, muzičko-scenske igre, operu i operetu i primenjenu muziku.

Balet

Dela koja bi se u širem kontekstu mogla označiti kao baleti, u opusu Milankovićeve koncipirana su kroz forme koje u svojim nazivima upućuju na mogućnost koreografskog oblikovanja na sceni. Među njima je i njeno prvo ostvarenje *Anagnorisis,* komponovano kao koreografska poema[5] za simfonijski orkestar trojnog sastava. U svom konceptu osmišljeno je sa mogućnošću da može dvojako da egzistira – kao simfonijska kompozicija, koja ima umetnički potencijal da se samostalno može izvoditi na koncertnoj sceni i kao koreografska poema, čija muzika ima primenjenu ulogu u funkciji oživljavanja pokreta. Za nastanak dela kompozitorka je bila inspirisana bajkom *Mala vila* Grozdane Olujić, a sam naziv, *Anagnorisis*, preuzela je kao pojam „iz teorije književnosti, koji je uveo Sofokle, kao trenutak samospozanje glavnog junaka u dramskom delu" (Paladin, 2023).

[5] Pojam koreografska poema se koristi za delo koje je originalno komponovano kao balet, ali je na muzičkoj sceni prisutno i kao orkestarsko (https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1378#:~:text=A%20piece%20of%20music%20originally,work%20in%20its%20own%20right).

Kompozicija je premijerno koncertno izvedena[6] u Velikoj dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta[7] 1978. godine. Godinu dana kasnije, dobila je svoj scenski medijski oblik u formi televizijskog baleta, čime je predstavljena i njena dramaturška funkcionalnost u kontekstu savremenih medijskih umetnosti.[8] Koreografiju za taj projekat uradila je Lidija Pilipenko (Paladin, 2023). Činjenica da danas nema sačuvanog snimka, onemogućava konkretniju analizu u domenu sagledavanja televizijske verzije ovog dela i njegovog tumačenja iz aspekta umetnosti koja se izražava i jezikom medija.

Baletu se Milankovićeva obraćala i kroz nestandardnu muzičko-scensku formu koju je definisala kao kantata-balet. Tom opusu pripada i, kako ga je autorka nazvala, muzičko-scensko sećanje na obred – *Proleće* (1997), nastalo prema ideji Nenada Ljubinkovića, književnog istoričara i etnologa. Delo je izvedeno u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine[9] uz učešće ženskog hora i instrumentalnog noneta Srednje muzičke škole „Kosta Manojlović" iz Zemuna i šest igračica, za čiji je nastup koreografiju uradila Vera Ljubinković.[10] Prema autorkinim rečima „*Proleće* je trebalo da bude prvo od četiri godišnja doba, srpskih obreda" koje je nameravala da komponuje, ali tu ideju nije stvaralački zaokružila, te je ostao samo jedan stav (Paladin, 2023). Koncept kantate-baleta kao forme nedvosmisleno je uputio na scensko izvođenje, koje je definisano i odabirom izvođačkog sastava koji uključuje i plesačice. Takvim konceptom ono menja tradicionalni izvođački pristup kantati i upućuje na preobražaj koncertne scene u muzičko-scenski prostor, u okviru koga će svoju izražajnost dobiti i pokret, osmišljen da svojom leksikom nedvosmisleno ukazuje na prolećni obred.

Shodno praksi istraživanja prostora u kome će njena dela na najbolji način dobiti svoju autentičnost, a koja će obeležiti ceo muzičko-scenski opus Vere Milanković, *Proleće* je izvedeno i na otvorenoj sceni, ispred Kuće Kralja Petra, na Senjaku, u Beogradu.[11] U autentičnoj scenografiji prirode parka koja se budi u proleće (maj mesec), ova kantata-balet dobila je sasvim novu izražajnost, kroz koju je obred, kao arhaični čin iz arhetipske folklorne tradicije, još snažnije predstavljen na sceni.

Kantate

Kantata, kao vokalno-instrumentalni žanr, predstavlja oblik koji se u opusu Vere Milanković pojavljuje kroz različite forme – kao kantata sa baletom, što je predstavljeno u prethodnom potpoglavlju, dečja kantata, kamerna kantata i scenska kantata. Ove odrednice delima je dala sama autorka, težeći da kroz njih bliže definiše izvođački apa-

---

6 Delo je izvela Beogradska filharmonija, 1978. godine. Dirigovao je gostujući dirigent iz Rumunije Emil Simon (Emil Simon).Koreografsku poemu je snimio Simfonijski orkestar Radio Beograda, a dirigovao je Mladen Jagušt (Paladin, 2023).

7 Danas Kolarčeva zadužbina.

8 Koregrafska poema *Anagnorisis* je prikazana u okviru emisije „Muzički atelje", koja je emitovana na drugom programu Radio-televizije Beograd (Paladin, 2023).

9 5. decembra 1997. godine (Paladin, 2023).

10 Dirigovala je Jelena Brčarević (Paladin, 2023).

11 16. maja 1998. godine (Paladin, 2023).

rat svojih kompozicija. Prvo delo koje je komponovano u ovom obliku jeste kantata za dečiji hor i kamerni orkestar sa klavirom – *Igra žica i glasnica* (1982). Nastala je kao autorkina želja da deca kroz muziku i reč upoznaju gudački orkestar (Paladin, 2023).[12] Do danas, kompozicija je doživela nekoliko izvođenja, a u muzičkim školama se koristi i kao deo edukativne prakse, kroz koju se, pored savladavanja novih pojmova, deca uče i pravilnom pevanju, dikciji, fraziranju, disanju i drugim elementima koji su veoma važan deo vokalne tehnike.[13] U domenu vokalno-instrumentalne muzike, ovo je hronološki prvo ostvarenje kojim je autorka zašla u svet umetničkog obraćanja edukaciji najmlađeg uzrasta, što će postati praksa koja će svoje reprezente dobiti i u oblasti instrumentalne i vokalne muzike. Muzika i reč u kompoziciji podstiču i pokret, koji se samostalno nameće kao sugestivni izražajni element kroz koji se sadržajnije prati radnja. U tom smislu delo na koncertnom podijumu dobija muzičko-scenski izraz koji ga neposredno oživljava, dajući mu veću komunikativnost sa najmlađom publikom. *Igra žica i glasnica* je sasvim drugačiju izražajnost dobila televizijskom ekranizacijom iz 1984. godine (Paladin, 2023). Gudački orkestar i hor „Kolibri", u jednostavnoj monohromnoj scenografiji studija obojenog u belo, ostvaruju međusobnu komunikaciju kroz pesmu, osmehe, pokret, ostavljajući utisak lepote pevanja i zajedničkog muziciranja. Kroz takav opšti ambijent učenje kroz muziku se odvija kao sasvim spontani čin.

Jedna od karakterističnih formi kantate je i kamerna kantata, kroz koju se Milankovićeva izrazila u dva dela. Kroz njih je moguće definisati i autorkin odnos prema pojmu „kamerna", koji u njenom opusu ima specifično značenje. On se ne odnosi samo na izbor izvođačkog sastava – u prvom, *Plavi leptir* (2007) ansambl čine sopran, bariton, mešoviti hor flauta, dečji hor, klavir i dva glumca,[14] a u drugom, *Srbija je … Molitva*, *Tajna*, *Ljubav, Vera i Nada* (2013),[15] kamerni hor, kamerni orkestar i solisti, već na činjenicu da je kroz navedena dva ostvarenja kamernost primenila kao stvaralački princip

---

[12] Premijerno je izveden u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine 22. 05. 1983. godine, a na koncertu je nastupio Gudački orkestar studenata Fakulteta muzičke umetnosti iz klase Nade Kecman, i solisti violončelistkinja Sandra Belić i violinista Milutin Kosanović. Horom „Kolibri" dirigovala je Milica Manojlović.

[13] *Igra žica i glasnica* je izvedena 17. marta 2016. godine u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine, a izveli su je učenici MŠ „Dr Vojislav Vučković" u okviru proslave Dana škole. Dirigovala je Mirjana Nedeljković (*Igra žica i glasnica* https://www.youtube.com/watch?v=rI0MMdIwjwg).

[14] Kompozicija je izvedena je u okviru manifestacije „Veliki školski čas" u režiji Dragana Ćirjanića. U izvođenju su učestvovali glumci teatra „Joakim Vujić" iz Kragujevca (Nepoznat autor, *Veliki školski čas u Šumaricama*). Delo je koncipirano u 9 stavova: *Nada* (bariton, dečji hor, flauta i klavir), *Dijagonala* (sopran, bariton, flauta i klavir), *Lebac sutra nemojte slati* (glumac i hor), *Bunar senki* (bariton, dečji hor i klavir), *Ova semlja je teška* (sopran i klavir), *Kad umiru deca* (bariton, dečji hor, mešoviti hor i klavir), *Pospremi kuću* i *Utehe nema* (glumica i glumac i mešoviti hor), *Neobeleženi glasovi* (bariton i klavor) i *Milost* (sopran, bariton, mešoviti hor i klavir) (Paladin, 2023).

[15] Premijerno je izvedena 11. maja 2013, na koncertu Hora i Simofnijskog orkestar RTS. Solisti su bili Ileana Milić i Nenad Nenić, a dirigovao je Stanko Jovanović. Vera Milanković je na koncertu svirala obligatni klavir (Paladin, 2023).

kroz koji je oblikovala zvučni prostor, kao svojevrsnu muzičku scenu za snažne stihove koji su je inspirisali. U tom smislu ona stvara i specifični muzički ambijent koji je ekvivalentan poetici njenog doživljaja poezije koja ju je inspirisala – stihovima Ričarda Bernsa (Richard Burns), u prvom, koji su posvećeni streljanim đacima u Kragujevcu, 1941. godine, i Desanke Maksimović, u drugom delu, u kome se bavi „oživljavanjem srpske građanske muzičke tradicije koja je, kao nacionalno obeležje, tokom dvadesetog veka, u velikoj meri ostala u dubokoj umetničkoj senci" (Paladin, 2023). Razloge za to treba tražiti i u činjenici da oba dela predstavljaju njen intimni, a ne samo stvaralački, već i opšte ljudski odnos, rodoljubivi, prema srpskim nacionalnim obeležjima, pre svega istoriji i muzici.[16] U tom smislu može se zaključiti da autorka formu kamerne kantate koristi za dela koja u sebi nose duboki emocionalni pečat njene umetničke posvete događajima i temama koje su je inspirisale, kroz koju izražava posebnu stvaralačku emocionalnost. Kamernost doživljava kao deo umetničkog ambijenta, koji joj omogućava da se još snažnije izrazi muzikom, kao deo lične stvaralačke scene kroz koju proživljava teme koje su je inspirisale. Tom konceptu je na poseban način je doprinela činjenica da je *Plavi leptir* izveden na otvorenom, u Spomen-parku „Šumarice", u Kragujevcu, koji potvrđuje da je autorka komponovanju pristupila unapred imajući u vidu činjenicu da će veliko srpsko stratište, na poseban umetnički način, biti pozornica i scenografija njenog snažno emotivno ličnog dela. Isti efekat ostvaren je i kompozicijom *Srbija je … Molitva*, *Tajna*, *Ljubav, Vera i Nada* na premijeri u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine, čija je scena na specifičan način postala njegova umetnička apoteoza.

Formi scenske kantate pripada kompozicija *Kroz vasionu i vekove*, za soliste, hor i orkestar (2019), koja je inspirisana istoimenom knjigom Milutina Milankovića[17]. Rađena je kao njena adaptacija, kroz dijaloge glavnih protagonista – profesora i mlade studentkinje, prateći koncept istoimenog književnog dela, pisanog u vidu prepiske (Paladin, 2023). Ovako koncipirana, kantata poseduje sve strukturne kapacitete da bude izvedena sa elementima muzičkog pozorišta, uz pokret i glumu solista i aktivnije dramsko učešće hora na sceni.[18] Ta ideja za komponovanjem u formi scenske kantate proistekla je iz njene prakse da muziku doživljava scenski multifunkcionalno. Prva verzija kompozicije

[16] „Na poziv maestra Stanka Jovanovića komponovala sam kantatu zasnovanu na rodoljublju, koje u sebi sjedinjuje veliku snagu i nežnost, koje se, kao isprepletane niti, prenose sa pokolenja na pokolenje". Za ovu kompoziciju autorka je odabrala stihove pet pesama Desanke Maksimović – *Molitva za jeretike*, *Srbija je velika tajna*, *Pesma*, *Verujem*, *Srbija se budi*. Kompozicija je posvećena stogodišnjici velikih srpskih pobeda i njenim junacima (Paladin, 2023).

[17] Kompozitorka Vera Milanković i naučnik Milutin Milanković su u srodstvu. Njeno interesovanje za Milankovića, između ostalog, proizvod je njene želje za negovanjem kulture sećanja na značajne ljude koji su deo njene porodične tradicije o čemu je i ona sama govorila u više intervjua (Paladin, 2023).

[18] Ovo delo je koncertno izvedeno. Solisti su bili Mina Gligorić i Boris Papak. Oni su nastupili uz Simfonijski orkestar Umetničkog ansambla Ministarstva odbrane „Stanislav Binički", a dirigovala je Katarina Božić, uz svedeni pokret koji je osmislio reditelj Aleksandar Nikolić (Paladin, 2023).

Kroz vasionu i vekove bio je istoimeni mjuzikl (2015), rađen kao ispitna predstava u okviru predmeta „Realizacija mjuzikla u funkciji integrisane nastave", koji je Vera Milanković predavala na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu.[19] Koncipiran za vokalne soliste i klavirsku pratnju, idejno osmišljen kao promocija knjige,[20] ovaj mjuzikl je jedan od žanrovski sličnih dela koja se mogu pronaći u njenom opusu. U kontekstu muzičko-scenske umetnosti to je odličan primer kako se jedan kompleksni žanr može pojednostaviti, bez negativnih uticaja na formu. Konceptualno je izuzetno funkcionalan u domenu edukativne prakse u oblasti muzike, muzičkog teatra, scenske postavke dela ovakvog tipa, scenske kretnje, organizacije muzičko-scenskih predstava, ali i sticanja vokalnih iskustava neophodnih za javnu scenu na kojoj se muzika izražava pevanjem. Za premijerno izvođenje mjuzikla *Kroz vasionu i vekove*, 2015. godine, Milankovićeva je koristila enterijer Kuće kralja Petra, u ulozi sale u kojoj se održava promocija knjige (za šta se ovaj prostor često i koristi), te postojeći ambijent upotrebljava kao scenografiju za svoje muzičko-scensko delo. Uvođenjem scenskog teatra u kontekst pedagogije, autorka je otvorila prostor ka novom tipu muzičke scene. On je kroz dobre primere pokazao da pozornica može postati i svaki ambijent koji korespondira sa sadržajem dela. U konkretnom slučaju, kompozitorka je velikoj sceni mjuzikla dala kamernost, pokazujući da se njena svrsishodnost može analizirati samo u funkcionalnosti u odnosu na umetničku formu, označavajući je kao muzičko-scensku igru.

Muzičko-scenska igra

U formi muzičko-scenskih igara Vera Milanković se izrazila kroz dela proistekla iz njene pedagoške prakse, nastala na osnovu iskustava procesa nastave u okviru koga je imala za cilj da studente upozna sa mogućnostima integracije sadržaja različitih predmeta. Neke od kompozicija tog tipa nastale su sa ciljem da predstave moguće koncepte savladavanja osnovnih muzičkih pojmova. Među njima je igra *S ove strane muzike* (2012), koju su premijerno i izveli studenti četvrte godine Odseka za muzičku pedagogiju. Delo čini osamnaest pesama čiji se tekstovi sastoje iz slogova solmizacije. Izvođenje muzičko-scenske igre, koju autorka označava i kao mjuzikl (Paladin, 2023)[21] podrazumeva i aktivnu upotrebu pokreta, posebno u numerama u kojima se slušaoci upoznaju sa muzičkim instrumentima ili sa poslovima koji spadaju u sferu organizacije koncerta (na primer, razmeštanje stolica na sceni) (Kurteš, 2018). Namenjena muzičkoj edukaciji

---

[19] Cilj predmeta je obučavanje studenata za integrativnu nastavu. Takav tip nastave podrazumeva povezivanje predmeta Muzička kultura ili Solfeđa sa nastavnicima nemuzičkih predmeta, u funkciji lakšeg savladavanja nemuzičkih pojmova „uz pomoć elementa mjuzikla: pevanja, glume i pokreta/plesa" (predmet pod nazivom Realizacija mjuzikla u funkciji integrisane nastave).

[20] Premijerno je izvedena u Kući kralja Petra, 29. juna 2015. godine, a repriza je bila 11. decembra iste godine, u Studentskom kulturnom centru (Paladin, 2023).

[21] Imajući u vidu pre svega žanrovsko opredeljenje pesama koje su komponovane više u zvuku popularne, nego klasične muzike, zatim formu koju oblikuju songovi, kao i činjenicu da nastaju u okviru predmeta Realizacija mjuzikla u funkciji integrisane nastave, Vera Milanković ta dela najčešće naziva mjuziklima (Paladin, 2023).

pre svega najmlađeg uzrasta, kompozicija pored komunikativnog jezika koji je bliži žanru popularne nego klasične muzike, ima odlike dela koje omogućava da svaki prostor postane muzička scena – od učionice, sale za školske priredbe, školskog dvorišta, pa sve do koncertne dvorane.

Dve godine kasnije, 2014, na bazi ove kompozicije nastaje nova – *Potraga za blagom s ove strane muzike*, muzička igra koja je izvedena u dvorištu Kuće kralja Petra.[22] Vera Milanković i ovoga puta pokazuje jedan od mogućih modela transformacije forme muzičko-scenskog dela u odnosu na mesto na kome se predstava igra. Ona veliki park pretvara u teren (scenu) koji je neophodno istražiti, uz pomoć mape, kako bi se došlo do blaga – odnosno znanja. Pitanja i odgovori usmeravaju pravac. Kod izbora scene ovakvog tipa publika dobija sasavim novu ulogu u odnosu na uobičajeni koncept i postaje sastavni deo muzičke igre. Ona se po terenu kreće zajedno sa izvođačima, odnosno, aktivno učestvuje u traganju za novim saznanjima. Ovakav koncept edukativan je sa više aspekata: pored novog muzičkog znanja, on kod najmlađeg uzrasta aktivira psiho-motoriku, aktivno uključuje pokret (hodanje, trčanje, kretanje uzbrdo i nizbrdo u odnosu na teren) podstiče istraživački duh, orijentaciju u prostoru itd. Igra je didaktički veoma slojevita i instruktivna i može biti odličan projektni zadatak u realizaciji međupredmetne integracije.

Formi muzičko-scenskih igara pripada i *Vodič kroz orkestar* (1990), nastao na osnovu klavirskih minijatura za najmlađe koje nose naiv *Dečje priče*.[23] Svaka od njih je na poseban način orkestrirana, u drugoj kombinaciji instrumenata – od dueta do celog orkestra, sa idejom da deca mogu da čuju različite zvučne boje.[24] Delo je premijerno izvedeno u Svečanoj sali OŠ „Josif Pančić" u Beogradu, uz Simfonijski orkestar MŠ „Vatroslav Lisinski" (Paladin, 2023). Podstaknuta dobrom reakcijom dece, Vera Milanković stvara novi *Vodič kroz orkestar* (1991), opredeljujući se da ovoga puta predstavi različite grupe instrumenata koje ga čine. Kompozicija je svoju promociju imala u Domu pionira,[25] uz ponovnu saradnju sa učenicima MŠ „Vatroslav Lisiniski".

Podstaknuta svojom kreativnom praksom da inovira i nadgrađuje svoja postojeća scenska dela, da ih modelira u kontekstu njihove nove pojavnosti na sceni, posle dve i

---

[22] Režiju je za ovo izvođenje uradio Aleksandar Nikolić, a izveli su je studenti master studija muzičke pedagogije FMU (Paladin, 2023).

[23] Zbirku je nedavno reizdala izdavačka kuća „Čarobna frula". Čine je 22 kratke kompozicije za klavir, neobičnog ali prijemčivog zvuka za decu, koja podstiče kreativnost i maštu. Kompozitorka Vera Milanković želela je da napravi spoj modernog i tradicionalnog i time očuva tradiciju. Zbirku upotpunjuju i raznovrsne ilustracije koje će, uz same kompozicije, pomoći mališanima da lakše i lepše uplove u svet muzike i sviranja klavira (Milanković, Zbirka kompozicija *Dečje priče*).

[24] Autorka je kompoziciju pisala kako bi je izveli učenici MŠ „Vatroslav Lisinski" iz Beograda. Prilikom orkestriranja se vodila idejom da svi instrumenti koje ima škola budu uključeni u delo (Milanković, *Vodič kroz orkestar*).

[25] Danas Dečji kulturni centar.

po decenije Milankovićeva stvara kompoziciju *Gusari iz kutije* (2016),[26] inspirisanu *Vodičem za orkestar*, sa promenjenim tekstom, koji priču povezuje u dramsku radnju. Zadržavajući ideju da publici predstavi grupe orkestarskih instrumenata, ona im daje uloge gusara i atribute mali, veliki, smešni itd. u skladu sa njihovom veličinom ili karakterom zvuka. Interesantno je da kompozitorka celokupnu priču gradi kroz radio kao medij, upućujući na njega kao na mogućeg moderatora vremena dokolice, čak i najmlađeg uzrasta. U slučaju ovog dela, to je devojčica (glumica Jelena Velkovski) koja je sama ostala kod kuće i koja se dosađuje sve dok u sobi ne pronađe radio aparat. Tada počinje njena velika avantura sa gusarima (orkestarskim muzičarima, koje predvodi najveći gusar – dirigent), kroz koju je vodi voditeljka emisije Aleksandra Paladin (Paladin, 2023). Delimična scenska postavka ovog dela, koja je podrazumevala da se uz orkestar i dirigenta na sceni nađe i glumica, u ambijentu jednostavne sobe koja je simbolizovana trosedom i malim stolom i stilizovanim starim radio aparatom, svedoči o činjenici da vanmuzički elementi ne moraju biti spektakularni kako bi zadržali slušalačku pažnju najmlađeg auditorijuma. Autorkin kreativni koncept koji podrazumeva orkestarski ansambl na sceni, glumicu i voditeljku koja se čuje samo u *off*-u ali ne vidi na sceni, stvara slušnu iluziju kroz koju se znanje vizuelno ne nameće već se prima na sponatni način – slušanjem i razumevanjem. Ovo delo aktuelizuje i radio kao medij u konceptu obrazovanja (slušanja edukativnih emisija iz različitih oblasti), ali i samoobrazovanja (sticanja znanja bez primarne ideje o obrazovanju) što već kod najmlađe publike i njihovih roditelja skreće fokus na značajnu ulogu koju mediji mogu da odigraju u ukupnom vaspitanju svakog deteta.

Opera i opereta

Krugu edukativnih kompozicija namenjenih dečjem uzrastu pripada i opera-bajka *Rezonanca* (1990), osmišljena prema libretu koji tematski prati muzičku istoriju od srednjeg veka do impresionizma (Paladin, 2023).[27] Glavni likovi su Vila Rezonanca i Milica, u čijem se dijalogu u kome učestvuje i dečji hor, ostvaruje interakcija koja inicira i scenski pokret. Delo je premijerno koncertno izvedeno,[28] ali je njegov koncept pokazao i izrazitu funkcionalnost i van operske scene. U tom smislu kompozicija je formalno bliža obliku dečje kantate, koja zbog koncertnog izraza ima veću praktičnu primenu u odnosu na tradicionalnu opersku scensku postavku. Zbog svoje kamernosti funkcionalna je i kao deo praktične nastave u muzičkim i osnovnim školama (predmet Muzička kultura), što je u praksi i realizovano. Ona daje mogućnost da se operska izražajnost (scenografija,

[26] Kompozicija je premijerno izvedena na BEMUS-u 2016. godine u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine. Režiser je bio Aleksandar Nikolić. Simfonijskim orkestrom Umetničkog ansambla Ministarstva odbrane „Stanislav Binički» dirigovao je Pavle Medaković (Paladin, 2023).

[27] *Rezonanca* počinje uvodom iza koga slede odlomci koji nose nazive Srednji vek, Renesansa, Klasicizam, Romantizam, Impresionizam i Finale. Predstava je zamišljena da se na početku, kroz muziku, ispriča priča o *Rezonanci*, a da se potom sviraju i pevaju delovi svih epoha, uz objašnjenja karakteristika instrumenata, sa ciljem da se na kraju čuje cela opera (Paladin, 2023).

[28] Velika dvorana Kolarčeve zadužbine, 8. decembar 1990. godine (Paladin, 2023).

kostim, dekor, svetlo itd) realizuje u većoj ili manjoj meri, u skladu sa kapacitetima koje poseduje prostor u kome se predstava izvodi. Istovremeno podstiče i međupredmetnu korelaciju – Muzičke i Likovne kulture (oslikavanje scenografije, upoznavanje sa stilskim osobenostima likovne umetnosti različitih epoha, itd). Zahvaljujući tim karakteristikama *Rezonanca* je bila i preporučena za nastavu muzike od strane tadašnjeg Zavoda za unapređenje školstva (Paladin, 2023).

Opereta *Iza operskih kulisa* poslednje je muzičko-scensko delo Vere Milanković.[29] Iako ne pripada krugu edukativnih kompozicija, poruka libreta, koji autorski potpisuju Milanković i Aleksandar Nikolić, ima izrazito vaspitnu ulogu, pa se shodno tim osobenostima i ona može označiti kao edukativna. Priča, prema njenim rečima, „u velikoj meri zasnovana na komici, verbalnoj i fizičkoj, mnogim komičnim situacijama i komičnim likovima, parodirajući dobro poznate zgode i nezgode iza operskih kulisa, prepoznata je kao sadržaj za 'porodični izlazak za sve od tri do 103 godine'" (Jakšić, 2023). Ljubav, zavist, mržnja, prijateljstvo, odgovornost, iskrenost i mnoge druge emocije mešaju se na sceni, težeći poruci da ljubav uvek pobeđuje.

Za razliku od drugih dela iz opusa Vere Milanković, opereta je jedino koje je namenjeno muzičkoj sceni i u tom konceptu je izvedeno, sa kulisama, kostimom, svetlom, scenografijom, dekorom, šminkom, uz orkestar koji je sve vreme vizuelno u drugom planu, ali je aktivni protagonista same radnje. Ovim ostvarenjem, u čijem izvođenju učestvuju profesionalni solisti – operski pevači, mladi vokalni izvođači, glumac i diplomirani muzički pedagog kao pevač, dobija se specifična karakterizacija likova, koja delu daje mu atmosferu koja je u potpunosti funkcionalna u domenu izvođaštva operete.

Parafraze na muziku različitih popularnih žanrova koje se lako prepoznaju imaju ulogu da komuniciraju sa publikom kao paradigma savremene muzičke realnosti. Taj postupak omogućava da se radnja prepoznaje van granica scenske rampe, kao paradigma trenutnog vremena u kome živimo, čime novi koncept dobija novu pojavnost – ne samo kao mesto, već kao snažna poruka da svako ima svoj život „iza kulisa", i da svako od nas *igra* na svojoj *životnoj sceni*.

Primenjena muzika

Značajan deo opusa Vere Milanković pripada sferi primenjene muzike, kao vidu specifičnog izražavanja u okviru teatra kroz koji je iskazala i svoj odnos prema takvoj vrsti scene. Doživljavajući muziku kroz njenu komunikativnost sa gledaocima, ona je tretira kao kreativnog saradnika ostalim elementima pozorišta. U zavisnosti od dramske radnje i dramaturškog koncepta koji je muzika imala u predstavama, njeni radovi pripadaju instrumentalnoj i vokalno-instrumentalnoj muzici.

---

[29] Premijerno je izvedena 23. maja 2023. godine u Domu kulture Studentski grad. Režija: Natalija Stanković. Rad sa glumcima: Vesna Stanojević. Simfonijski orkestar Umetničkog ansambla Ministarstva odbrane „Stanislav Binički", dirigent: Rade Pejičić. Solisti: Sofija Pižurica, Tamara Mitrović, Nadica Spasojević, Marko Kalajanović i Andrija Daničić (Paladin, 2023).

Za predstavu *Četiri priče iz Dekamerona*[30] (1979) Kamernog teatra klasike iz Zagreba, komponovala je četiri madrigala (Paladin, 2023), a sferi vokalne muzike pripada i pet songova[31] pisanih 1988. godine za Jugoslovensko dramsko pozorište, za predstavu *Šta to Kabuš pogrešno radi*[32]. Svaka pesma ima svoju funkcionalnost u kontekstu dramaturgije. Iako madrigali istorijski ne pripadaju istoj epohi, predstavljaju svojevrsno ozvučavanje *Dekamerona*, muzika je u drugoj predstavi koncipirana kao „neka vrsta slike iz života" (Paladin, 2023). Numere i tekstom i muzikom komuniciraju sa publikom, što je bilo u i funkciji koncepta interaktivne druge predstave u kojoj su gledaoci postajali deo radnje, što je za tadašnje vreme domaćeg dramskog teatra bilo u potpunosti inovativno. Istom krugu muzike pripada i sedam pesama, koje je napisala za dečju predstavu *Guliverova putovanja* (2020) Malog pozorišta Duško Radović. Njihova uloga je da dinamiziraju dramsku radnju, ali i predstavljaju njena aktivna odmorišta u funkciji gradiranja priče.[33]

Pored pevanih numera, Milankovićeva komponuje i instrumentalnu primenjenu muziku koja na teatarskoj sceni ima sasvim drugačije značenje. Ona može biti zvučna slika atmosfere dela, kao što je to zvuk solo flaute u predstavi *Divlja patka*[34] (1991) Narodnog pozorišta iz Vršca, ili imati znatno složeniji pozorišni koncept u kome postaje i nosilac dramske radnje. U tom smislu, jedan od najvećih pozorišnih projekata za koji je bila angažovana kao kompozitorka, jeste predstava *Milanković* (2013),[35] Opere i teatra Madlenijanum, iz Zemuna, u kojoj je opisan život čuvenog naučnika Milutina Milankovića.[36] Predstavu je režirao Aleksandar Nikolić, sa kojim je autorka često sarađivala. Poznat po rediteljskim zahvatima koji u realizaciji dela na sceni maksimalno angažuju ceo ansambl, on je u ovom ostvarenju kompozitorku afirmisao ne samo kao tvorca muzike, već i kao aktivnog izvođača na sceni, kao pijanistkinju, koja učestvuje u dramskoj radnji i ostvaruje dijalog sa glumcima. Za razliku od prakse drugih predstava, muzika je

---

30 U režiji Janka Marinkovića.

31 Termin „song" koristi Vera Milanković u opisu svog dela (Paladin, 2023).

32 U režiji Olge Savić.

33 Predstavu je režirala Isidora Goncić. Songove je za matricu snimio Dečji hor Dečjeg kulturnog centra Beograda. Dirigovala je Nevena Ivanović (Paladin, 2023).

34 U režiji Olge Savić.

35 Kompozitorka Vera Milanković i naučnik Milutin Milanković su u srodstvu. Njeno interesovanje za Milankovića, između ostalog, proizvod je njene želje za negovanjem kulture sećanja na značajne ljude koji su deo njene porodične tradicije o čemu je i ona sama govorila u više intervjua (Paladin, 2023).

36 „Milutin Milanković, koji je iz slavonskog sela Dalja, preko Beča gde je doktorirao na tehničkim naukama i počeo da gradi uspešnu karijeru građevinskog inžinjera, patriotski odabrao Beograd kao mesto gde će se baviti naukom samo sa papirom i olovkom u ruci i gde će podučavati mlade ljude. Milanković je došao do izuzetnih otkića u oblasti nebeske mehanike, postao član Srpske akademije nauka i umetnosti, mnogo doprineo ugledu srpske nauke u svetu (postavši i najcitiraniji srpski naučnik), ali se u oblastima umetnosti premalo govorilo o njegovoj vanserijskoj ličnosti. Predstava 'Milanković' Opere i teatra 'Madlenianum' dala je svoj doprinos ispravljanju te nepravde i približavanju ličnosti Milutina Milankovića svojoj publici". (Predstava *Milanković*)

u „biografskoj muzičkoj drami" tretirana kao poseban lik na sceni, koji komentariše, uobličava, dinamizira i daje karakter pozorišnoj igri. U pojedinim dramskim situacijama koncept muzike u odnosu na scenu baziran je na iskustvima koja su karakteristična za nemi film, kod koga je muzika korišćena umesto reči. Takav koncept promenio je i tradicionalnu ulogu muzike u teatarskoj formi, čemu je posebno doprineo odnos kompozitorke prema sceni uopšte i njena profesionalna „praktičnost". Ona je bazirana na ostvarivanju njene funkcionalnosti u odnosu na tekst, bez ideje da piše *samo* muzičku podlogu, koja će svojim zvukom obojiti određenu dramsku situaciju, što predstavlja originalni postupak koji autorka koristi.

Domenu primenjene muzike pripada i sinteza poezije i muzike na muzičko-dramskoj sceni, koja Veru Milanković inspiriše kao posebno polje teatra. Prvo delo tog žanra, *Samoća* (1990), koncipirano je kao mono-pesnička forma, a bazirano na stihovima Milana Rakića. Konceptualno je osmišljeno kao pozorišna forma u okviru koje glumac (Ivan Jagodić) govori poeziju uz muziku, koja postaje sugestivni dramski element i nije u funkciji atmosfere. Njena uloga je dramatizovanje različitih raspoloženja, te se i ovoga puta zvučno doživljava kao zaseban karakter na sceni. Rakićeve stihove Milankovićeva je ozvučila *Prelidima za klavir*, istovremeno se pojavljujući i kao izvođač. Interakcija glumca i pijanistkinje omogućava specifičnu sintezu govora i muzike, te oni postaju neraskidivo povezani u celinu. Time je postignut efekat kod koga stihovi i muzika zvuče kao da su deo umetničkog procesa istog umetnika. Scena u tom smislu postaje intimni prostor u kome oni oblikuju novo umetničko delo (Paladin, 2023).

Istom krugu ostvarenja pripadaju i *Šekspirovi soneti* (2014). Osmišljeni su kao teatarska forma koju je autorka označila kao muzičku dramu. Taj koncept ne treba posmatrati iz perspektive epohe romantizma, već iz aspekta prožimanja reči i muzike, kod koje se tekst doživljava kao „kratak monolog koji u sebi poseduje oštar unutrašnji sukob" (Paladin, 2023) što upućuje da se reč *drama* odnosi sadržaj teksta, a *muzika* na izražajno sredstvo koje treba da podcrta snagu reči. U toj interakciji poezija i muzika imaju podjednaku ulogu, s tim što, za razliku od *Samoće*, tumači soneta jesu različiti glumci, a boje njihovih glasova doprinose spektru govorne izražajnosti. Interpretirani na ovaj način soneti dobijaju na dramatizaciji, te njihovo izvođenje uz muziku daje utisak dramske zaokruženosti.

Kao i u mnogim, ne samo muzičko-scenskim delima i u ovom se kompozitorka pojavljuje u ulozi izvođača muzike na sceni, prema konceptu koji je osmislio reditelj Aleksandar Nikolić (Na sceni „Raša Plaović" [...], 2014).[37]

[37] U podeli su bili Svetlana Cicović-Bojčević (Amor), Pavle Jerinić (Crni vitez), Andrijana Oliverić (Crna dama), Dubravka Kovjanić (Lepi mladić), Milan Pajić (Kraljica), Jelena Matijašević (Paž), Miloš Jelisavac (Beli vitez), Ana Stojanović (Bela dama), Stevan Piale (Pastir), Jelena Velkovski (Pastirica), Tamara Pjević (Devojka) i Vanja Mijailović (Mladić) (Na sceni „Raša Plaović» [...], 2014).

Zaključak

Predstavljeni muzičko-scenski opus Vere Milanković reprezent je njenog autorskog odnosa prema muzičkoj sceni. Iako većinom kompozicije nose tradicionalne nazive žanra, koncept oblikovanja ukazuje na novi tretman koji doživljavaju u kontekstu savremene muzičke scene. U odnosu na samo značenje termina *muzička scena*¸ Milankovićeva *scenu* doživljava kao prostor na kome njena muzika postaje umetnost, što je stvaralački postupak usmerilo u pravcu da žanr tretira konceptualno mobilno, dajući mu time mogućnost da bude fleksibilan za različite načine pojavnosti pred publikom. U tom smislu, način njenog kompozitorskog promišljanja možemo definisati kao proces koji je usmeren ka mutifunkcionalnosti dela. To kompozicijama daje prostor da istovremeno mogu biti tretirane kao kantata i mjuzikl, edukativni muzički projekat i televizijska emisija, koreografska poema i televizijski balet, poezija uz muziku i muzička drama itd. Princip jednostavne adaptacije muzičkog-scenskog ostvarenja deo je stvaralačkog koncepta koji je baziran na doživaljaju muzičke scene kao medijskog prostora u okviru koga kompozicija komunicira sa širokim auditorijumom. Pomenuto potvrđuje i njena konstatacija da, na primer, *Rezonancu* i *Vodič kroz orkestar* treba pratiti kao muzičku radio-dramu (Paladin, 2023), što ukazuje na činjenicu da zvučnu sliku svojih dela promišlja iz aspekta auditivnih medija, koji percepciju usmeravaju ka kreativnom primanju informacija. Medijska scena radija za nju je provokativna u onoj meri u kojoj radio-aparat postaje i jedan od glavnih likova u delu *Gusari iz kutije*. Istovremeno, ona je doživljava kao neuobičajeni scenski prostor kroz koji muzika dobija specifičnu pojavnost uslovljenu slušalačkim fokusom na zvuk. U tom smislu, veoma je interesantan i kompozitorkin izbor izvođača koji su premijerno ili za potrebe snimanja izvodili njena dela. To se posebno vidi kod vokalnih umetnika sa kojima je sarađivala, čiji je način izvođenja karakterisala odlična intonacija, interpretacija, bez vibrata, sjajna dikcija i prirodni smisao za fraziranje. Kao pradigma takvog načina pevanja može se označiti njena saradnja sa horom „Kolibri" i dirigentkinjom Milicom Manojlović, koja je podrazumevala negovanje specifične čistote pevanja kod dece, koju je Milankovićeva očekivala i od profesionalnih izvođača sa kojima je sarađivala, a koja bi se konceptualno mogla označiti i kao poseban *stil pevanja* njenih dela.

Sveukupno sagledan muzičko-scenski opus Vere Milanković predstavlja i sintezu svih njenih profesionalnih stremljenja kojima je težila tokom čitavog stvaralačkog puta, pa i danas. On je slika njenog odnosa prema muzičkoj sceni, oblikovanog ne samo kroz kompozicije, već i kao praksa dugogodišnjeg pedagoškog procesa u okviru koga se iskristalisalo iskustvo u tom domenu, oblikovano u radu sa savemenim generacijama. Vođena idejom da muzika kao umetnost treba da komunicira sa publikom, ona je delima za muzičku scenu pokazala stvaralačku kreativnost koja novim generacijama kompozitora treba da bude smernica u pravcu promišljanja koncepta savremenosti scene uopšte, model kako se on može realizovati kao koncertna scena, kamerna scena, medijska muzička scena, radijska scena, virtuelna muzička scena, televizijska scena, ali i kroz nove forme, koje mogu predstavljati bazu za dalja istraživanja različitih izražajnih mogućnosti muzike, usmerenih prema širokom spektru publike različitih generacija.

Literatura

Antonijević, Vasilija (2024, februar 2). Milanković. Madlenianum Opera & Theatre. https://operatheatremadlenianum.com/milankovic

Barnes, Jannifer (2003). *Television Opera.* Woodbridge: The Boydel Press.

Bishop, Claire (2005). *Installation Art a Critical History*. London: Tate.

Choreographic Poem (2024, januar 29). In: Alison Latham (Ed.), *The Oxford Companion to Music*. Pristupljeno 29.01.2024. sa

https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1378#:~:text=A%20piece%20of%20music%20originally,work%20in%20its%20own%20right

Goodwin, Noël (2024). Theatre music. In: J. Abella et al. (eds.), *Britannica*. https://www.britannica.com/art/theatre-music

Zdravković, Milovan (2007). *Rečnik osnovnih pozorišnih pojmova* (II dopunjeno izdanje). Narodno pozorište u Beogradu: Kiz Altera.

Jakšić, Lidija (2024, februar 13). *Izvođenjem dela „Iza operskih kulisa", Vere Milanković – posle 85 godina na sceni opereta domaćeg autora.* RTS. https://www.rts.rs/lat/magazin/kultura/kultura/5201951/opereta-iza-operskih-kulisa-vera-milinkovic.html

Kahn, Douglas (1999). *Noise, Water, Meat – A History og Sound Art.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/0/07/Kahn_Douglas_Noise_Water_Meat_A_History_of_Sound_in_the_Arts_1999.pdf

Карл Орф (2024, januar 29). Кармина бурана. Srpsko narodno pozorište. https://www.snp.org.rs/carmina-burana/

Kurteš, Aleksandra (2018, mart 13). S one strane muzike. *Politika*. https://www.politika.rs/scc/clanak/399994/S-one-strane-muzike

Milanković, Vera (2023, februar 13). *Igra žica i glasnica.* https://www.youtube.com/watch?v=rI0MMdIwjwg

Milanković, Vera (2023, februar 15). *Dečje priče*, zbirka kompozicija. Čarobna frula. https://www.carobnafrulaizdavastvo.com/ci/proizvodi/zbirke-pesama/zbirka-kompozicija-za-klavir-decje-price-autor-vera-milankovic

Music-scene (n.d.). In: Cambridge dictionary. Pristupljeno 29.01.2024. sa https://dictionary.cambridge.org/example/english/music-scene#google_vignette

M.B. (2023, februar 5). Na sceni „Raša Plaović" premijerno izvedena predstava „Šekspir: soneti". Narodno pozorište u Beogradu. https://www.narodnopozoriste.rs/lat/vesti/na-sceni-rasa-plaovic-premijerno-izvedena-predstava-sekspir-soneti

Nepoznati autor (2007, oktobar 22). Veliki školski čas u „Šumaricama". *Politika.* https://www.politika.rs/sr/clanak/6049/Veliki-skolski-cas-u-Sumaricama

Nikolajević, Snežana (2015). *Muzika i televizija . Umeće i/ili umetnost*. Kragujevac: FILUM.

Paladin, Aleksandra (2023). *Intervju sa Verom Milanković*, rađen 21. juna 2023.

Предмет (2023, фебруар 15). Реализација мјузикла у функцији интегрисане наставе. Приступљено 15. 2. 2023, са:
http://www.fmu.bg.ac.rs/studije/studijski-programi/predmet/?id=8532

Subculturelist (2024, januar 29). *Scene*. In: *Subcultures*. Pristupljeno 29.01.2024. sa https://subcultureslist.com/scene

MUSIC FOR THE STAGE BY THE COMPOSER VERA MILANKOVIĆ

Vera Milanković's oeuvre of music for the stage is a field of representative accomplishments. Its value is reflected in the recognition of a specific stylistic language and in defining the aspects of its communicativeness with the audience. Based on this, it is possible to talk about the didactic features of the analyzed works, which can achieve their functionality off the stage, in the context of education or self-education in the field of art and music. As a composer, Vera Milanković expressed her interest in the field of music for stage art through different types of arts of that type. The author uses personal musical expression not only as a recognizable musical language but also as a means to communicate with listeners through different levels of expressiveness of that art. That process of experiencing the work does not take place only at the level of composer-performer-listener. Still, it has a much wider context that gives the works of that author an educational character.

Keywords: Vera Milankovic, music scene, music for the stage, incidental music

Процес рада на поставци оперете Вере Миланковић „Иза оперских кулиса”

Надица Спасојевић
МШ „Станковић”, Београд и МШ „Марко Тајчевић” Лазаревац, Србија
nadicaspasojevic21@gmail.com

Сажетак

Оперета *Иза оперских кулиса* Вере Миланковић настала је после више од осамдесет година од када су у Србији изведене последње оперете – *Прва љубав* (1938) и *Бубањ среће* (1939) Рудолфа Бручија. У раду је представљен процес поставке оперете из угла композиторке Вере Миланковић, редитељке Наталије Станковић, глумице Весне Станојевић, која је постављала глумачки израз, и главне глумице-аматерке Надице Спасојевић, која је тумачила лик Софије. Рад на оперети започео је 2013. а завршен је 2018. године, као резултат заједничке сарадње са редитељем Александром Николићем. Прво извођење било је 2023. године у Дому културе „Студентски град”. Уметничким ансамблом Министарства одбране „Станислав Бинички” дириговао је Раде Пејчић. Извођачи су били три оперска певача (Софија Пижурица, Тамара Ружић и Марко Калајановић), један професионални глумац (Андрија Даничић) и једна глумица-аматерка (Надица Спасојевић). Радња се дешава током пробе, на сцени и иза сцене, а оперета се завршава срећним крајем – победом праве и искрене љубави.

Кључне речи: Вера Миланковић, оперета, ДК „Студентски град”, УА МО „Станислав Бинички”

Увод

Оперета *Иза оперских кулиса* резултат је заједничког рада композиторке Вере Миланковић и редитеља Александра Николића. Године 2013. Први пут су сарађивали на представи *Миланковић* у продукцији позоришта „Мадленијанум”, коју су затим наставили 2014. године поставком представе *Шекспирови сонети* на малој сцени Народног позоришта „Раша Плаовић”. Исте године јавила се идеја о стварању комичне оперете која је завршена 2018. године, а први пут изведена 23. маја 2023. године у Дому културе „Студентски град”, захваљујући залагању тадашњег директора драмског програма Андрије Даничића, музичког уредника Милана Ђурђевића и начелника Уметничког ансамбла Министарства одбране Војске Србије „Станислав Бинички” Николе Живковића. Ансамблом је дириговао Раде Пејчић. Оперету је режирала Наталија Станковић, а глумачки израз обликовала је Весна Станојевић. Улоге су биле подељене на следећи начин: као Примадона наступила је Софија Пижурица, улогу Маре тумачила је Тамара Ружић, а Брку је оживео Андрија Даничић. Баритон Марко Калајановић био је Маестро, док је девојчицу Софију интерпретирала Надица Спасојевић. Глас мајке, као улога која

се чује само из *off-a* поверена је Весни Станојевић. За сценографију је била задужена Зорана Милошаковић-Тасић, за костимографију Весна Балаћ.

Радња оперете догађа се током пробе – на сцени и иза сцене. Главни глумци су уједно колеге (Примадона и Маестро) и вереници, који раде на фрагментима из неколико познатих оперских дела, као на пример из Моцартове опере *Чаробна фрула*. У исто време, иза сцене, паралелне животе воде кројачица Мара, чији ће певачки таленат тек бити откривен и сценски радник Брка, иначе заљубљен у Примадону. Заплет у оперети настаје у тренутку када се Маестрова ћерка Софија први пут појави на проби. Као тинејџерка она одбија да учи, а посебно лош однос има са будућом маћехом – Примадоном. Постепено се зближава са Маром и Брком који јој пружају подршку и помажу у томе да поправи успех у школи.

За потребе рада коришћен је полуструктурисани интервју као метод сакупљања података да би се помоћу личних исустава испитаника – композиторке Вере Миланковић, редитељке Наталије Станковић и глумице Весне Станојевић – дубински сагледао процес поставке оперете (лична комуникација, 18. и 19. јул 2024). Важан аспект овог квалитативног истраживања јесте то што је ауторка овог рада била део миљеа који је испитивала (лик Софије у Оперети), али и то што је фокус истраживања био усмерен више на процес поставке оперете, а не на крајње резултате.

Оперета у Србији

Оперета је музичко-сценско дело настало у Француској у 19. веку и подразумева певаче, који глуме и плешу и наступају у пратњи оркестра (The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, 2005). Оперета започиње увертиром и подељена је на чинове који садрже арије, дуете, балетске, хорске и оркестарске нумере. За разлику од опере, оперета је краћег трајања и њене теме ближе су широким друштвеним слојевима. Либрето је комичног садржаја, са тематиком из свакодневног живота и са забавним заплетима углавном везаним за љубавну тематику. Жанр оперете захтева оперски начин певања, велико глумачко знање и умеће плесања. Историјски посматрано, „оперета је наследник француског облика комичне опере („опере комик") и представља претечу мјузикла" (Jones, 2004: 10–11). Комична опера је, као специфични музички израз, настала из потребе грађанског сталежа да реалистички посматра друштвене појаве из свакодневног живота, па самим тим и музичко позориште.

По отварању београдског Народног позоришта отпочела је пракса компоновања и извођења оперета, од којих је прва била *Врачара* или *Баба Хрка* (1882), за коју је музику написао Даворин Јенко (Prelić, 2016: 66). Бројне оперете извођене су и у оперској кући „Опера на булевару" све до 1911. године, када је обустављен рад ове институције. Подаци указују на то да је последња написана и изведена оперета неког домаћег аутора у Србији била *Прва љубав* Рудолфа Бручија из 1940. године (В.В., 2024).

Након тога, све до оперете *Иза оперских кулиса* Вере Миланковић, у Србији није компонована ни једна оперета. У интервјуу за телевизијску емисију „Све боје живота” која је емитована на другом програму РТС 28. маја 2023. године, композиторка Миланковић истиче да је „оперета преко потребна српском друштву јер је у великој мери заснована на комици, вербалној и физичкој, комичним ликовима, хумору и духовитим ситуацијама [...] Оперета *Иза оперских кулиса* пародира добро познате згоде и незгоде иза оперских кулиса и завршава се срећним крајем јер побеђује права и искрена љубав” (Jakšić, 2023).

Редитељска поставка оперете *Иза оперских кулиса*

Иако редитељка оперете Наталија Станковић до сада није имала искуство сценске поставке овог жанра, режирање дечијих опера (*Дечија соба* Миленка Живковића и *Мали Димничар* Бенџамина Бритна) помогло јој да се фокусира на непосредност израза музичко-сценске форме намењене деци, јер су деца најстрожа и најискренија публика. Искреност и природност постигнута је обликовањем јединственог света у коме обитавају различити ликови. Да би се то постигло било је неопходно организовати пробе на посебан начин. Према речима редитељке „прве пробе започете су вежбама импровизације, током којих су тумачи ликова – певачи и глумци – трагали за карактерима, тј. начинима њиховог односа према унутрашњем и спољашњем свету, те изграђивали етичке, интелектуалне и емотивне особине [...] Полазна тачка за оперетски израз захтевала је пренаглашавање карактерних црта сваке улоге, због чега су они досегли слободу интерпретације, а уједно остварили праву меру свог комичног израза.” (лична комуникација, 19. јул 2024).

Редитељка сматра да је специфичност оперете Вере Миланковић континуирано присуство оркестра на сцени који учествује у сценској радњи, те нема само функцију музичке пратње, већ је и у директној интеракцији с извођачима. То је посебно приметно у тренутку у коме Брка, сценски мајстор, помаже Маестровој ћерки Софији да поправи лошу оцену из музичког тако што је учи о саставу оркестра (фотографија 1) и показује јој како звуче појединачни инструменти (фотографија 2). Ова сцена је значајна због тога што и музички необразована публика може да се упозна са изгледом и звуком оркестарских инструмената, али је њен примарни контекст постизање комичног ефекта. Комичност оперете обликују редитељске замисли као што су вишедимензионална поставка драмских сцена (док је једна сцена активна, као нему видимо и другу сцену која се паралелно дешава), коришћење *off-a* за глас мајке, Бркино директно обраћање публици, инсистирање на контрасту између социјалних сталежа и професија, као и наглашавање замршених љубавних и породичних односа. Ипак, за редитељку Станковић највећа инспирација била је „сама музика која подсећа на наслеђе мјузикла, шлагера и домаће поп музике која је део свакодневног живота сваког човека”. (лична комуникација, 19. јул 2024).

Фотографија 1. Брка учи Софију о саставу оркестра.

Фотографија 2. Софија слуша како звуче оркестарски инструменти.

Рад на глумачком изразу

Рад на глумачком изразу био је поверен глумици Весни Станојевић, која већ дуги низ година предаје глуму за потребе интерпретације мјузикла на основним студијама у лондонској Краљевској централној школи за говор и драму. Иако до сада није имала искуство у раду на оперети, она сматра да је управо „музика утицала на појачавање креативних процеса" (лична комуникација, 18. јул 2024). Поред овог примарног задужења, Весна Станојевић је имала и лични глумачки задатак да само гласом одглуми мајку главног протагонисте – Маестра, коју је представила као доминантну и егоцентричну особу која контролише свог сина и управља његовим животом.

Посебан изазов био је рад на глумачком изразу три оперска певача Софије Пижурице, Тамаре Ружић и Марка Калајановићем и једног мастер теоретичара уметности, тј. глумице-аматерке Надице Спасојевић. Са њима је требало осмислити различите индивидуалне приступе: „са певачима и глумцима аматерима требало радити на постизању опуштености њиховог израза која им је помогла да слободно истражују себе кроз лик који интерпретирају, на прецизности у говору и сценском покрету у простору ... У раду са глумцима било је потребно повремено ускладити њихову енергију са целокупном атмосфером представе." (лична комуникација, 18. јул 2024).

Вишемесечни рад са глумцима и певачима резултирао је специфичним и спонтаним начином комуникације протагониста на сцени која је пробудила креативност и подстакла мотивацију извођача „да открију слободног глумца у себи, тзв. *homo ludensa*, човека који се игра и у својој машти врши претварање и преображавање себе" (лична комуникација, 18. јул 2024). Веома брзо се успоставило уметничко разумевање између извођача и Весне Станојевић, па су се пробе одвијале на заједничко задовољство. Уз континуирану и присну сарадњу са редитељком, рад на глумачком изразу започео је вежбама дикције и артикулације, јер се говор и певање непрекидно прожимају. Важна вежба артикулације текста била је чврсто изговарање слогова и слова на крајевима говорних фраза како би се оне

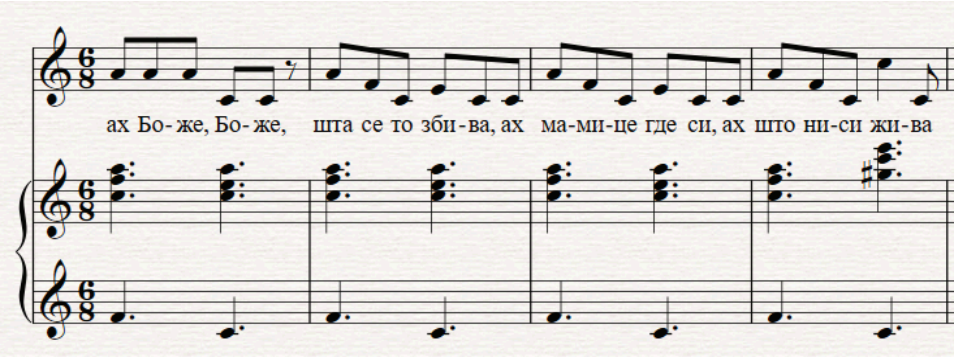
завршавале потребним интензитетом. Стога се кренуло од импостираних гласова певача, с циљем да гласовне поруке емитују јасно, да рамишљају о мисаоним целинама и глумачким репликама, односно, да пажњу усмере на говорне радње.

Да би се установила радња комада и изградили ликови и њихови међусобни односи уследила је комплетна анализа текста. Уочавање тренутка заплета, најзначајнијих пунктова у радњи и расплета помогло је глумцима-певачима да изграде ликове и њихове међусобне односе, а „квалитетан одабир глумачко-певачких средстава потребних за изградњу лика (глас, говор, покрет итд.) неопходан је услов за постизање особене и узбудљиве интерпретације (Марковић, 2005: 94).

Иако се методе импостирања гласа за оперско певање и за говор/сценско певање глумца-певача прилично разликују, „припрема гласа глумца за певање веома је важна, док је за говор на сцени потребна сложена припрема и поставка гласа.” (Марковић, 2005: 87). Управо је жанр оперете увео глумца у сценско певање. Он је одувек морао да буде добар говорник али и певач, а „однос између говорне и певане речи јесте простор за глумчев израз и креацију” (Марковић, 1997: 227).

Процес стварања лика Софије

Рад на лику девојчице Софије започео је припремом певачких нумера хронолошким следом, читањем и учењем стихова и музике пре оркестарских проба. Њен лик је специфичан јер у музичком смислу не захтева оперску технику певања. Међутим, њене деонице певачки су захтевне у погледу интерпретације, али и због честих дијалошких деоница. На пример, наизглед једноставна мелодија у Еф-дуру веома је захтевна, јер се у брзом темпу (Allegretto) тражи њена емотивна реакција (вапај за умрлом мајком) и психолошко тумачење сценске радње (суочавање са суровом реалношћу живота са злом и себичном маћехом, пример 1).



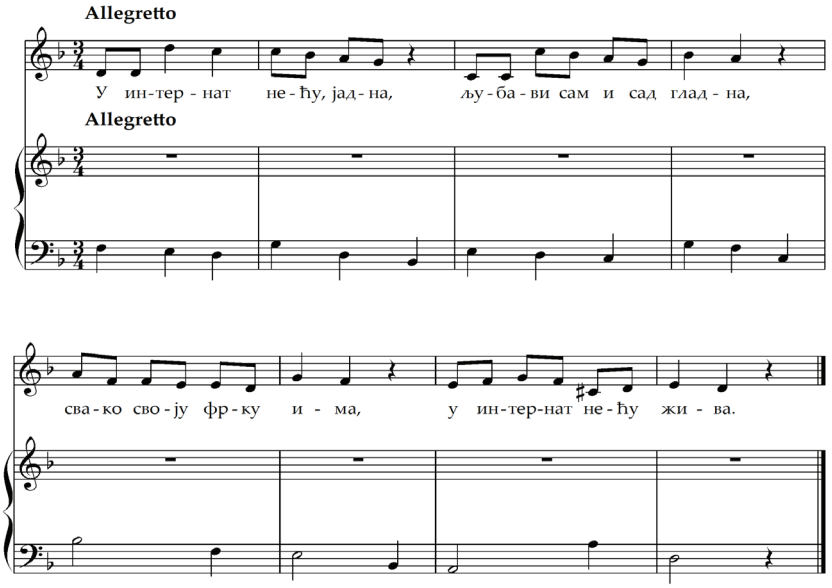
Пример 1. Једна од Софијиних тема у терцету *Срећна породица* у трећој сцени оперете *Иза оперских кулиса* (тактови 45–48).

Почетак рада на улози започео је певачким пробама са композиторком која је на клавиру свирала оркестарске деонице. Сви извођачи су прво имали појединачни рад на припреми својих улога, а потом су се спајали и изводили заједничке

нумере. Када су оне биле научене и запамћене, прешло се на рад на глумачком изразу. Сценске пробе су одржаване у Дому културе „Студентски град", а оркестарске пробе у просторијама Уметничког ансамбла Министарства одбране Војске Србије „Станислав Бинички" у згради Дома Војске Србије. Пробе су започеле тако што је редитељка захтевала да певачи, свако у свом лику, импровизују у задатој ситуацији. Тако рецимо, у вежби у којој је телевизијски новинар имао задатак да интервјуише Примадону и Маестра, лик Софије требало да на све начине покуша да омете Примадону која је давала интервју и да привуче пажњу свог оца јер жуди за његовом љубављу. Ово је постигла помоћу колица из самопослуге која је случајно пронашла на сцени Дома културе „Студентски град" у којима се возила, правила буку и привлачила пажњу (фотографија 3). Игра са колицима постала је део њеног бунта, а кроз ту игру се може сагледати сложена структура њене личности и њеног емоционалног стања. То је разлог због кога она постају њена омиљена занимација и помажу јој да се иза њих сакрије, у њима седи и осећа се безбедно, али истовремено она су персонификација кавеза у коме она живи. Колица су постала метафора за њен осећај сигурности, али и персонификација осећања жудње, понашања и размишљања, начина на који хода, говори и бори се за личну правду и трага за очевом пажњом и мајчинском љубављу.

Фотографија 3. Самоуслужна колица као Софијин заштитни знак, симбол њеног бунта и потраге за љубављу.

Софија је сензибилна, мила, слатка и добра, али у исти мах немирна, дрска, безбрижна и лепршава. У суштини, она је занемарена и несрећна па је стога повремено безобразна и размажена. Ипак, сву искреност осећања показује у терцету са Брком и Маром, певајући о томе да је тужна, да не жели у интернат, већ захтева прихватање, пажњу да има потребу да је скрене пажњу на себе и да добије љубав (пример 2).



Пример 2. Једна од Софијиних тема у терцету *Свако своју фрку има* у деветој сцени оперете *Иза оӣерских кулиса* (тактови 135–142).

Лик Софије је представљен у широком дијапазону емоција – од беса и љутње које гаји према маћехи (фотографија 4), преко бола због одбацивања и запостављања па све до усхићења због тога што помаже Мари и радости због тога што проводи време са Брком (фотографија 5).

Фотографија 4. Лош однос пун неразумевања и неслагања између Софије и Примадоне.

Фотографија 5. Однос пун љубави и пажње између Софије и Брке.

Софијин лик је веома сложен и био је неопходан велики рад како би се успешно приказала њена љубав према музици и емоција за звук симфонијског оркестра. Детаљна психолошка анализа лика и преиспитивање рада на лику (шта се ради и због чега се нешто ради у свакој ситуацији) допринело је његовој успешној реализацији, а велики глумачки захтеви налагали су природност глумачког израза и његов таленат, без пренемагања, афектирања и преглумљивања.

Закључак

Овим радом је представљен процес који је претходио сценској реализацији оперете *Иза оперских кулиса* на основу улоге које су у том процесу имале композиторка Вера Миланковић, редитељка Наталија Станковић, глумица Весне Станојевић, као и глумица-аматерка Надица Спасојевић. Рад је написан на основу интервјуа са наведеним ауторкама, које су, свака на свој начин и из личног искуства, показале да је спроведени процес уобичајена пракса и како се од почетних читајућих и певачких проба, преко сценских и оркестарских проба, стигло до заокружене оперетске представе.

Примарна жеља композиторке Миланковић била је да приближи оперету широким слојевима друштва, да задовољи њихове уметничке потребе, да их опусти и насмеје. Као и у традиционалној комичној опери, либрето оперете је комичног садржаја и преузет из свакодневног живота, а ликови исмевају нездраве друштвене појаве (неутажива жеља за успехом, кукавичлук и личне слабости). Главни актери су типизирани ликови – похлепна и лукава примадона, скромна и сиромашна кројачица, умишљен и самољубив маестро. Певаче прати камерни оркестар, док су сцене повезане говорним дијалозима. Прича оперете *Иза оперских кулиса* је поучна и забавна, а главну тему чини љубавни четвороугао између Примадоне, Маестра, Брке и Маре у чијем је центру девојчица Софија која жели да буде

прихваћена и вољена. Зато је у раду и представљено само уобличавање њеног лика који је уједно симбол борбе против зла и снага која покушава да изгради бољи свет ослобођен похлепе и саможивости. Управо се у томе крије веза између контекстуализације тематике и савременог тренутка, догађаја и мотива.

На основу поменутог представа је својој крајњој реализацији добила на квалитету у следећим параметрима. За разлику од традиционалне комичне опере која налаже искључиво оперски начин певања, композиторка Миланковић је, поред овог начина (намењеног Примадони, Маестру и Мари), увела музичко позоришно певање (за Софију и Брку) које је типично за жанр мјузикла. Специфичност оперете *Иза оперских кулиса* огледа се и у континуираном присуству оркестра на сцени, који у функцији сведене музичке пратње, учествује у сценској радњи дајући предност вокалним солистима, и у директној је ангажованој интеракцији с извођачима као равноправан тумач радње и сценских ефеката. Искреност и природност оперете огледа се у маштовитим ликовима, прожимању говора и певања, а понајвише у самој музици Вере Миланковић која подсећа на наслеђе мјузикла, класичних арија, шлагера и поп музике и која је, својом пријемчивошћу и блискошћу савременим музичким трендовима утицала на појачавање креативних процеса обликовања глумачког израза.

Литература

В.В. (12. јул 2024). *БРУЧИ Рудолф*. Енциклопедија Српског народног позоришта. https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=1601

Jakšić, Lidija [RTS Obrazovno-naučni program – Zvanični kanal] (28. maj 2023). *Sve boje života* [Video]. YouTube. https://www.rts.rs/magazin/kultura/kultura/5201951/opereta-iza-operskih-kulisa-vera-milinkovic.html

Jones, John Bush (2004). *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Brandeis University Press.

Марковић, Марина (1997). Глумац и глас (прилози). У: П. Марјановић и М. Драгићевић-Шешић (уред.), *Зборник радова Факултета драмских уметности 1* (стр. 212–232). Београд: Факултет драмских уметности.

Марковић, Марина (2005). Гласовна и вокална припрема глумца-певача за сценско-музичке наступе у медијима. У: В. Јевтовић и С. Рапајић (уред.), *Зборник радова Факултета драмских уметности 8–9* (стр. 79–108). Београд: Факултет драмских уметности.

The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance (2005). *Operetta*. Dennis Kennedy (Ed.), Oxford University Press.

https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-2944

Prelić, Mladena (2016). Mapiranje kulturne istorije i pamćenja: beogradske godine Davorina Jenka i Vele Nigrinove. U: Katarina Tomašević (Ur.), *Davorin Jenko (1835–1914) Prilozi za kulturu sećanja* (str. 57–83). Beograd: MI SANU i Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS.

THE PROCESS OF STAGING VERA MILANKOVIĆ'S OPERETTA *BEHIND THE OPERA SCENERY*

The operetta *Behind the Opera Scene* by Vera Milanković was composed after a pause of more than eighty years since Bruči's operettas *First Love* (1938) and *Lucky Drum* (1939) performed in Serbia. This paper presents the process of operetta setting from the point of view of the composer Milanković, the director Natalija Stanković, the professor of acting Vesna Stanojević, who trained expression exercises for actors, and the main actress-amateur Nadica Spasojević, who interpreted the character of Sofia inspired by the composer`s childhood. The creating of the opera began in 2013, and completed in 2018, as the composer-director joined venture (Vera Milanković and Aleksandar Nikolić). The first performance followed in 2023 in the Cultural Center „Studentski Grad". The Art Ensemble of the Ministry of Defense „Stanislav Binički" conducted by Rade Pejčić. The performers were three opera singers (Sofija Pižurica, Tamara Ružić and Marko Kalajanović), one professional actor (Andrija Daničić) and one amateur actress (Nadica Spasojević). The action takes place during the opera rehearsal, on stage and behind the scenery, and the operetta ends with a happy ending – it brings the victory of true and sincere love.

Keywords: Vera Milanković, operetta, Cultural Center „Studentski grad", Art Ensemble „Stanislav Binički"

КЛАВИРСКА И ДЕЧИЈА МУЗИКА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

PIANO AND CHILDREN'S MUSIC BY VERA MILANKOVIĆ

Per Astra ad Musica: Клавирска музика Вере Миланковић[1]

Марија Голубовић
Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија
masa.dj.golubovic@gmail.com

Сажетак

Клавирска музика представља један од значајних сегмената богатог стваралачког опуса композиторке, пијанисткиње и педагошкиње Вере Миланковић. У периоду од 1972. када је настало прво дело за клавир под називом *Токата* до 2022. године када настају *Класичне варијације* и *Трећи ноктурно*, њен клавирски опус одражава јединствену комбинацију зрелости и духовите ведрине која осваја својом свежином и разноликошћу. Њен, у основи, неокласични музички језик прожет је елементима фоклорног и духовног наслеђа, грађанске музике 19. и почетка 20. века, али садржи и елементе популарне музике и традиционалних форми. Будући да до сада није било радова посвећених клавирском опусу Вере Миланковић, покушаћемо да осветлимо најинтересантније аспекте њеног стваралаштва, без претензија да исцрпимо све његове слојеве. У тексту ћемо посебну пажњу посветити неокласичном стилу којем Миланковић остаје верна од студентских дана до данас, као и неким од композиција које најбоље приказују њен однос према клавиру, као што су *27 Прелудијума*, *Музичка мапа Србије*, *Српски Hausmusik*, и друге.

Кључне речи: Вера Миланковић, клавирска музика, српска музика, неокласицизам, 19. и 20. век

Увод

Вера Миланковић (Лондон, 1953), композиторка, пијанисткиња и педагошкиња, потиче из српске породице научника, универзитетских професора, дипломата и књижевника. У својој биографији, Миланковић никада не пропушта да нагласи да професионални улазак у свет музике дугује својој професорки клавира, Мирослави Лили Петровић, код које је у средњој музичкој школи „Јосип Славенски" и дипломирала 1971. године. Приступ који је професорка Петровић имала, прожет потоњим композиторкиним педагошким искуством, представља један од разлога због којих не само клавирски, већ и целокупни опус Вере Миланковић садржи бројне композиције посвећене деци и омладини. То уједно није чест случај у стваралаштву српских композитора. Исте године по завршетку средње музичке школе, Миланковић је уписала Музичку академију у Београду, на којој је дипломирала клавир у класи Душана Трбојевића 1975. и композицију, као лауреат Христићеве награде, у класи Станојла Рајичића 1976. године. Снажна веза са клавиром ис-

[1] Ова студија је резултат рада на истраживању у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ који финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (бр. 200176).

пољиће се у наредним деценијама, током којих је композиторка посветила низ композиција овом инструменту. Вера Миланковић са на српској концертној сцени афирмисала ауторским концертима на којима је наступала и као пијанисткиња.

Клавирско стваралаштво Вере Миланковић плени искреном лириком. Садржај тих композиција је изразито богат и разноврстан. Међутим, како до сада није било радова о клавирским делима, поставља се питање шта је у досадашњој музичкој историографији уопште забележено о стваралаштву Вере Миланковић?

Два главна правца у европској музици прве половине двадесетог века, експресионизам и неокласицизам, нашла су свој стваралачки одраз у српској музици након Другог светског рата. Оба правца у српској послератној музици припадају умереној модерни, иако имају утемељење у стилским и изражајним тенденцијама ранијих периода (Милин 1998: 91). Треба такође имати на уму да соцреализам, као поједностављени вид неокласицизма, за разлику од других источноевропских земаља није доживео успон у музици у Југославији због отвореног сукоба Тита и Стаљина 1948. који је коренито утицао и на уметност (Милин 1998: 47–65; Милорадовић 2012). Стога су композитори рођени тридесетих, четрдесетих и педесетих година започели свој уметнички развој ослањајући се на управо неокласицизам. Међу њима можемо набројати многе истакнуте композиторе и композиторке као што су Петар Бергамо, Берислав Поповић, Петар Озгијан, Владан Радовановић, Рајко Максимовић, Мирјана Живковић, Срђан Хофман, Александар Вујић, Милан Михајловић, Иван Јевтић, Властимир Трајковић, Зоран Ерић, Вера Миланковић, Аница Сабо, и многи други (Веселиновић-Хофман 2007а: 113).

Рођена у деценији по завршетку Другог светског рата, Миланковић припада генерацији која се школовала и стасавала у доба када је неокласицизам доминирао српском музичком сценом. Као најдинамичнији и најживљи стилски правац у српској музици друге половине 20. века, неокласицизам се одликовао изузетном разноликошћу и укључивао је широк спектар језичког израза, од једноставних референци на старе стилове, до оних који су били у контакту са додекафонијом или композиторским принципима пољске школе (Веселиновић-Хофман 2007а: 107–108).

Одлике стваралаштва

Током студија Вера Миланковић је у свом стилском развоју кренула од неокласицизма којем је у основи остала верна. Иако у њеном опусу у погледу стила нема већих осцилација, неокласицистички израз из студентских дана временом је почео да поприма све једноставније видове. Према музиколошкињи Мирјани Веселиновић-Хофман, реч је о „стилу који заступа интелектуалну 'релаксацију' и знатну музичку редукцију проблемског комплекса Gebrauchsmusik, неретко уз наглашено посредство фолклорних мелодија и фреквентних модела забавне музике" (Веселиновић-Хофман 2007а: 119). Томе у прилог говори разноврстан клавирски опус који садржи дела са елементима забавне музике попут клавирске свите *Добро*

темперовани свинї (1978) и *Другої клавирскої концерта* (1995), преко циклуса минијатура инспирисаног фолклорним наслеђем према записима Миодрага Васиљевића *Музичке мајке Србије* (2009), *Момачко коло* (2014) и *Девојачко коло* (2015), до циклуса минијатура надахнутог духовним наслеђем *Српски духовни календар* (2009). У њеном клавирском опусу се могу пронаћи и композиције „класичније" форме као што су *Три сонатине џери бамбини* (1981), *27 Прелудијума за клавир* (1988), 11 љубавних песама за клавир соло *Ракић* (1989)[2], *Први ноктурно* (1996), *Другї ноктурно* (2014) и *Трећи ноктурно* (2022).

Досадашњи клавирски опус Миланковић настао је у периоду од 1972. до 2022. године и креће у распону од обрада изворних или урбаних фоклорних песама и црквених напева, до аутентичних композиција. Чини га укупно 18 дела за клавир соло (погледати списак на крају), укључујући и *Варијације у жутом* (1979) за клавсен соло. Узимајући у обзир податак да композиторкин разноврстан опус чини преко две стотине солистичких, вокалних, вокално-инструменталних, симфонијских и сценских дела, може се рећи да клавирска музика не спада у доминантни жанр. Премда то није тема нашег рада, овом приликом је ипак пригодно споменути да клавир ипак јесте веома доминантан у једном другом жанру, а то је концертантна музика. Вера Миланковић је до сада написала осам композиција које припадају овом жанру: *Први концерт за клавир и симфонијски оркестар* (1979), *Rondo Innamorato*, за клавир и гудачки оркестар (1981), *Concerto per i bambini*, концерт за клавир или инструмент по избору за школски узраст и школски симфонијски оркестар (1992), *Другї концерт за клавир и симфонијски оркестар* (1995), *Сењачка рапсодија*, за клавир и гудачки оркестар (1995), *Кончертино за клавир и оркестар*, на народне теме према записима Миодрага Васиљевића (1999), *Класични концерт*, за клавир и камерни оркестар (2003) и *Даљска рапсодија*, за клавир и гудачки оркестар (2009). Међу њима треба посебно издвојити *Другї клавирски концерт*. Инспирисан клавирским концертима Сергеја Рахмањинова и Станојла Рајичића (I став), помало и музиком Петра Чајковског (II став), али и са јукстапозицијонираном мелодијом народне песме *Борјано, Борјанке* и цитатом из *Прича са Западне стране* Леонарда Бернштајна (III став), овај концерт одликује раскошна оркестрација и изразито виртуозна клавирска деоница. Низ композиционих поступака га сврстава под окриље постмодернизма, али Миланковић у трећем ставу успева да помири фолклорне узоре и џез призвук у кохерентну целину. За анализу клавирске музике је *Другї клавирски концерт* важан зато што се у њему појављују различити типови фактуре својствени циклусу *27 Прелудијума* који је настао осам година раније.

О композиторском стилу Вере Миланковић било је укратко речи и у емисији *Аутограм*, где га је музиколошкиња Зорица Премате описала као „сведен, духовито конципиран и лапидаран звучни исказ" (Премате 2019). Иако се о композиторкином стваралаштву није често писало, став критике и публике био је такође

[2] Постоји и верзија *Ракић*, 11 љубавних песама за гитару соло из 1990. године.

веома позитиван. Примећујући да Миланковић не пише музику „крика и ужаса", те да је то разлог многобројне публике, музиколог и критичар Бранка Радовић у приказу једног концерта одржаног у Атријуму београдског Народног музеја почетком деведесетих година је написала:

> Док су се протеклих деценија наши аутори потрудили да дефинитивно направе јаз између своје музике и публике, и да ту исту публику одврате од слушања модерних композитора претећи јој крицима и агресијом звука сваке врсте, Вера Миланковић је писала исту ову музику какву пише и данас: питку, етеричну, нежну, за камерне саставе најкласичнијег профила. И то је један од разлога што је „испала из тренда", тј. остала на маргини. Али, данашњи музички токови веома јој погодују. Управо сви данашњи „изми" као перјаницу носе повратак мелодији, сентименталној, слушљивој, једноставној (постмодерна, антимодерна, неоромантизам) (Радовић 1991: 16).

Ових неколико редова из пера Бранке Радовић приказују по чему се Вера Миланковић разликовала од већине својих савременика. Наиме, она није била спремна за компромисе како би се уклопила у модерне токове, већ је писала музику онако како је доживљава и осећа, искрено и без посебних аспирација. Њене клавирске композиције већином нису технички комплексне; у случајевима када јесу, виртуозност служи као средство, а не као крајњи циљ. Са друге стране, лапидарност њеног музичког израза извођење чини сложеним, јер је музика лишена улепшавања и ефеката који стоје као сами себи сврха. Зато једну од основних карактеристика клавирског, али и целокупног опуса Вере Миланковић, представља јасна диференцијација између деоница мелодије и пратње. Свака од тих компоненти је пажљиво и прецизно осмишљена, и у њеним оквирима сваки звук има своје место и значење у музичком наративу.

Композиторка је посебну пажњу посветила изражајности својих клавирских дела, што се јасно види кроз интерпретативне ознаке на италијанском и на српском језику. То нису уобичајене ознаке за темпо са којима се често сусрећемо, већ речи које описују атмосферу и удахњују живот композицијама. У *27 Прелидијума* су то, на пример, термини *spaziale, pensoso, lieto, misurato, bonario, riverante, incentato, opresso, fluido* итд. Интересантно је да не наилазимо на ознаке за педал у клавирским композицијама Миланковић. Разлог томе треба тражити у чињеници да им не одговара „сочна" педализација; напротив, прозирност и лирски карактер многих дела захтевају лагано или „на пола" коришћење педала. Посматрајући ноте клавирских композиција, оне највише подсећају на уртекст издања неоптерећена уредничким интервенцијама и коментарима. Узимајући у обзир однос према музици, њен стваралачки кредо би у потпуности могао бити „Per Astra ad Musica". Извођачи због тога веома радо изводе музику Вере Миланковић и она се с правом убраја међу најизвођеније савремене српске композиторе.

27 Прелудијума (1988)

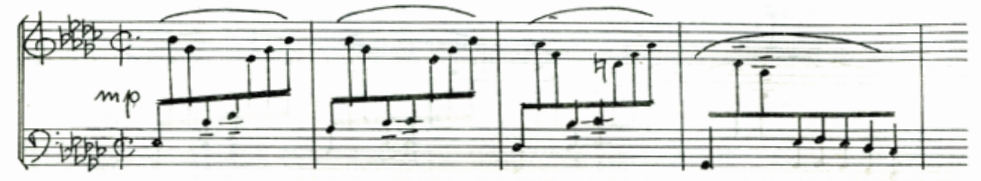
Према нашем мишљењу, циклус *27 Прелудијума* спада у композиторкина најбоља остварења за клавир. Истовремено, то је њено најизвођеније дело за овај инструмент које су (у целини или избор) изводиле пијанисткиње Маја Рајковић, Зора Вешковац, Лидија Станковић и Тијана Хумо. Будући да је и сама композиторка у више наврата циклус интегрално извела на концертима, од великог је значаја што постоји њен снимак на компакт-диску као траг једне аутентичне интерпретације. Број од 27 прелудијума одређен је употребом свих тоналитета (укључујући енхармонске замене ес-мол/дис-мол, Гес-дур/Фис-дур и Дес-дур/Цис-дур) и у том смислу, ово дело подсећа на циклусе прелида које можемо пронаћи код Сергеја Рахмањинова или Фредерика Шопена. Написани када је композиторка била у средини својих тридесетих, они јасно испољавају карактеристике пијанистичког стила који ће се, у различитим облицима, појављивати и у њеним каснијим композицијама. У једном напису у часопису *ProMusica* посвећеном стваралаштву Вере Миланковић, Гордана Крајачић се посебно осврнула на *27 Прелудијума*, који су у њеним очима:

> Носталгични тонски записи који остварују флуидне и ирealне арабеске. Срочени у карактеристичном умереном темпу, понели су неуобичајене ознаке, напуштајући елементе ефектног токатног тока. Уопште, њена музика је лишена било каквим ефеката, не тежи ни претераној бучности, брзини, него ЛЕПОТИ. Јер, како сама композиторка каже: 'Осећам органску потребу да се борим против ружног звука'[…] Из сваке ноте Вере Миланковић осећа се радост, али не елементарна, лако препознатљива, већ стваралачка радост уметника који потпуно ужива у послу коме је посвећен. Разигран мозаик пун боја у коме су складно и маштовито поређане њене звучне коцкице ствара утисак да је настао у тренутку и са лакоћом, а добро је знано колико много труда и надахнућа треба уложити да дело изгледа управо тако (Крајачић 1993: 22–23).

Прелудијуми су кратког обима, обично се простиру на једну до четири странице нотног текста. Музички језик је у основи неоромантичарски, али повремено садржи благе призвуке импресионизма и барока. По фактури су веома разноврсни, а тоналитети изванредно одговарају музичком садржају и врло су „удобни" за свирање што показује да их је писао композитор-пијаниста. Као што је раније било споменуто у тексту, ознаке за темпо су на италијанском језику и оне се у првом реду односе на карактер и атмосферу прелудијума. Такво једноставно означавање јасно осликава тонско расположење и природно води изузетној музичкој нарацији. Миланковић у прелудијумима обилно користи средње и посебно више регистре, што доприноси прозрачном звуку. Поред тога, линија баса је неретко у дужим нотним вредностима што омогућава мелодији да посебно дође до изражаја. Посматрано из тог угла, постоје прелудијуми у којима су обе руке записане у деоници баса, односно сопрана. Супротстављање линије баса и сопрана је ретко, гласови су обично веома блиски, али на начин који не ствара „гужву" и „замешатељство" у целокупном звуку. У погледу извођачке технике, ови мали комади нису

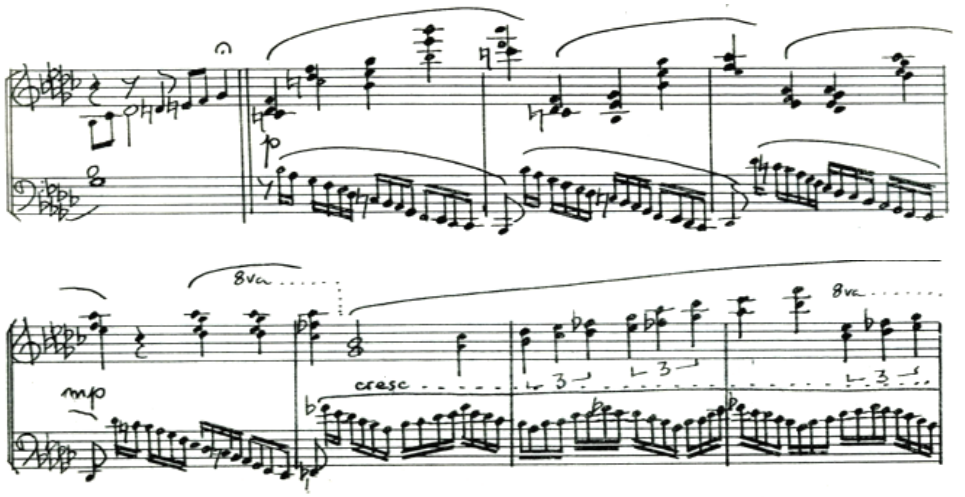
претерано виртуозни, али њихово драматуршко повезивање представља прави изазов зато што их треба повезати у логичну целину са кохерентним наративом. На пољу динамике у прелудијумима се често могу наћи разне нијансе *piano*, а уобичајени распон је *piano* до *forte*. Екстреми су веома ретки. Пажљиво убележена у партитуру, динамика се развија природно и логично пратећи фразе и мелодијско кретање. Динамика има и важну улогу у осликавању карактера, јер њене промене попут животних импулса удахњују прелудијумима живот. Због немогућности да их детаљније анализирамо због обима текста, скренућемо пажњу на неке од прелудијума и њихове одлике како бисмо приказали њихово музичко богатство.

Прелудијум бр. 2 (Appasionato) написан је у Гес-дуру, у троделној форми ABA1. Њега одликује носталгичан призвук „старих времена". У почетку га карактеришу једноставна фактура и лажни двоглас који се формира између десне и леве руке. Главна тема се кроз прелудијум лагано варира и боја се мења због увођења баса. Посебан „шмек" звуку дају акорди са додатим интервалима, најчешће секундама и квартама, које на моменте дају готово импресионистички призвук (пример 1).



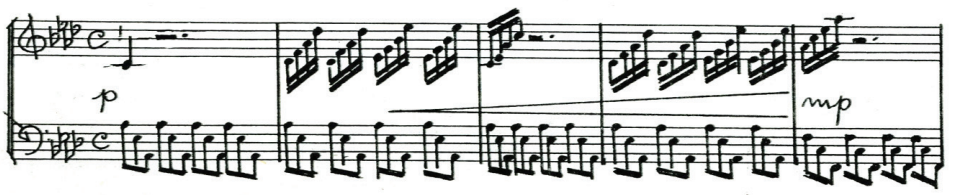
Пример 1. *Прелудијум бр. 2* у Гес-дуру (тактови 1–4).

По фактури, средњи део Б подсећа на *Револуционарну етиду* Фредерика Шопена. Разлика је у томе што, иако силазни низови шеснаестина у левој руци остављају утисак неког комешања, хармонски план на коме доминира медијантна веза ствара осећај оптимизма (пример 2).



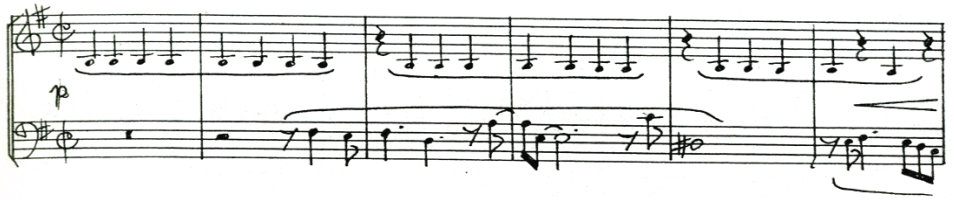
Пример 2. *Прелудијум бр. 2* у Гес-дуру (тактови 32–39).

Потпуну супротност *Прелудијуму бр. 2* у разним аспектима представља шести по реду прелудијум (Secchio) компонован у Ас-дуру. По карактеру је моторичан, енергичан и оптимистичан, али се и кроз њега због хармонског (коришћење молских акорада) провлачи (осећај носталгије. Драматургија се заснива на хармонијама на крајевима фраза ка којима води *crescendo*. Главни технички изазов у овом прелудијуму представља полиритмија – шеснаестине у десној и триоле у левој руци у којима се налазе разложени акорди у супротном смеру кретања. Међутим, одабрани тоналитет је по рељефу клавијатуре веома удобан и позиције руку су сасвим природне (пример 3).



Пример 3. *Прелудијум бр. 6* у Ас-дуру (тактови 1–5).

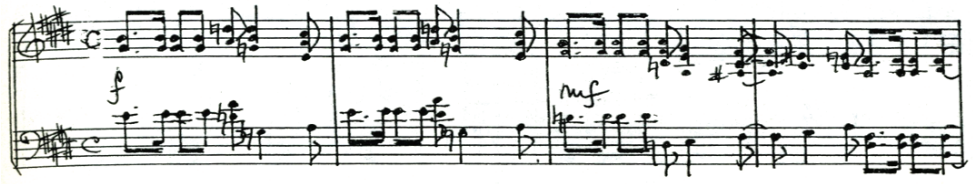
Прелудијум бр. 16 компонован је у Ге-дуру, иако његов увод више звучи у молској паралели, па се ствара осећај колебања који траје готово до самог краја композиције. Понављање тона ха представља својеврсни лајтмотив прелудијума, појављујући се доследно кроз целу композицију у четвртинским нотним вредностима најпре у десној, а потом и у левој руци. Ритмично понављање тона ха може указивати на пролазност времена, док конкретну нарацију стварају гласови око тог тона. Са ознаком Fugace, једноставним ритмом и мирним током, овај прелудијум својом атмосфером подсећа на *Прелудијум и фуīу* у *де-молу* из циклуса *24 Прелудијума и фуīа* оп. 87 Дмитрија Шостаковича (пример 4).



Пример 4. *Прелудијум бр. 16* у Ге-дуру (тактови 1–6).

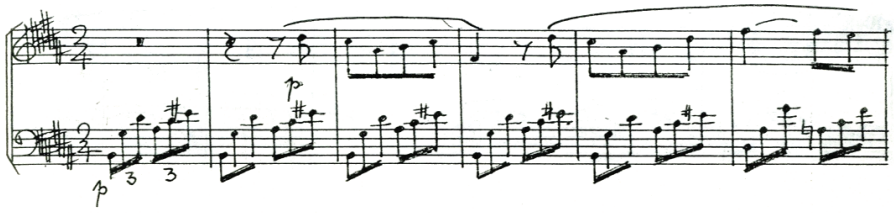
Једна од најкарактеристичнијих минијатура из овог циклуса је *Прелудијум бр. 22* (Brioso), компонован у Е-дуру. Његова фактура базирана је на акордима, који својим пунктираним и синкопираним ритмом и медијантним односима на хармонском плану стварају раскошан звук фанфара. Мелодија је симетрична и ритмички доследна, заснована на кратким и јасним мотивима који се доследно транспонују, што ствара осећај свечане атмосфере. Динамичке ознаке су веома

интересантне што се види већ у првим тактовима када композиторка прву појаву мелодије (прва два такта) у основном E-дуру бележи у динамици *forte*, али већ другу у којој иступа у Де-дур (трећи и четврти такт) у *mezzo forte*. На тај начин се долази до изражаја различита тембровска обојеност акорада у споменутим тоналитетима (пример 5).



Пример 5. *Прелудијум бр. 22* у E-дуру (тактови 1–4).

Композиторки веома својствена лиричност се посебно истиче у *Прелудијуму бр. 24* (Irreale) у Ха-дуру. По једноставној фактури коју чине суптилна мелодија у десној и пратња у виду разложених акорада у левој руци, та минијатура је типични ноктурно. Миланковић у свом опусу има три ноктурна за клавир (1996, 2014, 2022), али се слободно може рећи да је овај прелудијум њихов претеча. Мелодија са својим дугим фразама и повременом хроматиком (често око тона терце) праћеном разноврсном хармонизацијом која излази из оквира основног Ха-дур тоналитета остављају много простора за креативност и проучавање интонацијских односа на клавиру. То се може уочити већ на самом почетку када фраза испрва тежи доминантном тону скоком наниже, а потом се разложеним тоничним акордом успиње до горњег тона доминанте. Тај горњи тон (такт 6) је међутим обојен хармонијом молског трећег ступња, што развоју мелодије доноси сентименталан и чежњив тон (пример 6).



Пример 6. *Прелудијум бр. 24* у Ха-дуру (тактови 1–6).

Наведени примери представили су избор из *27 Прелудијума* према нашим преференцијама, али са циљем да прикажу њихову разноврсност, маштовитост и извођачки потенцијал. Иако су заслужили место на концертној сцени, прелудијуми нису добили одговарајућу пажњу и признање и по томе деле судбину многих изузетних дела из опуса српске уметничке музике.

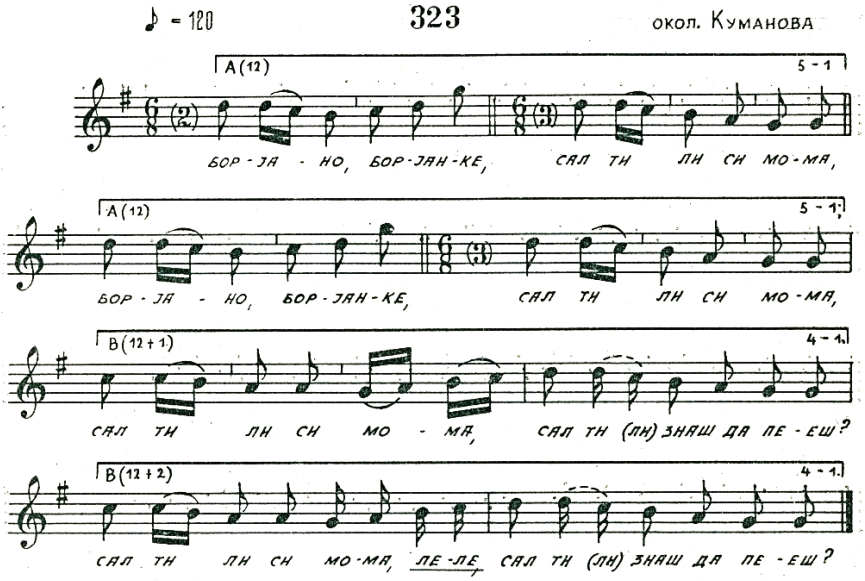
Музичка мапа Србије (2009)

Циклус под називом *Музичка мапа Србије* представља клавирске музичке минијатуре базиране на усменом народном и духовном наслеђу које су прикупили Миодраг Васиљевић и Ненад Барачки. Циклус садржи укупно 23 минијатуре, од којих су 19 на народне, а 4 на духовне мотиве. То су кратке композиције и нису виртуозног карактера, будући да је њихов главни задатак упознавање извођача, а пре свега публике са народним мелосом који је увек у првом плану. Испод назива народних песама композиторска је навела и место из којег оне потичу. То су Чуруг (2), Бијело Поље (4), околина Ниша и Ниш (2), Пљевља (3), околина Куманова (1), Призрен (3), Врање (1), околина Крушевца (1), Косовска Митровица (1) и Сјеница (1). Четири минијатуре базиране на духовним напевима су *Свети Сава*, *Свети Ђорђе* и *Васкрс*. Неке од композиција записане су у мешовитим ритмовима 5/8 (*Горанине ћафанине* из Призрена, *Ој ђевојко јагње младо* из Бијелог Поља), 7/8 (*Недо Недо бела Недо* из Косовске Митровице, *Столе ми се ожени* из Призрена), па чак и 13/8 (*Ој голубе мој голубе* из околине Крушевца). Многе међу тим минијатурама одликују промене метра, али и самог ритма у оквиру такта који ствара утисак промене метра. То представља један од тежих задатака за извођача, будући да промене морају да звуче неусиљено и природно, а опет треба да се сачува певљиви, односно играчки карактер минијатура. Иако се минијатуре из овог циклуса могу изводити и као самосталне композиције, осмишљен је тако да представља низ контрасним песама.

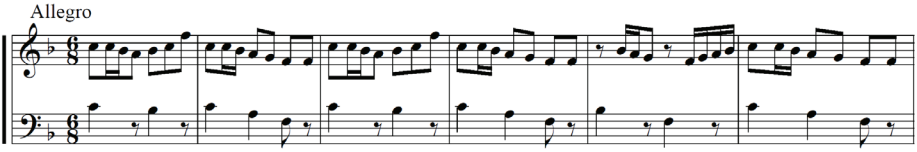
Међу народним песмама које је композиторка обрадила за клавир има и оних које су нашироко познате. Једна од њих, трећа по реду у циклусу, јесте *Градином цвеће цветало* из околине Ниша. Композиторка је за ову песму изабрала еф-мол тоналитет и умерени (Moderato) темпо. Фактура је у тој обради веома прегледна и састоји се од јасне диференцијације нежне, певљиве мелодије и једноставне пратње у виду разложених акорада са пролазним тоновима. Мелодија је повремено украшена покретима у шеснаестинама или тридесетдвојкама, а обилује и хроматиком (повишени IV ступањ и мелодијски мол).

Њој у потпуности контрасна је шеста песма *Борјано, Борјанке* из околине Куманова (пример 7). Због начина нотације делује да се метар мења са 6/8 на 3/4, што јој придаје изразито играчки карактер. У левој руци се од 9. такта појављује имитација у огледалу, а приликом последњег појављивања главне теме (десна рука) и бордунска квинта (пример 8). Ова песма је посебно интересантна зато што ју је Миланковић користила као једну од две главне теме у трећем ставу *Другог клавирског концерта* (пример 9).[3]

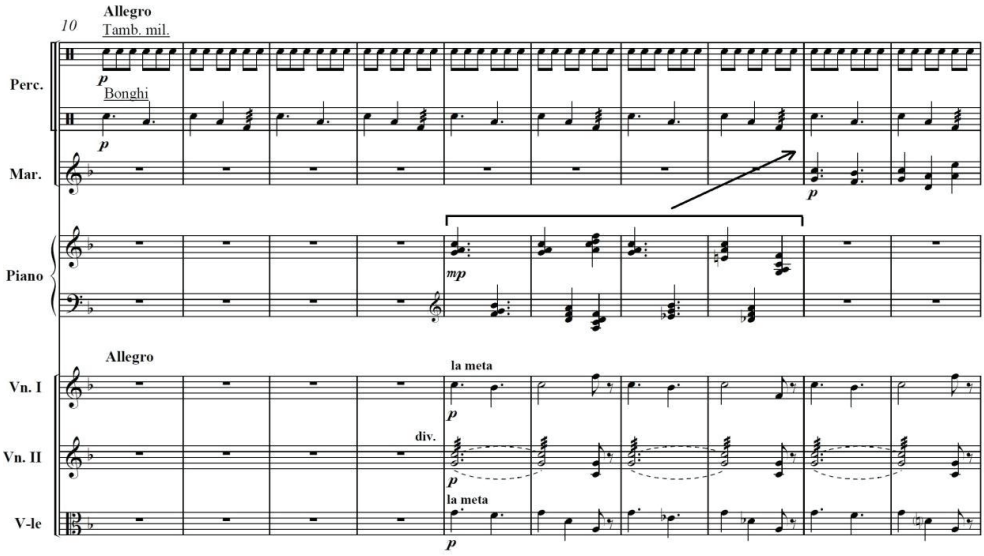
[3] Ту песму користио је и Марко Тајчевић (1900–1984) у композицији *Две старосрбијанске песме*.



Пример 7. Народна песма *Борјано, Борјанке* из Македоније (Васиљевић 1953, 133).



Пример 8. *Борјано, Борјанке* из циклуса *Музичка мапа Србије* (тактови 1–6).



Пример 9. *Други клавирски концерт*, трећи став, прва тема (тактови 10–19).

Песма *Столе ми се ожени* у метру 7/8 (2+2+3) представља занимљив изазов за извођење због свог играчког карактера и у том смислу подсећа на *Велику чочечку игр*" из Коњовићеве опере *Коштана*. Ова минијатура има интересантно изграђену драматургију која наслојавање фактуре, промену регистра, убрзање темпа, као и велики размак између горњег и доњег регистра. Супротност народним песмама представљају четири духовна напева у којима су посебно наглашене лепота мелодије и осећај смирености. *Преображење Господње* је, на пример, обрађено тако да подсећа на ноктурно. Јасним истицањем мелодијских линија и неоптерећеном фактуром, композиторка је омогућила да лепота појања дође до изражаја.

Српски Hausmusik (2017)

Део клавирског опуса Миланковић је због крајње неуобичајених карактеристика које реферишу на грађанско салонско музицирање 19. века прилично атипичан за оквире којима тежи српска уметничка музика друге половине 20. и почетка 21. века. Разлог томе представљају утицај, али и композиторкино поштовање према српском музичком наслеђу које је хтела да учини доступнијим пијанистима. У том смислу се међу српским композиторима 19. века и тежњама Миланковићеве могу подвући неке паралеле. Наиме, двојица истакнутих српских пијаниста сада већ претпрошлог века, Корнелије Станковић и Јован Пачу, испољавала су склоност према салонским композицијама европских стваралаца, али су у исто време примећивали стремљење српског грађанства ка националном потврђивању и садржајима који имају утемељење у фолклору (Јеремић-Молнар 2006: 52). Можемо споменути и чешког музичара Алојза Калауза, који је дошао на службовање у Београд средином 19. века. Био је први аутор који је клавирски обрадио народне песме новијег фолклорног слоја и урбане фолклорне форме које су биле заступљене у грађанској средини (Јеремић-Молнар 2006: 203). Посматрано у таквом контексту, онда не треба да чуди што клавирске композиције базиране на српском фоклору, духовном и грађанском наслеђу не настају у доба Југославије, већ доста касније, када се осетила потреба за враћањем иницијалним коренима. Томе у прилог говоре три циклуса минијатура – *Музичка мапа Србије* (2009), *Духовни календар* (2009) и *Српски Hausmusik* (2017). Поред тога, салонска музика је имала значајну друштвену улогу у животу српског грађанства у 19. веку. Употреба појмова салонска музика и кућна музика (Hausmusik) говори у прилог томе да је репертоар салонских комада био предвиђен не само за салонска дружења, већ и за кућно музицирање. У омиљене и најбројније жанрове кућног музицирања спадале су, између осталог, популарне народне и грађанске песме, у то време често извођене у кафанама и пивницама (Кокановић Марковић 2014: 20, 21).

О преференцијама Вере Миланковић према салонској и грађанској музици сведочи циклус од 11 клавирских минијатура под називом *Српски Hausmusik*. То су обраде старих грађанских песама, међу којима су многе веома познате попут *Тамо далеко*, *Хајде Като, хајде злато*, *На те мислим*, *Болујем ја, болујеш ти*. Ми-

нијатуре су малог обима (до двадесетак тактова) и осмишљене су тако да се фактура састоји од мелодијске линије у десној и једноставне пратње у левој руци, што их чини веома пригодним за извођење како деци, ако и љубитељима аматерима. Иако се ради о обрадама, овде је приметно свођење музичког материјала на минимум са идејом да лепота и певљивост мелодијске линије дође у први план. Такав приступ приметан је у ауторском стваралаштву Миланковић, чије се упадљиво редуковање неокласичних елемената тумачи се као свестан напор да се уметничка музика учини привлачнијом за ширу публику. То последично води ка поједностављењу и софистицираном музичком изразу, али никако ка његовој банализацији. Употребни облик музике која Миланковић развија на себи својствен начин је европски неокласицизам одмах после свог формирања означио као један од актуелних проблема. Међутим, она га је разрађивала „'питко' идеологизованог у његовој устаљености", са очигледним упливом изворног фоклорног садржаја обрађеног у националном стилу предмокрањчевог доба" (Веселиновић-Хофман 2007б: 269–270). Посебну пажњу привлаче и пажљиво одабране интерпретативне ознаке које их прате: раздрагано, носталгично, сентиментално, деликатно, тужно, нежно, страствено, невино, заљубљено и шаљиво. Коришћење интерпретативних ознака на српском језику може имати двоструки значај. Будући да су ове кратке композиције, како и сам назив сугерише, намењене кућном музицирању које не искључује и извођаче аматере, употреба ознака на српском језику доприноси лакшем разумевању и интерпретацији дела. То је чин настојања да се музика приближи публици која је ближа локалним културним оквирима. Оваква једноставност надомешћују одсуство текста, али дочарава атмосферу песме. Интересантна је пратња леве руке која се у свакој минијатури мења са сваком од споменутих интерпретативних ознака. То показује да се у левој руци не налази пука пратња и да музичке шаре нису изабране случајно, већ су тесно повезане са емотивном компонентом сваке минијатуре.

* * *

С обзиром на обим текста, у овом раду нису обухваћени сви аспекти клавирског стваралаштва Вере Миланковић, већ је пажња посвећена неким од њених карактеристичних композиција које показују садржајно богатство и разноврсност њеног опуса за овај инструмент. О музици која својом једноставношћу и искреношћу осваја извођаче и слушаоце није једноставно писати, па смо стога покушали да укажемо на нека њена својства без да је сведемо на сувопарну анализу. Свакако, ова разноврсна дела заслужују једну обимнију студију која ће продубити анализу, што у оквиру целокупног стваралаштва Миланковић, што у оквиру клавирског опуса српских композитора друге половине 20. и 21. века.

Литература

Васиљевић, Миодраг А. (1953). *Југословенски музички фолклор. књ. 2: Народне песме које се певају у Македонији*. Београд: Просвета.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007а). Музика у другој половини XX века. У: Ленка Кнежевић-Жуборски и Тамара Поповић-Новаковић (уредници), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе* (стр. 107–135). Београд: Завод за уџбенике.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007б). Постмодерна – карактеристике и одабири „игре". У: Ленка Кнежевић-Жуборски и Тамара Поповић-Новаковић (уредници), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе* (стр. 247–292). Београд: Завод за уџбенике.

Јеремић-Молнар, Драгана (2006). *Српска клавирска музика у доба романтизма* (1841–1914). Нови Сад: Матица српска.

Кокановић Марковић, Маријана (2014). *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт.

Крајачић, Гордана (1993). Њених двадесет година. Вера Миланковић у делима различитог жанра. *Pro Musica* 151, 22–23.

Милин, Мелита (1998). *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки инстут.

Милорадовић, Горан (2012). *Лепота под надзором. Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*. Београд: Институт за савремену историју.

Премате, Зорица (2019). Емисија „Аутограм" од 25. 01. 2019. посвећена Другом клавирском концерту Вере Миланковић. https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3397771/autogram.html

Радовић, Бранка (1991). „Необавезни" тонови. Ауторско вече композитора Вере Миланковић у Атријуму београдског Народног музеја, гост: Сандра Белић, виолончело. *Борба*, 3. мај, 16.

PER ASTRA AD MUSICA: THE PIANO MUSIC OF VERA MILANKOVIĆ

This paper discusses the piano music of the Serbian composer, pianist, and pedagogue Vera Milanković (1953). From her first piano piece, *Toccata* (1972), to the *Classical Variations* and *Third nocturno* (2022), her piano opus reflects a unique blend of maturity and playful brightness that captivates with its freshness and diversity. To date, she has composed a total of 18 piano works. Her predominantly neoclassical musical language is infused with elements of folklore and spiritual heritage, the urban music of the 19th and early 20th centuries, as well as popular music and traditional forms. This paper will focus on three specific works: *27 Preludes* (1988), *Musical Map of Serbia* (2009), and *Serbian Hausmusik* (2017). These pieces have been selected to illustrate the diversity of Milanković's piano compositions.

Keywords: Vera Milanković, piano music, Serbian music, neoclassicism, 20th and 21st century

ПРИЛОГ

Композиције Вере Миланковић за соло клавир (1972–2024)[4]

(1972) *Токата*

(1974) *Дечје приче*, збирка 25 комада за најмлађе

(1977) *То смо што смо*, звучни и ликовни портрети пријатеља, цртежи Душица Кнежевић

(1978) *Добро темперовани свинчи*, свита за клавир
Прво извођење: 23. новембар 1978. (МШ „Мокрањац", Татјана Дробни, клавир)

(1979) *Варијације у жутом*, за клавсен соло
Прво извођење: 7. децембар 1979. (Атријум Народног музеја, Оливера Ђурђевић, клавсен)

(1981) *Три сонатине пери бамбини*, за клавир соло
Прво извођење: 11. март 1982. (Републичко такмичење ученика музичких школа, Тамара Стефановић (клавир), класа Мирослава-Лили Петровић)

(1988) *27 Прелудијума за клавир*
Претпремијера: 9. новембар 1988. (Музичка школа „Лисински", свира ауторка)

(1989) *Ракић*, 11 љубавних песама за клавир соло

(1996) *Први ноктурно*, клавир соло
Претпремијера: 24. април 1996. (Музичка школа „Мокрањац" (Пожаревац), свира ауторка)
Прво извођење: 28. април 1996. (Коларчев народни универзитет, концерт радионице Миланке Мишевић)

(2009) *Музичка мапа Србије*, минијатуре за клавир засноване на народним мелодијама према записима Миодрага Васиљевића и Ненада Барачког
Прво извођење: од 18. септембра до 6. октобра 2008. (САД, предавања на Montgomery College и концерт).

(2009) *Српски духовни календар*, сва три циклуса за клавир соло
Прво извођење: 4. новембар 2017. (Сала Дома војске (Београд); „Из српског духовног календара" (Сретење, Свети Архангел Михаило, Свети цар Константин и Јелена, Богојављање, Свети апостоли Петар и Павле. Извели Смиљка Исаковић, чембало и Андрија Сагић, удараљке)

(2014) *Други ноктурно*, за клавир

[4] Подаци за овај списак добијени су од композиторке.

(2014) *Момачко коло*, за клавир

Прво извођење: 13. мај 2017. (Концерт српске музике, Montgomery College, Rockville Campus у Вашингтону (САД), Милица Секулић-Ђуричковић, клавир)

(2015) *Девојачко коло*, за клавир

Прво извођење: 13. мај 2017. (Концерт српске музике, Montgomery College, Rockville Campus у Вашингтону (САД), Милица Секулић-Ђуричковић, клавир)

(2016) *Писма из Норвешке*, диптих за клавир соло инспирисан прозом Исидоре Секулић

Прво извођење: 25. фебруар 2016. (Отварање изложбе „Исидорина соба", Кућа краља Петра у Београду, свира ауторка)

(2022) *Класичне варијације*, клавир соло

После турнеје по српским градовима, 21. децембра 2022. у Великој дворани Коларчеве задужбине изводи Наташа Митровић (клавир)

(2022) *Трећи ноктурно*, клавир соло

Песме за децу и/или дечије песме Вере Миланковић

Милена Петровић и Сара Савовић
Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
pepa.magare@gmail.com; savovic.sara4@gmail.com

Сажетак

Вера Миланковић је једна од ретких композитора која је велики део свог опуса посветила и наменила деци. Прва категорија њених песама јесу *песме за децу*, које имају јасан музичко-педагошки циљ, попут обрађивања неког музичког појма уз помоћ стихова. Другу категорију чине *дечије песме,* са чијим мотивима деца, уз помоћ наставника, могу да слободно импровизују и тако стварају „нове песме". Трећа категорија јесу *песме које нису намењене деци*, због повремено апстрактних стихова и сложеније метро-ритмичке организације, али их деца често и радо певају због њихове естетске вредности и емотивног дејства. У песмама Вере Миланковић уочавамо тесно преплитање њене композиторске, пијанистичке и педагошке личности. Употреба клавирских увода, као очигледан одраз њене пијанистичке природе, служи педагошком циљу – да олакша метричку и интонативну припрему певача. Чести секвентни и петотонски мотиви јесу одраз доброг познавања композиторског заната у домену музике за децу/дечије музике, али и доброг музичког педагога, који зна да секвентно понављање и опсег квинте доприноси лакшем учењу и памћењу песме. На сличан начин, силабичност мелодије и једноставност мотива олакшава учење и памћење песама са неравномерном пулсацијом. Најзад, анализа песама Вере Миланковић према најважнијим музичким параметрима (стил, темпо, карактер, музичка форма, тоналитет, метар, хармонски план, мотиви и мелодија), а нарочито тонско сликање одређених карактера и ситуација, указује на то да је за бављење стваралачким радом неопходно континуирано свирање, као и рад у области музичке педагогије.

Кључне речи: Вера Миланковић, песме за децу, дечије песме, тонско сликање, музичка педагогија

Увод

Уколико бисмо покушали да објаснимо шта је то дечија музика, а шта музика за децу, можда је најбоље кренути од појмова „књижевност за децу" и „дечија књижевност". Први појам се односи на књижевност која је садржајем намењена деци, изразом прилагођена деци, и која има јасну васпитно-педагошку функцију. Други појам – дечија књижевност – јесте језичка уметност у којој су ствараоци деца, и која подразумева машту, слободу и разиграност. Постоји, такође, књижевност која није намењена деци, тј. поједини одломци који се користе у раду са децом ради постизања одговарајућег васпитно-педагошког циља (Петровић, 2011).

Школе би, према речима Исидоре Секулић „онда ваљале кад би у једнима одрасли учили децу, а у другима деца учила одрасле" (Секулић, 2010: 164). Према томе би *одрасли децу учили* да певају песме за децу, оне које су по садржају на-

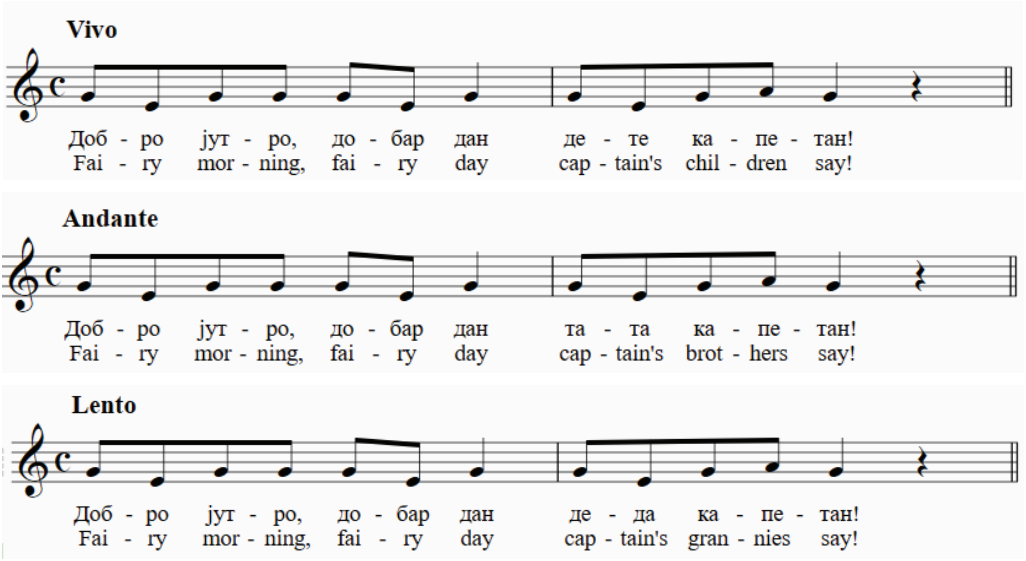
мењене деци и које имају јасан васпитно-педагошки циљ. *Сарадња између деце и одраслих* огледа се у дечијим песмама, у којима би деца, уз помоћ одраслог (наставника) слободно импровизовала на мотиве задате од стране наставника. Певајући песме које нису намењене деци, *деца уче одрасле,* подсећајући их шта је то лепота искреног доживљаја музике. Иако по свом садржају нису намењене деци, то не значи да ове песме немају педагошку улогу и сврху, јер добра настава иде корак испред развоја, стимулише, буди и покреће процесе развоја (Виготски, 1983). Штавише, иако садржина ових стихова није у складу са дечијим узрастом, лепота мелодије и хармоније стимулише дечији когнитивни развој (Bennett, 2004; Koelsch, 2010; Nieminen, 2012; Blasco-Magraner, 2021).

У раду ћемо осветлити композиторски опус Вере Миланковић посвећен деци. Све песме посвећене деци Вера Миланковић је компоновала на сопствене стихове, осим пет песама *Хор анђела* из Вертепа. *Песме за децу* имају васпитно-образовну улогу и музичко-педагошки циљ, те, на пример, песма *Капетан* служи деци да науче да разликују темпа (брз, умерен и спор) и метре (дводелни и троделни) уз помоћ стихова који експлицитно указују на промене у овим параметрима (дете, тата и деда). *Дечије песме*, или „нове песме", настају тако што деца, уз помоћ наставника, одабирају и склапају почетне мотиве из различитих песама из музичко-сценске игре *С' ове стране музике* по принципу сличности (тоналитет, метар) или различитости (метар). *Песме које нису намењене деци* нису првобитно компоноване за децу, али их деца радо певају. Услед снажног естетског и емотивног дејства песме *Канцона*, које се огледа у лепоти стихова, мелодије и хармоније, деца су подстакнута да разумеју понеке апстрактне синтагме у стиховима, као и поједине сложеније метро-ритмичке комбинације.

Следи, затим, анализа песама Вере Миланковић према следећим музичким параметрима: стил, темпо, карактер, музичка форма, тоналитет, метар, хармонски план, мотиви и мелодија. Посебно поглавље односи се на тонско сликање, тј. креирање тонских слика одређених карактера (лукави лисац, прикрадени тигар, брза веверица) и ситуација (ток реке, мажење пса, набрајање). Уследиће закључак и списак наведене литературе, као и сажетак рада на енглеском језику.

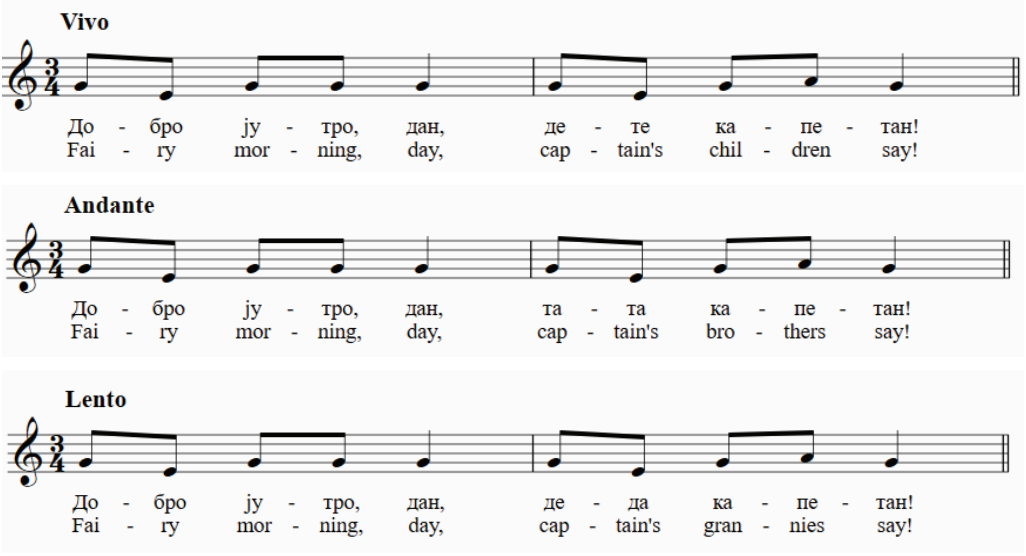
Прва категорија: песме за децу

У прву категорију убрајамо: збирке песама *Из моје собе и дворишта* (25 песама), *Дан* (23 песме), *Poucky & Sharky* (11 песама) и *Alphabeth* (26 песама); појединачне песме: *Певај као што говориш*, *Српска ћирилица*, пет песама *Хор анђела* из Вертепа, *Еколоџија*, *Хор*, *Негошину*, *Клавир, чело и ми*, *Звона* и *Капетан*. Све наведене песме имају јасан педагошки циљ. Песма *Капетан* представља пример за учење темпа и метра уз помоћ стихова. Наиме, стихови указују на то да, кад нам дете пожели добро јутро и добар дан, темпо је брз, али кад то ради отац, темпо се мења у умерен, да би, кад нас поздравља деда, темпо постао спор (пример 1).



Пример 1. Песма *Капетан* у мери 4/4: садржај стихова помаже у разумевању различитих темпа.

Исти поздрав, али без понављања придева „добар" доноси промену метра: након мере 4/4, мера постаје трочетвртинска (пример 2). Да је песма дечија потврђује и познати дечији мотив „ринге ринге раја", који чини основни садржај песме *Капетан*.

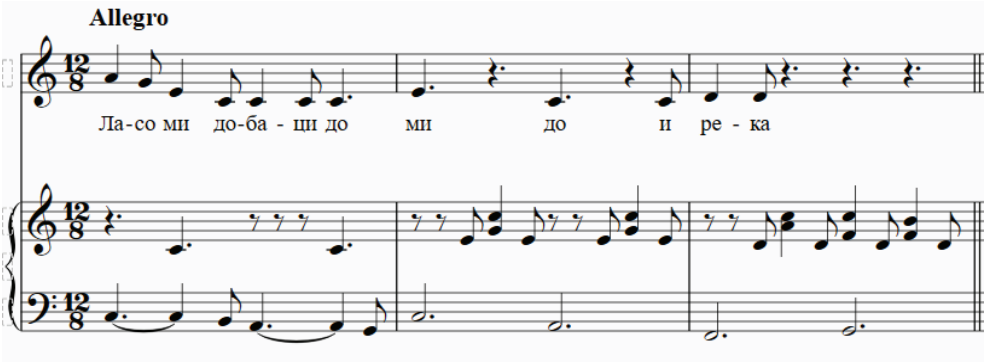


Пример 2. Песма *Капетан* у мери 3/4: садржај стихова олакшава разумевање промена темпа и метра.

Друга категорија: дечије песме

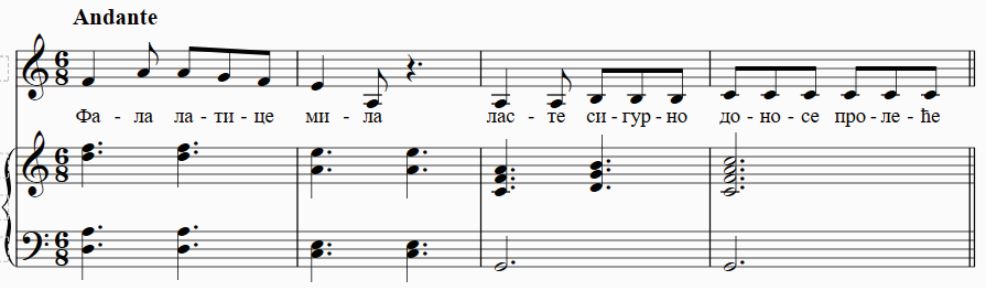
Другој категорији припадају песме из музичко-сценске игре *С' ове стране музике* (укупно 19 песама). Ове песме деца, уз помоћ наставника, могу да користе тако што ће почетне мотиве из различитих песама спајати у нове музичке целине и тако стварати „нове песме". Ово и јесте импликација на коју указује и сама Вера Миланковић, а која би се односила на развој способности деце да импровизују, препознају сличности или разлике у формалним, метричким, хармонским и мелодијско-ритмичким обрасцима. На тај начин деца користе солмизацију као друштвену игру (Миланковић и Петровић, 2016), те је функционално разумеју.

Прве две „нове песме" настају спајањем два мотива из две различите, постојеће песме из музичко-сценске игре *С' ове стране музике*, које су у истом тоналитету (прва у Це-дуру, друга у а-молу) и истом метру (прва у мери 12/8, друга 6/8) и врло сличном мелодијско-ритмичком садржају. Прва, тако настала „нова песма" произашла је из спајања два различита мотива: првог дела почетног мотива из песме *Ласо ми добаци до реке* и почетног мотива из песме *Ми, до и река* (пример 3).



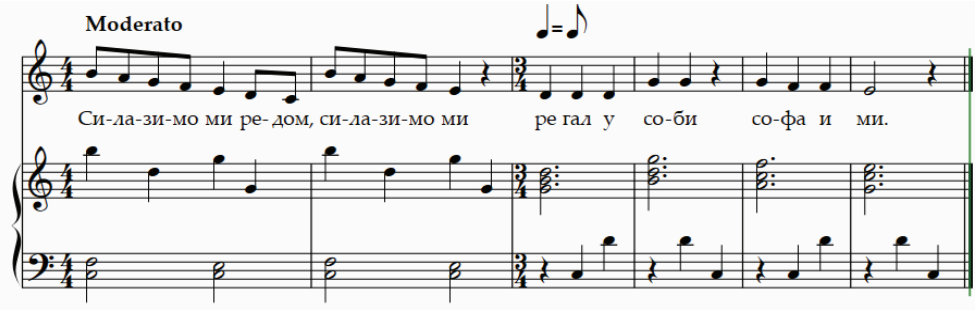
Пример 3. Нова песма *Ласо, ми до и река* настала је спајањем почетних мотива песама *Ласо ми добаци до реке* и *Ми, до и река* из музичко-сценске игре *С' ове стране музике*, који су у истом тоналитету и истој мери.

Друга „нова песма" може да настане спајањем почетних мотива из песама *Мила лашице* и *Ласте* (пример 4).



Пример 4. Нова песма *Фала лашице, ласте* настала је спајањем почетних мотива песама *Мила лашице* и *Ласте* из музичко-сценске игре *С' ове стране музике*, који су у истом тоналитету и истој мери.

Међутим, уз помоћ наставника, деца могу да спајају и два метрички контрастна мотива и да тако разумеју метричке промене током исте песме. У трећој, „новој песми" могу да се споје два мотива: први – почетни мотив у мери 4/4 из песме *Силазимо ми редом*, а други – почетни мотив у мери 3/4 из песме *Реăал*. Тада је важно да наставник тачно одмери метричку промену, тј. да деци укаже на то да четвртина у мери 3/4 одговара трајању половине из претходне 4/4 мере, али да су пулс и темпо остали непромењени (пример 5).

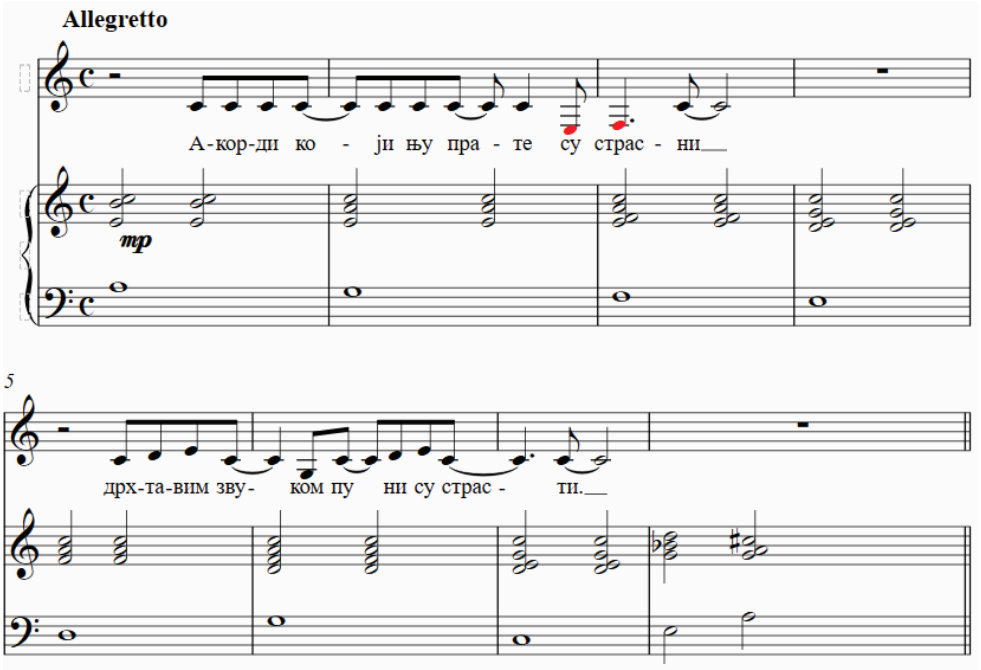


Пример 5. Нова песма *Силазимо ми, реăал* служи за разумевање метричке промене: првобитна мера 4/4 (у песми *Силазимо ми редом*), променила се у меру 3/4 (у песми *Реăал*).

Трећа категорија: песме које нису намењене деци

У ову категорију спадају песме које по музичком и стиховном садржају нису намењени дечијем узрасту, али их деца изводе. То су три песме Вере Миланковић – *Вешар*, *Валцер* и *Канцона*. У песми *Канцона* препознајемо утицај италијанске канцоне на мелодијском, хармонском и формалном плану, док се у стиховима повремено појављују апстрактне синтагме („страсни акорди", „стање духа"). Међутим, услед снажног естетског и емотивног дејства ове песме, могуће је да је деца певају уз клавирску пратњу наставника. Млађа деца у музичкој школи и хоровима песму уче по слуху, док деца у средњој музичкој школи прво уче по слуху, а затим повезују звук са сложенијим метро-ритмичким записом (парлато читање ритма, парландо изговарање стихова као припрема за певање солмизацијом и с текстом уз тактирање) (пример 6).

Иако у опусу Вере Миланковић не постоји четврта категорија – песме са неприкладним садржајем – сматрамо да нам је дужност да укажемо на бројне популарне песме српских композитора, чији је музички и стиховни садржај у супротности са педагошким идејама и вредностима, али их, нажалост, деца певају индивидуално или у хоровима. Пример за то је популарна песма *Бразил*, с еротским садржајем стихова „Скини све, скини ципеле што пре, скини јакну, фармерке, хајде игра почиње", коју изводи дечији хор „Чаролија" и естрадна певачица Лепа Брена (Савовић, 2023: 135).



Пример 6. Одломак из песме *Канцона*: аптрактне синтагме у стиховима и сложен метроритмички запис у деоници гласа.

Стиховни и музички садржај песама

Дечије песме и песме за децу Вере Миланковић се према садржају стихова деле на: песме о природи (*Ветар* и *Еколоїија*), песме о музици (*Чело, клавир и ми*, *Канцона*, *Валцер*, *Хор*, музичко-сценска игра *С' ове стране музике*, *Капетан* и *Звона*), песме о учењу и сазнавању (*Певај као што їовориш*, збирке песама *Дан* и *Poucky & Scharky*), песме о животињама (збирка песама *Из моје собе и дворишта*, песма *Animals* (из збирке песама *Poucky & Sharky*), песме о родољубљу (*Неїошину* и *Срйска ћирилица*), песме о религији (пет песама *Хор анђела* из Вертепа имају дечији и духовни садржај).

Стил песама Вере Миланковић креће се у распону од романтичарско-импресионистичког (у песми *Ветар*), преко шлагера (у песми *Канцона*) и мјузикл-сонгова (у песми *Alphabet* из истоимене збирке песама) до српске народне песме (у песми *Школска химна* истакнуто је присуство балканског мола, а у песми *Неїошину* појављује се цитат четврте песме *Пушчи ме* из Мокрањчеве *Десете руковети*) и црквеног појања (свака песма *Хор анђела* из Вертепа заснована је на једном гласу Осмогласника).

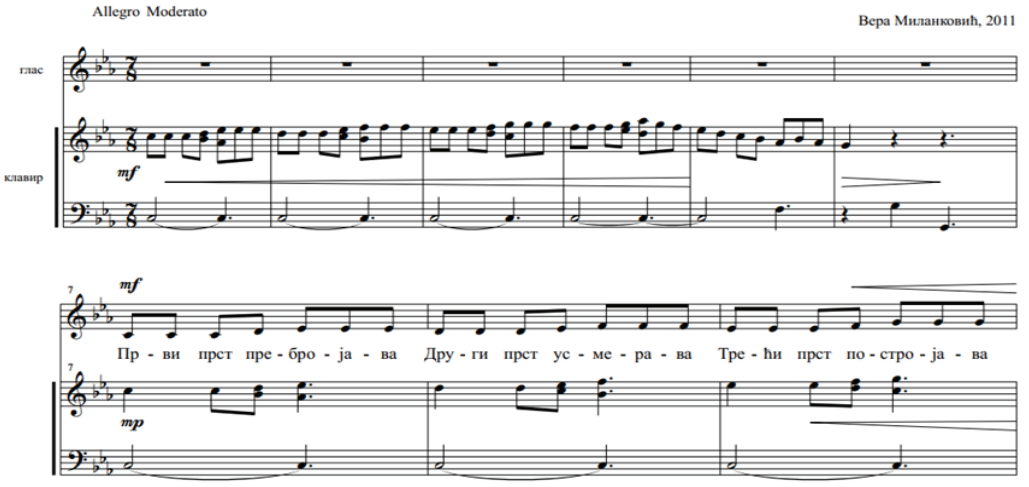
Најчешћи темпо у песмама је брз (Allegro, Allegretto, Allegro moderato), с разлогом, јер је дечији срчани пулс брз, бржи од пулса одраслих, те она природније певају и лакше уче песме брзог темпа. Затим следе песме умереног темпа (Andante,

Andantino, Moderato), док су сасвим лагане и врло брзе песме ретке у опусу Вере Миланковић. Уз темпо ауторка често даје и додатне, описне карактере песама, као што су полетно, тајанствено, свечано, корачница или валцер.

Музичка форма песама је различита. Преовлађују песме реченичне структуре (54), затим дводелне (12) и троделне песме (10), песме с рефреном (6), прокомпоноване песме (5), строфичне песме и канони (по једна песма). Занимљиво је то да чести клавирски уводи (88) у песмама указују на то да композитор Вера Миланковић размишља као пијаниста.

Највише је песама у дуру, а најчешћи тоналитет је Це-дур (46), а затим Де-дур (8), А-дур (7), Бе-дур (6), Ге-дур (5) и Еф-дур (3). Мањи број песама је у молу, и то це-молу (10), а -молу (5), де-молу (4), е-молу и еф-молу (по једна). Песме Вере Миланковић могу да се користе у настави прва четири разреда основне музичке школе, јер одговарају задатим дурским и молским тоналитетима у наставном програму основног музичког образовања. У песмама је честа мутација (7) и модулација у паралелни и доминантни дур (3).

У погледу метричке организације песме, преовлађује парни метар (мере 2/4 и 4/4, у 57 песама), затим троделни метар (35), али постоје и песме у којима се метар мења (3) или је пулсација неравномерна (3). Учење песама с неравномерном пулсацијом Вера Миланковић олакшава својим композиторским и педагошким умећем. Наиме, интонативно-метричку припрему у песмама са неравномерном пулсацијом певач(и) добијају тако што се цео почетни мотив у деоници гласа првобитно појављује у клавирском уводу. Затим, мелодије у овим песмама су силабичне, што олакшава праћење пулсације и уочавање ритмичке потподеле. Најзад, једноставан мотив састављен од молског трихорда, који се секвентно понавља, засигурно изазива емотивни доживљај и олакшава учење и памћење (пример 7).



Пример 7. Одломак из песме *Прсти* из збирке песама *Дан*: 1) клавирски увод као метроинтонативна припрема певача; 2) силабична мелодија подудара се са ритмичком потподелом у мери 7/8; 3) секвентно понављање мотива олакшава учење и памћење.

Богатство емоција слушалаца и певача директно зависи од хармонског плана песме. С једне стране, Вера Миланковић користи честа романтичарско-импресионистичка хармонска решења, попут полуумањеног септакорда на другом ступњу и вантоналних доминанти (за други, трећи, четврти и шести у дуру; доминантину доминанту у дуру и молу). С друге стране, она хармонски план боји решењима која су у духу српске народне традиције, те користи акорде који произлазе из миксолидијског модуса и балканског мола у мелодији. Међутим, коначно помирење између ове две крајности – западноевропске хармонизације и хармонизације у духу српске народне музике – она остварује употребом тоничног нонакорда приликом хармонизовања другог ступња у каденцама песама. Ово најчешће хармонско решење (у 29 песама) показује врхунско композиторско умеће Вере Миланковић: с једне стране, њиме постиже тоникализацију другог ступња, што доноси смирење и коначни завршетак српске народне песме (која увек има отворени крај уколико се хармонизује акордом на доминанти); с друге стране, успева да импресионистички нонакорд вешто звучно преодене у српску хармонску пратњу.

Када је реч о мотивима у песмама, највише је оних који се састоје из дурског (до-ре-ми/ми-фа-сол, у седам песама) и молског трихорда (ла-си-до, у седам песама), те дурског трозвука (шест песама). Појављује се и тзв. мотив „ринге ринге раја" (сол-ла-сол-ми, у шест песама), као и мотив састављен од молског трозвука (у једној песми).

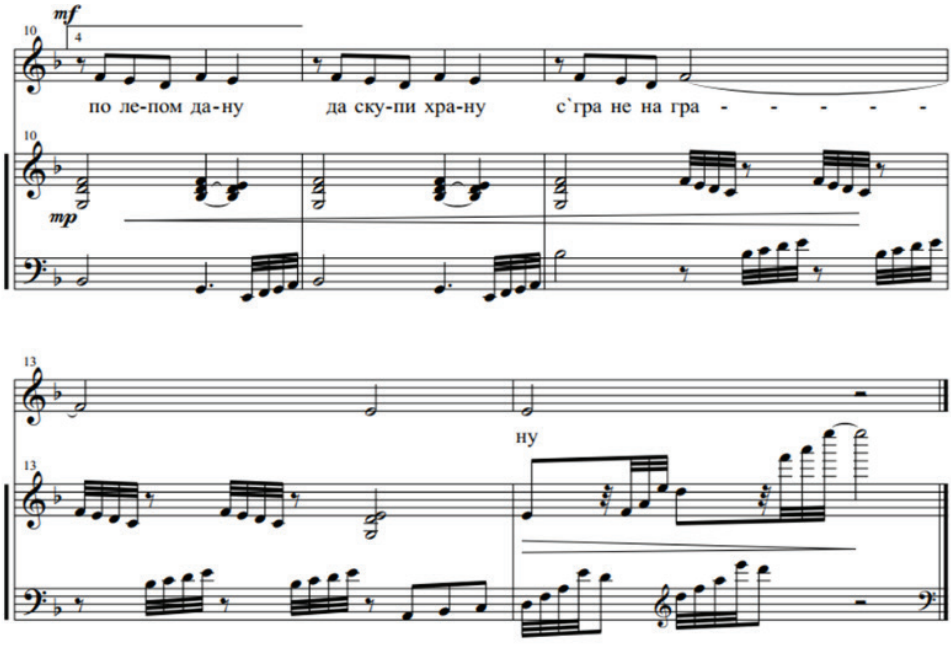
Мелодија је најчешће секвентно грађена (16), креће се тако да њени тонови постепено освајају ширу лествицу (у дуру од ге мало до де$_2$, у молу од а мало до це$_2$, у 13 песама), петотонска (квинтни це-ге опсег, у 11 песама), рецитативна (услед набрајања, у осам песама), али и осцилаторна (налик црквеним мелодијама у пет песама *Хор анђела* из Вертепа), у мелодијском молу (2) и с узмахом (1).

Тонска сликања

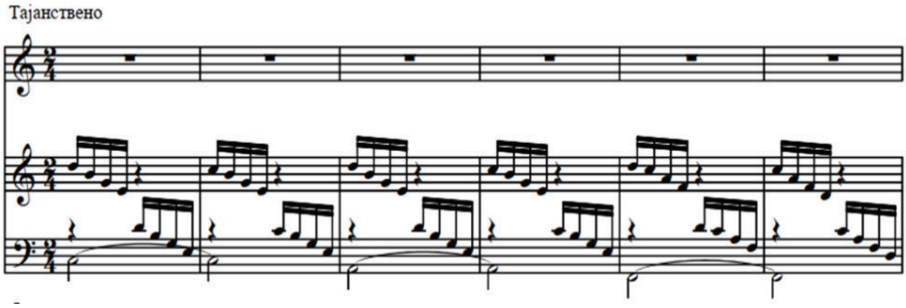
Још један веома важан аспект наведених песама јесу тонска сликања. На пример, приликом преласка из истоименог мола у дур, Вера Миланковић не користи баналне и устаљене асоцијације на осећања туге (мол) и среће (дур), већ молску боју повезује са осећањем (нежности у молу, снаге у дуру) и радњама (мажење пса у молу, пас маше репом у дуру) у песми *Мој пас*. Затим, секвенцу користи у тренуцима кад се у стиховима врши набрајање (слова, бројева, животиња, делова одеће, собе или куће), а узлазну секвенцу приликом описивања великог уживања током купања у кади. Рецитативна мелодика такође одговара набрајању, јер је најближа говору (у песми *Прсти*), а ритмичко трајање осликава величина објекта (осмина одговара величини звонца за врбицу, четвртина кућном звону, а цела нота звону на храму, у песми *Храм*). На сличан начин, велика триола потцртава речи – придеве, као што су „велико" и „широко".

Када је иста особа уједно и композитор и пијаниста, онда клавир постаје самостални „звучни сликар" партитуре. У песми *Веверица*, узлазни и солазни па-

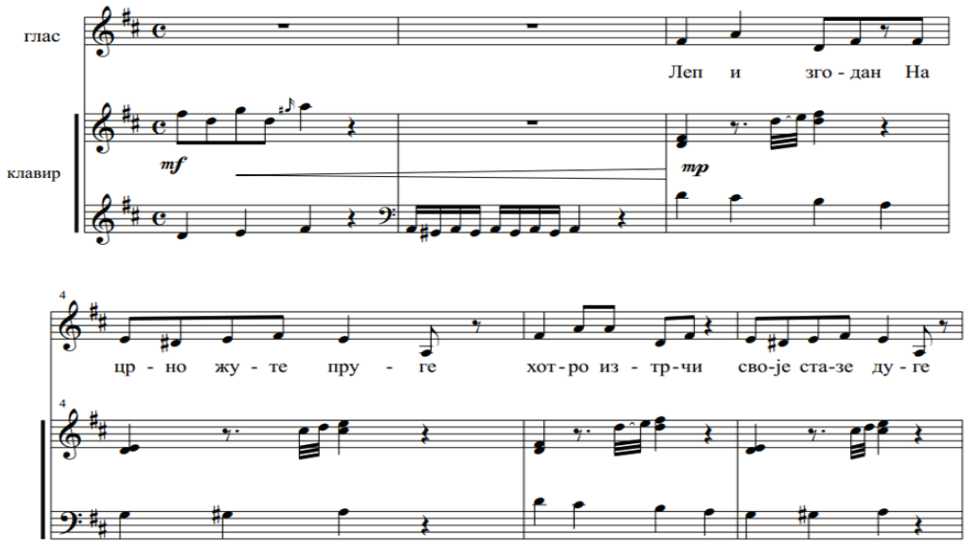
сажи у тридесетдвојкама у деоници клавира дочаравају брзо пењање и силажење ове животиње (пример 8); у песми *Река*, силазни разложени акорди у шеснаестинама сликају миран и тајанствен ток реке (пример 9); ритмички мотиви осликавају хитро прикрадање тигра (пример 10) и лукавство и препреденост лисца (пример 11).



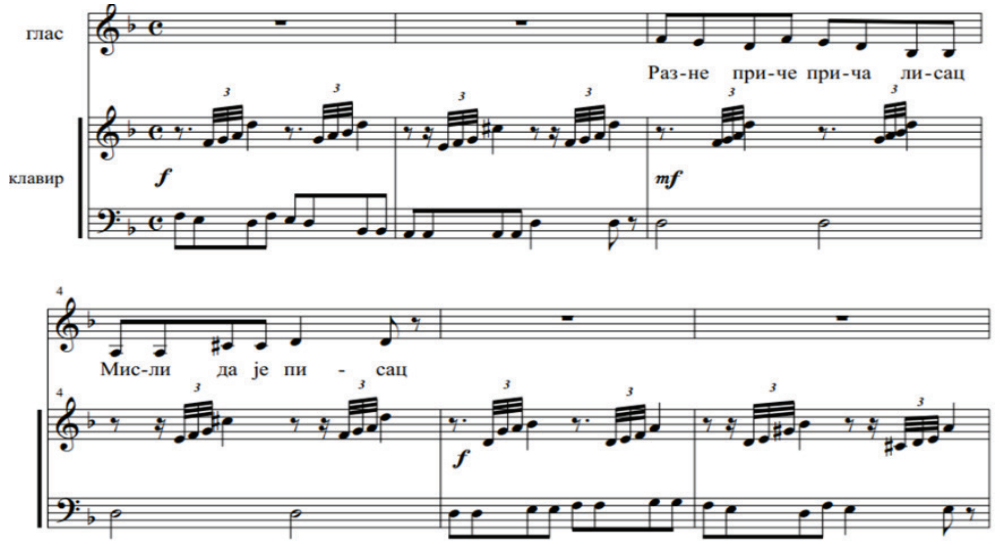
Пример 8. Узлазно-силазни пасажи у клавирској деоници звучно сликају брзо кретање веверице у песми *Веверица*.



Пример 9. Разложени акорди у деоници клавира дочаравају равномерни ток реке у песми *Река*.



Пример 10. Ритмички мотив састављен од осминске паузе са тачком, две тридесетдвојке и четвртиснког двозвука, на другом и трећем потезу у такту 3–6 у десној руци у клавирској деоници у песми *Tuīap*, слика тигра како се хитро прикрада.



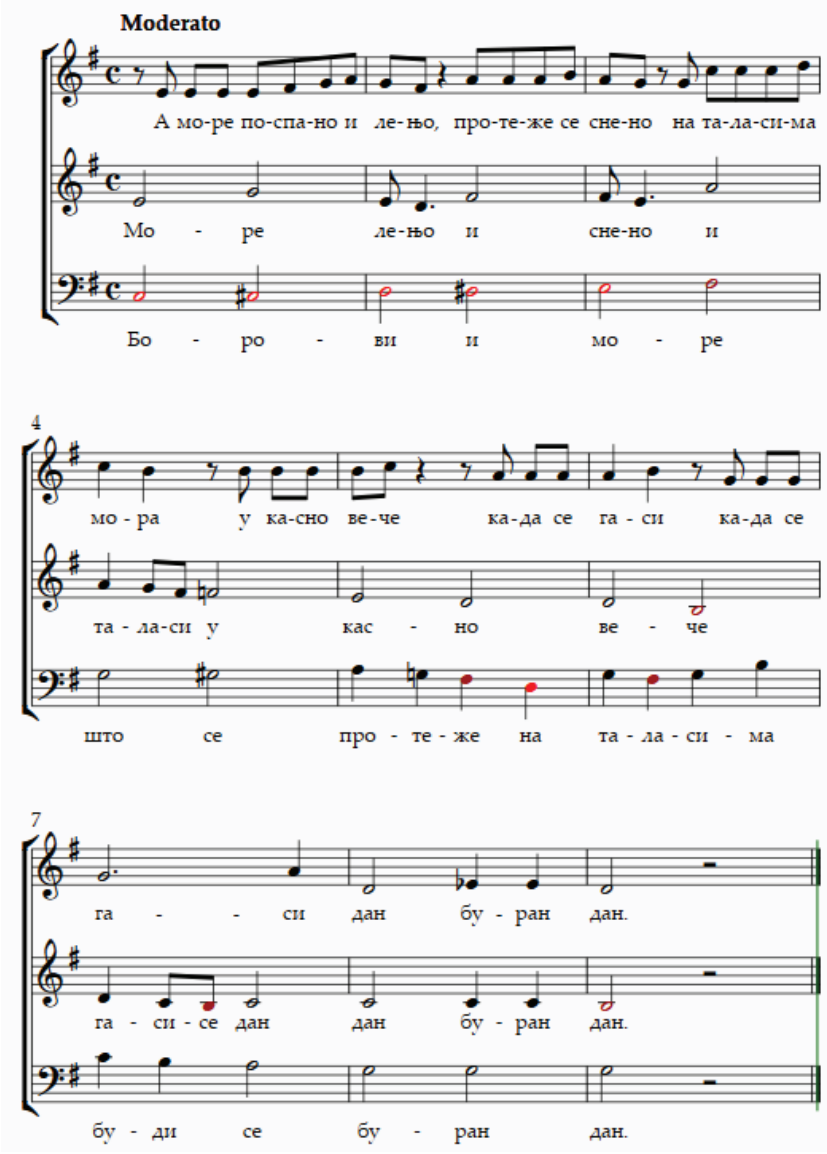
Пример 11. Ритмички мотив састављен од осминске паузе с тачком, триоле у тридесетдвојкама и четвртине у десној руци у клавирској деоници у песми *Лисац*, звучно дочарава лукавство лисца.

Закључак и импликације

Вера Миланковић је велики део свог композиторског опуса посветила музици за децу и дечијој музици – укупно 100 песама. Сматра да су деца најбољи критичари и да умеју да процене добру и квалитетну музику јер своја осећања изражавају искрено и отворено. Деца са нескривеним задовољством и радошћу певају њене песме. Закључујемо да би неко био добар композитор за децу мора да: задржи дете у себи; буде нестрпљив и знатижељан; воли да се игра, воли децу и разуме потребе детета; одлично познаје композиторски занат и разноврсну музичку литературу; има развијен смисао за естетику; буде дубоко емотивне структуре и високо морална личност. Сматрамо да све ове особине поседује Вера Миланковић као личност и Вера Миланковић као композитор песама за децу и дечијих песама.

Пријемчивост дечијих песама и песама за децу Вере Миланковић огледа се у њиховим основним карактеристикама: мелодијско-хармонско јединство које доприноси равнотежи емоција; јединство хармоније и форме које доприноси естетском квалитету песме; квалитетни туђи и ауторски стихови, прилагођени деци, који доприносе етичком квалитету песме; склад између метрике стиха и музичке метрике; склад између драматургије текста и музичке форме; јасна и логична фраза; лепе и певљиве мелодије, чија контура осликава прозодију говора; разноврсни и примамљиви ритмови; ангажована клавирска пратња, која дочарава карактер и атмосферу песме. Због свега наведеног, одрасли воле да слушају, а деца да певају дечије песме и песме за децу Вере Миланковић.

Поједине песме Вере Миланковић могу да се користе у настави солфеђа и хора у основној музичкој школи, иако нису првобитно компоноване и намењене деци овог узраста, због повремено апстрактног стиховног садржаја. Међутим, управо етичност стихова и лепота музике и хармоније, које изазивају дубоке емоције при слушању и певању ових песама, подстичу разумевање апстрактних синтагми и стимулишу учење нових и сложенијих метро-ритмичких садржаја. Најзад, наставници могу да праве различите аранжмане песама Вере Миланковић, у зависности од тога колико имају деце у разреду и које инструменте она свирају. Певање трогласних мелодија у завршним разредима средње музичке школе може да се вежба прављењем и певањем трогласних аранжмана песама за децу и дечијих песама Вере Миланковић (пример 12).



Пример 12. Одломак из песме *Ветар* за глас и клавир Вере Миланковић у аранжману за трогласни хорски састав Милене Петровић.

Литература

Bennett, Reimer (2004). Brain Research on Emotion and Feeling: Dramatic Implications for Music Education. *Arts Education Policy Review*, 106(2), 21–28.

Blasco-Magraner, J.S., Bernabe-Valero, G., Marín-Liébana, P. and Moret-Tatay, C. (2021). Effects of the Educational Use of Music on 3- to 12-Year-Old Children's Emotional Development: A Systematic Review. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(7), 3668.

Виготски, Лав (1983). *Мишљење и говор*. Београд: Нолит.

Koelsch, Stefan (2010). Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, 14(3), 131-137.

Миланковић, В. и Петровић, М. (2016). Вокали у солмизационом слогу као основа тоналног контекста солмизације. У: *Традиција као инспирација: тематски зборник са Научног скупа Влado С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог* (стр. 505–516). Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске.

Nieminen, S., Istok, E., Brattico, E. and Tervaniemi, M. (2012). The development of the aesthetic experience of music: Preference, emotions, and beauty. *Musicae Scientiae*, 16(3), 372–391.

Петровић, Тихомир (2011). *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Савовић, Сара (2023). Бразил, деци не треба Бразил – (не)примерена популарна музика за децу. У: М. Петровић (Ур.), *Музика и значење, тематски зборник 25. Педагошког форума сценских уметности* (стр. 130–139). Београд: Факултет музичке уметности.

Секулић, Исидора (2010). *Кроника паланачког гробља*. Београд: Српска књижевна задруга.

SONGS FOR CHILDREN AND/OR CHILDREN'S SONGS BY VERA MILANKOVIĆ

Vera Milanković is one of the rare composers who dedicated a large part of her ouevre to children. The first category of her songs are *songs for children*, with a clear educational objectives, such as teaching new musical terms and concepts by using lyrics. The second category is made of *children's songs*, which motifs are freely improvized and combined in „new songs" by children and their teachers. The third category consists of *songs who are not composed for children*, as their lyrics are sometimes abstracts and metro-rhythmic structure is more complex. But, children love to sing these songs because of their aesthetic value and emotional impact. In Vera Milanković's songs we notice a close intertwining of her three personalities – of a composer, pianist and music educator. The frequent use of piano introductions is as an obvious reflection of her thinking as a pianist, but also a pedagogical tool for easier preparation of singers to start singing in tune. Frequent sequential and five-tone motifs is a result of a successful composer of songs for children and/or children's songs, but also of a good music teacher, who knows that music sequence and five-tone melodies within a fifth make learning and memorizing songs easier. Similarly, syllabic songs and their simple motifs make learning and memorizing songs that invole non-isochronous merer. Finally, music analysis of the core elements in Vera Milanković's songs (style, tempo, character, musical form, key, meter, harmony, motifs and melody), and especially the tone painting of certain characters and situations, shows that in order to be a good composer, one must have the performing and teaching experience.

Keywords: Vera Milanković, songs for children, children's songs, tone painting, music education

ВОКАЛНА МУЗИКА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

VERA MILANKOVIĆ'S VOCAL MUSIC

Стилске координате вокалне лирике у стваралаштву Вере Миланковић

Срђан Тепарић
Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
teparic@fmu.bg.ac.rs

Сажетак

Вокална лирика Вере Миланковић, писана је на стихове српских песника и махом је компонована у прве две деценије 21. века. Милан Ракић је заступљен песмама *Лепота*, *Љубавна песма* и *Обнова* (2023), *Наслеђе* и *Божур* (2014). Пет песама на стихове Десанке Максимовић носе називе *Предосећање* (2003), *Срећа* (2005), *Песма* (2013), *И мени се можда чини* и *Оздрављење* (2021). Милан Ћурчин, мање познати представник српске модерне прве половине 20. века у опусу Миланковићеве представљен је са две песме, *У троје* и *На балу* (2011). Представник модерне истог периода је Момчило Настасијевић, на чије стихове су компоноване песме *Мисао* (2018) и *Прича* (2019). Заступљени су и савременији песници као што су Ђорђе Нешић са песмом *Сунце и лед* (2016) и Милош Комадина са песмом *Тајна места* (1995). Посебан случај представља употреба прозног текста из романа Исидоре Секулић *Писма из Норвешке*, а у питању су песме *Из тунела у тунел, Норвешко небо* и *Јостедал* (2011). Заједничко за стил ових песама јесте коришћење хармонских средстава блиских забавној музици друге половине 20. века. Посебну пажњу композиторка је посветила и изговарању речи, као и истицању слогова, што такође указује и на блискост са француском шансоном. Иако прожете сентименталношћу која произлази из лирике и осећањем носталгије за прошлим временима, у раду ће бити речи о томе да управо овакав вид израза сврстава песме Вере Миланковић у део ретро културе актуелне у времену у коме живимо.

Кључне речи: вокална лирика, сентименталност, носталгија, ретро култура, популарна музика

Увод

Вокална лирика Вере Миланковић готово је у целости компонована током прве две деценије 21. века. У односу на време када је настала, могла би да се тумачи у кључу популарне музике. С обзиром на хармонске и мелодијске карактеристике и третман музике и текста, ове песме сасвим сигурно представљају део ретро културе која је у савременом тренутку изузетно актуелна. Коришћење идиома популарне музике наравно, није појава која је ексклузивно везана за савремено доба и оно које му непосредно претходи. Салонска музика 21. века не постоји, али свакако да постоје савремени корелати овог жанра и тако некако би требало да се окарактеришему песме Миланковићеве, што уопште не умањује њихову уметничку вредност. Музиколог Маријана Кокановић-Марковић пише о салонској

култури која се посматра као „историјска форма културне глобализације" (Кокановић-Марковић, 2014: 30). Иако се сматра да је ова култура нестала већ у другој деценији 20. века, она ипак живи кроз популарну музику. Рецимо, музицирање младих уз гитару које је било саставни део одрастања низа генерација одраслих после Другог светског рата, што је показатељ да је салонска култура наставила да живи у другачијој форми. Ова чињеница сведочи о томе да се нит интимног музицирања у кругу пријатеља никада није изгубила. Песме Вере Миланковићнајвише имају везе са грађанском културом, са мелодијама које су се певале у градским кућама у другој половини 20. века, па је самим тим и изразито осећање носталгије које оне у себи носе. Поред тога, у њима је наглашено осећање сентименталности које је кроз однос текста и музике било наглашена у италијанској, француској или југословенској забавној музици тог времена. Специфичност песама Вере Миланковић у односу на жанр забавне музике јесте та да су писане на стихове великих песника, што је спорадично било могуће и у забавној музици.[1]

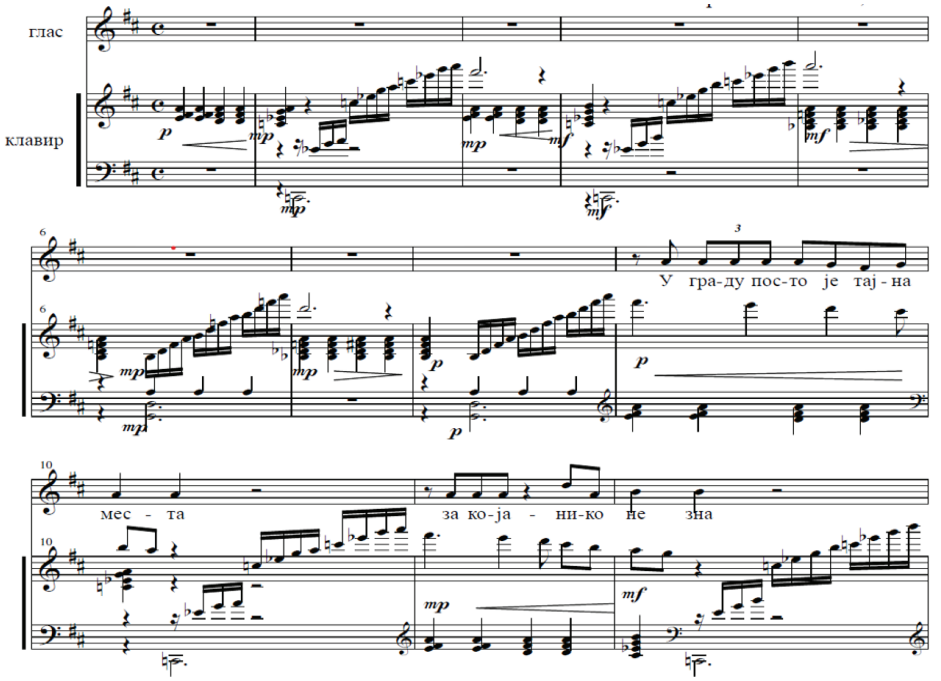
Највећи део вокалног опуса композиторке чине песме писане на стихове Милана Ракића и Десанке Максимовић. Ракићеве песме носе наслове *Лепота, Љубавна песма* и *Обнова* (2003), *Наслеђе* и *Божур* (2014). Пет песама на стихове Десанке Максимовић носе називе *Предосећање* из (2003), *Срећа* (2005), *Песма* (2013), *И мени се можда чини* и *Оздрављење* (2021). Милан Ћурчин, мање познати представник српске модерне из прве половине XX века, у опусу Миланковићеве представљен је са две песме, *У троје и На балу* (2011). Још један представник модерне истог периода је Момчило Настасијевић, представљен у ауторкином опусу песмама *Мисао* (2018) и *Прича* (2019) године. Ту су и савременији песници, као што је Ђорђе Нешић са песмом *Сунце и лед* (2016) и Милош Комадина са песмом *Тајна места* (1995), једином која је компонована пре 2000. године. Посебан куриозитет представља употреба прозног текста из романа Исидоре Секулић *Писма из Норвешке*, у песмама *Из тунела у тунел, Норвешко небо* и *Јостедал* (2011).

Специфичности вокалне лирике Вере Миланковић

Главна особина песама Вере Миланковић јесте изразито наглашен говорни принцип, уз махом силабичан третман текста коришћен на такав начин да смисао речи јасно бива изражен. Карактеристична су дијатонска хармонска средства, уз акорде са додатим тоновима, наслојеним септкордима, нонакордима или ундецимакордима, што представља важно „оружје" у достизању носталгичног и сентименталног расположења исказаних у различитим модусима. Рецимо, атмосфера поп баладе уз употребу овакве акордике у песми *Тајна места* на стихове Милоша Комадине указује на ноћни амбијент града, често описан у популарним песмама: *У граду постоје тајна места за које нико не зна, поспа прашњава светла*. Цела

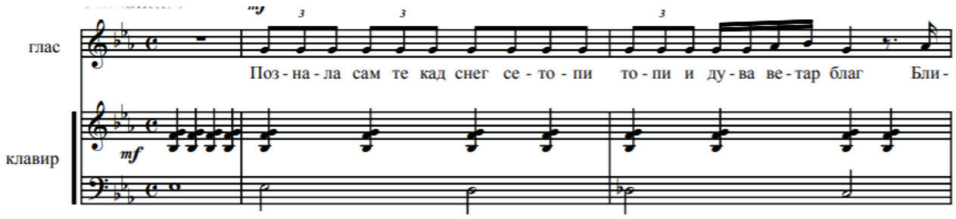
[1] Тако су, на пример, Ив Монтан (Yves Montand) и Арсен Дедић певали на стихове Жака Превера (Jacques Prévert) песму *Мртво лишће* (Les Feuilles Mortes), што је само један од примера.

песма се развија из почетног разлагања два тонична акорда Де дура, са задржицом е у де, што такође указује на манир типичан за поп песму (пример 1).



Пример 1. Соло песма *Тајна места* (тактови 1–12).

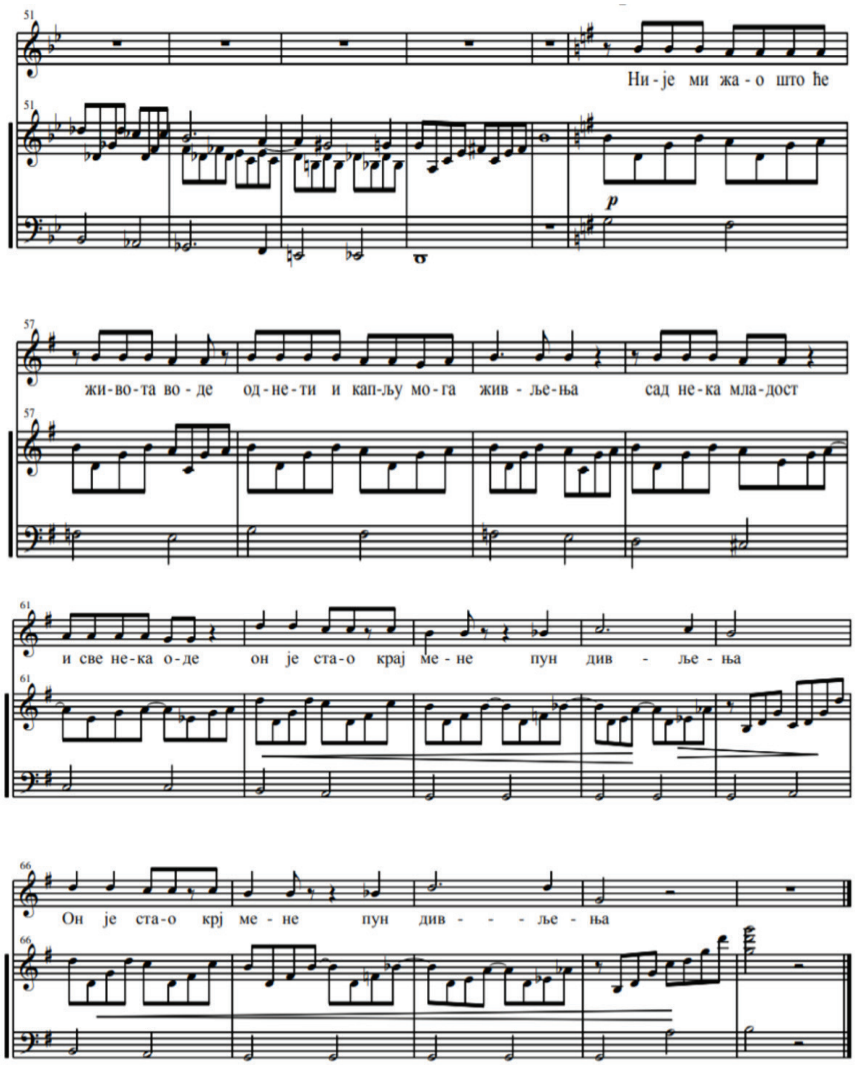
Сентиментална атмосфера остварена употребом дурског тоналитета достигнута је у песми *Предосећање* на стихове Десанке Максимовић, у којој се инсистира на хроматском хармонском обрту представљеном у прва два такта. Карактеристичан је мелодијски покрет наниже у левој руци, са истакнутом ноном у оквиру тонике Ес дура, односно, тоном еф у заједничком звучању са тердецимом, тоном ге (пример 2).



Пример 2. Соло песма *Предосећање* (тактови 1–3).

Слично је у песми *Срећа,* такође писаној на стихове Десанке Максимовић, у којој се хроматика у басу користи да би се нагласио снажније изражен сентимен-

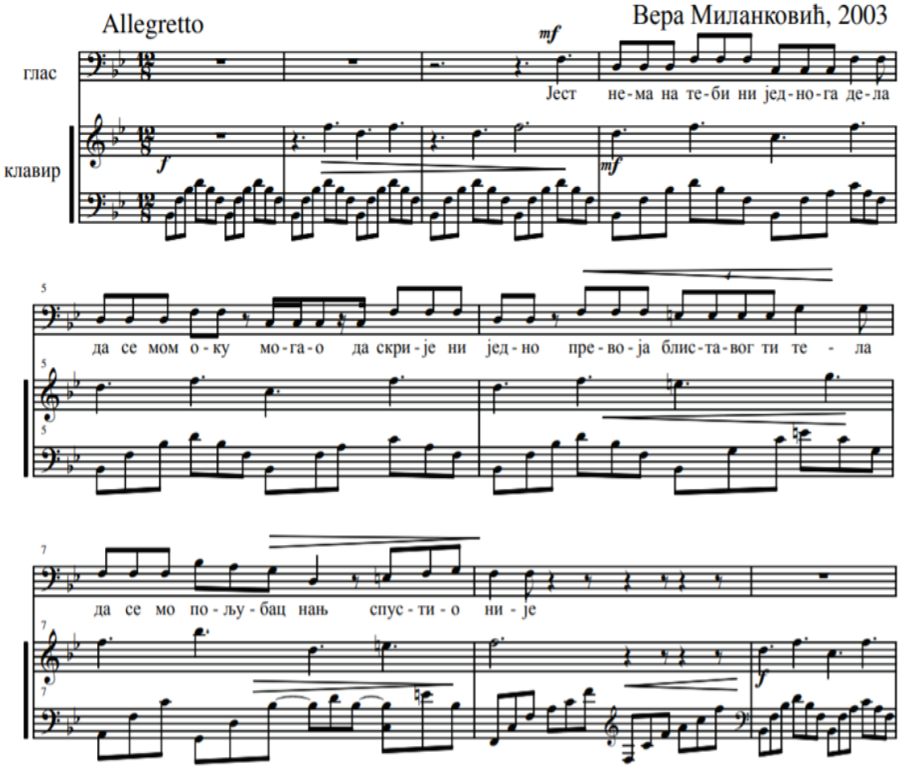
тални карактер представљен молским тонским родом, прецизније, бе молом. Тако се у прва два такта јавља покрет који наликује фригијском обрту, али без заустављања на доминанти. Заједничка за обе песме јесте атмосфера носталгије изазване пролазношћу живота, уз утеху коју доноси вера у љубав: „Познала сам те кад снег се топи и дува ветар благ", казује се у песми *Предосећање*; „Није ми жао што ће живота воде однети и капљу мога живљења, сад нека младост и све нека оде, он је остао крај мене пун дивљења", казује се у стиховима песме *Сећа* (пример 3).



Пример 3. Соло песма *Сећа* (тактови 51–70).

Говорни принцип је нарочито истакнут у пет песама на стихове Милана Ракића, у којима је углавном доследно спроведен. „Јест, нема на теби ни једнога дела да се моме оку могао да скрије, ни једно превоја блиставог ти тела да се мој пољу-

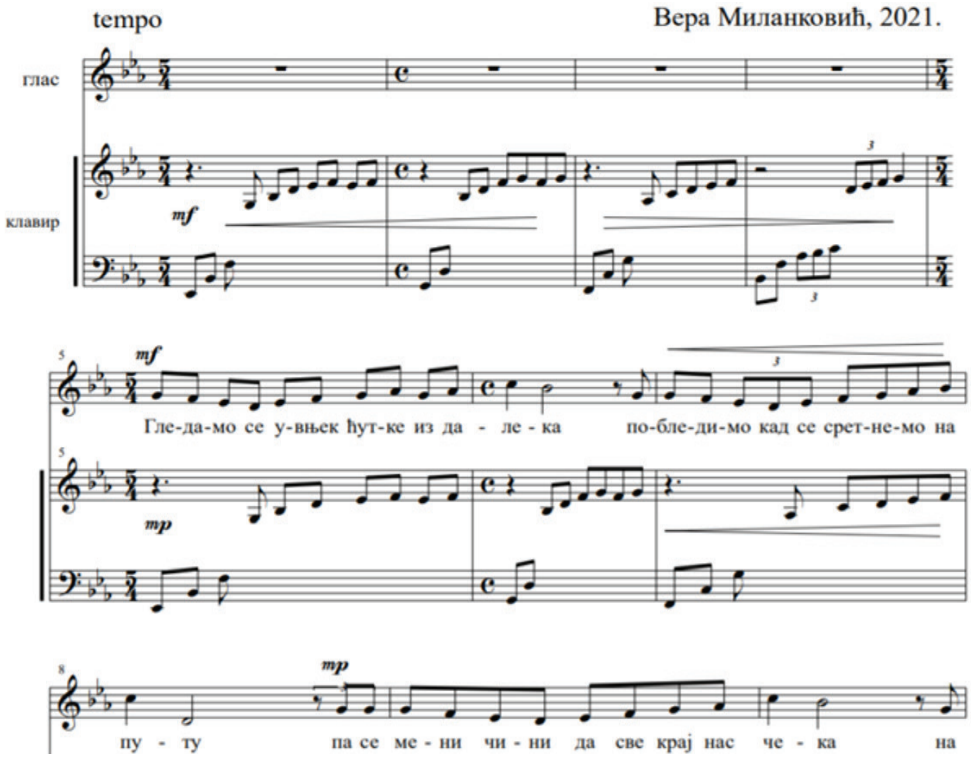
бац на њ спустио није", казује песник у песми *Лепота*, у а композиторка у свом делу кроз музичку ритмичку слику доследно прати ритам говора. Ово је само један од бројних оваквих примера карактеристичних за целокупну вокалну лирику композиторке (пример 4).



Пример 4. Соло песма *Лепота* (тактови 1–9).

Истаћи значење текста музичким средствима, нарочито у случајевима када се потенцира говорни принцип, увек указује на домен реалистичног приказивања његовог значења. Код Вере Миланковић сва изговарања текста кроз певање везују се за наглашеније потенцирање мелодијске линије, уз клавирску деоницу повремено обогаћену тоновима додатим на основну трозвучну хармонију и попуњену честим разлагањима наслојених акорада. Одредница „певани говор" би у овом случају била нетачна, јер у музици Миланковићеве преовладава мелодија, и у тим оквирима поклањање пажње изговору сваког појединачног слога у служби је креирања изразитог штимунга сентименталности. Уосталом, колико је битан овако специфичан вид потенцирања говорног принципа сведочи и чињеница да је композиторка у три песме рађене по делу Исидоре Секулић користила прозни текст, а принцип његовог понављања на једном тону или претежно поступно лествичног кретање мелодије уз силабичан третман текстуалног предлошка, јесте стилска црта која доминира у свим песмама Вере Миланковић. У оквиру тог кретања мо-

гуђа је и појава неког од знакова сентименталности, на пример, на текст „Гледамо се увек ћутке из далека" у песми *И мени се можда чини* на стихове Десанке Максимовић, долази до дотицања велике сексте, тона це у односу на тонични тон Ес-дура и то управо на самом крају фразе, чиме се подвлачи чежња изражена у погледима између двоје људи. На такав начин стиче се утисак о својеврсном озвучавању текста кроз мелодију (пример 5).

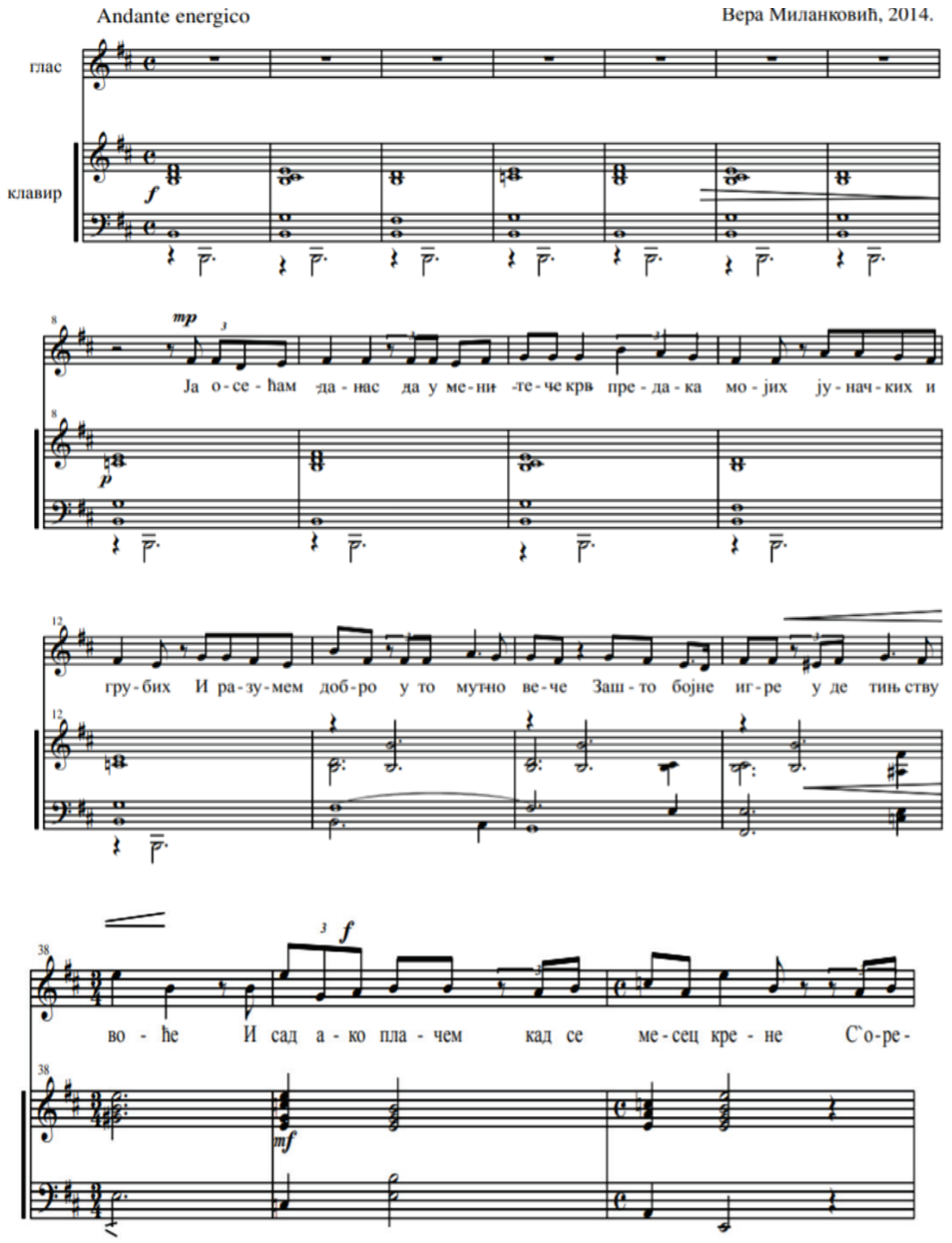


Пример 5. Соло песма *И мени се можда чини* (тактови 1–7).

Овакав манир међутим, није непознат популарним жанровима 20. века, нарочито француској шансони. Уосталом, читаве мелодијске фразе на једном тону сасвим су уобичајене и у другим популарним музичким врстама, па бисмо као пример могли да истакнемо почетак песме *Please, Please Me* групе Битлси (The Beatles „Last night I said this words to my love") или, пак, песму *Lucy in the Sky of Diamond* („Picture yourself in a boat on a river with tangerine trees and marmelade skies").

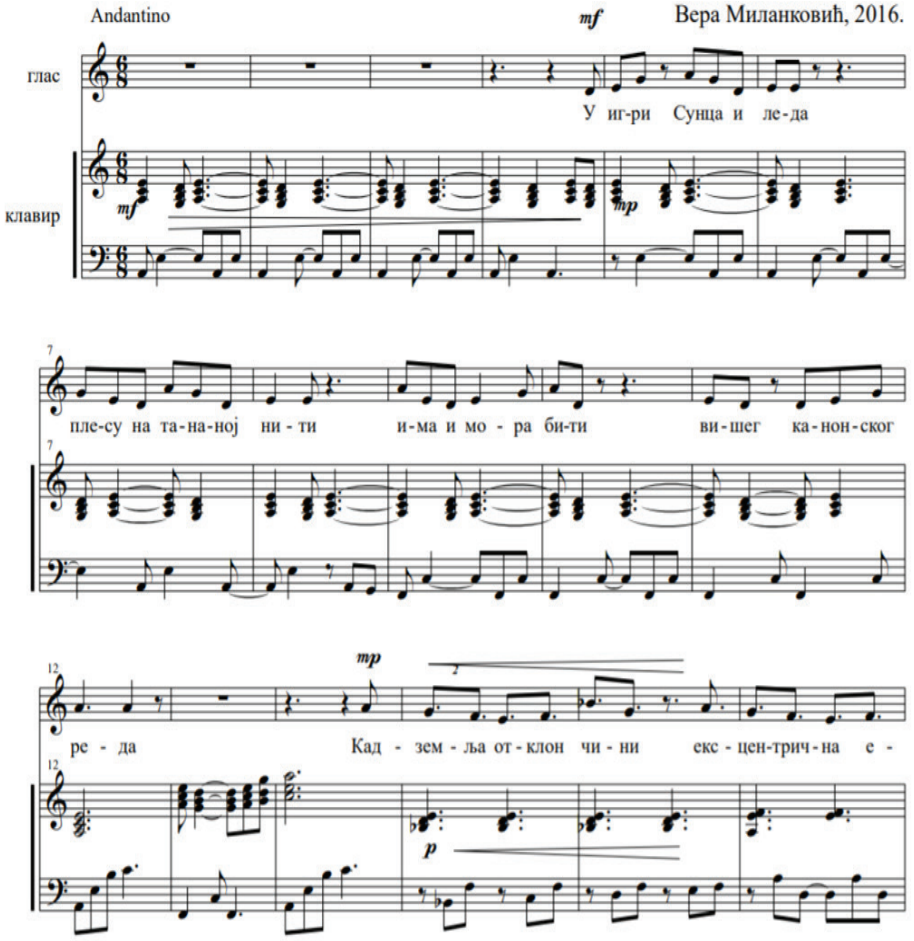
У појединим тренуцима сентименталност је надограђена борбеним осећањем, као у песми *Наслеђе* на стихове Милана Ракића која почиње дугачким трајањима акорада на педалу тонике ха мола са сменом звучања фригијског тона це и другог ступња цис, па је тако и назнака карактера Andante energico сасвим адекватна. На све то, надовезује се следећи текст: „Ја осећам данас да у мени тече крв предака мојих јуначких и грубих". У овој песми долази до изразито сентименталног геста типичног за популарну музику исказаног кроз везу VI – t е мола, која се два пута

понавља уз мелодијски скок велике сексте наниже (е-ге) и дотицања молског VI ступња на текст „И сад ако плачем кад се месец крене" (Пример 6).



Пример 6. Соло песма *Наслеђе* (тактови 1–18).

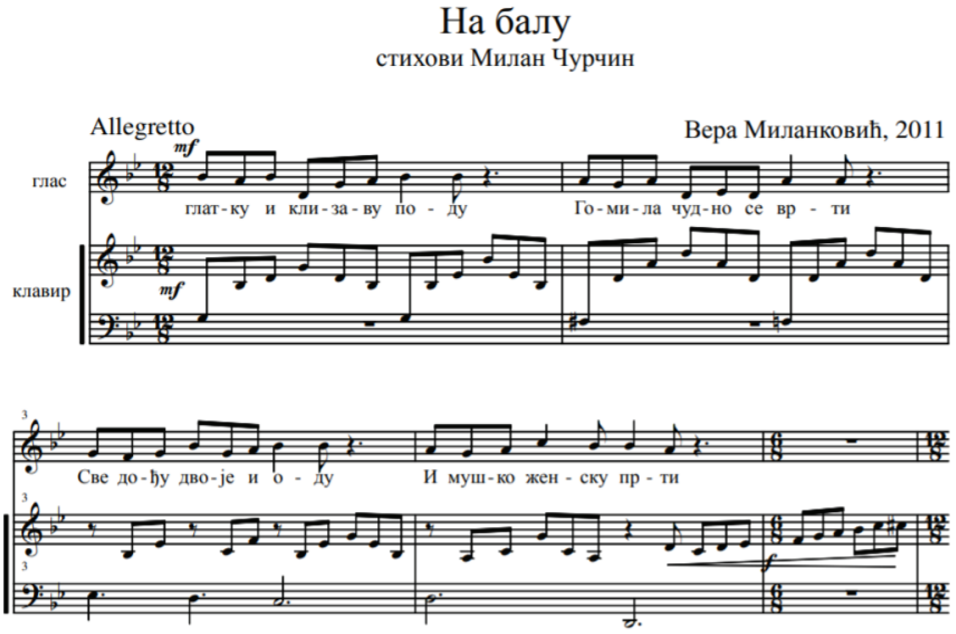
Још неки примери могли би да укажу на уобичајене поступке преузете из популарне музике. Песма *Сунце и лед* на стихове Ђорђа Нешића доноси у мелодији тонове који аосцирају на пентатонску лествицу у оквиру еолског а мола – де-е-ге-а, док би евентуални пети тон це могао да се идентификује у клавирској пратњи. Овај поступак свакако сведочи о архаизацији и, метафорички речено, о замрзавању времена које је исказано кроз репетитивност у пратњи, али и о његовом протоку, који мелодија доноси по себи уз стихове: „У игри сунца и леда, плесу на тананој нити, има и мора бити, вишег канонског реда" (пример 7).



Пример 7. Соло песма *Сунце и лед* (тактови 1–17).

У смислу карактера, посебан случај представља песма *На балу*, компонована на стихове Милана Ћурчина, чији наслов и сам упућује на закључак да се ради о остварењу играчког карактера. У овој композицији, опет унутар молског тонског рода, долази до хроматског „клизања" у басу. Овога пута у питању је хроматски покрет фис-еф у оквиру ге мола, који на добар начин егземплификује значење

стихова „Глатку и клизаву поду, гомила чудно се врти, Све дођу двоје и оду, И мушко женску прти" (пример 8).



Пример 8. Соло песма *На балу* (тактови 1–5).

Сентименталност у музици свакако није нова појава Наглашена лирска осећања одувек су била предмет популарне песме, али је, као посебан феномен, модус носталгије из којег произлази и сентименталност, везан за савремену поп музику. Што се вокалног опуса Вере Миланковић тиче, прва чињеница која се намеће јесте та да су одабрани стихови релевантна уметничка дела. Напомињемо да су у популарној музици веома ретке успеле композиције писане на стихове великих песника, уколико изузмемо Боба Дилана (Bob Dylan) и Леонарда Коена (Leonard Cohen) који су, ипак, певали на сопствене стихове.

О стилу и жанру вокалне лирике Вере Миланковић

Приликом жанровског одређења вокалне лирике Вере Миланковић може се констатовати трансфер жанрова, према коме су песме које би могле да се сврстају у домен популарне музике, компоноване са намером да се изводе на традиционалним концертима класичне музике, иако би могле да заживе и као шансоне изведене од стране талентованих, а музички нешколованих певача. Сасвим је очигледно да у недостатку мејнстрима, композиторка није одолела жанровској хибридности што је сасвим уобичајено за време у коме живимо. А то је време брисања жанровских граница, време у коме долази до бескрајних реплика чији основни циљ је изазивање осећања носталгије и сентименталности. Наиме, гене-

рацијске смене у жанру популарне музике доводиле су до тога да свака нова генерација гаји носталгију за претходном. На пример, поборник новог таласа из осамдесетих година прошлог века, слушајући Битлсе (The Beatles) или Ролингстонсе (The Rolling Stones), морао је да их перципира у модусу носталгије, уколико их, разуме се, није сматрао застарелима. Исто је и са целокупном популарном музиком која у датом савременом тренутку припада прошлости. У 21. веку, у времену у коме су настале песме Вере Миланковић, ми већ осећамо носталгију за целокупном историјом популарне музике, чак толику да се услед ње више ништа ново не појављује и поред огромне музичке продукције. Овакав контекст изразите фрагментације некадашњих „група" поклоника одређених жанрова неки теоретичари називају и „постсубкултуралним контекстом" (Muggleton and Weinzierl, 2003).

Држећи се већ зацртаног стилског оквира који сведочи о присуству идиома забавне музике, уз примесе импресионистичке акордике коју жанр соло песме и иначе користи, могли бисмо да тумачимо вокалну лирику Вере Миланковић у кључу ретро носталгије, која не означава више само специфичан карактер чежње за старим временима, већ указује и на сензибилитет данашњег времена. Наиме, ретро је карактеристичан за 21. век, па тако можемо да чујемо и констатације да он заправо још увек није ни почео, или, како наводи један истраживач с почетка века започињући излагање о ретро, култури „There is no now" (Hogarty, 2017: 1). Реч је, дакле, о чињеници да данашња публика из огромне збирке музичких артефакта бира прошлост са којом би се идентификовала, односно: „Како би успели да се дотакну расположења прошлих времена, млађе генерације су у великој мери принуђене да се ослањају на селективну традицију, што је неизбежно довело да непотпуног сећања на прошлост (...)" (Hogarty, 2017: 34). Услед тога, у једној од песама Вере Миланковић нимало није случајан избор стихова Ђорђа Нешића који на поменути сензибилитет указује фрагментарно распоређеним стиховима: „Кад северна хемисфера, скроз до Медитерана, Миленијумска мера, запис из ледених доба."

Како смо већ више пута навели, у вокалној лирици Вере Миланковић ретро носталгија је праћена изразитом сентименталношћу, уз коју је композиторка у потпуном складу са епохом у којој живи, поготово уколико бисмо речи великог теоретичара постмодернизма Фредерика Џејмсона (Frederic Jameson) узели у обзир. Чини се наиме, да је осећајност с краја 20. века ипак другачије интонирана него у данашње време. Овај типично левичарски мислилац с правом наводи да осећајност постоји у смислу индустријске робе. Самим тим у оквиру исказа, осећања не могу бити дубока, па долази до нечега што он назива „опадање афекта" (waning of affect) што је у складу са логиком позног капитализма: „Опадању афекта је, међутим, можда најбоље у почетку приступити путем људске фигуре и очигледно је да оно што смо рекли о комодификацији (комодификација указује на процес претварања предмета, умећа, добара и услуга у робу на тржишту, оп. С.Т.) предмета, исто тако снажно важи за Ворхолове људске субјекте: звезде – попут Мерилин Монро – које су и саме комодификоване и претворени у своје слике"

(Džejmson, 1991: 10). Управо вокална лирика, са носталгијом за временом када је све изгледало једноставније, представљеном без иронијског или било каквог другог отклона, заправо говори о најновијој тенденцији у савременој уметности, заснованој на понављању већ постојећих образаца. Такође, реч је о уметности која доноси отклон од логике тржишта, заправо о некој врсти новог романтизма. чија особина је ескапизам изражен кроз ретро културу. Корен оваквог погледа на свет свакако лежи у популарној култури, нераскидиво утканој у композиторкин уметнички исказ, па и у сам начин његовог достизања, а заправо се одвија кроз отвореност за утицаје, а не кроз склоност ка непоновљивом, оригиналном, никад до сада откривеном. О томе, уосталом, у вези са музиком Битлса, говори и сама ауторка: „Време Битлса је време сарадње: једна поп група или поп звезда прати концерте колега уз узајамно измењивање искустава, а међусобну суревњивост из комерцијалних разлога фабрикују медији. Безброј мелодија групе Битлс као базу користе свеже хармонске обрте кантаутора какви су Донован или Дилан. И сами Битлси су, чепркајући по својим инструментима, случајно, одушевљено `откривали` нове хармоније" (Milanković, 2001: 134).

Закључак

Стилски комплекс лирике представљен кроз модус носталгије, у песмама Вере Миланковић јесте кровни оквир за специфичну врсту сентименталности изражену на начин забавне музике актуелне шездесетих и седамдесетих година 20. века. Идиоми овог жанра, пропуштени кроз жанровски трансфер, преусмерени су ка уметничкој соло песми. Овај поступак је у потпуном складу са сензибилитетом савременог доба и, у том смислу, уметнички поступак Миланковићеве јесте актуелан и релевантан. Њена вокална лирика, не само да представља сведочанство о времену у коме живимо, већ даје и целокупан уметнички исказ са аутентичним и успелим спојем поезије и музике, сведочећи о томе да би њена музика могла да буде део главног тока савремене продукције када би тако нешто у савременом тренутку постојало.

Литература

Hogarty, J. (2017). *Popular Music and Retro Culture in the Digital Era*. Abingdon: Routledge.

Jameson, F. (1991). Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press.

Кокановић Марковић, М. (2014). Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Milanković, V. (2001). Pesma: put ka prepoznavanju muzičkih parametara. Zbornik radova trećeg pedagoškog foruma: [urednik Vera Milanković], 134-145.

Muggleton, D., & Weinzierl, R. (2003). The post-subcultures reader (1st ed). Berg. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=108874

STYLISTIC COORDINATES OF VOCAL LYRICISM IN THE OEUVRE OF VERA MILANKOVIĆ

The majority of Vera Milanković's art songs were created in the first two decades of the 21st century. They are composed to the texts of Serbian poets such as Milan Rakić (*Lepota, Ljubavna pesma, Obnova*), Desanka Maksimović (*Predosećanje, Sreća, Pesma, I meni se možda čini, Ozdravljenje*), Milan Ćurčin (*U troje, Na balu*), Momčilo Nastasijević (*Misao, Priča*), Miloš Komadina (*Tajna mesta*), Đorđe Nešić (*Sunce i led*), and Isidora Sekulić (*Pisma iz Norveške*). In this paper, the songs are interpreted from the aspect of popular music. This allows for comparisons with the pop music of the 20th century, as indicated by the basic mode of sentimentality permeated through the stylistic complex of lyricism, sometimes supplemented with quasi-impressionistic chord progressions. The basic „structure of feeling" points to the time in which the songs originated – they could be classified as part of retro culture, characterized by a predominant feeling of nostalgia. Although Vera Milanković's art songs are not part of the music industry and do not exist as a commodity in the market, her vocal lyricism could be declared mainstream if something like the mainstream of contemporary music in general existed.

Keywords: vocal lyrics, sentimentality, nostalgia, retro culture, pop music

Хорски опус композитора, пијанисте и музичког педагога Вере Миланковић са фокусом на „Српски духовни календар”

Кристина Парезановић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, Србија
k.parezanovic@gmail.com; kristina.parezanovic@filum.kg.ac.rs

Сажетак

Будући један од бисера српске музичке педагогије, композитор, пијаниста и методичар наставе солфеђа, редовни професор Вера Миланковић, као тековину свог дугогодишњег преданог рада, свом народу и народима света, у заоставштину је оставила непроцењиву вредност коју је у хришћанском духу, тежећи врлинском животу градила целим својим бићем од рођења до данас. Живот на релацији Лондон – Београд, као и племенито породично порекло и окружење, уткали су свој траг у ум, душу, а тиме и музику коју је Вера Миланковић стварала и ствара, па се тако у њеној музици понекад чују призвуци и других култура осим српске, што додатно опија њену слушалачку публику. Српско, национално и традиционално нарочито је изражено у њеном хорском стваралаштву, у којем је у преко четрдесет композиција за мешовити хор у жанру сакралне музике, вешто уметнички истакла сво богатство српског црквеног напева, те његовог колорита проистеклог из многобројних догађаја који су формирали српског човека кроз векове, а тако и његову молитвену музику. У овом раду представићемо хорско стваралаштво мр Вере Миланковић, чији опус чини преко педесет композиција за мешовити и дечији хор, са акцентом на зборник духовних песама *Српски духовни календар*.

Кључне речи: Вера Миланковић, хорска делатност, музичка педагогија, композиција, духовна музика, српска црквена музика, *Српски духовни календар*

Хорска делатност Вере Миланковић

У овом истраживању у фокусу су хорска дела композитора, пијанисте и музичког педагога редовног професора Вере Миланковић. Хорска дела пише за дечије, женске и мешовите хорове. Одређене композиције ауторка је компоновала тако да могу да се изводе у саставу за глас и клавир, али и у саставу за дечији хор и клавир. То су следећи циклуси песама: *Дан* (двадесет три песме), *С ове стране музике* (деветнаест песама), *Из дечје собе и дворишта* (двадесет четири песме) и *Poucky and scharky* (једанаест песама). Од појединачних дела то су: *Ветар*, *Валцер*, *Канцона*, *Певај као што говориш*, *Неготину*, *Српска ћирилица*, *Хор*, *Химна певању*, *Еколошка песма*, *Капетан*, *Звона*, *Најдражем учитељу*. Поред ових композиција, Вера Миланковић компоновала је и песме на стихове Тихомира Обрадовића и Анастасије Весне Илић. Ради се о делима: *Милица* и *Вртеј, хор анђела* где има укупно пет песама.[1]

[1] Подаци су преузети из личне архиве професорке Вере Миланковић.

Међутим, најзначајније хорско дело Вере Миланковић, јесте зборник духовних песама под називом *Српски духовни календар*, најпре збирка тропара, у очима композитора виђена као кантата са вокалним солистима, камерним хоровима, дечијим и мешовитим и камерним оркестром[2]. У оваквом аранжману дело је први пут и изведено на Светосимеоновској академији 2002. године у Београду.

Дело је написано у три извођачке варијанте:

- за хор *a capella*;
- за соло клавир, и
- за соло глас.

Прво штампано двојезично (енглеско и српско) издање у облику збирке соло песама, уз текстове о празницима, издато је 2006. године заједно са видео компакт диском са концерта, а објавила га је издавачка кућа „Clio" у едицији „Ars musica". На основу одабира традиционалних напева Ненада Барачког, при чему је помоћ пружила музиколог др Ивана Перковић, композиције у овом зборнику су подељене у три целине:

- тропари посвећени Господњим празницима;
- тропари посвећени Пресветој Богородици, и
- тропари посвећени светитељима (Миланковић, 2006).

Српски духовни календар представља зборник похвалних песама, тропара, за највеће празнике у једној црквеној години, али садржи и друге духовне песме као што су *Оче наш*, *Богородице дјево*, *Симбол вере* и *Хвалите имја Господње*[3] (Миланковић, 2006). У варијанти за хор, дело је написано за мешовити хор, али се у њему налазе и тропари у обради за женски, односно дечји хор. У овом раду посветићемо се анализи верзије за мешовити хор. Будући да су у зборнику *Српски духовни календар* у питању компоновани тропари за хор уз непромењену мелодију саме црквене песме, то ћемо се најпре кратко осврнути на то шта представљају тропари у српској црквено-појачкој пракси, као и на то каква она треба да буде.

О црквеној музици и тропарима

О томе колико је тежак пут ка опстанку до утврђених, недвосмислених нотних записа прешла црквена музика Истока, а тиме и црквена музика наших простора, можемо читати у многобројним истраживачким радовима овдашњих музиколога који су се овом граном музичке историје бавили (Петровић, 1982; Стефановић, 1994; Благојевић, 2005; Перковић, 2008; Пено, 2014; Ђаковић, 2015; Пено, 2016; Мандић, 2024; итд.). Будући да је црквено-појачко стваралаштво превасходно ус-

[2] Подаци су добијени из разговора обављеног 20.10.2023. године са ауторком Вером Миланковић.

[3] По речима саме композиторке ова четири дела нису a priori део зборника *Српски духовни календар*, већ су то композиције које су настале касније, између 2005. и 2023. године и плод су искустава које је стекла компонујући *Српски духовни календар*.

мена традиција, то је проучавање овог важног сегмента богослужења веома отежано. Чак и онда када постоје писани извори, није их увек лако звучно реконструисати, а што се даље иде у прошлост, наилази се на све више непознаница, док се најзад не дође до почетака музичке писмености, када су појци-мелографи започињали бележење напева знаковима, јер више нису могли да их чувају у усменом предању (Рашковић, 2019).

Византијска духовна музика, из које је потекло новије српско појање, била је једногласна уз пратњу основне мелодије лежећим тоном–исоном, при чему се, добијало својеврсно вишегласје, односно двогласна поставка звука. Чувени грчко-амерички филозоф и схимонах др Константин Каварнос говорио је да „монофонично појање није само појање које је сагласно са праксом древне хришћанске Цркве, него је оно такође и у складу са једноставним, смерним, озбиљним карактером самога Христа и Његовог учења. Док полифонија, насупрот, уводи недозвољену испреплетеност, као и шепурење и лакоумност". (Каварнос, 1978; 86, 87). Неминовно, међутим, долази до развоја вишегласја, па је тако у Српској православној цркви данас у употреби неколико пракси певања. „То су једногласно појање у византијској и поствизантијској традицији (општеприхваћени назив за ову врсту певања је византијско), затим новије певничко српско црквено појање – тзв. 'српско народно црквено појање' и вишегласно хорско певање. Вишегласје представља хронолошки најновији стил певања, који се у српској црквеној пракси појавио у четвртој деценији 19. века" (Перковић-Радак, 2008, према: Благојевић, 2018; 909). Хорско извођаштво се на концертним подијумима и у литургијској пракси у модерној српској држави у тој мери усталило, да је „стекло статус националне музичке уметности, те је стога, скромна, али недвосмислена подршка њеном даљем развоју стизала и из цркве и из државе" (Пено, 2016; 24).

Када расправљамо о квалитету појања, треба, пре свега, указати на потребу за одговарајућим начином извођења, односно на неопходност да се што потпуније изрази духовни карактер песама. „Канон Шестог васељенског сабора (A.D. 680–681) прописује онима који долазе у цркве ради појања 'да не употребљавају гласове непримерене и не принуђују природу на крике, нити да избирају нешто што је неодговарајуће и несвојствено Цркви, него са највећом скрушеношћу да приносе песме тајновидцу Богу'" (Поповић, 2007, према: Петровић, 2010; 203). И Корнелије Станковић „у предговору издања својих обрада православног црквеног појања каже: 'Појање уздиже душу човекову к' Богу и срце топи у дубокој смирености'" (Миленковић, Здравић–Михајловић, 2019; 851). Константин Каварнос нас учи да је млитавост приликом појања осуђена од стране Отаца (Каварнос, 1978), као и да „појац мора бити истински хришћанин, који не само да разуме шта пева, него уз то поседује стварну побожност, смерност, духовну трезвеност и разборитост, а уз то да је свестан високог циља коме је одређен да служи. Нема сумње, он такође мора да има одличан глас и осећање за музику, као и прикладну увежбаност у појању" (Каварнос, 1978; 88). Ове особине се подједнако односе и на појце који певају за певницом и на хорске певаче.

Када је реч о настанку црквених песама као што су тропари, ирмоси, стихире, величанија и друге, неопходно је истаћи чињеницу да су њихове мелодије обликоване према моделу мелодија из Осмогласника. Све те песме настале су у част светитеља и празника, а њихову структуру чине различити одсеци, као што је то и у Осмогласнику (Савић, 1986). Радмила Савић наводи да су текстови канона, тропара, стихира и других песама писаних у част српских светитеља, сачувани у српским литургијским рукописима с почетка 13. века без музичких знакова, односно неума, али са ознакама гласова, што, како ауторка наводи, доказује да су певане и преношене усмено; тек су се у другој половини 18. века те песме нашле у хиландарским неумским рукописима (Савић, 1986).

Морамо, међутим, истаћи и то да између два светска рата прославних песама код Срба у виду хорске музике није било довољно, о чему налазимо и доказе у речима епископа Дамаскина Грданичког, а на које нам указује др Богдан Ђаковић: „Осим песама на св. Литургији, опелу и водоосвећењу и осим некојих тропара, ми немамо нашу хорску литературу. Од онога, пак, што имамо, велики број песама написан је тешким стилом, скоро недоступним за средње и слабије хорове. Стога и поред њихове несумњиве вредности, овакве ствари остају врло ретко употребљиве" (Ђаковић, 2012; 66). Свакако се стање у нашем народу по питању хорског стваралаштва и извођаштва променило, те данас имамо и прикладну литературу и стручан кадар да је припреми и изведе. У такву литературу управо спада и зборник *Срйски духовни календар* Вере Миланковић са својим тропарима компонованим за хорски аранжман.

О зборнику *Срйски духовни календар* Вере Миланковић

Будући да је карактеристика музике Вере Миланковић дубока емотивност, у њој се јавља богатство лепоте у сваком смислу. Средства којима можемо да се служимо у музици да бисмо приказали одређено душевно стање, односно мелодију, хармонију и ритам, Вера Миланковић у својим композицијама користи неусиљено и ненаметљиво, достижући, притом, дубоку садржајност. Естетика у једноставности је највећа вредност музике Вере Миланковић, па тако и збирке тропара за мешовити хор. У овој музици налазимо спој савременог и традиционалног: богат хармонски језик са обиљем боја, којим су заоденути утврђени традиционални напеви.

На овом месту бисмо могли да направимо паралелу између композиционе технике и стила Петра Крстића међу својим савременицима и Вере Миланковић данас. Приликом анализе хорских партитура Војислава Илића, Владимира Ђорђевића, Јована Травња и Петра Крстића, др Богдан Ђаковић доноси закључак да ова група аутора „испољава неколико заједничких елемената који их дефинишу као изузетно традиционалне црквене уметничке ствараоце" (Ђаковић, 2012; 75). Међу њима се, међутим, издваја Петар Крстић који је, како Ђаковић наводи, „упркос доследној врсти традиционалистичког приступа који је неговао у литургијским

формама, у реализацији *Две песме у част Светог Саве* за мушки хор, објављене 1938. године, у домену ове категорије достигао највиши степен стваралачког поступка. Комбинацијом химнографских и мелодијских елемената српског појања, уз уведени аспект хармонизације и хорске 'оркестрације', Крстић је створио аутентично дело проширених функционално-жанровских могућности. У питању су 'концертне стихире' које се као 'самопроизвољне' причасне песме могу и богослужбено изводити" (Ђаковић, 2012; 76). Ове две песме, како се даље наводи, „представљају другачији, знатно оригиналнији пример креативног уметничког поступка... Комбинујући химнографске и мелодијске елементе традиције нашег појања...Крстић веома компетентно проширује функционалне могућности новонастале химне" (Ђаковић, 2012; 81). На исти начин могли бисмо да дефинишемо и ово хорско стваралаштво пред нама – *Српски духовни календар* који одише стваралачким модернизмом, али не у смислу негације тоналитета или његовог проширивања до атоналности, већ у смислу избора хармонске основе за утврђени традиционални напев. Таква хармонска обрада без сумње обезбеђује овим композицијама концертну примену, а у извођењу увежбанијих црквених хорова и богослужбену.

Ауторка зборника *Српски духовни календар* Вера Миланковић истакла је више пута у разговорима да је основна намера приликом писања овог дела била да се српско црквено појање приближи ширем аудиторијуму, тако што ће се компоновати у нешто другачијем облику од оног који налаже канонизована црквена пракса. Желела је да на музичком/уметничком пољу споји естетско и духовно, будући инспирисана ехом звука богослужбених песама који се ствара у акустичком простору сакралних објеката. Како сама истиче, њен композициони опус склон је отварању духовних пространстава превасходно користећи се естетским средствима кроз композиције концертантног типа које могу да опстају саме по себи и без просторне духовне подршке.

У овом зборнику напеви тропара остали су нетакнути, а такође је важно истаћи и то да хармонизација није урађена на „западни" начин, односно према правилима и у духу музике Западне Европе, већ тако да хармонија прати, не само оно што мелодија одређеног напева нуди, већ и саму намену прославне песме. Тако се врло често у хорским партитурама у гласовима који чине пратњу главној мелодији (неизмењеној мелодији тропара), не даје разрешење какво би ухо навикнуто на класичну хармонију и њена решења очекивало, већ задржавши испод тоничне функције функцију другог ступња у квинтакорду, додатно појачава мистику, не дозвољавајући слушаоцу да се опусти, одмори, смири, стабилизује у потпуности. Овим начином се разрешење одлаже, а духовна вертикала ове музике продужава и одводи у неизвесно, неистражено, неизрециво, непознато (тропар *Рождество Христово – Божић*). Овакав манир у духовним хорским композицијама Вере Миланковић веома је чест и заправо одражава њен стил у начелу у коме доминирају неразрешене задржице, а уметнички ефекат на слушаоца је такав да се простор — физички, умни и духовни — не завршава, већ остаје у сфери неистраженог, недокучивог, неиспитивог (видети у Прилогу).

У тропарима за празнике Обрезање и Богојављење наилазимо на вантоналне доминанте и молске доминанте. У тропару за празник Сретење наилазимо на често кретање у паралелним чистим квартама, као и на акорде у широком слогу који немају терцну структуру, а на месту су доминанте — у Де-дуру а-ха-де-е. Анализирајући музику приметили смо да се у многим тропарима, иако су написани за мешовити хор, гласови могу заменити тако да водећу деоницу тропара изводе, уместо сопрана, тенори или солиста, што даје посебну динамику и слободу избора приликом хорског извођења (видети у Прилогу).

Приликом слушне анализе тропара, као и увидом у партитуре, запазили смо да једина композиција у којој су хармоније „чисте", односно без задржица, нонакорада, вантоналних доминанти, у којој је, дакле, једноставна дијатоника, јесте Васкршњи тропар који слави спасење света у васкрслом Исусу Христу. Христово Васкрсење представља коначницу, разрешење, одмор, сигурност и спасење, стабилност без двоумљења, што се у музичком језику Вере Миланковић изражава чистим, стабилним акордима, без мистике и неизвесности (видети у Прилогу).

Тропар Вазнесења Господњег заоденут је у прозрачну мелодијско-хармонску пратњу и, све заједно, у свом укупном звуку одаје утисак да се уздиже на небо. У хармонско-мелодијском језику то је постигнуто задржицом другог ступња у функцији тонике, као и карактеристичним ритмом у акордској пратњи (видети у Прилогу).

У сличном, прозрачном, стилу надаље се нижу и тропари Богородици као и светитељима.

Закључак

Зборник *Срйски духовни календар*, као и остала хорска дела Вере Миланковић чине значајан део њеног композиторског опуса. Српски хорови већ осамнаест година имају могућност да концертно изводе композиције из овог зборника, а појединa хорска дела и дуже. Хорска делатност Вере Миланковић, са свим својим особеностима, јесте путоказ младим композиторима у правцу испољавања сопствене оригиналности.

Ако би могла да се упореди са неком појавом у природи, музика Вере Миланковић била би, по нашем мишљењу, као вода — са током без почетка и без краја. Кроз њену музику и комплетно стваралаштво, протеже се нит коју чини радост стварања и испуњења заповести умножавања датих нам дарова и у исто време чежња за напуштеним вртом исказана кроз предатост Богу и природи.

Будући један од бисера српске музичке педагогије, композитор, пијаниста и методичар наставе солфеђа, редовни професор Вера Миланковић, као тековину свог дугогодишњег преданог рада, свом народу и народима света, у заоставштину је оставила непроцењиву вредност коју је у хришћанском духу, тежећи врлинском животу, градила целим својим бићем од рођења до данас.

Литература

Благојевић, Гордана (2005). О рецепцији црквене византијске музике у Београду крајем 20. и почетком 21. века (или како је Стеван Мокрањац постао старији и српскији композитор од Стефана Србина). *Гласник Етнографског института САНУ, књ. LIII*, 153-171.

Благојевић, Гордана (2018). Причасне песме између навике и иновације. Савремена музичка пракса у црквама Београдско-карловачке митрополије. *Црквене студије, бр. 15*, 907-918.

Ђаковић, Богдан (2012). Функционални и стилско-естетски елементи у српској духовној хорској музици прве половине двадесетог века, докторска дисертација, Академија уметности, Нови Сад.

Ђаковић, Богдан (2015). *Богослужбени и уметнички елементи у српској црквеној хорској музици у периоду између два светска рата (1918–1941)*. Нови Сад: Матица српска – Академија уметности.

Здравић-Михаиловић, Данијела, Миленковић, Марко (2019). Карактеристике музичког језика у херувимској песми Стевана Стојановића Мокрањца. *Црквене студије, бр. 16*, 845-853.

Каварнос, Константин (1978). Црквена музика. *Теолошки погледи бр. 4 год. XI,* 79-88.

Мандић, Биљана (2024). Култура националног сећања у контексту конструисања српске музичке педагогије – Битољска богословија. *Црквене студије, бр. 21*, 575-595.

Миланковић, Вера (2006). *Српски духовни календар*. Београд: Клио.

Пено, Весна (2014). О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба – теолошкокултуролошки дискурс. *Музикологија 17*, 129–153.

Пено, Весна (2016). *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције – између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије.* Београд: Музиколошки институт САНУ.

Перковић, Ивана (2008). *Од анђеоског појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма*. Београд: Факултет музичке уметности.

Петровић, Даница (1982). *Осмогласник у музичкој традицији Јужних Словена*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

Петровић, Даница (2010). Црквени музичари – духовници и уметници. *Црквене студије, бр. 7*, 201-218.

Рашковић, Ана (2019). Свети Сава у православној црквено-појачкој традицији. *Црквене студије, бр. 16*, 433-451.

Савић, Радмила (1986). Музички домет средњевековне Србије. *Теолошки погледи, 1-2, год. XVIII,* 73-104.

Стефановић, Димитрије, (1994). Црквено појање и црквена музика. У: М. Поповић, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 15*, 23–30.

CHORAL OPUS OF THE COMPOSER, PIANIST, AND MUSIC EDUCATOR VERA MILANKOVIĆ WITH THE FOCUS ON *THE SERBIAN SPIRITUAL CALENDAR*

Being one of the leaders of Serbian music pedagogy, composer, pianist, and solfeggio methodologist, full professor Vera Milanković, as a result of her many years of dedicated work, to her nation and the peoples of the world, she left a legacy of inestimable value in the Christian spirit, striving for a virtuous life built with her whole being from birth until today. Life between London and Belgrade, as well as noble family background and environment, left their mark on the mind, and soul. Thus in the music that Vera Milanković created and continues to create, so in her music, you can sometimes hear overtones of cultures other than Serbian, which further stuns her listening audience. Serbian, national, and traditional is especially expressed in her choral work, in which in over forty compositions for a mixed choir in the genre of sacred music, she skillfully and artistically highlighted all the richness of Serbian church chant. Its color resulted from numerous developments that formed the Serbian character through centuries, as well as his prayer music. In this paper, we will present the choral work of Vera Milanković, whose oeuvre consists of over fifty compositions for mixed and children's choirs, with an emphasis on the collection of spiritual songs *Serbian spiritual calendar*.

Keywords: Vera Milanković, choir activity, music pedagogy, composition, spiritual music, Serbian church music, *Serbian spiritual calendar*

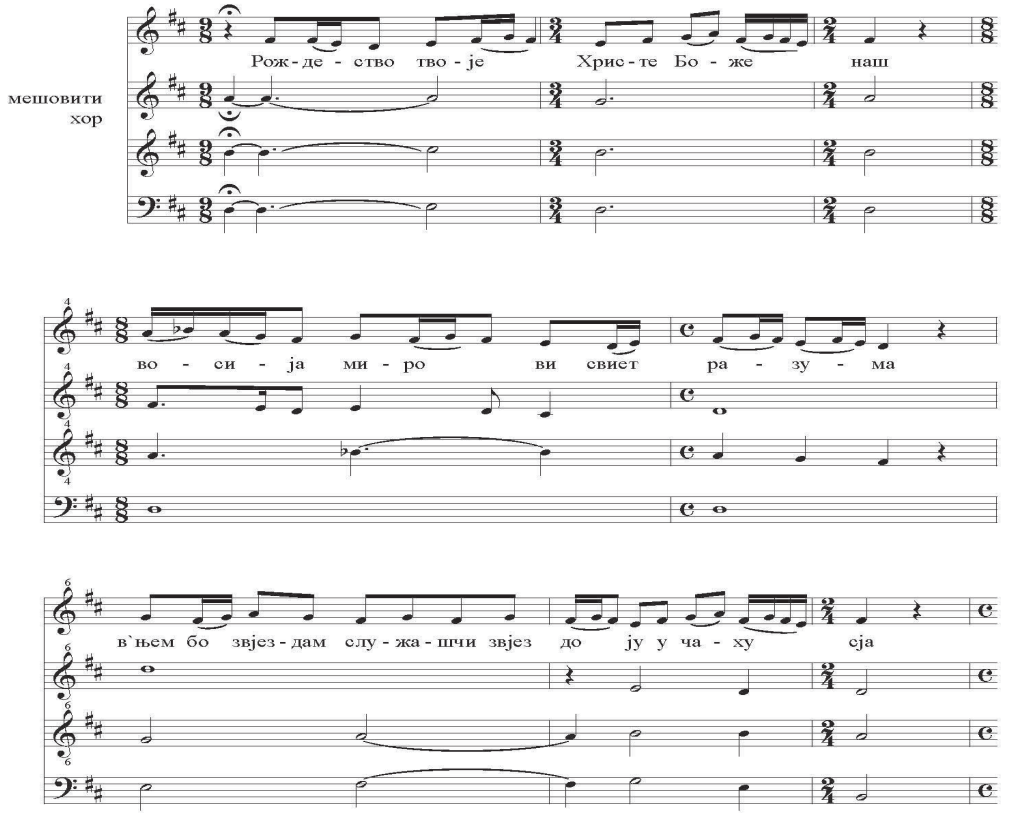
ПРИЛОЗИ

Вера Миланковић

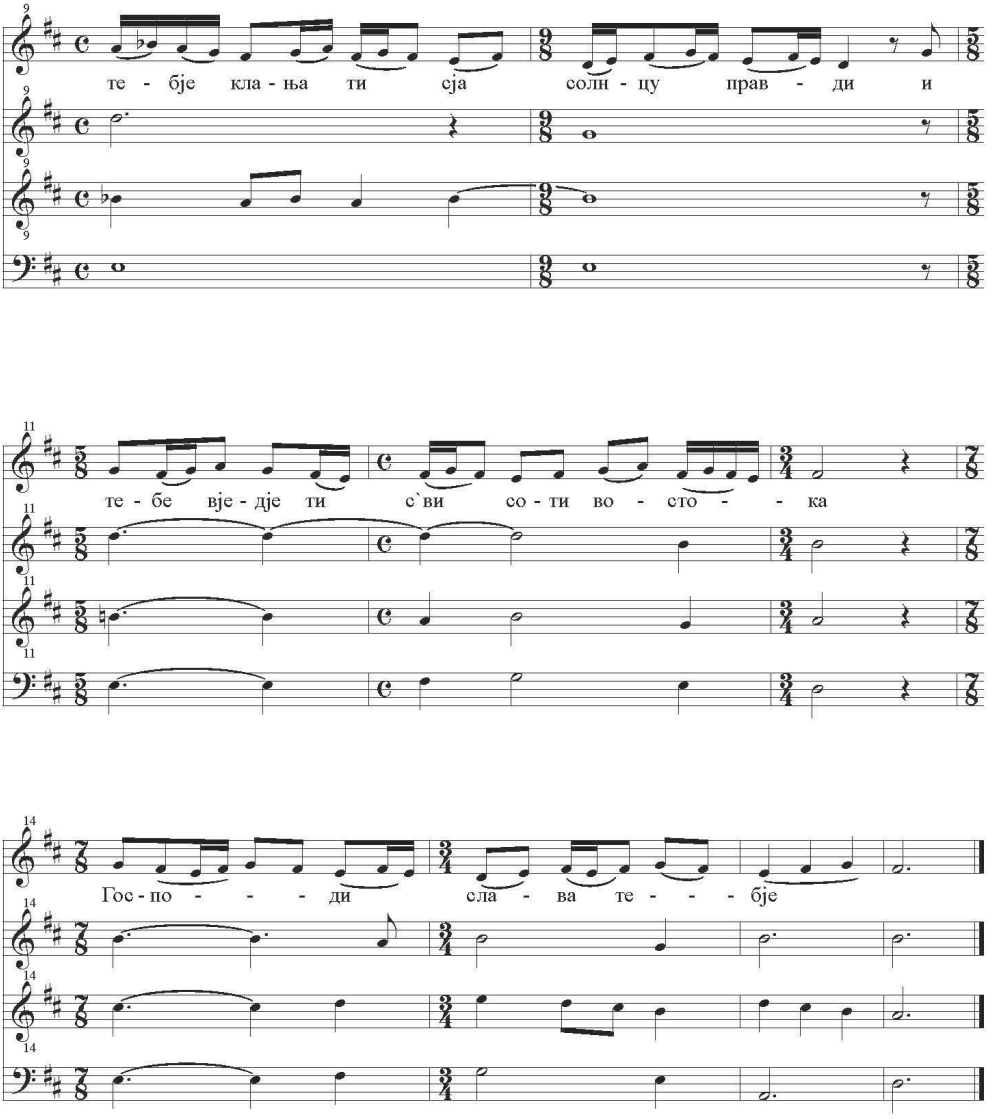
Рождество

Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког



V.M.

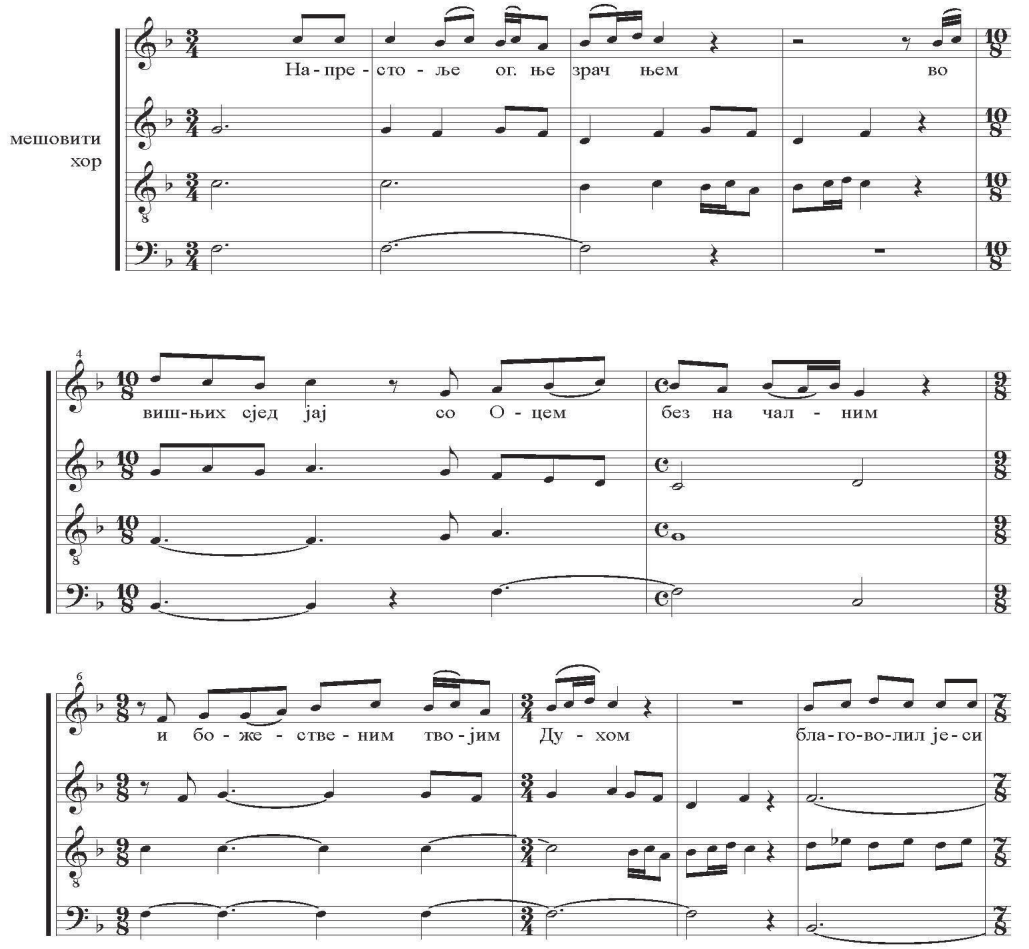

те - бје кла - ња ти сја солн - цу прав - ди и
те - бе вје - дје ти с`ви со - ти во - сто - - ка
Гос - по - - - ди сла - ва те - - - бје

Вера Миланковић

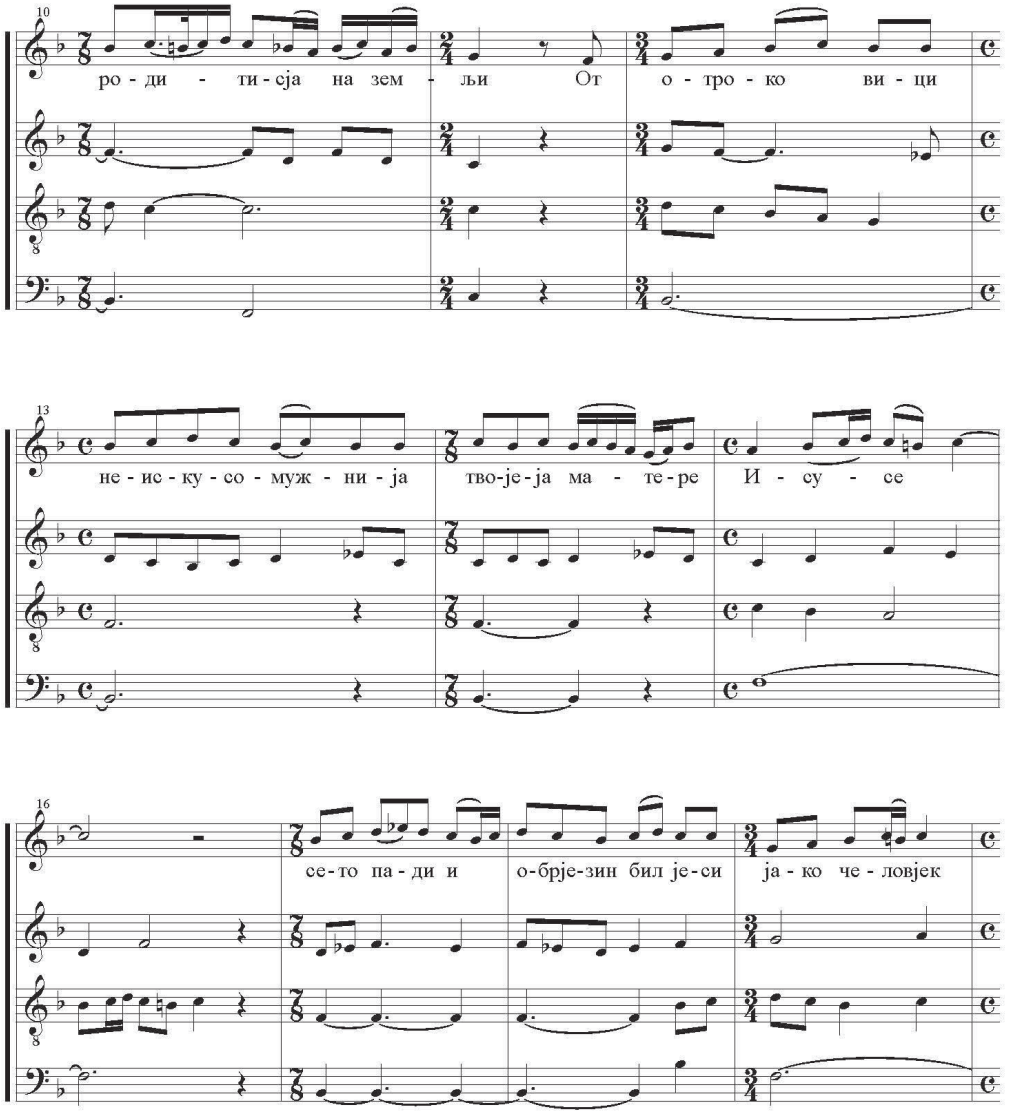
Обрезање

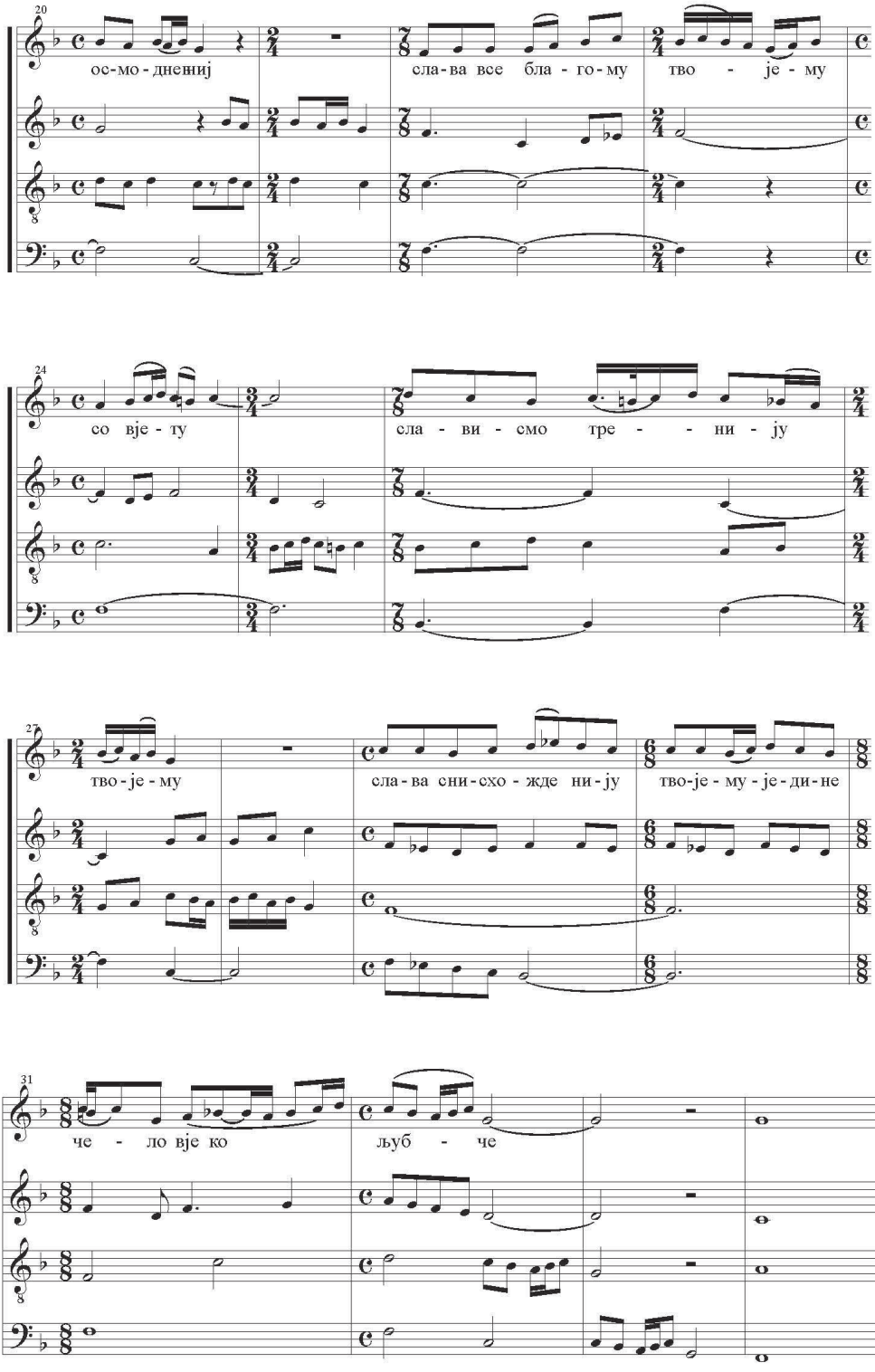
Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког



V.M.


10
ро - ди - ти - сја на зем - љи От о - тро - ко ви - ци
13
не - ис - ку - со - муж - ни - ја тво-је-ја ма - те-ре И - су - се
16
се-то па - ди и о-брје-зин бил је-си ја - ко че - ловјек

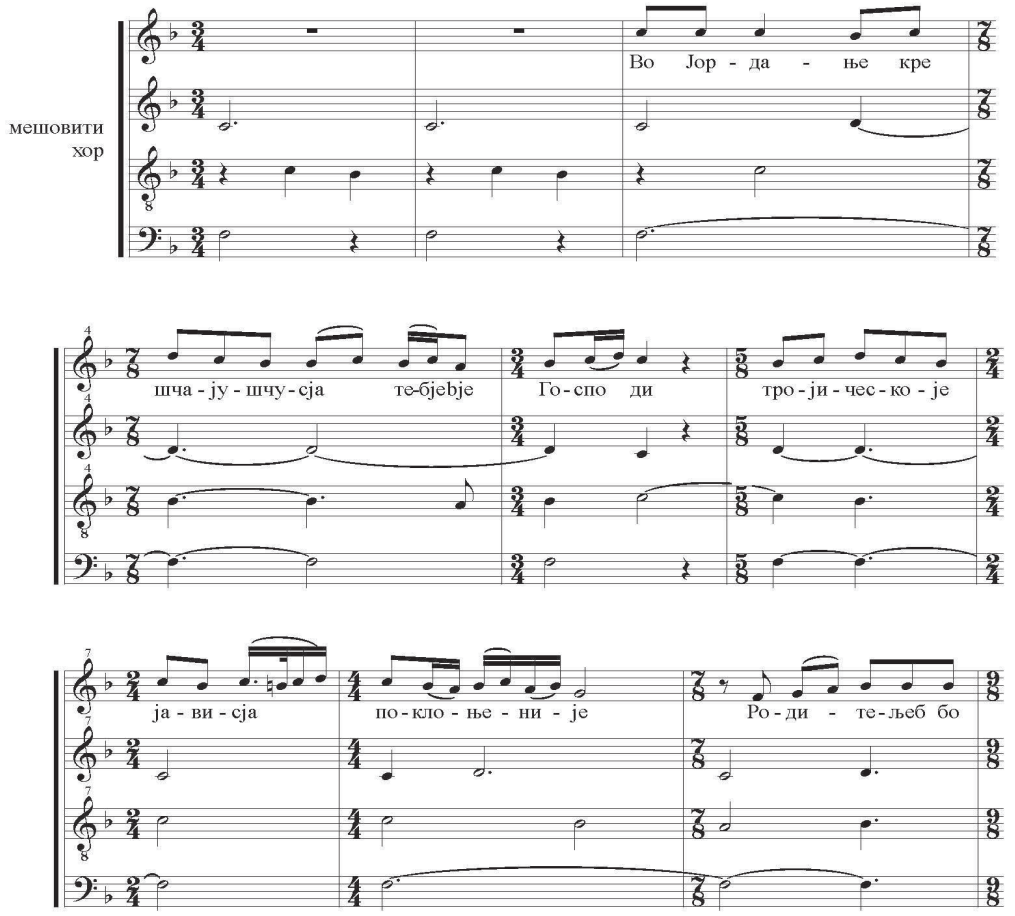

20
ос-мо-дневниј сла-ва все бла-го-му тво-је-му
24
со вје-ту сла-ви-смо тре-ни-ју
27
тво-је-му сла-ва сни-схо-жде ни-ју тво-је-му-је-ди-не
31
че-ло вје ко љуб-че

Вера Миланковић

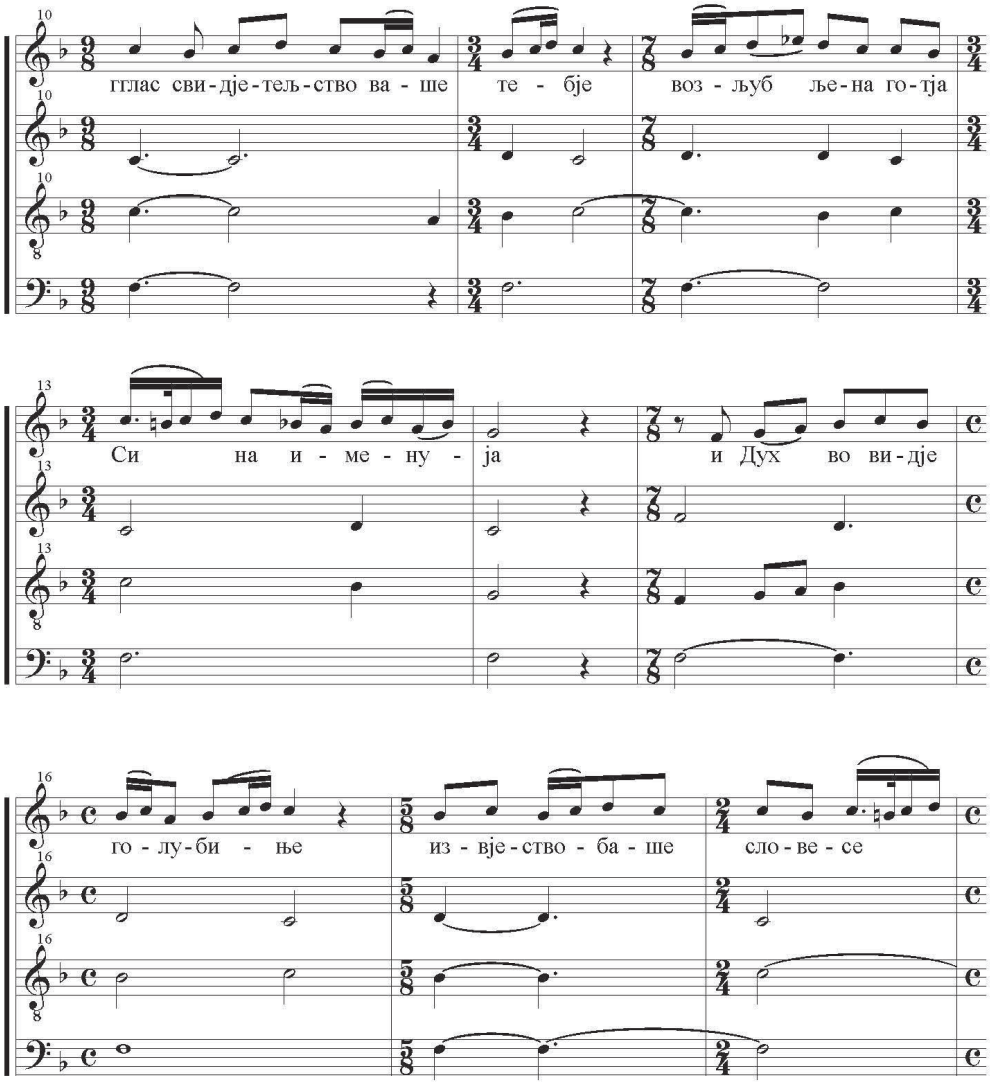
Богојављање

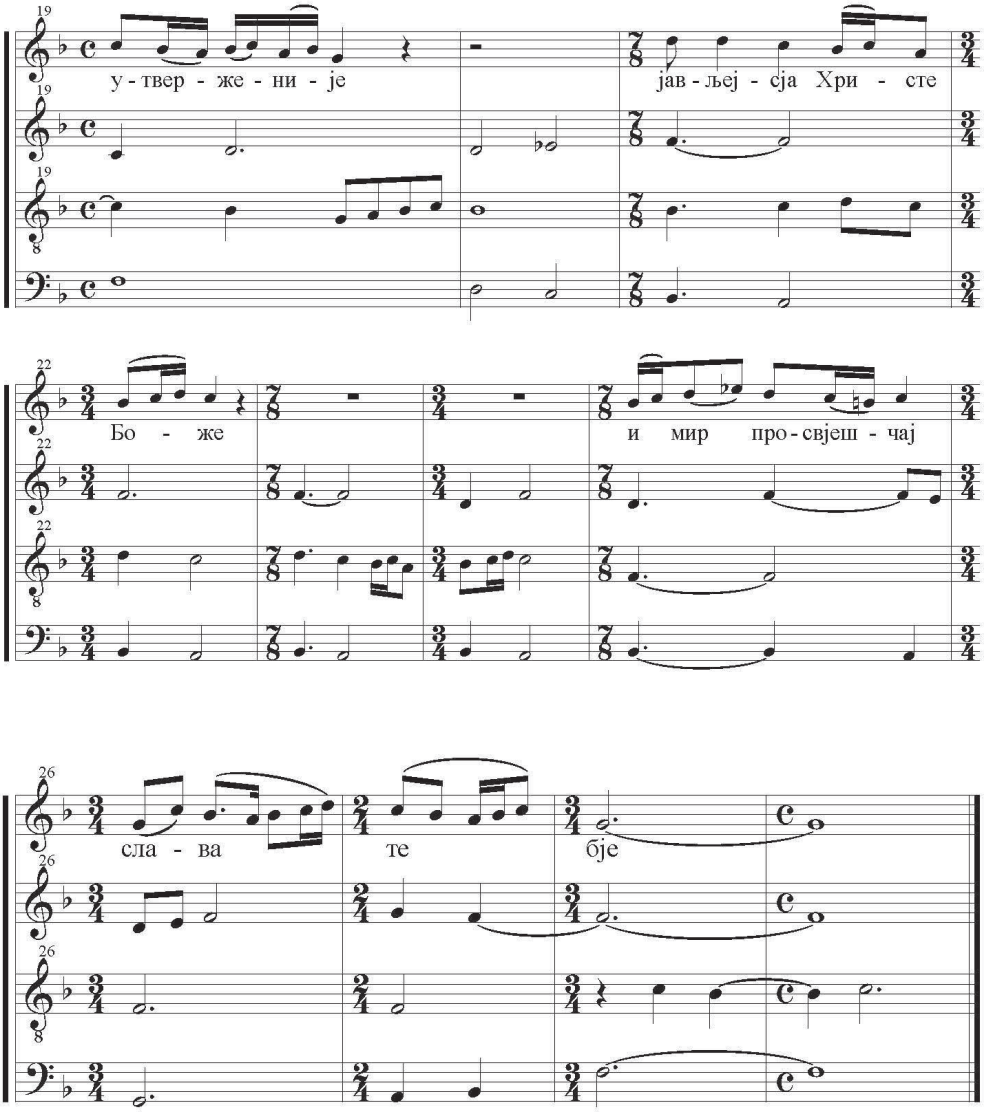
Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког



V.M.


10
гглас сви-дје-тель-ство ва - ше
те - бје
воз - љуб ље-на го-тја
13
Си на и - ме - ну - ја
и Дух во ви-дје
16
го - лу-би - ње
из - вје-ство - ба - ше
сло - ве - се

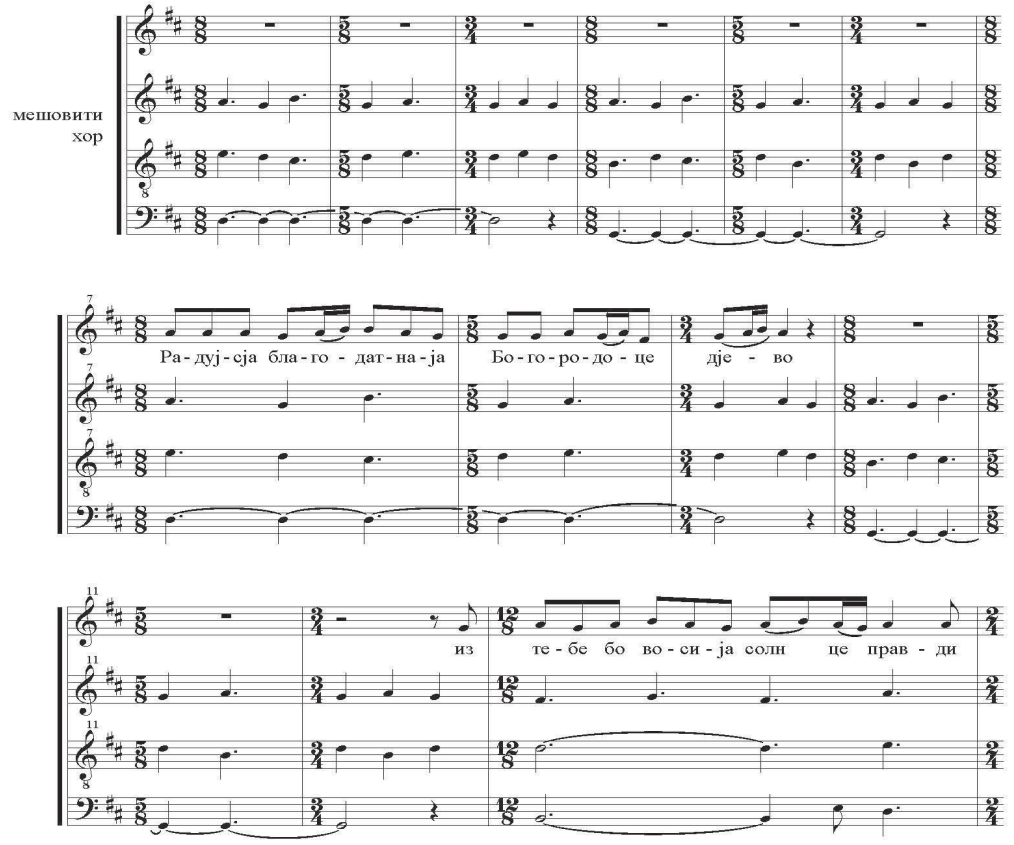

19
у - твер - же - ни - је
јав - љеј - сја Хри - сте
22
Бо - же
и мир про - свјеш - чај
26
сла - ва
те
бје

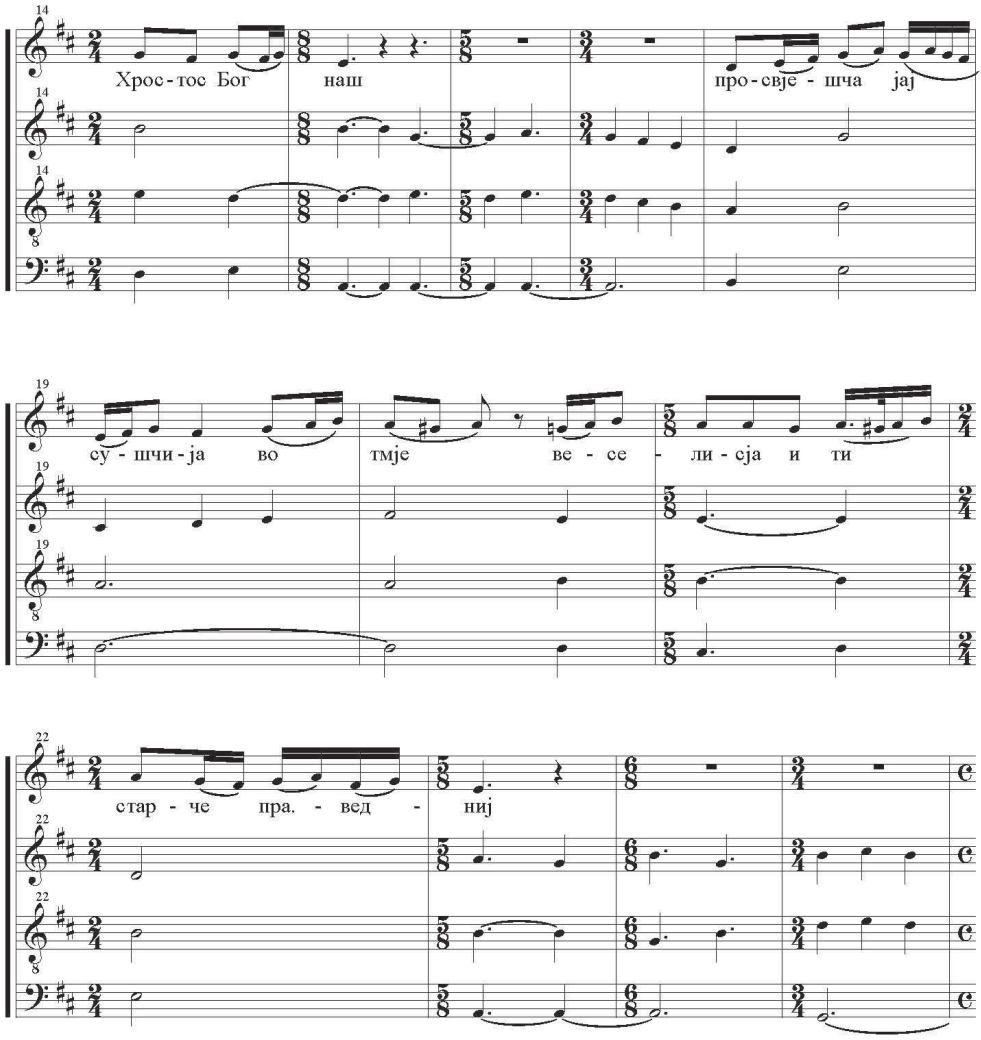
Вера Миланковић

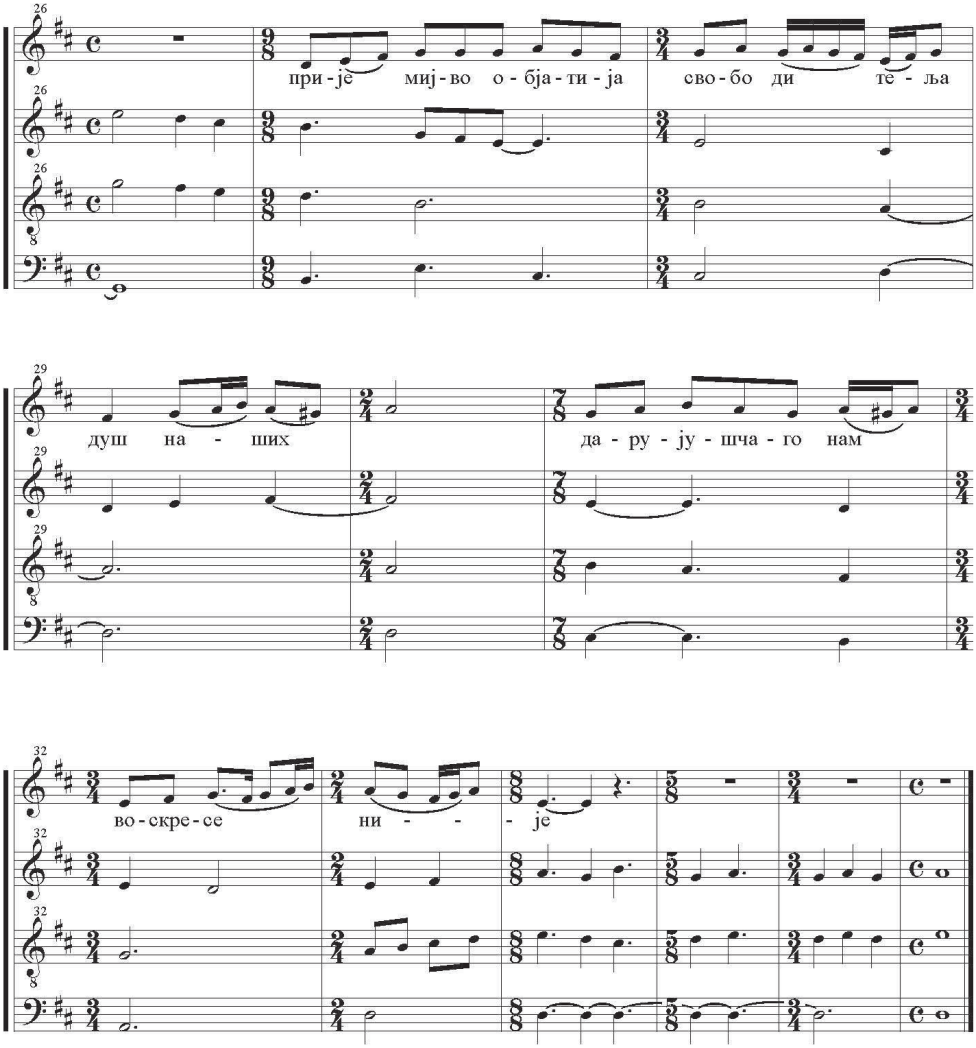
Сретење

Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког




Хрос-тос Бог наш про-свје-шча јај
су-шчи-ја во тмје ве-се-ли-сја и ти
стар-че пра.-вед-ниј

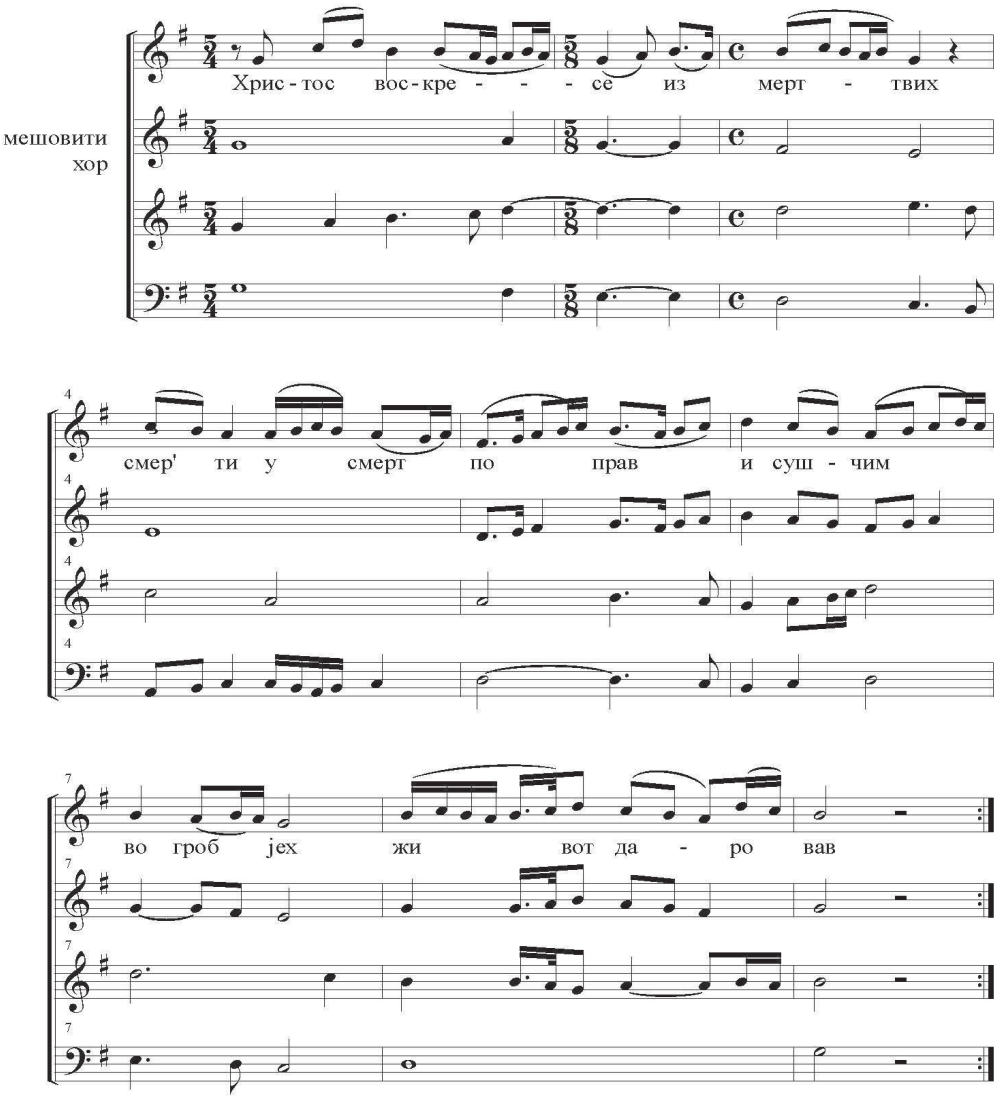

26
при - је мај - во о - бја - ти - ја сво - бо ди те - ља
29
душ на - ших да - ру - ју - шча - го нам
32
во - скре - се ни - - - је

Вера Миланковић

Васкрс

Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког

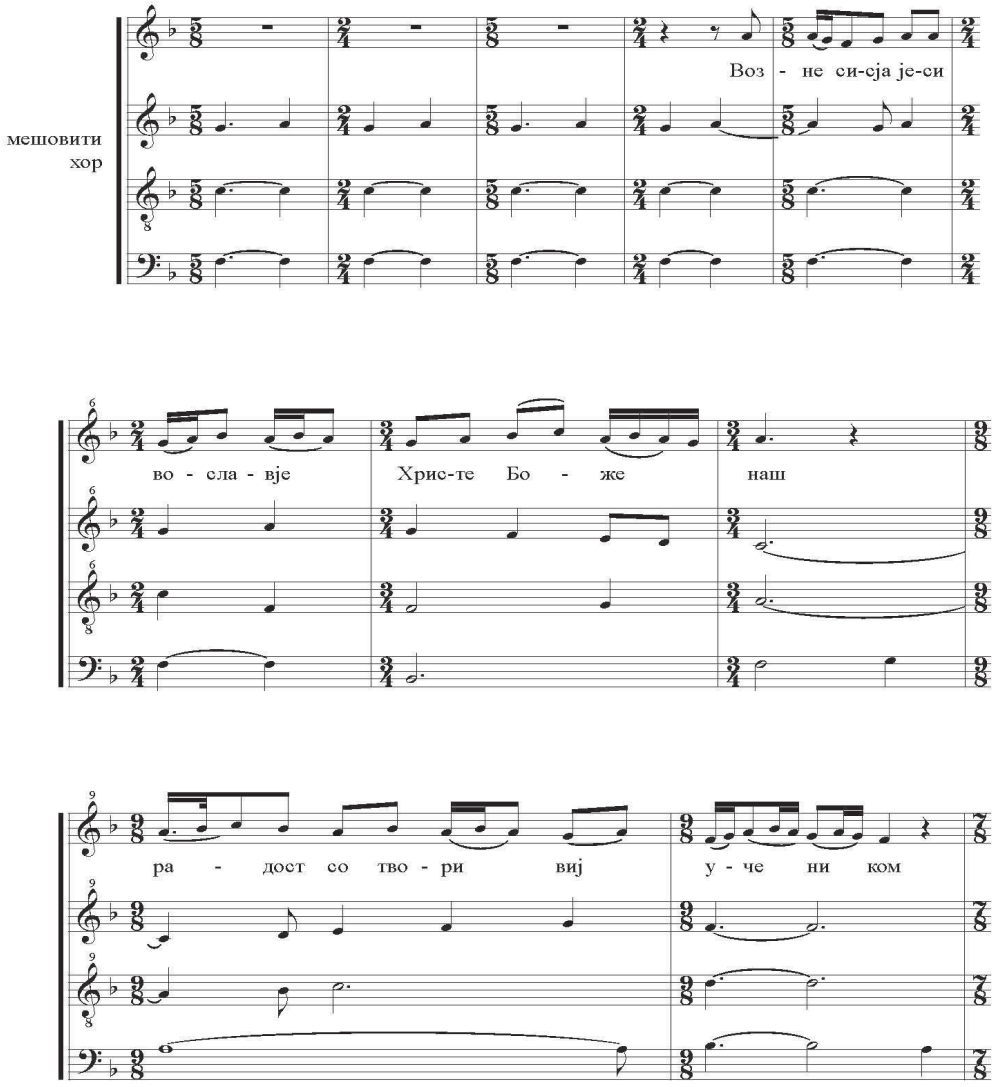


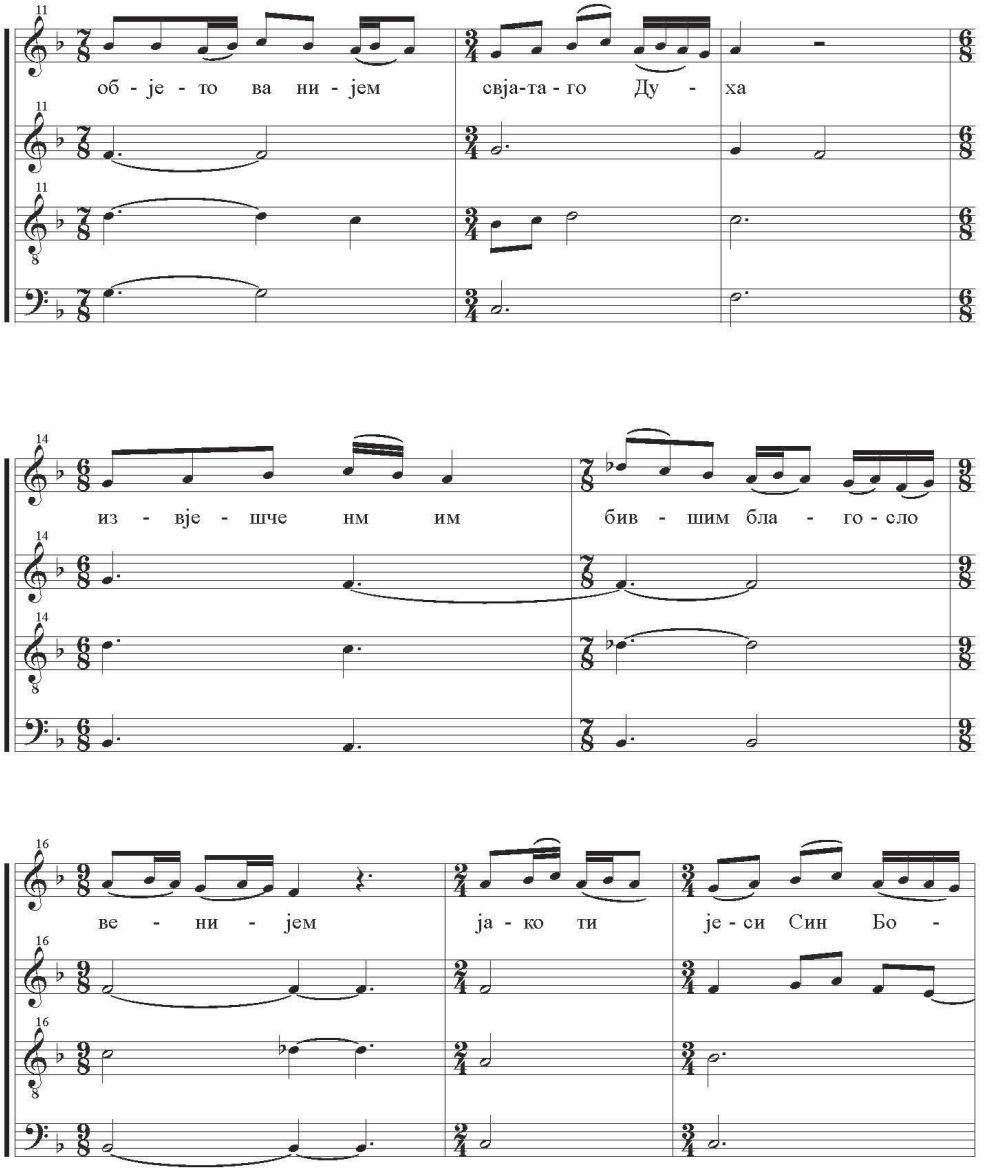
Вера Миланковић

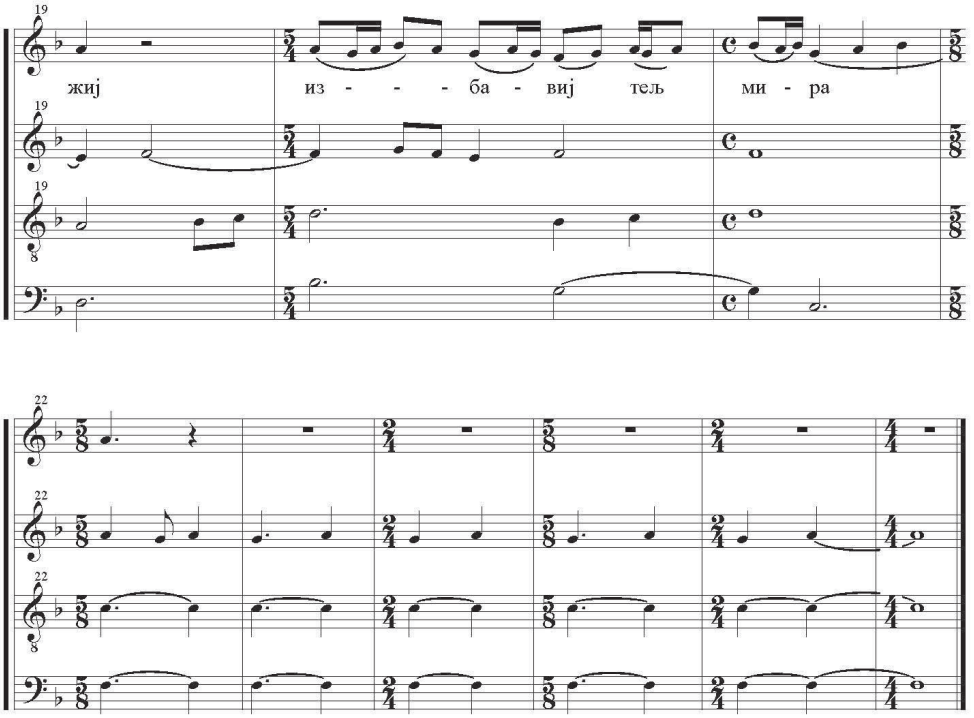
Вазнесење

Српски духовни календар, 2002.

према тропарима празника из Осмогласника Ненада Барачког




11
об - је - то ва ни - јем
свја-та - го Ду - ха
14
из - вје - шче нм им
бив - шим бла - го - сло
16
ве - ни - јем
ја - ко ти
је - си Син Бо -


19
жиј
из - - - ба - виј тељ
ми - ра
19
19
22
22
22

Нека запажања о Српском духовном календару Вере Миланковић[1]

Ивана Перковић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs

Сажетак

У овом раду се истражује значај и симболика *Српског духовног календара* Вере Миланковић кроз призму православне музичке традиције и богослужбеног календара. Ауторка компонује тропаре за најзначајније црквене празнике, интегришући музичке елементе карловачког појања и црквених гласова у савремену вокално-инструменталну композицију. У раду се дефинише шири контекст у коме се преплићу музика и календар у православној традицији, осветљавајући важност ових елемената у обликовању духовног живота српског народа. Посебно се истиче значај тропара као централног елемента литургијског календара и њихова улога у очувању и преносу духовних вредности кроз музичко стваралаштво. Овим радом се такође наглашава потреба за очувањем и популаризацијом српске црквене музике кроз нове композиционе приступе, који омогућавају да духовне вредности остану део савременог културног и духовног идентитета.

Кључне речи: *Српски духовни календар*, тропар, карловачко појање, православна музика, литургијски циклус

Музика и време одражавају суштинске принципе који су саставни део егзистенције. Кроз циклично организовање времена, уткано у календар, појединци и заједнице усклађују сопствена искуства са ритмовима природе и духовности. Кевин Џоунс у чланку *The cosmic keyboard: Tuning the calendar* истражује занимљиве паралеле између структуре календара и тоналне музике (Jones, 1996). Оба система повезују се са космичким поретком: календар и музика често се, дакле међусобно преплићу, одражавајући циклусе постојања.

Џоунс наглашава да постоји дубока веза између календара и музике, при чему у оба система постоје слични математички принципи. На пример, пентатонски систем у музици има паралеле са структуралним принципима у египатском календару који се темељио на десетодневним „недељама" сачињеним од два пентадна циклуса. Такође, како Џоунс исправно запажа, и бројеви 7 и 12 кључни су у оба система. Истичући присуство чврстих веза између календара и музике у ра-

[1] Ово је допуњена и измењена верзија рада под насловом: О *Српском духовном календару* Вере Миланковић, штампаног у: Часлав Оцић (ур.). (2009). *Стваралаштво Милутина Миланковића: зборник радова с Међународног симпозијума Стваралаштво Милутина Миланковића одржаног у Дању 23. и 24. маја 2008. године* (стр. 331–338). Београд: Српска академија наука и уметности. Рад се поново издаје уз сагласност уредника.

но-хришћанској цркви, споменути аутор наводи да је „историјски експлицитна музичко-космолошка веза била од суштинског значаја, као и у другим светским религијама. Хармонично порекло симболике бројева, које модерни човек често превиђа, али које је било веома значајно у хришћанским списима, морало је бити очигледно коментаторима као што је Климент Александријски који је, пишући у другом веку, сматрао да је Божја креативна песма 'складно уредила универзум и несклад елемената преобратила у хармоничан распоред, тако да цео космос постане консонанца'" (Jones, 1996, 55).

У српској култури, духовни календар дубоко је укорењен у православним хришћанским празницима, око којих су сједињене сложене мреже локалних и шире распрострањених обичаја. Композиција *Срйски духовни календар* Вере Миланковић је лични осврт на овако схваћену црквену годину и њене циклусе, изражен кроз музику. Заправо, цикличност времена у православној цркви не представља само суштински аспект богослужбеног живота, већ и дубоко укорењену концепцију која осветљава сложеност односа између пролазног времена и вечности. Православно схватање времена, познато је, није ограничено на линеарни ток; оно укључује и циклусе који верницима омогућавају континуирано учешће у духовном животу кроз редовно понављање богослужења и празника. Време се, према томе, у овом контексту доживљава као освећено, јер важни догађаји које хришћанство обухвата нису само предмет сећања, већ су и на известан начин присутни у садашњем тренутку (Станковић и Шево, 2023, 5–6).

Свакодневне православне службе као што су јутрење, вечерње и часови чине дневни циклус, који прати природни ритам дана и ноћи, док недељни циклус наглашава посебно место које недеља има као дан васкрсења. И други дани у недељи имају своју специфичну духовну тему која је повезана са различитим аспектима хришћанског живота и важним личностима или догађајима. Понедељак је посвећен анђелима, који се сматрају заштитницима људи, док се уторак везује за Светог Јована Крститеља. Среда и петак су дани посвећени Часном Крсту и Христовим страдањима. Четвртак је посвећен Светим апостолима и Светом Николају, који се убраја међу најпоштованије јерархе. Субота је дан када се верници молитвено сећају свих светих мученика и подвижника, као и свих преминулих верника, јер је то дан који је у традицији посвећен молитви за упокојене.

Поред њих дневних и недељних циклуса, у цркви постоји и период од осам недеља, познат као *ст̄олп̄* (стуб). Важан елемент овог циклуса је Осмогласник, или Октоих, који представља основу музичког и богослужбеног циклуса у православној традицији. Осмогласник се, као што је познато, поје током осам седмица, а сваке недеље користи се по један глас. На тај начин, свака седмица је обележена специфичним музичким садржајем. „Читав циклус Осмогласника, који почиње на Васкрс и траје током целе године, симболизује континуитет и повезаност времена са вечним васкрсењем" (Grăjdian, 2015, 346).

Иако су дневни и недељни циклуси важни, годишњи тј. календарски циклус има највећи утицај на целокупни богослужбени живот. Годишњи циклус укључује

непокретне празнике, који су фиксирани у соларном календару и обележавају се сваке године на исти дан, као и покретне празнике, који су везани за лунарни календар и мењају се у зависности од датума Васкрса. Литургијска година није само низ празника, већ је и начин на који Христос постепено постаје присутан кроз свете тајне, тако да је „сва историја – од тренутка стварања до Парусије – сумирана у мистичном… присуству Христа које нараста док не достигне своју пунину у евхаристији" (Streza, 2021, 3). Ова „ре-актуелизација се не врши у комеморативном хронолошко-историјском смислу, већ на мистичан, симболичан и есхатолошки начин" (Streza, 2021, 3).

У Српској православној цркви се још од краја 18. века музичка основа певаних молитава обликује према препознатљивим специфичним мелодијским принципима утврђеним у карловачком појању. Ово једногласно појање, познато и као српско народно црквено појање, послужило је и као основа за црквене хорске *a cappella* композиције Корнелија Станковића, Стевана Стојановића Мокрањца, Стевана Христића и других. Црквени напеви груписани у осам гласова према музичким законитостима у складу са њиховим мелодијским обрасцима, музичким формулама, тонским низовима и другим особинама смењују се у складу са литургијским календаром.

Ипак, сви гласови српског црквеног појања имају и неке заједничке елементе: побожан и одмерен карактер, једну врсту смирене узвишености, затим извесне заједничке мелодијске обрте, односно формуле које сачињавају својеврстан „генетски код" српске црквене музике, као и мање или више изражену блискост са народном музиком, итд.

Управо је препознатљивост и самосвојност српских црквених напева подстакла Веру Миланковић да у својој композицији *Срйски духовни календар* цитира тропаре за многобројне празнике. Навођење текстова и мелодија тропара у целости у оквиру ове вокално-инструменталне композиције не значи да је ауторка намеравала да створи духовно или црквено дело; напротив, реч је о световном концертном остварењу које, по речима ауторке, треба да „попуни празнину насталу заборављањем блискости Бога и природе". Избор тропара у смислу поетског жанра био је условљен ширином његове примене. Тропар се најчешће дефинише као кратка песма, строфа са текстом посвећеним празнику или светитељу који се слави. Постоји неколико тумачења порекла назива основног облика духовног песништва: према једном од њих, реч *тропарион* (деминутив од *тропаῖον*) има свој корен у грчкој речи *тропаῖα*, што значи трофеји, знаци победе, будући да се тропар бави темом победе светитеља или неке идеје. Према другом тумачењу, назив потиче од речи *τρέπω* и односи се на везу тропара и ирмоса канона, тј. на зависност тропара од ирмоса (његово равнање према ирмосу). Ово становиште, међутим, није широко прихваћено, јер су тропари, историјски посматрано, настали пре ирмоса. Најприхватљивији је став да тропар своје име дугује речи *τρόπος*, што означава начин или модус певања, односно мелодију. Први аутори тропара били су Антимус и Тимокле, који су живели у време владавине цара Лава I (457–474), али

ниједна њихова химна није сачувана. Међу најранијим, истовремено и најпознатијим тропарима, налази се литургијска песма из 6. века *Једнородни Сине*, која се приписује цару Јустинијану (Мирковић, 1965).

О зборницима тропара и других богослужбених песама писала је Светлана Кујумџијева у књизи *The Hymnographic Book of Tropologion: Sources, Liturgy and Chant Repertory* (Kujumdzieva, 2020) истражујући значај и еволуцију Тропологиона, као једне од најранијих химнографских књига у историји хришћанског богослужења. Реч је о првој познатој збирци која је садржала текстове химни за целу црквену годину, укључујући текстове за непокретне и покретне празнике. Ова књига, настала у Јерусалиму или његовој околини, одиграла је кључну улогу у организацији литургијског живота у раној Цркви и њен утицај се касније проширио на Константинопољ и цео византијски свет.

Тропари заузимају централно место као примарни жанр Тропологиона, играјући кључну улогу у његовом литургијском и музичком значају. Као један од фундаменталних елемената химнографске праксе, тропари су служили не само као поетски изрази верске мисли, већ и као структурни носиоци литургијског календара. Њихова систематизација у оквиру осмогласног система, који је касније постао основа за развој Октоиха, представља један од најзначајнијих доприноса у формирању византијске музичке традиције.

Истраживање Кујумџијеве укључује анализу различитих верзија Тропологиона, као што су грузијски „Јадгари", јерменски „Шаракноц" и сиријски „Троплигин". Иако су постојећи рукописи Јадгарија датирани у 10. век, садржај ових рукописа потиче из много ранијег периода, вероватно од 5. до 7. века. Ова књига, која се сматра грузијском верзијом Тропологиона, садржи химне за целу црквену годину и представља значајан документ који показује како је византијска литургијска традиција била пренета и адаптирана у грузијском контексту. Јерменски Шаракноц укључује најстарију збирку тропара на јерменском језику (потиче из 8. века) и има сличности са грчким и грузијским традицијама. Сиријски Троплигин, чији најстарији извори датирају из из периода између 9. и 12. века јесте верзија Тропологиона која садржи небиблијске химнографске текстове и представља сиријску адаптацију Тропологиона, показујући значај тропара и начин прилагођавања химнографске збирке регионалним традицијама.

Поред грузијских, јерменских и сиријских извора, Кујумџијева такође истражује и грчке и словенске изворе Тропологиона. Грчки рукописи Тропологиона, као што су они из деветог и десетог века, приказују еволуцију овог жанра у византијском контексту. Словенски извори, иако мање бројни, такође су од значаја јер показују како је Тропологион био прилагођен и укључен у словенску литургијску праксу.

Другим речима, истраживање Светлане Кујумџијеве показује да су тропари и Тропологион као књига одиграли кључну улогу у формирању хришћанске музичке и литургијске традиције. Тропологион је престао да се користи у дванаестом веку, али су његови тропари остали присутни у модерним литургијским књигама, што сведочи о њиховом трајном значају и употреби.

Садржај текстова тропара је обично похвалног карактера и у њима се, уз извесна општа места, готово по правилу помињу име одређеног свеца или његова категорија (мученик, апостол, преподобни и др.) и заслуге. Тропар одређеног празника пева се на свим службама тога дана; штавише, он се може и издвојити из контекста општих богослужења и певати самостално у другим посебним обредима. Српска обредна пракса такође понекад користи поједине тропаре, и то као део народно-обичајне праксе (нпр. Рођење). Следи логично питање: зашто се управо тропари, а не неке друге форме литургијске поезије (нпр. стихире, антифони, прокимени и сл.), могу 'издвојити' из 'матичног контекста' и пребацити у неки други оквир? Одговор лежи у чињеници да су у њима најдиректније и на најједноставнији начин изложене основне теме одређеног празника.

Имајући у виду све наведено везано за старост и популарност химнографског жанра тропара, као и њихову распрострањеност, опредељење Вере Миланковић за ову форму, не представља никакво изненађење. Тропари су постали композиторска окосница плана за ауторски уобличено представљање српске црквене музике на разумљив и занимљив, али и мање уобичајен начин. Основна намера је, дакле, приближавање српског црквеног појања онима који са њиме нису довољно упознати, али у нешто другачијем облику у односу на канонизовану црквену праксу. Основна жеља да се ове мелодије поново неосетно учине делом духовног наслеђа остварује се применом напева заснованих на традицији карловачког појања. Овај поступак подразумева обогаћење извођачког медија и хармонизацију, будући да су изабране песме – одређени број празничних тропара, заправо тропара посвећених великим црквеним празницима – у највећем броју преузете из једногласног записа Ненада Барачког (Барачки, 1995). Знатно мањи број песама цитиран је према записима Стевана Стојановића Мокрањца (тропар за Светих четрдесет мученика у Севастији) (Мокрањац Стојановић, 1935) или Бранка Цвејића (тропари за Михољдан и Ђурђиц) (Цвејић, 1941).

У саставу *Српског духовног календара* налазе се три циклуса: један је сачињен од песама посвећених Господу Исусу Христу, други од песама посвећених Пресветој Богородици, а у саставу трећег циклуса су песме посвећене светитељима. Редослед песама у првом циклусу, компонованом за солисте, мешовити и дечји хор и оркестар, прати поредак догађаја из живота Исуса Христа и његовог подвига спасења људског рода. Други циклус за мешовити хор *a cappella* прати најважније догађаје из живота Пресвете Богородице. Изостављен је тропар за Сретење, који је и поред тога што, према хеортолошким оквирима, припада празницима Богородице, придружен Христовим празницима. Трећи циклус, посвећен светитељима – апостолима, пророцима, великомученицима, мученицима, светим женама итд. – прати поредак црквене године почев од 1. септембра (по старом календару), који означава почетак године. У том погледу се издваја обрада тропара на Крстовдан Спаси Господи људи твоја, који је из композиционо-драматуршких разлога и симболичких побуда издвојен и дат као пролог циклуса посвећеног светитељима, али и као епилог сва три дела *Српског духовног календара*. Први и трећи циклус су

„испресецани" малим славословљима у различитим црквеним гласовима, која служе да „освежавају" музички ток или је њихово присуство условљено елементима богослужбеног поретка тропара.

У песмама су заступљени различити црквени гласови, а највећи број нумера се налази у четвртом, првом и другом гласу. Како се понекад исти мелодијски обрасци налазе у суседним песмама (на пример, надовезују се песме посвећене Арханђелу Михаилу и Светом Николи и обе су у четвртом гласу), композиторка је водила рачуна о разноврсној оркестрацији и разликама у ангажованим вокалним саставима. У неким случајевима, избор извођача има и симболичко значење повезано са самим празником или текстом тропара. Таква је на пример нумера заснована на тропару за празник уласка Господа Исуса Христа у Јерусалим, за дечји хор, клавир и гудачке инструменте. Приликом свечаног уласка Спаситеља у Јерусалим, њега су дочекала деца носећи гранчице у рукама. Стога се Цвети посвећују деци, а и у тексту тропара се налазе следеће речи: „зато и ми као деца носећи знаке победе Теби победнику смрти кличемо...", чија је порука у томе да и ми, као и деца, треба да верујемо чиста срца и искрено.

Музичка обрада песама је дискретна и вођена је жељом да се не наруши јединство, целокупност и, колико је могуће, духовна димензија цитираних тропара. Напеви су увек изложени јасно, без измена у односу на записе из којих су преузети (изузев понављања неких већих целина, као нпр. у нумери заснованој на тропару *Мироносицам женам*), једино је нотни запис усложњен услед неопходне метричке транскрипције метрички неодређених записа Ненада Барачког. Пратња је дијатонска и непертенциозна и почива на латентном хармонском фундусу црквених гласова. У смењивању песама нижу се различите вокалне и инструменталне боје: од нежних и прозрачних тонова, попут комбинације соло сопрана, харфе и гудачког корпуса у песми посвећеној Преображењу, преко необичних и свежих спојева, као што је случај у песми за рођење св. Јована Претече са комбинацијом дечјег хора, маримбе и тамнијих гудачких инструмената (виоле, виолончела и контрабаса), до богатог здруживања свих извођача, искоришћеног у нумери посвећеној празнику над празницима – Васкрсу. Музикалношћу и пријемчивошћу појединачних песама у оквиру *Срйскоī духовноī календара* Вера Миланковић је јасно указала на музички јединствену природу сваког празника, али и на његову дубоку условљеност и везе са осталим празницима које српски народ поштује.

Литература

Grăjdian, V. (2015). Communication Difficulties between Different Liturgical-Musical Paradigms. *Review of Ecumenical Studies Sibiu, 7*(3), 336–347.

Jones, K. (1996). The cosmic keyboard: Tuning the calendar. *Contemporary Music Review, 14*(1–2), 39–58.

Kujumdzieva, S. (2020). *The Hymnographic Book of Tropologion: Sources, Liturgy and Chant Repertory* (1st ed.). Routledge.

Streza, D. A. (2021). The orthodox liturgical year and its theological structure. *HTS Teologiese Studies / Theological Studies, 77*(4). https://hts.org.za/index.php/hts/article/view/6742/19643

Барачки, Н. (1995). *Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеву* (фототипско издање). „Каленић"; Музиколошки институт Српске академије наука и уметности; Матица српска.

Мирковић, Л. (1965). *Православна литургика или Наука о богослужењу Православне источне цркве. [1], Општи део* (2. изд.). Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Мокрањац Стојановић, С. (1935). *Опште појање: Православно српско народно црквено појање*. Државна штампарија Краљевине Југославије.

Станковић, В. П., Шево, Б. Н. (2023). Православни празници: баштина српске културе. *Баштина, 33*(59), 353–364.

Цвејић, Б. (1941). *Карловачко појање. Минеј*. [рукопис]. http://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:ND_10EA7FE651FEEDEA8A85697384F55440

SOME OBSERVATIONS ON *THE SERBIAN SPIRITUAL CALENDAR* BY VERA MILANKOVIĆ

This paper explores the significance and symbolism of the *Serbian Spiritual Calendar* by Vera Milanković through the lens of Orthodox musical tradition and liturgical calendar. The author composes troparia for the most significant church feasts, integrating musical elements of Sremski Karlovci chant and church modes into a contemporary vocal-instrumental composition. The paper defines the broader context in which music and the calendar intertwine in the Orthodox tradition, highlighting the importance of these elements in shaping the spiritual life of the Serbian people. The significance of troparia as a central element of the liturgical calendar and their role in preserving and transmitting spiritual values through musical creation is particularly emphasized. This paper also underscores the need for the preservation and popularization of Serbian church music through new compositional approaches, which allow spiritual values to remain an integral part of contemporary cultural and spiritual identity.

Keywords: *Serbian Spiritual Calendar*, troparion, Sremski Karlovci chant, Orthodox music, liturgical cycle

ГРАЂАНСКЕ ПЕСМЕ У АРАНЖМАНИМА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

URBAN SONGS ARRANGEMENTS BY VERA MILANKOVIĆ

Стара градска музика за нове извођаче и слушаоце: композиције Вере Миланковић за хор „Колибри”[1]

Ивана Медић
Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија
dr.ivana.medic@gmail.com

Сажетак

Један од значајних сегмената стваралаштва српске композиторке Вере Миланковић јесу њена остварења намењена најмлађим извођачима, посебно дечијем хору „Колибри”. Као дугогодишња сарадница овог прослављеног хора, Вера Миланковић је предано радила на проширењу репертоара и упознавању малих певача са богатом ризницом српских народних и старограданских песама, али и са познатим нумерама из домаћих и иностраних играних и анимираних филмова, које су временом такође постале део урбаног фолклора и ушле у репертоар „евергрин” или старограданских нумера. Надовезујући се на истраживања етномузиколошкиње Марије Думнић Вилотијевић, ауторке прве историје старограданске музике у Србији (Думнић Вилотијевић, 2019), показаћу на који начин је Вера Миланковић трансформисала ову, изворно кафанску, праксу у жанр својеврсног дечијег Lied-а, водећи притом рачуна о извођачким могућностима најмлађих певача и одабиру текстова прилагођених њиховом узрасту. Посебан акценат стављен је на улогу аранжера, који у условима анонимног или анонимизираног ауторства, добија на значају као баштиник и преносилац урбане фолклорне традиције. Као пример за анализу коришћен је компакт диск хора „Колибри” насловљен *Тамо далеко*, на којем је заступљен управо овакав репертоар.

Кључне речи: Вера Миланковић, хор „Колибри”, урбана народна музика, старограданска музика, носталгија

Увод

Један од значајних сегмената опуса композиторке Вере Миланковић јесу остварења намењена најмлађим извођачима. Као дугогодишња сарадница прослављеног дечијег хора „Колибри”, Миланковићева је предано радила на проширењу репертоара и упознавању малих певача (и њихове публике) с богатом ризницом српске старограданске музике, али и са познатим нумерама из српских и југословенских филмова, које су временом, захваљујући процесу „патинизације” и концепту „носталгије”,[2] такође постале део урбаног фолклора и ушле у репертоар евергрин (evergreen) напева. Као пример за анализу биће коришћено аудио издање хора

[1] Овај рад настао је у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ (бр. 200176) коју институционално финансира Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

[2] Наслањајући се на радове Светлане Бојм и Митје Великоње, етномузиколошкиња Марија Думнић Вилотијевић издваја „носталгију” и „патинизацију” као кључне појмове за

„Колибри" насловљено *Тамо далеко* из 2001. године, на којем је снимљен управо овакав репертоар.[3] У питању је компакт диск са два програма: на првом програму су, како их Вера Миланковић назива грађанске песме, које је композиторка обрадила за дечији хор и клавир. Заступљено је четрнаест песама: *Милкина кућа на крају, Ноћас нису сјале звездице на небу, Кад те видим на сокаку, Болујем ја болујеш ти, Кроз поноћ нему, Седи Ћира, Ајде Као ајде злато, Зрачак вири, На студенцу, Кад би ове руже мале, На те мислим, Тихо ноћи, Дека и унук (Узо дека свој унука)* и *Тамо далеко*. Други програм садржи такозване вечите песме за глас и клавир – у питању су популарне нумере из играних филмова, анимираних филмова и мјузикала: *Мери Попинс, Три прасета, Снежана и седам патуљака, Моје песме моји снови, Петар Пан, Чаробњак из Оза, Љубав и мода* и *Ко то тамо пева*. Код нумера које су изворно на енглеском језику, коришћени су већ постојећи препеви на српски језик које су урадили Владимир Андрић, Вера Торбица и други, а неке песме су диригенткиња Милица Манојловић и композиторка саме препевале.[4]

презначење некадашње „нове" музике у „стару", при чему долази до њеног квалитативног унапређења:

> Носталгија је механизам у увек виталним процесима музичке (и уопште културне) патинизације. Тако је градска народна музика пре Другог светског рата била не само уживана као кафанска и народна, већ и гласно критикована као недовољно стара и савремена. Након рата и појаве новокомпоноване народне музике, поменута градска народна музика је презначена у староградску и историзовану (самим тим 'вреднију') народну музику. (…) Оно што је данас актуелно јесте патинизација новокомпоноване музике до деведесетих година XX века, те тако некада „лоша" народна музика извођењем од стране акустичних инструменталних састава и у Скадарлији постаје „добра" – староградска (Думнић Вилотијевић, 2019: 25–26).

Дакле, процесом патинизације, временом долази до апсорбовања новокомпонованих и других песама у староградски репертоар; а исти процеси патинизације и носталгије су на делу и приликом презначења музике из играних и анимираних филмова у евергрин.

[3] Хор „Колибри". Диригенткиња: Милица Манојловић. Клавирска сарадња: Вера Миланковић. ТАМО ДАЛЕКО (ЦД издање). Аранжмани и клавирска сарадња: Вера Миланковић. Тон мајстори: Д. Велашевић, З. Маринковић, З. Марић. Музички продуцент: Марио Кремзир. Дигитални примастеринг: Зоран. Ч. Стефановић. Тонски студио за примастеринг: Кошутњак ПГП-РТС. Београд: Радио-телевизија Србије, 2001.

[4] ВЕЧИТЕ ПЕСМЕ за глас и клавир (приредила Вера Миланковић)

30:55 15. *Димничар* (из филма *Мери Попинс*, музика: Ричард Шерман, стихови на српском: Милица Манојловић)

33:25 16. *Коцка шећера* (из филма *Мери Попинс*, музика: Ричард Шерман, стихови на српском: Милица Манојловић)

36:02 17. *Ко се боји вука још* (из анимираног филма *Три прасета*, музика и текст: Ф. Черчил и Ен Ронел)

38:00 18. *Марш патуљака* (из анимираног филма *Снежана и седам патуљака*, музика и текст: Ф. Черчил и Лари Мори, стихови на српском Милица Манојловић, солисти: Мина Бошњак, Милош Кецман и Милена Матић)

Последње три песме су оригиналне композиције Вере Миланковић, за које је написала и текст и музику, а које су стилски уклопљене уз остале нумере на овом издању: то су песме *Ветар, Валцер* и *Канцона*.[5]

Овом приликом усредсредићемо се на нумере објављене на првом од поменута два компакт диска, те показати на који начин је Миланковићева трансформисала песме жанра староградске музике у композиције за дечији хор са клавирском пратњом.

Староградска музика: историјски и теоријски преглед

Староградска музика какву данас познајемо проистекла је из градске (или урбане) народне музике. Она је апсорбовала бројне утицаје: поред фолклора Срба и суседних словенских народа, асимиловала је француску шансону, немачки шлагер, италијанску канцону, руску романсу, оперету, комаде с певањем, пан-балканску севдалинку, јеврејски клецмер, грчки ребетико, турску смирнеику и фасил, и напокон румунски и мађарски урбани фолклор, чији су извођачи углавном били Роми. Прожимање западних и централно-европских утицаја, с једне стране, и источњачких с друге, није типично само за српски градски фолклор, већ и за музику осталих балканских народа који су били изложени вишеструким и сложеним утицајима.

Термин „градска народна музика" увела је етномузиколошкиња Маргерита Радукић пре више од двадесет година, разматрајући урбану народну музику српске престонице (Радукић, 2003: 1). Посебну пажњу посветила је проблему ауторства, те је градске песме поделила на: а) оне чији је аутор остао анониман; б) оне чији је

39:27 19. *Знам да ће доћи дан* (из анимираног филма *Снежана и седам џатуљака*, музика и текст: Ф. Черчил, стихови на српском: Милица Манојловић, солиста Бојана Димковић)

41:11 20. *Рунолист* (из филма *Моје песме, моји снови*, музика и текст: Роџерс & Хамерштајн, стихови на српском: Радослав Граић)

43:28 21. *До-ре-ми* (из филма *Моје песме, моји снови*, музика и текст: Роџерс & Хамерштајн, стихови на српском: Вера Миланковић и Милица Манојловић, солисти: Бојана Димковић и Зоран Лековић)

47:10 22. *Крокодил* (из анимираног филма *Петар Пан*, музика и текст: Ф. Черчил, стихови на српском: Вера Торбица)

48:50 23. *Изнад дуге* (из филма *Чаробњак из Оза*, музика: Е.У. Харбург, стихови: Харолд Арлен, стихови на српском: Владимир Андрић)

51:38 24. *Девојко мала* (из филма *Љубав и мода*, музика: Дарко Краљић, стихови: Божидар Тимотијевић)

53:27 25. *За Београд* (из филма *Ко то тамо пева*, музика: Војислав Костић, стихови: Душан Ковачевић)

[5] 55:17 26. *Ветар* (музика и текст: Вера Миланковић)

58:14 27. *Валцер* (музика и текст: Вера Миланковић)

1:00:30 28. *Канцона* (музика и текст: Вера Миланковић)

аутор познат, али су у потпуности апсорбоване од стране народа; в) оне песме које су дошле можда из неке друге области, али је то било веома давно (Радукић, 2003: 10).

У монографији *Звуци носталгије – Историја староградске музике у Србији*, Марија Думнић Вилотијевић дефинише „градску народну музику" и „старограду музику" као два међусобно повезана, али ипак различита жанра. Према овој аугорки,

> *Градска народна музика* у ширем смислу обухвата популарне народне праксе које су биле иманентне градским срединама у ширем дијахронијском континууму. У ужем смислу, под градском народном музиком овде се подразумева популарна (не-фолклорна) народна музика различитог порекла у географском и индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима, а музичко-поетски – она је локална адаптација западноевропских и османских утицаја у ширем смислу. (…) С друге стране, *старограда музика* јесте савремена носталгична регионална популарна пракса заснована на стилу поменуте градске народне музике и концептуалном контрастирању другом жанру – *новокомпонованој народној музици* (Думнић Вилотијевић, 2019: 15–16).

Ауторка истиче као кључни појам „носталгије"; наслањајући се на тумачења америчке слависткиње Светлане Бојм, Думнић Вилотијевић указује да „носталгија представља побуну против модерног поимања времена, времена оличеног у историји и прогресу" (Думнић Вилотијевић, 2019: 18–19), те објашњава да је музика српских композитора из 19. и с почетка 20. века „извођењем у ванконцертним, односно (полу)приватним контекстима (укључујући кафане) постала градска народна музика" (Думнић Вилотијевић, 2019: 163). Етномузиколог Димитрије Димитријевић, који је проучавао рад чувеног виолинисте Властимира Павловића Царевца, одређује градску народну музику као „новији слој народне музике, популарне у градским срединама од XIX и највише у првој половини XX века у Србији" (Димитријевић, 2011: 1).

С друге стране, музиколошкиња Татјана Марковић тумачи музику овог периода у оквирима три дискурса: фолклора, патриотизма и сентиментализма, при чему је дискурс сентиментализма био најзаступљенији управо у градској народној музици (Marković, 2005: 193). Ауторка такође истиче да су за репертоар урбаног фолклора били важни позоришни комади с певањем, јер су се у њима изводиле тада популарне песме и ван сценских оквира; а у позориштима је у 19. веку извођен репертоар поникао из сентименталистичко-бидермајерске драмске литературе, по угледу на велике европске центре (Marković, 2005: 115).

Композитори Даворин Јенко (1835–1914), Јосиф Маринковић (1851–1931) Станислав Бинички (1872–1942) и Исидор Бајић (1878–1915) издвајају се као најистакнутији представници српског сентиментално-романтичарског стваралаштва које је пресудно утицало на каснију старограду музику. Они су били

најуспешнији „хитмејкери" свог доба, а многе њихове песме данас се сматрају „народним". Бинички се нарочито често инспирисао севдалинком, нпр. у циклусу песама *Мијатовке*, насталом према извођењима кафанског певача Мијата Мијатовића. Што се тиче стихова градских сентиментално-романтичарских песама, у улози „текстописаца" најчешће су се налазили познати романтичарски песници попут Бранка Радичевића (1824–1853), Ђуре Јакшића (1832–1878), Јована Јовановића Змаја (1833–1904), Јанка Веселиновића (1862–1905), Алексе Шантића (1868–1924) и других. Поред ових стваралаца који су у историји српске књижевности вредновани као најзначајнији представници нашег књижевног романтизма, стихове за данашње старограде ске „стандарде" писали су и други, мање значајни аутори: Спиридон Јовић (1801–1836), Никанор Грујић (1810–1887), Петар Прерадовић (1818–1872), Јован Илић (1824–1901), Милорад Митровић (1867–1907), Милорад Петровић Сељанчица (1875–1921) и др.

Марија Думнић Вилотијевић истиче да су у градској народној музици били „важни композитори који својевремено нису уврштени међу уметнике, а тек у скорије време се њихова дела помаљају из архивске грађе. (…) Дужну пажњу зато треба посветити тамбурашима и капелницима Васи Јовановићу,[6] Марку Нешићу,[7] Мити Орешковићу[8] и Вацлаву Хорејшеку,[9] као композиторима који су се и међу савременицима издвојили као аутори градске народне музике" (Думнић Вилотијевић, 2019: 173). Ауторка закључује:

> Старограде ска музика се може сматрати граничним подручјем између фолклорне, популарне и уметничке музике, односно жанром који има елементе ових трију врста (…) Повезаност с уметничким стваралаштвом остварена је кроз значајнан допринос познатих српских (као и регионалних) композитора и песника овом корпусу песама од друге половине XVIII века (а нарочито током XIX и прве половине XX века), који су писали песме „у фолклорном духу". Ти облици по својој намени заправо припадају домену популарне музике (…), а како је певање *лида* на српском језику било део политике јачања националног идентитета, неке композиције су досегле статус високе уметности овдашњег романтизма. (…)
>
> Са̂м термин „старограде ска" имплицира да се њиме означава музика која потиче из града и/или се изводи у граду (каткад и опева одређени град), као и да је, прецизније, реч о музици која се некада изводила, односно која је стара. Ово је један од показатеља

[6] Васа Јовановић (1872–1943) био је тамбураш и композитор из Новог Сада, оснивач тамбурашког збора Бели Орао.

[7] Марко Нешић (1873–1938) био је композитор, тамбураш, песник и есперантиста из Новог Сада, блиски сарадник Васе Јовановића.

[8] Димитрије Мита Орешковић (1816–1867), био је тамбураш, певач, песник и композитор популарних песама. О његовом животу и раду објављена је колективна монографија *Мита Орешковић: пр̄ви ср̄пски канта̄утор* (Томић, 2004).

[9] Вацлав Хорејшек (Václav Horejšek, 1839–1874) био је композитор чешког порекла, који је радио као наставник музике и хоровођа у Земуну и Панчеву.

дискурса носталгије за прошлошћу и за завичајем који се везује за овај жанр популарне музике (Думнић Вилотијевић 2019: 206–207).

Старограде песме за нове извођаче и слушаоце

У наставку овог рада, посветићемо се старограде песмама које је Вера Миланковић обрадила за дечији хор „Колибри".

Теоретичарка књижевности Зоја Карановић текстове градских народних песама сврстава у „грађанску лирику", а потом их даље разврстава по стилско-језичким и тематско-садржинским карактеристикама на песме љубавно-еротског садржаја и песме које уопште на специфичан начин певају о жени, анакреонтско-винске и патриотске (Карановић, 2014: 48). Приликом селекције песама за хор „Колибри", Миланковићева је првенствено водила рачуна о томе да текстови песама буду примерени дечијем узрасту. Због тога на компакт-диску који је предмет анализе нису заступљене љубавно-еротске песме ласцивног садржаја, нити песме које величају кафанско пијанство и боемски стил живота; али су зато присутне остале врсте песама: лирско-љубавне, које су и најбројније (нпр. *Милкина кућа на крају, Кад те видим на сокаку, Болујем ја болујеш ти, Кад би ове руже мале, На те мислим, Тихо ноћи* и др.), шаљиве (*Седи Ћира*) и патриотске (*Дед и унук* и *Тамо далеко*). Такође, на овом издању нема новокомпонованих народних песама које су процесом патинизације асимиловане у корпус старограде музике, већ су искључиво уврштене песме настале крајем 19. и почетком 20. века.

Питање ауторства ових песама веома је комплексно. Думнић Вилотијевић истиче да се многим градским народним песмама

> не може утврдити аутор, а најчешће – композитор. Како институција аутора у данашњем смислу није постојала, среће се атрибут „народна" код песама које су биле веома популарне у одређеном крају, а потписи аутора су неретко означавали заправо аранжера мелодије. (…) Аранжери мелодија (у данашњем смислу) су сакупљали мелодије и хармонизовали их. Многи од њих били су странци који су као музички образовани деловали у српским срединама. Тако је, примера ради, „стандард" старограде музике *Тихо ноћи* пронађен у две основне сличне верзије – Даворина Јенка и Вацлава Хорејшека. Познато је да је реч о 33. песми Јована Јовановића Змаја из лирског циклуса *Ђулићи* из 1864. године. Очигледно популарна, ова песма је објављена у више нотних збирки у сличним верзијама, а до сада није утврђено прво ауторство и година компоновања (Думнић Вилотијевић, 2019: 180–181).

Слично важи и за поетски садржај ових песама: како је истакла теоретичарка књижевности Марија Клеут, „Док народно/усмено песништво карактерише непознат/анониман аутор (…), а учено/писано познат – у 'грађанском песништву' његова би се позиција најбоље изразила термином *анонимизиран аутор*. (…) Текст у 'грађанском песништву' је варијабилан, али су измене којима он бива подвргнут мањег обима од оног који се остварује у усменој књижевности" (Клеут, 1990: 442–443).

Премда на компакт диску *Градске їесме* није назначено ауторство песама, већ су њихови стваралаци анонимизирани, за неке од ових песама познато је ко су њихови творци. Према Горану Митровићу, ауторство песме *Милкина кућа на крају* дуго је било прикривено из два разлога: најпре, зато што је опевала забрањену љубав између потурице Омер-паше Латаса (раније Михајла Латаса) и Милке Бркљачић, али и зато што је њен аутор био свештеник коме није било дозвољено да се бави оваквом врстом стваралаштва:

> Песма *Милкина кућа на крају* објављивана је под различитим насловима. Уз мање варијације мелодија је приближно иста, док је текст два пута дужи од данас уобичајеног. Управо ти изостављени делови садрже одгонетку о пореклу песме. (…) Добро скривени аутор песме који је знао праву истину о овој љубави, био је слободоумни архимандрит, потоњи владика Никанор Грујић. Изучивши школе на немачком, мађарском и латинском, овај рођени Барањац рукоположен је и са службом распоређен средином претпрошлог века у Плашком. Ту га је снашла прича о Милки и Михајлу Латасу, а он ју је преточио у песму. Занимљиво је да је он још као искушеник и калуђер писао песме које је објављивао под псеудонимима, јер је црква бранила ту делатност. Владика Никанор умро је 8. априла 1885. године, а црквене власти су само три недеље касније спалиле његове рукописе. Ипак, неко је успео да запише песму пре спаљивања. Очаран лепотом ове песме, њене речи је забележио Јован Јовановић Змај, јер је и сам као песник схватио њену вредност, без обзира на све контроверзе које су је пратиле. Тако ју је спасао од уништења и заборава (Митровић, 2016).

Неколико песама заступљених на компакт диску компоновао је Станислав Бинички, нпр. *Ноћас нису сјале звездице на небу,* на стихове Алексе Шантића, и *Кроз їоноћ нему,* на стихове Ђуре Јакшића. Песму *Зрачак вири* написао је Исидор Бајић на текст Јована Јовановића Змаја. *Дед и унук* такође садржи Змајеве стихове, а музику је компоновао Јосиф Маринковић. Пре петнаестак година откривено је и ауторство песме *Тамо далеко:* према историчару Ранку Јаковљевићу, њу је спевао Ђорђе Маринковић, музичар-аматер из околине Кладова, који је највећи део живота провео у Француској, где је и заштитио ауторска права:

> У писму упућеном Радио-Београду 1966. године, након што је од Јована Јовановића из Кладова сазнао да је национална радиофонска кућа издала ову песму, Ђорђе Маринковић наводи: „Част ми је послати вам седам комада од мојих композиција, с надом да ће певачки хор снимити коју песму; захваљујем певачком хору из дубине душе што су снимили моју песму 'Тамо далеко'… Моју песму 'Тамо далеко' написао сам на Крфу 1916. године после нашег повлачења преко Албанске планине. Зато вас лепо молим да увек напишете моје име и презиме на програму после сваког извођења на Радију." (…) Ђорђе Маринковић је у Паризу пријавио и добио заштиту ауторског права песме „Тамо далеко", „за све земље света". На примерку публикације „Airs Serbes"/ „Српске арије"/, Edition G.Marinkovitch, 19. rue Lecluse Paris /17eme/, издате од стране аутора 1958. године стоји упозорење: „tous droits d'execution de reproduction et d'arrangements reserves pour tous pays". На почетку нотног текста унета је назнака „речи и музика Ђорђе Маринковић", а текст музике са ставовима „Lente et expressiv",

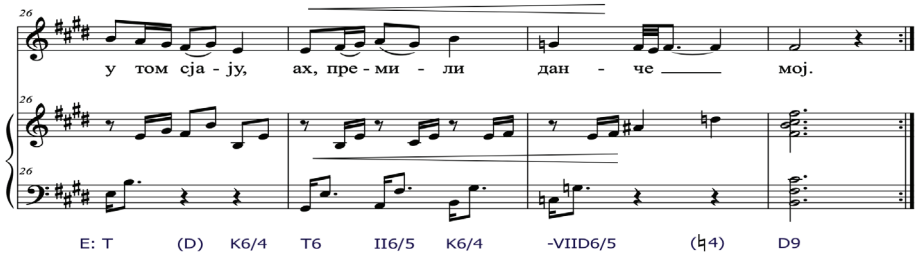
„Mouv, de Valse Lente" i „Allegro", гласи: 1. став – „Тамо далеко, далеко крај Дунава/ Тамо је село моје, тамо је љубав моја/; 2. став – „Зар је морала доћ та тужна несретна ноћ/ Када си драгане мој пош'о у крвави бој/ 3. став – „Черго моја чергице о' чађава платна/ Ти си моја кућица сребрна и златна/ Гуди, гуди гудало поврх танких жица/ Уста су ми препуна, хај хај, лепих песмица". И на посебно штампаном тексту „Ouevres de Georges Marinkovitch", где се наводе и „Airs Serbes", Маринковић је својеручно додао „Све су то моје композиције" (Јаковљевић, 2008).

Јаковљевић истиче да су композитори Ђорђе Караклајић и Жарко Петровић оспорили Маринковићево ауторство, јер су у овим ауторизованим песмама препознали парафразе песама Исидора Бајића, као и мађарских и украјинских песама. Јаковљевић такође наглашава да су као потенцијални аутори песме *Тамо далеко* означавани још и „Милан Бузин, капелан Дринске дивизије, др Димитрије Марић, лекар III пољске болнице Шумадијске дивизије и Михајло Заставниковић, учитељ у Неготину" (Јаковљевић, 2008). Као што видимо на примеру ове песме, ауторизација је процес супротан анонимизацији, јер (наводни) творац песме инсистира на властитом ауторству, те штити своја права, иако оригинално ауторство и даље може бити под знаком сумње. Поред тога, како је нагласила Думнић Вилотијевић, граница између аутора и аранжера остајала је пропусна; штавише, у условима анонимног или анонимизираног ауторства, аранжер добија на значају као неко ко песму, с једне стране, „фиксира" нотним писмом и потом хармонизује, чувајући је тиме од заборава, а с друге стране, пружа професионалним и аматерским извођачима верзију песме која може да се изводи у разним приликама, што доводи до њеног омасовљења и даљег преношења, те коначног утемељења у статусу „народне" песме. Аранжер, дакле, постаје значајан колико и сам аутор песме, било да нам је познат или анониман, јер без аранжера као медијатора није могућ поменути трансфер у коначни статус народне песме.

Надахнути аранжмани старограданских песама које је Вера Миланковић начинила крајем 20. и почетком 21. века, омогућили су им да доживе још један трансфер, те да започну нови живот као дечија музика. Приликом одабира песама, композиторка је избегла оне са наглашеним оријенталним призвуком (нпр. севдалинке или песме из корпуса ромских ансамбала), у којима су заступљени интервали прекомерне секунде у мелодији, мелизми и други орнаменти. Уместо тога, Миланковићева бира оне настале под доминантним западно- и централноевропским утицајем, блиске жанровима шлагера, канцоне, често у валцерском ритму (примери валцера су *Болујем ја болујеш ти, Кроз поноћ нему, Ајде Като, Тамо далеко*).

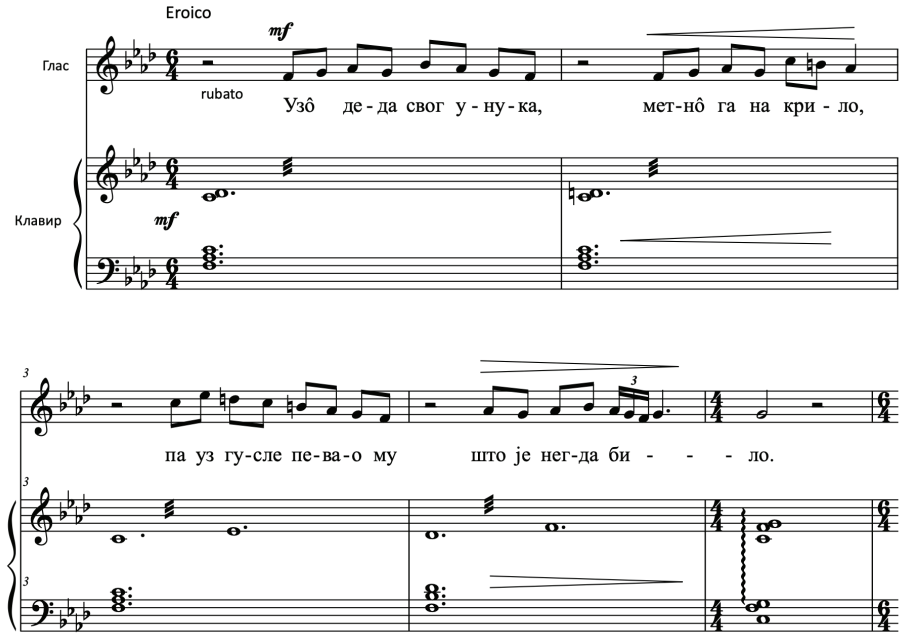
Све песме компоноване су у дур-мол систему, дијатонске мелодике, са класичним каденцама, које су адаптиране народним мелодијама. Уместо савршене аутентичне каденце, у аранжманима Миланковићеве могу се јавити разне „несавршене" варијанте; нпр. у нумерама *Милкина кућа на крају* и *Кад те видим на сокаку* у улози финалиса налази се трећи ступањ, који је хармонизован као терца тоничног акорда. У само једној композицији, *Зрачак вири*, јавља се каденца на доминанти (веза акорда доминантине доминанте и доминанте), кодификована у српском музичком романтизму, која је постала веома карактеристична за севдалинке и друге

варошке песме; међутим, коришћењем додатих тонова и обртаја акорада неуобичајених за сентименталне песме на преласку из 19. у 20. век, Миланковић хармонски „презначава" ову нумеру и уводи је у звучни свет џеза и евергрина – што је карактеристично и за друге песме објављене на овом издању. На тај начин, суптилним али упечатљивим хармонским изменама, Вера Миланковић остварује хармонско и концептуално приближавање материјала заступљеног на дисковима *Градске песме* и *Вечите песме* (пример 1):



Пример 1. *Зрачак вири*, завршна каденца (тактови 26–29).

Једина песма у којој се јавља прекомерна секунда у мелодији је *Дед и унук*; међутим, она овде не звучи оријентално, већ архаично, што је остварено стилом *џарландо рубато*, као и једноставном хармонијом са бордунским тоном у басу. Присутни су и акорди са додатим тоновима (квинтакорди са додатом малом или великом сексту, са квартом уместо терце итд.) преузети из жанрова џез и забавне музике (пример 2):



Пример 2. *Дед и унук* (тактови 1–5).

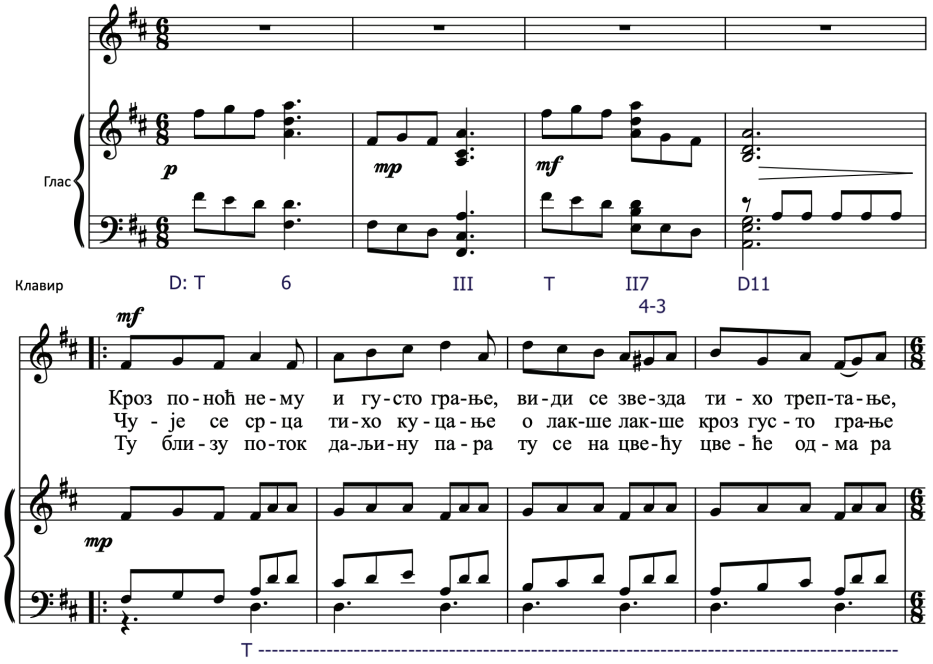
Све нумере на компакт диску *Градске песме* су строфичне, а неке имају и рефрен (нпр. *Кад те видим, Болујем ја болујеш ти, На те мислим*[10]). С обзиром на то да хор „Колибри" чине мала деца, од навршене пете године живота, мелодије песама су обрађене тако да буду једноставне и лако памтљиве, без вокалних орнамената који су карактеристични за кафански контекст извођења; „Колибри" их најчешће изводе унисоно или у паралелним терцама. Инструментална пратња представља подручје највећег искорака у односу на кафанску праксу извођења старограде музике. Наиме, док у традиционалном контексту ову музику уобичајено изводе две врсте ансамбала – тамбурашки, или мали ансамбл састављен од гудачких инструмената (виолине, контрабас), којима може бити придодата хармоника, гитара или кларинет – у верзијама за дечији хор пратећи инструмент је клавир, што их приближава жанровима европске уметничке песме. Све нумере имају инструментални увод, који је најчешће кратак и конципиран тако да децу лако „уведе" у песму и обезбеди стабилну интонацију. Хармонија је ранороматичарска, што је у складу са оригиналном концепцијом песама; али, као што је раније представљено, Вера Миланковић суптилно уводи и поједине акорде карактеристичне за џез и жанрове забавне музике (разне обртаје квинтакорада и септакорада са додатим тоновима).

Доступни снимци извођења појединих песама од стране професионалних ансамбала специјализованих за старограду музику омогућавају да уочимо на којим нивоима Миланковић врши измене, презначавујући тиме кафанске песме у дечије. Илустративан пример је нумера *Кроз прозор нему,* најпре у типичном „скадарлијском" извођењу Звонка Богдана и Тамбурашког оркестра Јанике Балажа,[11] а потом у извођењу хора „Колибри". Трајање песме у интерпретацији Звонка Богдана је готово двоструко дуже (3'08", наспрам 1'28" хора „Колибри"), услед знатно споријег темпа извођења, који дозвољава вокалном солисти да испева мелодију дугог даха, али и тамбурашима који га прате да свирају тремола, типична за овај стил извођења. Мада Богдан у овој песми не користи богату вокалну орнаментацију, у његовој интерпретацији се местимично примећује ритмичко разилажење са инструменталном пратњом, што ствара утисак спонтаности извођења. Насупрот оваквом извођењу, чланови хора „Колибри" певају у бржем темпу, у паралелним терцама, у правилном троделном метру, без икаквог мелодијског или ритмичког украшавања, а дужина и темпо фразе прилагођени су гласовним могућностима чланова дечијег хора. Још једна упадљива разлика између ове две верзије односи

[10] Песму *На те мислим* компоновала је Хедвига Стргар (Хедвига Бан), на стихове песника Николе Владимира Николића (1829–1866), а најпознатија је у интерпретацији Звонка Богдана (Ćevanić, 2022).

[11] Албум *Звонко Богдан и Тамбурашки оркестар Јанике Балажа,* ЛП 2110407, Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд, 1981. *Кроз прозор нему* је нумера бр. 5 на страни Б овог албума. Као аутор текста наведен је песник Ђура Јакшић, док је композитор Станислав Бинички – анонимизиран. Снимак је доступан на званичном YouTube каналу ПГП РТС. Приступљено 12.8.2024. са https://www.youtube.com/watch?v=40qff_Zf0IQ

се на хармонски садржај песме, који је на снимку који су начинили Звонко Богдан и Јаника Балаж сасвим поједностављен и сведен на акорде три главне функције (T, S, D). За разлику од тога, приликом компоновања клавирске пратње, Вера Миланковић уводи акорде који нису карактеристични за српски грађански предромантичарски стил, већ су, као и у претходним примерима, преузети из других жанрова забавне музике – нпр. квинтакорд на III ступњу, септакорд на II ступњу (уведен ванакордским тоном, те иницијално звучи као II[11]), доминантни ундецимакорд (D[11]), као и педал на тоници (пример 3).



Пример 3. *Кроз ῑоноћ нему*, инструментални увод и строфа (тактови 1–8).

Вера Миланковић примењује исте или сличне поступке и приликом аранжирања песама *Ајде Като, Тихо ноћи, Болујем ја болујеш ти* итд. Још један упечатљив пример јесте песма *Дед и унук*, коју можемо поредити са снимцима аутентичног кафанског извођења с почетка 20. века, али и са познатом верзијом Јосипа Славенског за соло клавир, која је, у споју са шумадијским колом и под називом *Узо дега – Шумадијка*, задобила функцију првог става његове *Свите из Југославије*. На најстаријем сачуваном снимку, начињеном у Њујорку 1928. године и објављеном за дискографску кућу Колумбија (Columbia), који сведочи о аутентичном маниру извођења градске народне музике у првој половини 20. века, примаш Душан Јовановић и његов тамбурашки оркестар изводе песму насловљену *Узо дега свοῑ унука* уз вишегласно, грлено певање, у спором темпу, обогаћено украсима, са сталним осциловањем дура и мола и уз карактеристичну тремоло пратњу на тамбурица-

ма.[12] У верзији за дечији хор, мелодија се изводи једногласно, док клавирска пратња имитира тремоло тамбурица и делимично задржава осциловање између дурског и молског тонског рода, с тим што су акорди обогаћени додатим тоновима, а тонични педал (бордун) доприноси утиску архаизације (видети пример 2).

Закључак

Песме из корпуса српског грађанског/урбаног фолклора, било да су њихови аутори *анонимни* или *анонимизирани*, пружају велике могућности за даљу уметничку надградњу. Током деценија развоја урбане народне музике, аранжери су имали веома важну улогу, као музички професионалци који су добро познавали специфичности одређених жанрова, карактеристике појединих инструмената и извођачких ансамбала, као и контекста извођења и културних потреба својих слушалаца. Као што је раније истакнуто, у условима анонимног или анонимизираног ауторства, аранжер је био посредник између мелодије и њених извођача и слушалаца, тиме што је композицију која је дотад усмено преношена фиксирао нотним записом и одену у препознатљиво рухо; без аранжера као медијатора, „живот" једне мелодије био би много краћи, те вероватно не би дошло до њеног трансфера у коначни статус народне песме.

Почетком 21. века, Вера Миланковић је некадашње урбане народне песме, које су временом презначене у староградски жанр, трансформисала у својеврстан дечији *Lied*,[13] вршећи најпре пажљив одабир мелодија адекватних за овакву врсту прераде, а затим их прилагодивши дечијим извођачким могућностима, као и већ етаблираној извођачкој естетици хора „Колибри" и његове дугогодишње диригенткиње Милице Манојловић. Приликом аранжирања и каснијег снимања компакт диска *Тамо далеко*, ауторка аранжмана је дистанцирала ове староградске песме од жанра новокомпоноване музике, потврђујући тиме речи Марије Думнић Вилотијевић да се староградска музика крајем 20. века јавила „као жанр алтернативан новокомпонованој народној музици, алудирајући на прошлост и градску традицију" (Думнић Вилотијевић 2019: 15). Међутим, Миланковићева је ове песме додатно прочистила од оријенталних утицаја и пренаглашено сентименталног манира карактеристичног за кафанско извођење староградске музике, а хармонски их приближила западноевропским и англоамеричким жанровима популарне му-

---

[12] „Uzo deda svog unuka", D. Jovanović uz pratnju svog tamburaškog društva, Serbo-Croatian Volksong, Columbia Records, 1078-F, New York, 1928. Pristupljeno 12.8.2024. sa https://www.youtube.com/watch?v=vvUJlfSn3aE

Као што видимо, и на овом архивском снимку, аутори песме (Јосиф Маринковић и Јован Јовановић Змај) су анонимизирани, те је само наведено „српскохрватска народна песма".

[13] Овде превасходно мислимо на романтичарски, лирско-љубавни или пасторални карактер одабраних песама (што је у складу са естетиком немачког *Lied*-а и европске уметничке песме уопште), као и на складно прожимање вокалног и клавирског парта у циљу креирања песама високе уметничке вредности.

зике – замењујући, дакле, једну врсту сентиментализма (оријентално-кафанског) другом (евергрин). На овај начин, Миланковићева је обогатила репертоар хора „Колибри" и упознала мале певаче са ризницом српске старограде музике, те осигурала да ће ове мелодије, потекле из раздобља успостављања грађанске културе у Србији, изнова стицати нове младе – и најмлађе – генерације извођача и слушалаца, који ће их даље преносити, изводити и чувати од заборава.

Литература

Димитријевић, Димитрије (2011). *Музичко стваралаштво Властимира Павловића Царевца* (необјављен дипломски рад). Београд: Факултет музичке уметности.

Думнић Вилотијевић, Марија (2019). *Звуци носталгије – Историја старограде музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа и Музиколошки институт САНУ.

Јаковљевић, Ранко (31.3.2008). *Тамо далеко* – Ђорђе Маринковић. *Пројекат Растко*. Приступљено 12.8.2024. са https://www.rastko.rs/muzika/delo/12400

Карановић, Зоја (2014). Мита Орешковић и грађанско песништво. У: Дејан Томић (ур.), *Мита Орешковић: први српски кантаутор* (стр. 35–50). Шид – Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић" – Прометеј.

Клеут, Марија (1990). Српско „грађанско песништво". *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 38/3, 405–449.

Marković, Tatjana (2005). *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

Mitrović, Goran (4.12.2016). *Milkina kuća na kraju* – pesma o zabranjenoj ljubavi Omer-paše Latasa. *Bašta Balkana*. https://www.bastabalkana.com/2016/12/milkina-kuca-na-kraju-pesma-o-zabranjenoj-ljubavi-omer-pase-latasa/

Радукић, Маргерита (2003). *Варошке песме у Београду између два светска рата* (необјављени семинарски рад). Београд: Факултет музичке уметности.

Томић, Дејан (ур.) (2014). *Мита Орешковић: први српски кантаутор*. Шид – Нови Сад: Народна библиотека „Симеон Пишчевић" – Прометеј.

Ćevanić, Leon (3.8.2022). Nikola (Vladimir) Nikolić – zaboravljeni autor nezaboravne pjesme *Na te mislim. p-portal.net*. https://p-portal.net/nikola-vladimir-nikolic-zaboravljeni-autor-nezaboravne-pjesme-na-te-mislim

OLD URBAN MUSIC FOR NEW PERFORMERS AND LISTENERS: VERA MILANKOVIĆ'S WORKS FOR CHILDREN'S CHOIR „KOLIBRI"

A significant segment of composer Vera Milanković's output is music written for the youngest performers, especially the children's choir „Kolibri" [Hummingbirds]. As a long-time collaborator of this celebrated children's choir, Vera Milanković has worked tirelessly on expanding the repertoire and introducing young singers to a rich treasury of Serbian folk and old urban songs, but also to well-known numbers from domestic and foreign feature and animated films which thanks to the processes of patination and nostalgia, gradually also became part of urban folklore and entered the repertoire of *evergreen* or *starogradska muzika* (old urban music). Building on the research of the ethnomusicologist Marija Dumnić Vilotijević, the author of the first history of old urban music in Serbia (Dumnić Vilotijević, 2019), I will show how Vera Milanković trans-

formed this music practice, originating from city taverns, into a kind of children's Lied, taking into account the performance possibilities of the youngest singers and selecting texts suitable to their age. Special emphasis is placed on the role of the arranger who, in the conditions of *anonymous* or *anonymized* authorship, gains importance as the successor and transmitter of the urban folklore tradition. As an example for the analysis, I use the choir „Kolibri"'s compact disc *Tamo daleko* (Far Away), on which this kind of repertoire is represented.

Keywords: Vera Milanković, children choir „Kolibri", urban folk music, old town music, nostalgia

Педагошке импликације аранжмана грађанских песама Вере Миланковић за наставу солфеђа

Милош Гавриловић

Докторанд, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
Музичка школа „Стеван Христић", Гњилане, Србија
gavra_musician@yahoo.com

Сажетак

Предмет овог рада јесу аранжмани грађанских песама, чији је аутор Вера Миланковић – српска композиторка, музички педагог и пијаниста. У сагледавању аранжмана користићемо методу теоријске анализе, а резултатима ћемо прићи из методичког, педагошког и музичко-теоријског аспекта. Циљ рада је да се укаже на драгоценост аранжмана грађанских песама у дидактичко-методичком смислу. Квалитет и креативност у приступу музичкој грађи Вере Миланковић упућују на потребу актуелизовања овог дела њеног опуса у оквиру музичког образовања најмлађих. Поменуте аранжмане могу изводити деца, јер им управо они олакшавају разумевање музичког садржаја песама, а уједно су и добар начин очувања и неговања српске грађанске музике. Иако ове песме могу наћи примену у општем музичком образовању, у овом раду усмерићемо се на могућности и начине примене ових песама у настави солфеђа. Стога ће у раду бити сагледани потенцијали имплементације аранжмана песама *Кроз поноћ нему, 'Ајде, Како, 'ајде, злато, На студенцу* и *На те мислим* у раду на мелодици, ритму и метру (полиритмија, промена такта), развоју хармонског слуха (двоглас), оспособљавању ученика за групно музицирање, аудитивној перцепцији тембра инструмената у извођењу истоветних деоница.

Кључне речи: Вера Миланковић, аранжмани грађанских песама, музичка педагогија, настава солфеђа, хор „Колибри"

Увод

У фокусу овог рада налазе се аранжмани грађанских песама Вере Миланковић, чија се музичка свестраност огледа у томе да је подједнако посвећена педагошком, композиторском и пијанистичком раду готово читав свој радни век. Оно што је за овај рад значајно јесте да је у својству пијанисте и композитора дуги низ година сарађивала са дечјим хором „Колибри". Звучни записи њихових извођења представљају извор за анализу поменутих аранжмана.

Вера Миланковић је позната по свом раду на подручју музичког образовања и стварања музичких дела за децу. Њен рад је усмерен на стварање квалитетних и креативних музичких нумера, које су прилагођене потребама и интересовањима најмлађих. Њени аранжмани односе се на прераде грађанских песама, често песама из народног стваралаштва које су прилагођене да их изводе дечији хорови или млади музичари. Њих карактерише прожимање традиционалних елемената и

модерног звука уметнички уједињених аранжманским техникама, што доприноси њиховој оригиналности и привлачности за младе извођаче и слушаоце. Ове композиције стваране су са циљем да обогате музичко образовање деце, да њихов музички репертоар учине интересантним, те их веома често изводе дечији хорови. Иако могу наћи примену у општем музичком образовању, ова студија ће се, користећи технику теоријске анализе кроз приступ анализе садржаја, усредсредити на могућности и методе примене ових песама у настави солфеђа. Сагледавање пре свега подразумева методолошки и педагошки аспект.

Свако слушање или извођење музике подразумева и учење музике, колико год оно било неинтенционално и несвесно. Песма је „најлепши вид саопштења људске мисли" (Милетић, 2018:8). Она прати цео људски живот, од колевке до гроба, а „као извор грађе за формирање богатог фонда музичких утисака представља главни материјал за стварање представа, асоцијација и свесно усвајање знања." (Кршић Секулић, 2000: 66). Стога песма због своје мултифункционалности са разлогом треба да заузме централно место у наставном процесу музичког описмењавања. Први методички корак у оквиру наставе музичке писмености без обзира на узраст или врсту музичког образовања (општеобразовне школе или музичке школе) јесте учење песама по слуху. „Помоћу песме коју ученици уче по слуху или из нотног текста, они се музички описмењују, савлађују појмове из теорије музике и музичких облика, док целина коју чине музика и поезија, делује снажно на њихову емоцију, будећи у њима интерес за сазнањем." (Ивановић, 1981: 52)

Како је наглашено у Правилнику о плану и програму учења за основно музичко образовање „циљ учења предмета Солфеђо је да се код ученика развију знања и вештине које подразумевају музичко описмењавање и развој музикалности, креативности, моторичке осетљивости и осећаја за лепо, у циљу ефикаснијег разумевања нотног текста у свим његовим аспектима, што доприноси успешној корелацији са наставом инструмента" (Правилник о плану и програму наставе и учења за основно музико образовање и васпитање, 2019).

Грађанске песме које је Вера Миланковић одабрала и за које је уприличила хорске аранжмане уз пратњу клавира, поред тога што имају естетску и социолошко-културолошку вредност, могу се сагледати и као педагошки, односно методолошки инструктивни ресурс у оквиру наставе солфеђа. Њихова потенцијална примена огледа се пре свега у настави ритма и мелодике, међутим, веома су подесне и за рад на развоју хармонског слуха (двоглас), оспособљавању ученика за групно музицирање, аудитивној перцепцији тембра инструмената у извођењу истоветних деоница.

Педагошке импликације аранжмана грађанских песама Вере Миланковић – *Кроз поноћ нему, ʻАјде, Като, ʻајде, злато, На студенцу* и *На те мислим* за наставу солфеђа[1]

Песме које је Вера Миланковић аранжирала, а које је је изводио и снимио дечији хор „Колибри", припадају жанру градских песама (композиторка их назива грађанским песмама). Марија Думнић Вилотијевић под градском народном музиком подразумева „популарну (не-фолклорну) народну музику различитог порекла у географском и индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима." Ауторка даље истиче да су ове народне мелодије, различитих локалних дијалеката, прилагођене „западним аранжманским решењима у погледу облика, хармонизације и оркестрације; а зависно од околности, могући су синоними варошка и севдалинка". (Думнић Вилотијевић, 2017: 72)

Многе песме које се данас препознају као градске/староградске настале су на стихове познатих српских песника, као што су Бранко Радичевић (*На студенцу, Кад би ове руже мале*), Ђура Јакшић (*Кроз поноћ нему*), Јован Јовановић Змај (*Тихо ноћи*) или Алеска Шантић (*Ноћас нису сјале, Што те нема*). Композитори Исидор Бајић, Станислав Бинички и Даворин Јенко многа су дела из својих опуса посветили овом, у то време, популарном жанру.

„Жанр староградске музике се може сматрати подручјем на пробојној граници између фолклорне, популарне и уметничке музике, односно жанром који има елементе тих трију врста" (Думнић Вилотијевић, 2017:72). На основу те фузије и карактера самих песама проистиче и став да су „популарне грађанске песме неретко биле компоноване у италијанском или немачком духу и као такве биле раширене међу аристократијом и богатим грађанима." (Кокановић Марковић, 2014: 199). Оправданост овог става огледа се и у присуству мере 6/8 у грађанским песмама *Кроз поноћ нему*, *На студенцу* и *ʻАјде, Като*, који свакако није доминантан у српским традиционалним песмама, а поготово изостаје на простору југоисточне Србије где је веома присутан аксак ритам, односно метаритмови. Вера Миланковић је пажљиво одабирала песме и прерадила их за дечији хор и клавир, те су као такве погодно методичко средство за рад на поставци поменуте мере 6/8.

Према актуелном наставном плану и програму за основну музичку школу (Правилник о плану и програму наставе и учења за основно музико образовање и васпитање, 2019) звучна припрема основних ритмичких фигура у мери 6/8 почиње већ у другом (за шестогодишње образовање), тј. у првом разреду (за четворогодишње образовање). У том узрасту неопходно је да настава ритма има смер од звука ка слици. То подразумева да се мера 6/8 обрађује преко песама са текстом које се уче по слуху. Приликом обраде ове мере треба имати у виду да је у брзом и умереном темпу то двосложни, док је у веома спором темпу шестосложни ритам.

[1] Аранжмани све четири песме налазе се у прилогу рада.

Кроз поноћ нему

Песму *Кроз поноћ нему* написао је Ђура Јакшић 1862. године (Живановић, 1931: 307). Временом, ова песма, као и остале о којима ће бити речи у даљем раду, бивају прихваћене и популарне у народу, па их данас многи сматрају народним песмама. У аранжману Вере Миланковић (прилог 1), строфична песма почиње инструменталним уводом од четири такта у коме се и поред нежног карактера осећа троделни ритам, али и двосложна (два потеза при тактирању) мера, те се том пулсацијом даје припрема певачима. Клавирски увод даје певачима и интонативну припрему, јер се у њему три пута понавља почетни мотив, који затим преузима вокална деоница и почиње фразу тоничном терцом.

Деоница гласа садржи силабично ритмизовану мелодију, у којој преовлађује осминski ритам у мери 6/8. Оваква ритмичка структура веома је погодна за почетно упознавање са тактирањем и изговором пр-ва-и, дру-га-и. Код извођења мере 6/8 треба посебно обратити пажњу да прва осмина у брзом темпу не буде наглашена, како би ток имао „праволинијско спирално кретање" (Васиљевић, 2006: 219).

Мелодија је осцилаторна и веома погодна за фиксирање тонова и кретање у оквиру горњег тетрахорда Де-дура. Континуирани изостанак доње тонике у деоници гласа надокнађен је тоничним педалом у левој руци, чија је улога и одржавање равномерне пулсације на јединици бројања. С обзиром на то да је обрада 6/8 мере предвиђена у другом (за шестогодишње образовање) и у првом разреду (за четворогодишње образовање), када ученици још увек не уче теоретски Де-дур лествицу и хроматске скретнице, акценат у овим разредима би требало да буде на ритму у мери 6/8. Методски поступак би могао да се реализује у следећим корацима:

- Учење песме по слуху и извођење уз клавирску пратњу;
- Ритмичко извођење деонице гласа на неутрални слог уз тактирање;
- Гласовна репродукција ритма – парлато, уз тактирање;
- Усмени ритмички диктат у оквиру мере 6/8, са римтом преузетим из песме.

Рад на песми може се наставити у трећем разреду. Пошто би ученици песму поседовали у свом звучном фонду јер су је научили у претходном разреду, она се сада може певати из нотног текста и послужити као песма за поставку боје тоналитета (Де-дура). Иако се хроматске скретнице и пролазнице обрађују у четвртом разреду, пожељно је ученицима скренути пажњу на доњу скретницу на повишеном четвртом ступњу у мотиву а-гис-а, што је олакшано учењем песме по слуху (прилог 1, седми и девети такт).

Репетитивни мотив у десној руци може да пева солмизацијом једна група ученика, док друга група пева главну мелодију, па је тиме аранжман одлично средство за упознавање са двогласним певањем. Након савладавања двогласа, аранжман песме може послужити и као одлична припрема за вишегласно певање: један ученик свира педалну тонику (на клавиру или неком другом инструменту који иначе

свира – виолина, флаута или сл.); други пева горњу тему коју свира лева рука (или је свира на клавиру или неком другом инструменту); трећи пева тему коју свира десна рука; четврти пева главну мелодију песме. На тај начин уводи се вишегласје, неосетно, уз задовољство групног музицирања.

'Ајде, Като, 'ајде злато

Као и претходна песма, и српска народна песма *'Ајде, Като, 'ајде, злато* (прилог 2) подобна је за рад на мери 6/8. Због тога што је у Де-дуру, певање солмизацијом би у трећем разреду омш могло да буде у функцији обраде Де-дур тоналитета, као и за утврђивање и усавршавање мере 6/8. Рад на песми наставља се кроз обраду инструктивних примера посебно сачињених на основу тематског и метро-ритмичког плана песме. То подразумева рад на мотивима и музичким фразама за препознавање и интонирање, при чему се више инсистира на троделном ритму, а затим се у методски поступак увршТавају и диктати – ритмички и мелодијски. Песма *'Ајде, Като, 'ајде, злато* је строфична, садржи знакове за понављање, репетицију и кварта волту (quarta volta), па се и ови музички термини и начин њиховог извођења могу практично, а затим и теоретски обрадити.

Аранжман доприноси развоју осећаја за музичку драматургију: за хармонски ток и музичку форму. У аранжману преовлађује класична западноевропска хармонизација и класични музички облик, те скретање пажње ученицима у правцу класичних решења на пољу хармоније и облика представља корелацију градива ових предмета са наставом солфеђа.

Песма почиње инструменталним, четворотактним уводом у форми мале реченице (1+1+2). Вера Миланковић се придржавала закона класичне хармоније (хармонизовање секстакорада без удвајања басовог тона и потпуно-аутентичне каденце T II_7 $K_{6/4}$ D_7 T), те њоме обезбедила чврстину форме, тј. реченичних структура. Композиторка вешто користи ванакордске тонове, у виду мелодијског, контрапунктског кретања, и веома ретко хармонску компоненту изражава у виду хомофоне фактуре са симултаним акордима. Иницијални мотив мелодијски гради тонични секстакорд Де-дура, а хармонизован је свим главним функцијама. Овај секстакорд у деоници клавира антиципира почетно мелодијско дешавање у деоници гласа. У каснијем раду би овај акорд могао наизменично да се изводи на различитим инструментима које ученици иначе свирају. На тај начин би ученици спознали тембровску разноликост хармонске истоветности, а затим и теоретско појашњење секстакорда као обратаја квинтакорда. Постављање субдоминанте у виду квартескстакорда, бојење тоничним педалом у басу (такт 5), уланчање са мелодијским мотивом, који садржи тонове тоничног секстакорда, представља наслојавање и прожимање мелодијске и хармонске компоненте музичког тока. У овом поступку се осликава креативност и композиторско умеће Вере Миланковић.

Иако је почетни мотив у деоници гласа донекле припремљен темом у клавиру, он је интонативно захтеван, јер садржи „изломљени" тонични квинтакорд, који се

појављује на почецима свих строфа. Пажњу треба усмерити и на мелодијски помак фис$_1$-де$_2$ који се попуњава силазним лествичним кретањем у оквиру Де-дура. Дијатонски низ прекинут је мелодијским помаком, са првог ступња на шести ступањ (такт 7), који је хармонизован септакордом на другом ступњу. На крајевима строфа су каденце на терци тонике, по чему се разликују од устаљених једногласних мелодијских примера са којима се срећу ученици овог узраста, а који најчешће завршавају на тоници. Како би се избегла једноличност приликом понављања четири потпуно исте строфе, потребно је обратити пажњу на експресивне компоненте музичке интерпретације. Пре свега се мисли на динамику, артикулацију и агогику.

На студенцу

Грађанска песма *На студенцу* компонована је на стихове Бранка Радичевића. У аранжману Вере Миланковић (прилог 3), песма би могла да се уврсти у наставни процес трећег разреда четворогодишње, или четвртог разреда шестогодишње музичке школе, и да се обрађује из нотног текста. Међутим, песма се може учити по слуху много раније, јер су кретање у паралелним терцама и хомофона фактура песме погодни за рано увођење двогласа (у зависности од способности групе, у другом или трећем разреду ОМШ). Касније, на основу садржаја песме, постоје широке могућности за стварање инструктивног музичког материјала за двогласно извођење.

Разлози за имплементацију ове песме у наставу солфеђа су вишеструки: упознавање са бојом Ес-дур тоналитета, утврђивање мере 6/8, као и рад на двогласном певању. Један од исхода наставе у трећем разреду основне музичке школе (и у каснијим разредима) јесте певање двогласних примера у пару или групи, са клавирском пратњом или без ње. Многи наставници прибегавају погрешној пракси, која потиче из хорског певања, да ученике прво науче да певају једногласне деонице, које затим спајају. Често се догађа да је двогласно певање запостављено на настави солфеђа, или чак у потпуности изостављено, па се ученици не упознају са вишегласним певањем, а самим тим не развију хармонски слух у довољној мери. Хармонски слух се неће развити у довољној мери ни уколико се двоглас поставља искључиво певањем канона (што представља честу праксу у настави солфеђа), зато што су у тој ситуацији ученици усредсређени на линеарну компоненту композиције, не ослушкујући хармонско дешавање.

У песми *На студенцу* деоница гласа тему започиње унисоно (у облику „питања"), да би уследила мелодија у паралелним терцама (у облику „одговора"). Деоница клавирске пратње у потпуности подржава сазвучја у деоници гласа, користећи се акордским фондом и хармонским обртима класицизма. Једино одступање од терцних двозвука јавља се у једанаестом такту, када се доњи глас помера на доминантни тон *бе*, чиме се подстиче функционално мишљење. Фактура је у потпуности хомофона, што олакшава усмеравање пажње ученика пре свега на звучни однос између тонова двозвука. Уколико се појаве потешкоће у извођењу двогласа,

рад би требало да обухвата усмене припреме, певање исписаних мотива из песме у паралелном и задржаном кретању (Васиљевић, 2006: 158). Рад на двогласу је умногоме олакшан хармонском компонентом аранжмана, а може се изводити у пару или групи, као и на инструментима које ученици свирају у музичкој школи. Занимљив би био и рад на импровизованом двогласу, тако што би се мелодија песме, али и њени варирани мотиви и музичке фразе, изводили над једноставном основом хармонског кретања.

Посебну аудитивну пажњу привлачи тонични секстакорд који се јавља готово увек у хомофоној фактури и то по правилима хармоније класицизма, без удвајања басовог тона, док се у каденцама тонични квинтакорд јавља разложено. Врхунско умеће у аранжманским поступцима Вере Миланковић огледа се у хармонском току, који уз минималан акордски фонд постиже снажну хармонску динамику у каденцама (T_6 $K_{6/4}$ D_7, тј. у другом делу строфе T_6 II_7 $K_{6/4}$ D_7 T). Посебна драматургија постиже се и на плану микроформе музичке фразе (3+5+2).

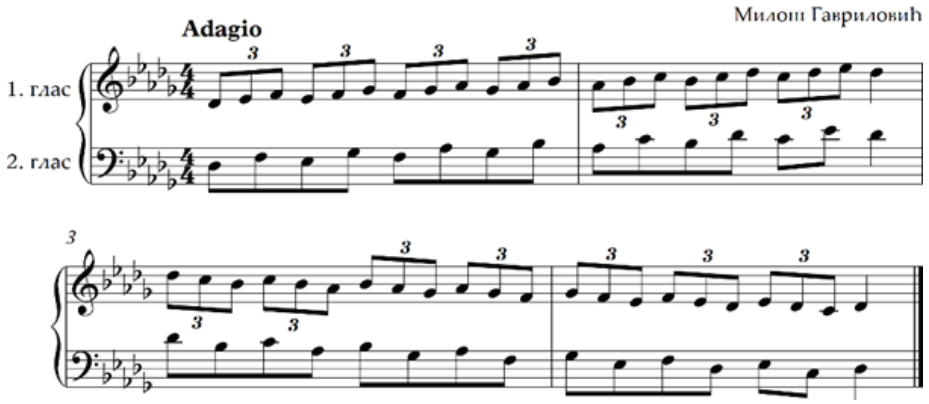
На те̄ мислим

Стихове за песму написао је романтичарски песник Никола (Владимир) Николић. Она се може обрађивати по слуху са ученицима млађих разреда, а из нотног текста с ученицима петог разреда ОМШ на настави солфеђа. Песма има строфичну форму, а аранжман доноси четворотактни клавирски увод и тротактну кодету, која садржи материјал из увода и заправо је аутентична каденца. Тоналитет аранжмана је Дес-дур, па се песма може уврстити у наставни процес као средство за усвајање боје овог тоналитета.

Аранжман карактерише ритмички контраст између триола у деоници клавира и равномерне парне дистрибуције јединице бројања у деоници гласа. Због тога је песма у аранжману Вере Миланковић погодна за рад на прецизном извођењу деоница у полиритмичном односу, тј. тросложне и двосложне поделе јединице бројања. Ученици који свирају клавир и хармонику рано ће се срести са полиритмичким захтевима између леве и десне руке. Остали инструменталисти се с овим односима срећу касније, у групном музицирању уз пратњу клавира, у камерним саставима или у оркестру. У почетној фази рада на полиритмији, деонице се могу изводити куцањем оловком о сто, а касније тако што појединац или група ученика свира деоницу десне руке или доњег гласа на свом инструменту, док други солиста (или група) пева. У зависности од способности ученика у групи, деоница десне руке може да се пева, што представља добар начин за увежбавање технике певања разложених акорада.

Затим, ученици могу да се распевавају преко модела двогласне полиритмије: једна група ученика или солиста изводи први глас, друга група или други солиста изводи други глас, и обрнуто (пример 1). Да би се остварила ритмичка прецизност, током распевавања је обавезно тактирање, а пожељно је да, бар у почетку, наставник подржава оба гласа свирајући на клавиру. Најзад, модел се може и транспоновати, а то ће захтевати од ученика да размишљају које тонове треба

отпевати у новом тоналитету, да обраћају пажњу како на ритам, тако и на интонацију.



Пример 1. Модел за распевавање са двогласном полиритмијом.

Посебну пажњу треба обратити на мелодијски помак из доминанте у тонику на почецима строфа, који се постепено „попуњава" дијатонским кретањем наниже, затим на помак из петог у други ступањ, па у вођицу (такт 6), као и на помак у шести ступањ (такт 8). Потпора за интонативну прецизност јесте хармонска подлога у деоници клавира.

Закључак

На основу музичко-теоријске анализе аранжмана четири грађанске песме Вере Миланковић, уочава се прожимање традиционалних елемената и модерног звука, због чега су привлачни за младе музичаре и слушаоце. Оригиналност и лепота аранжмана огледа се у прозрачности звука, ведрини и нежном карактеру. Главне карактеристике сва четири аранжмана јесу чврста и кристално јасна класичарска хармонија, лирске мелодије у деоници гласа, и хомофона структура са честим разлагањем акорада чиме се постиже пасторални призвук.

Софистицираност у приступу музичком материјалу омогућава да се на једноставан и креативан начин ученицима приближе музички садржаји из следећих области:

- Ритам и метар (мера 6/8, троделна подела, полиритмија);
- Мелодика (дијатонска кретања, мелодијски помаци, певање разложених акорада);
- Двогласно певање и припрема вишегласја;
- Групно музицирање, које у пракси често изостаје или је недовољно заступљено у настави у ОМШ;
- Класичарска хармонска прогресија и третман макро и микро форме, што може бити добар темељ за импровизацију и компоновање.

Наведене су доминантне педагошке импликације ових аранжмана за наставу солфеђа:

- Опажање и интонирање;
- Инструктивни примери за певање с листа;
- Ритмички инструктивни материјал;
- Усмени и писмени, мелодијски и ритмички диктати;
- Стварање мелодија на основу ритмичке окоснице;
- Стварање ритмичких аранжмана, који могу да се изводе у комбинацији ритмичких инструмената и покрета.

Литература

Васиљевић, Зорислава (2006). *Методика музичке писмености.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Думнић Вилотијевић, Марија (2018). Староградска музика у Србији: наслеђе, стваралаштво, рецепција. У: Д. Здравић Михаиловић (Ур.), *Зборник радова са научног скупа BARTF 2017 Уметност и култура данас: Уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса* (стр. 71–81). Ниш: Факултет уметности.

Живановић, Јеремија (1931). *Хронолошке белешке*. У: Ђура Јакшић, *Целокупна дела*, књига прва. Београд: Народна просвета.

Ивановић, Мирјана (1981). *Методика наставе музичког васпитања у основној школи.* Књажевац: Нота.

Кокановић Марковић, Маријана (2014). *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у 19. веку.* Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

Кршић Секулић, Весна (2000). Певање као услов за успешан развој инструменталиста. У: В. Миланковић (Ур.), *Зборник радова другог педагошког форума* (стр.63–75). Београд: Факултет музичке уметности.

Милетић, Александра (2018). *Од народних тоналних основа до дур-мол система у настави музичке писмености*. Београд: Учитељски факултет.

Правилник о плану и програму наставе и учења за основно музичко образовање и васпитање. Сл. Гласник РС – Просветни гласник број 5 од 27.05.2019. http://demo.paragraf.rs/demo/combined/Old/t/t2019_05/t05_0289.htm

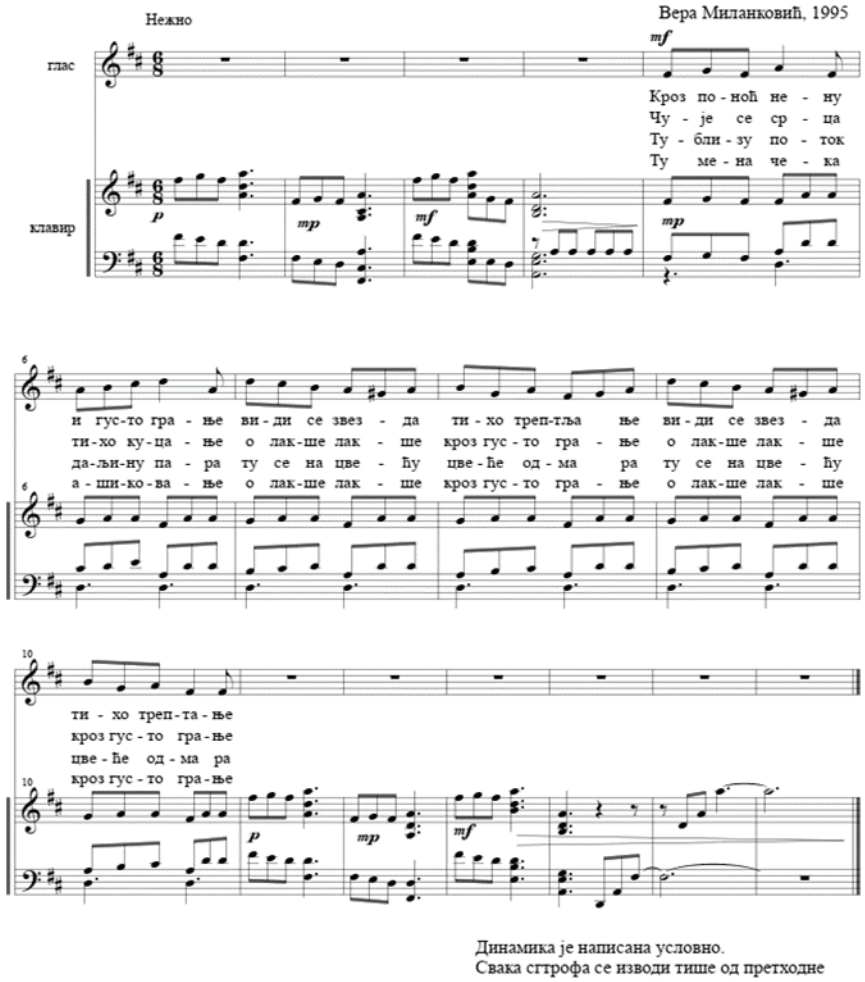
PEDAGOGICAL IMPLICATIONS OF URBAN SONGS ARRANGEMENTS BY VERA MILANKOVIĆ IN SOLFEGE EDUCATION

The aim is to present four urban song arrangements by Vera Milanković - a composer, music educator, and pianist, and to show their didactic and methodical potential. The method of theoretical analysis and the technique of content analysis will be used. Methodical aspects and pedagogical and theoretcial results will be shown. These arrangements can be used as pedagogical tools in solfeggio teaching in the initial grades of music school. Being performed by students, they preserve and nurture the tradition of Serbian urban songs. Although these songs are often used in general music education, in this paper we see possibilities and observe methods of inte-

grating Vera Milanković's arrangements of four Serbian folk songs within solfeggio teaching: *Kroz ponoć nemu, Ajde, Kato, ajde, zlato, Na studencu,* and *Na te mislim*. They would be useful for learning meter and polyrhythm, two-part singing, group playing, and instrument timbres.

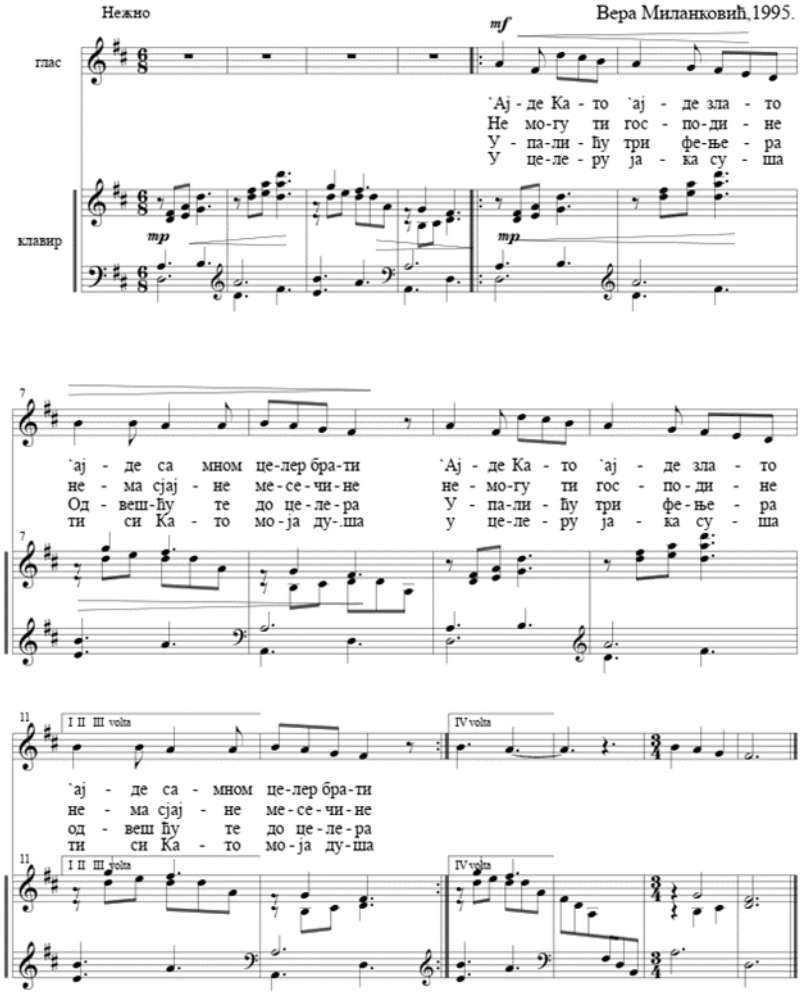
Keywords: Vera Milanković, urban song arrangements, music pedagogy, solfeggio teaching

Прилог 1. *Кроз йоноћ нему*

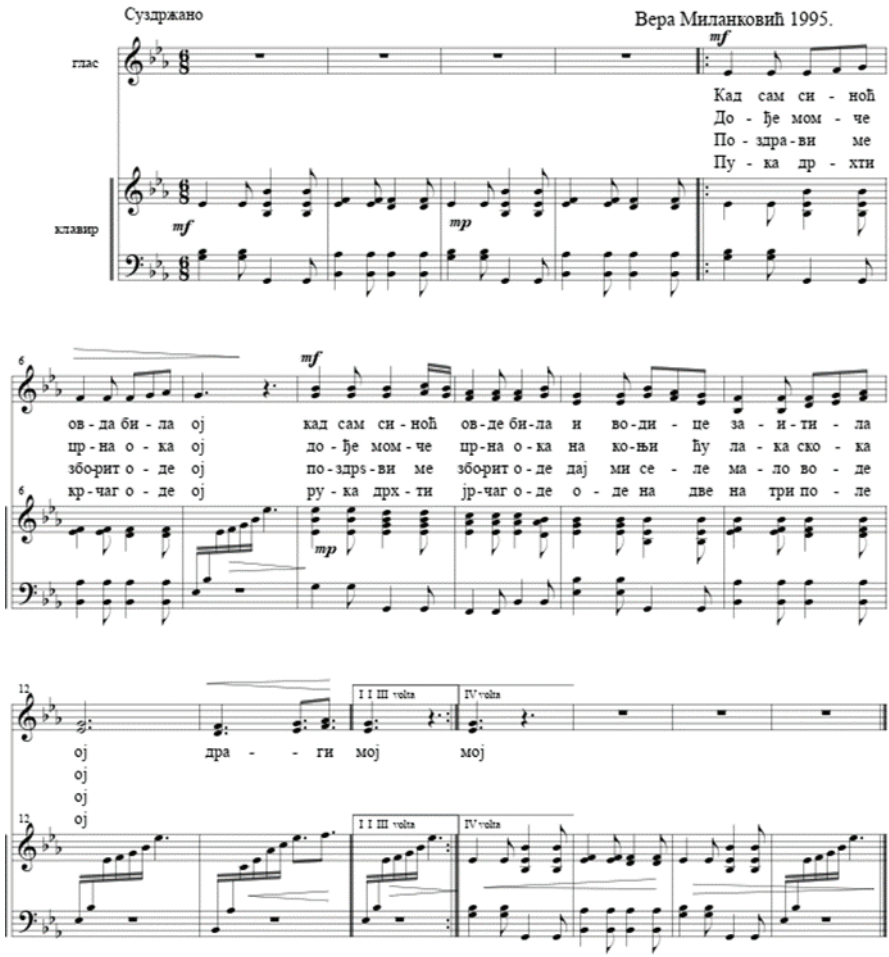


Динамика је написана условно.
Свака сгтрофа се изводи тише од претходне

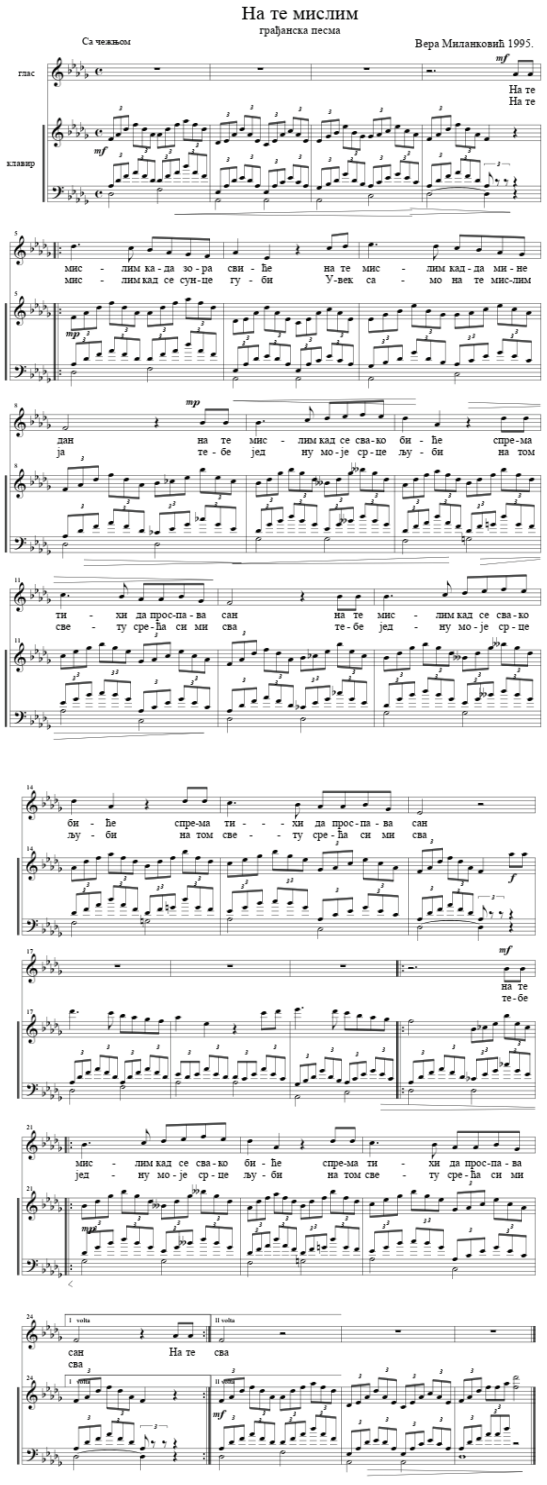
Прилог 2. *'Ајде Като, 'ајде злато*



Прилог 3. *На студенцу*



Прилог 4. *На тē мислим*



НАУЧНО-МЕТОДИЧКИ ДОПРИНОС ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL CONTRIBUTION OF VERA MILANKOVIĆ

Педагошко-методички допринос Вере Миланковић на Педагошком форуму сценских уметности

Весна Живковић

Факултет за образовање учитеља и васпитача, Универзитет у Београду, Србија
Музичка школа „Петар Коњовић", Сомбор, Србија
zivkovic.v@web.de

Сажетак

У раду су презентована најзначајнија педагошка разматрања и импликације, те методичке поставке које проналазимо у радовима Вере Миланковић, а који су објављивани у зборницима Педагошког форума сценских уметности у периоду од 1998. до 2022. године. Анализом и систематизацијом радова из зборника издвојиле су се три кључне области – музички речник, музичке игре и мјузикл *С' ове стране музике*, о којима ће се детаљно дискутовати у раду. Приликом разматрања термина „музички речник" дискутује се о методском поступку чија улога је да се у свести појединца поново активирају одређене музичке наслаге које су настајале годинама певањем песама по слуху. Музичке игре, с друге стране, се разматрају као средство за поставку и савладавање више музичких параметара и појмова. У оквиру мјузикла разматра се нов контекст музичког описмењавања кроз музичко-сценски израз. Ослањајући се на принципе поставке музичке писмености помоћу песама модела Миодрага А. Васиљевића, поред аудитивне перцепције, додаје се и визуелна, односно просторна перцепција, што резултира артикулацијом методичког поступка рада на музичком описмењавању у једном сасвим другачијем контексту.

Кључне речи*:* Вера Миланковић, музички речник, музичке игре, мјузикл *С' ове стране музике*

Увод

Сазнавати значи поново открити и створити.
Пијаже

Музичко образовање почива на субјективном доживљају дејства музике током њеног одвијања у времену. Музика не може да се задржи ни ухвати руком, нити погледом, већ се само осећа, јер делује непосредно на најдубља и најразличитија осећања (Миланковић, 2018: 11). Став који је Вера Миланковић исказала у свом раду *Поимање музике* у оквиру Зборника радова двадесетог Педагошког форума сценске уметности из 2018. године, отвара релевантна питања у области музичке педагогије. Како усмерити делатност музичке педагогије, те методичке приступе у настави, тако да се обезбеди иницијални субјективни доживљај музичког садржаја, а да оно истовремено постане чврста база за поставку релевантних музичких појмова и појава. С друге стране, други ниво посматрања овог проблема

видљив је кроз питање како: 1) премостити јаз између апстрактних музичких појмова и њиховог разумевања; 2) обезбедити пут ка стицању вештина разумевања музичког садржаја, те успешне примене музичких законитости у датом времену и простору, без потенцијалног спотицања на путу ка природном понирању у музику.

На основу увида у целокупан опус радова Вере Миланковић, објављених у зборницима Педагошког форума сценских уметности почевши од 1998. године све до данас, проистиче циљ овог рада, а то је да се представи педагошко-методичка делатност на основу радова професорке Вере Миланковић, да се укаже на најистакнутија проматрања у области музичке педагогије, систематизују и детаљно прикажу конкретна методичка упутства, као и њихова практична примена.

Анализом свих текстова Вере Миланковић дошли смо до три истакнута подручја која се снажно везују за област музичког описмењавања – стварање музичког речника, музичке игре у музичкој педагогији и мјузикл *С' ове стране музике*. Наиме, развијање и улога музичког речника посматра се кроз призму основне идеје Вере Миланковић, а то је однос музичара и немузичара према већ доживљеном музичком материјалу, затим шта се налази код сваког од њих на врху хијерархије перципираних елемената музичког садржаја, који је неопходан услов за манифестовање сваког од тих елемената, те начини превазилажења статичности нотног записа. У складу са тиме разматра се појам музичког сећања, начин његовог освешћивања и активирања, појам и улога песме, те начини на који се богати музички речник. У другом делу рада систематизовали смо разматрања игре и њене улоге у контексту општег и музичког образовања. Поред тога, музичке игре се разматрају кроз призму интеграције аудитивног, визуелног и кинестетичког модалитета учења. Музичка игра се разматра као дидактичко средство за савладавање музичких изражајних средстава кроз интеграцију аудитивног, визуелног, кинтестетичког и тактилног учења (Петровић и Миланковић, 2011). На самом крају, пажња је посвећена мјузиклу *С' ове стране музике*, чију музику и текст је написала Вера Миланковић, и његовом потенцијалу да кроз сценски израз, у коме се вишеструко обједињују и прожимају активности певања, свирања, покрета и глуме, пруже додатне могућности рада на музичком описмењавању.

Музички речник

Тумачење музике не може се посматрати одвојено од естетског и емоционалног доживљаја, хијерархије перцепције елемената[1] који чине музички садржај, те

[1] Хијерархија перцепције елемената музичког садржаја односи се на хијерархијски постављене музичке компоненте у односу на редослед компонената музичке целине које људска свест најпре перципира приликом певања, свирања или слушања музике. Миланковићева наводи да хијерархијски ред није идентичан у свести лаика и професионалног музичара. Хијерархија перципираних елемената код лаика креће се следећим редоследом: 1) карактер; 2) темпо – основна пулсација; 3) облик; 4) дисање; 5) врста плеса; 6) поетски

усклађивање звука и записа, односно записа и звука (Миланковић, 2000: 119): Ово су, како Миланковићева даље наводи, „три основне нити ткања које се зове музика, а њихово преплитање ће бити спонтано и природно само уз освешћивање оне музике коју свако носи у себи – у свом музичком сећању. Ради се о развијању сопственог музичког речника – свесно сложених наслага те музике у чијој основи је песма (Миланковић, 2000: 119). Миланковићева је кроз дугогодишњи рад са студентима дошла до закључака да они имају идентичан однос према песми наученој по слуху као и лаици – да су је несвесни. Иако су музичари новим музичким садржајима током свог музичког школовања приступали пратећи инструкције наставника инструмента, те користећи претходно стечено музичко знање, научени садржаји су најчешће интерпретирани само једном, након чега нису више активирани, што је временом довело до дуготрајног пасивизирања музичког садржаја (Миланковић, 2000). То је резултирало недостатком „асоцијативних веза између новог текста и искуства стеченог на делима свираним и певаним у претходном школовању, јер се пређени репертоар не обнавља" (Миланковић, 2001: 136).

Лаик реагује и доживљава музику превасходно емоционално и естетски, те уједно испољава перцепцију хијерархије елемената који чине музички садржај. Будућем професионалном музичару школовање не укључује потребу да спонтано реагује на музику, не нуди стварање свесног музичког речника већ учвршћује статичност натурањем нотне слике од првог дана школовања (Миланковић, 2000: 122). За разлику од музичара, којима се намеће статични нотни запис без да освести макар први круг хијерархије перцепције елемената музичког садржаја, лаици не поседују професионално музичко образовање и знање, али своја музичка искуства држе у својој свести, сортираним по одређеним критеријумима. То омогућава лако поређење новог садржаја са старим, што резултира богаћењем музичког речника.

Ипак, поштовањем природне хијерархије разумевања музичког садржаја отвара се пут ка усклађивању звука музике и њеног записа, односно записа и његовог озвучавања (Миланковић, 2000: 124). Управо се преко песме омогућава спонтана перцепција и реакција на карактер, те, потом, на пулс, чиме се испуњавају два основна нивоа хијерархије перцепције елемената музичког садржаја (Миланковић, 2000). Што се више с годинама шири звучни фонд појединца, то је јача основа за стварање асоцијација, те повезивање звука са нотним записом[2].

Захваљујући музичком речнику откривају се различити слојеви значења музике. Омогућава се разумевање музике како лаику (поштујући мотивски прин-

---

текст; 7) мелодија, док код професионалних музичара влада следећи поредак: 1) карактер; 2) темпо – основна пулсација; 3) облик; 4) хармонски ритам; 5) такт; 6) музички текст, и 7) музички подтекст (Миланковић, 2000)

[2] У настави је неопходно почети од певања народних песама, којима се, потом, придружују песме других жанрова. Оваквом комбинацијом музичког материјала обезбеђује се услов за детектовање, рашчлањивање и систематизацију одређених музичких појава (Миланковић, 2000).

цип), тако и професионалном музичару (преко метричког принципа)[3], тако што појединац „премешта стечене музичке навике из несвесне равни у свесну раван" (Миланковић, 2018: 18). Песме се „сортирањем претварају у свесни – употребљив материјал. Тај материјал се призива из сећања подстакнут сличним садржајима нових музичких искустава. Ангажовано, активно праћење 'непознате' музике подразумева поред њеног слушања, поређење са познатом музиком из музичког сећања потврђујући разумевање њеног садржаја" (Миланковић, 2001: 134). На тај начин, „лаику се омогућава да организује начин памћења музике тако да у сваком тренутку може да призове музику из свог сећања, а професионалном музичару да поврати првобитну привржености музици (без посредника – нотног записа) и успостави лаичко одушевљење за њу" (Миланковић, 2018: 18). Уз помоћ музичког речника, поступак доласка до разумевања музике мења свој смер од слике ка звуку, те креће од звука ка нотној слици, односно нотном запису (Миланковић, 2018). С тога, „улога музичког речника јесте да помири мотивски и метрички принцип, као и да доведе до њихове међусобне сарадње" (Миланковић, 2018: 17). Овакав приступ води ка бољем разумевању музичког садржаја који се пева или свира, те онога што се интерпретира (Миланковић, 2000).

Процес стварања музичког речника се у почетку ослања искључиво на активност слушања музике, уз помоћ чега се ученици[4] упознају са мотивским карактеристикама – карактер, темпо, пулс, стил, жанр, састав и облик (Миланковић, 2018). Ангажовано, активно праћење 'непознате' музике подразумева поред њеног слушања, поређење са познатом музиком из музичког сећања потврђујући разумевање њеног садржаја (Миланковић, 2001: 134).

Активно праћење музичког садржаја подразумева усмеравање пажње на неке од најважнијих одредница – параметара музичке целине, мотивске: карактер, темпо, пулс, стил, жанр, облик и извођачки састав и метричке: такт, тоналитет, трајање, динамички, хармонски, те мелодијски ритам. Тек након што се прође кроз мотивске и метричке карактеристике композиције, могуће је по сећању реконструисати композицију. Карактер се сматра најопштијим појмом који условљава карактеристике свих даље поменутих музичких параметара (Миланковић, 2018). Уколико је пажња током слушања усмерена превасходно на карактер композиције, стварају се неопходни услови за реконструкцију мотивских и метричких карактеристика композиције, јер се перцепцијом карактера и његовог јасног дефинисања усклађују и повезују остали музички параметри. Захваљујући инсистирању да се иницијална перцепција усмери на карактер, доприноси се синхронизацији ума и тела, на основу чега се развијају сензибилитет и музикалност (Миланковић, 2001). Темпо – брзина извођења композиције одређује се ходањем уз певање. Пулсом –

---

[3] Груписање композиција врши се по мотивским (карактер, темпо, пулс, стил, жанр, састав, облик) и метричким принципима (такт, тоналитет, трајање, динамички ритам, хармонски ритам, мелодијски ритам) (Миланковић, 2018: 17).

[4] У радовима Вере Миланковић није јасно прецизирано на ком узрасту је потребно први пут примети методски поступак у раду на развијању музичког речника.

начином хода се може лако установити разлика између валцера или марша. Стил се појашњава деци кроз поређење музике са цртаним филмовима или видео игрицама. Жанр се приказује и пореди са околностима у којима се одређена композиција изводи. Састав се односи на извођачки ансамбл, а облик песме на њене саставне делове. С друге стране, метричке карактеристике се односе на такт, тоналитет, трајање, динамички, хармонски, те мелодијски ритам. Такт, као скуп два или три пулса који могу бити равномерни или неравномерни, одређује се на основну мотивских параметара – карактера, темпа, пулса и облика. Тоналитет се одређује према асоцијативном принципу, односно присећањем на почетке других композиција које су у истом тоналитету. Трајање се одређује у складу са врстом такта. Хармонски ритам односи се на крајеве микро и макро структура одређене каденцама, а мелодијски ритам се памти у односу на литерарни садржај песме (Миланковић, 2001, 2018).

Стварање музичког речника започиње се присећањем песама које су се певале по слуху у одређеном временском периоду. Песме се, потом, сортирају и групишу по мотивским (карактер, темпо, пулс, стил, жанр, састав, облик) и метричким (такт, тоналитет, трајање, динамички ритам, хармонски ритам, мелодијски ритам) критеријумима (Миланковић, 2018). Након што је музички материјал сортиран по одређеним принципима, он се записује, те, потом, интерпретира на начин да се поштују само они музички елементи који се налазе у запису. Након тога следи записивање нових, непознатих песама, које се поново свирају (Миланковић, 2000). „На тај начин се успоставља узрочно-последична веза између записивања и интерпретације, односно интерпретације и записивања" чиме се „започиње потрага за естетско – емоционалним односом према делу које се изводи, односно записује без чега нема интерпретације, а самим тим и њеног записивања" (Миланковић, 2000: 125). Песма се прима као целина тек онда, када се задовоље емоционални и естетски захтеви (табела).

Табела 1. Приказ методског поступка стварања музичког речника (Миланковић, 2000; 2018).

МЕТОДСКИ ПОСТУПАК СТВАРАЊА МУЗИЧКОГ РЕЧНИКА
1. Присећање на познате песме
2. Сортирање познатих песама
3. Записивање
4. Интерпретација записа
5. Потрага за емоционално – естетским односом
6. Наизменично певање и свирање
7. Записивање нове песме
8. Прихватање песме као **ЦЕЛИНЕ**

Музичке игре у радовима Вере Миланковић

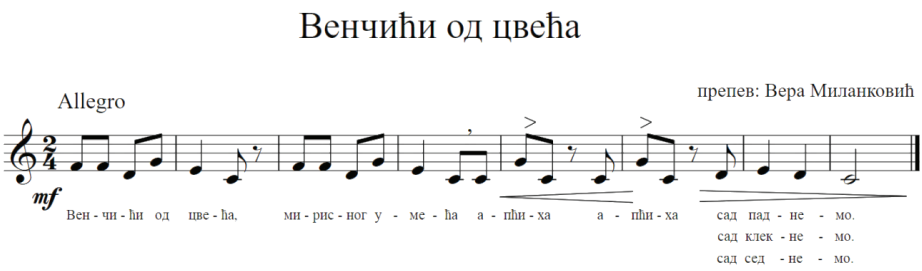
Школе су засноване на култури и одражавају њене вредности, али, иако су технолошке промене измениле, унапредиле и убрзале свет, образовни систем је остао крут и непромењен, чиме је продубљен јаз између процеса школског учења и начина усвајања и коришћења знања у свакодневном животу. За резултат имамо отуђење образовања од друштва и ученика који се рађају у том друштву. У школама је све мање активности која деци пружају осећај заједништва и саборности. Знање се усваја појединачно, а не као део заједничког искуства. Губи се колективна дечја радозналост за оно што се учи, јер међу децом недостаје сарадња и узајамно помагање (Миланковић и Петровић, 2015: 65–66). Петровић и Миланковић истичу да је код деце на предшколском и раношколском периоду доминантно учење кроз игру (Петровић и Миланковић, 2015). Међутим, „нагли прелазак из система игровних активности у систем наставних активности, заснованих на реализацији задатака према стриктним упутствима, не одговара развојним могућностима и потребама деце (Петровић и Миланковић, 2015: 66). С тога се ауторке залажу за поновно враћање музичких, драмских и спортских секција у школе. У том контексту се нарочито истичу музичке и драмске активности, јер „свако сазнање примљено кроз песму, покрет и поетски садржај постаје неодвојив део дечјег искуства" (Петровић и Миланковић, 2015: 66). С циљем да се настава оријентише у оном правцу који ће на најбољи могући начин подстицати развој детета предлаже се враћање игре у школе и наставу, а нарочито њена интеграција са другим наставним садржајима. Предности укључивања игре у наставу нису видљиви само у фактору међусобне социјализације и учења, односно поштовања правила игре, већ и у учењу правилног и артикулисаног говора, језика, певања, развијања моторике, координације, просторне интелигенције, концентрације, маште, оригиналности и креативности (Петровић и Миланковић, 2011; Миланковић и Петровић, 2015).

Имајући у виду да се музика у детињству најбоље учи и усваја кроз међусобну интеграцију различитих изражајних форми – музика, покрет, плес, глума, визуелне уметности, односно кроз интеграцију аудитивног, визуелног и кинестетичког модалитета учења, предлаже се посвећивање веће пажње музичким играма у настави, а нарочито мини мјузиклима. Важно је истаћи да се музика лакше памти кроз простор, јер деца, истражујући звук, перципирају музику не само аудитивно, већ и визуелно. С друге стране, неопходно је узети у обзир узраст и развојне карактеристике појединца, јер управо то утиче на давање предности одређеном модалитету учења. Деца на раном и предшколском узрасту се усмеравају кинестетички модалитет, док касније доминирају више визуелни и вербални (Петровић и Миланковић, 2011).

Увиђајући да је игра природна и иманента детету, музичке игре постају средство за поставку и савладавање више музичких параметара и појмова кроз искуство (Петровић и Миланковић, 2011). Омогућавају свесну или несвесну перцепцију и репродукцију више музичких параметара у целини, те схватање и разумевање карактера, темпа, метричког и акценатског груписања, основне фор-

малне и ритмичке обрасце и др. (Миланковић и Петровић, 2015). Музичке игре у раном и предшколском узрасту служе за разумевање темпа и карактера, метричког и акценатског груписања, основних формалних и ритмичких образаца, фразирања и динамике, мотивског рада (секвенца, понављање, варирање, питање-одговор, канон, ехо принцип) и микроструктуре (двотакти, четворотакти, периоди). У музичким играма за почетни узраст учења музике доминира дур, равномерни пулс, парни метричко – акценатски образац, умерено брз тепо (одговарају дечјем убрзаном пулсу и темпераменту) (Петровић и Миланковић, 2011: 113).

Петровић и Миланковић су класификовале музичке игаре, поделивши их у три групе. За потребе класификације одабране су српске музичке игре, као и музичке игре са енглеског говорног подручја[5] (Петровић и Миланковић, 2011). У прву групу музичких игара спадају оне игре чија мелодијска окосница је заснована на архетипском мотиву *сол – ла – сол – ми*. Ове игре се деле на две подгрупе, где је у првој групи игара архетипски мотив тонално неодређен, а у другој је стављен у контекст дур – мол система. Однос мелодије и текста је такав, да се врло јасно диференцирају речитативни и певни делови песме. Улога музичких игара прве групе превасходно се огледа у спознавању правца кретања мелодије – силазно и узлазно које је увек у спрези са текстом. Уз помоћ клавирске пратње развија се хармонска свест. У прву групу класификоване су следеће игре: *Иде маца око тебе*, *Шири, шири, весели пешкири*, *Момак је у колу*, *Рингле, рингле, раја*, *Венчићи од цвећа* (препев на српски са енглеског језика, слика 1), *Ласте пролаз' те*, *Лондонски мост*, *Престај, престај кишице* (Петровић и Миланковић, 2011).



Слика 1. *Венчићи од цвећа* (Петровић и Миланковић, 2011: 116).

Код музичких игара које припадају другој групи јасно доминира ехо – принцип. Овакав принцип упућује на антифони вид певања (венецијански двохорски стил), у коме појединац или група започињу извођење песме, док ту исту мелодију, потом, понавља друга група извођача. Типично је да се кроз певање песама друге групе опажају, репродукују и усвајају музички садржаји из области солфеђа и теорије музике – метрички обрасци (први пут се уводи троделни ритам), силазно и узлазно мелодијско кретање, молски тонски род, акордско разлагање, узмах, гли-

[5] Текстове игара на енглеском језику превела је на српски језик и метрички укројила у српски стих Вера Миланковић (Петровић и Миланковић, 2011: 114).

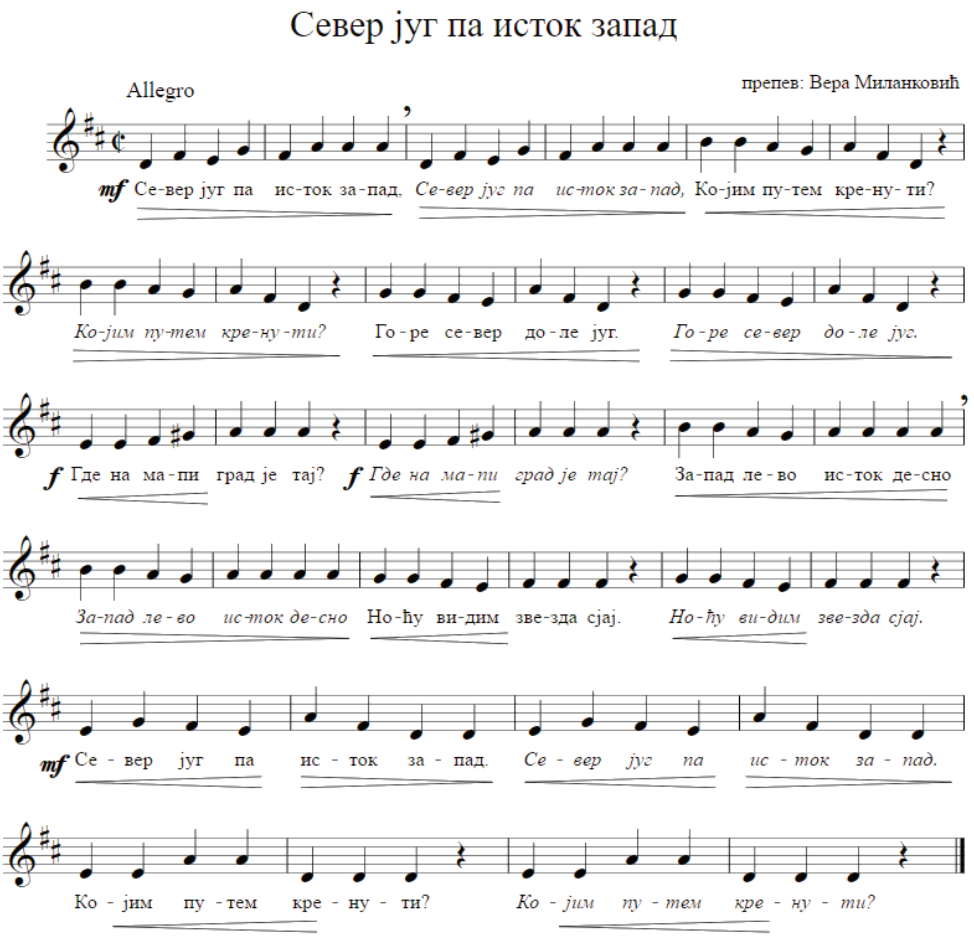
сандо, узлазна/силазна секвенца, различите ритмичке групације у односу на број слогова у речи и места акцента, дурски квинтакорд у силазном кретању, хармонска веза доминантине доминанте и доминанте, варљива каденца и хроматски мелодијски покрет. Поред упознавања са компонентама музичког садржаја, деца уче о различитим социјалним појавама кроз литерарни текст песме попут месеца у години, годишњих доба, сата и др. (Петровић и Миланковић, 2011).

У наставку ће бити наведене песме из друге групе музичких игара, кратки опис музичких садржаја које покривају, те која је улога песама:

1. *Престан кишице* – прва музичка игра у троделном метричком обрасцу и молском тонском роду;
2. *Добро јутро* – развија опажање и репродукцију тонике, субдониманте и доминанте;
3. *Добар дан* – у метричком смислу, музичка игра уводи појам узмаха, док у погледу тематско – мотивског рада појављује се појам секвенце; на тоналном плану опажају се и репродукују тоника, субдоминанта и доминанта;
4. *Довиђења* – троделно метричко груписање, појава секвенце, репродукција тонике, субдоминанте и доминанте;
5. *Дванаест месеци* – месеци у години уче се уз помоћ секвенце, док ритмичко груписање зависи од броја слогова у речи и места акцената;
6. *Север, југ па исток, запад* – стране света уче се помоћу поступно узлазног секвентног кретања; појава дурског квинтакорда наниже; хармонске везе доминантине доминанте, као и варљиве каденце (слика 2);
7. *Померимо сат* – секвенце наниже и навише, глисандо имитира падање уназад;
8. *Скала* – садржај текста олакшава репродукцију хроматских тоналних односа, децу забавља текст, те несвесно репродукују хроматику;
9. *Лифт* – узлазно и силазно мелодијско кретање и акордско разлагање одговарају садржају текста (Петровић и Миланковић, 2011: 117).

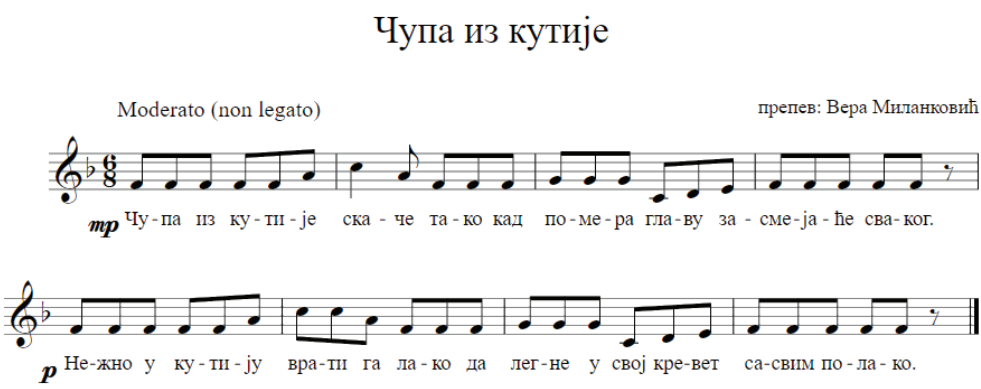
Трећу групу музичких игара чине песме које су у односу на своју целоукупну структуру најзахтевније. Наиме, њихова структура и садржина подсећа на кратке мјузикле:

1. *Хајдемо децо горе* – препев енглеске песме *Loobey loo*; троделно метричко груписање; текст олакшава репродукцију узлазног и силазног кретања;
2. *Војвода од Јорка* – препев енглеске музичке игре; текст је у вези са поступно узлазним и силазним мелодијским кретањем, тј. маршрањем;
3. *Зими, зами, зум* – препев музичке игре *Hookey cookey*; развија кинестетичку и моторичку свесност, разликовање десно – лево; уводи се пунктирани ритам;
4. *Чупа из кутије* – уз помоћ текста координишу се покрети горе/доле; *piano* динамика у другом делу песме описује текст „нежно у кутију врати га лако"; скакање је дочарано *staccato* и *non legato* артикулацијом (слика 3);



Слика 2. *Север југ па исток запад* (Петровић и Миланковић, 2011: 118).

5. *Трчимо около жбуна боровнице* – препев енглеске музичке игре *Here we go round a mulberry bush*; покретима се показују свакодневне радње уз музику; учвршћују се тонично – доминантни односи;
6. *Пет медведа* – препев енглеске музичке игре *Five brown teddies*; поред увођења секвентног кретања и учења бројања уназад, шире се хармонске везе и уводи варљива каденца;
7. *Принцеза* – препев музичке игре *There was a princess long ago*; драматизована мјузикл – бајка са поделом ликова, радњом и покретима (Петровић и Миланковић, 2011: 119)



Слика 3. *Чупа из кутије* (Петровић и Миланковић, 2011: 119).

Мјузикл *С' ове стране музике*

С' ове стране музике је мјузикл који је настао под окриљем концепта употребе музичких игра у музичком образовању, чија основна идеја је да ученици треба да буду активни учесници у музици, а не њени посматрачи (Миланковић и Петровић, 2015). Увиђајући значај стицања музичког искуства и знања кроз сценски израз у коме се вишеструко обједињују и прожимају активности певања, свирања, покрета и глуме, настао је мјузикл *С' ове стране музике* композиторке Вере Миланковић. Идеја да „свако сазнање примљено кроз песму, покрет и поетски садржај, постаје неодвојив део дечјег искуства" (Миланковић и Петровић, 2015: 66) поткрепила је, и додатно оправдала настојање ауторке да се ученицима обезбеде у настави неопходни услови да буду активни учесници у музици, а не њени посматрачи (Миланковић и Петровић, 2015).

Мјузикл је дефинисан као врста експресивне игре (Миланковић и Петровић, 2015) која је по својој структури „отвореног типа" (Миланковић, 2020: 15)[6]. Замишљен је да буде врста друштвене игре, с идејом да се пред ученике постави унапред задат оригинални сценарио као један вид правила игре. Извођење мјузикла је предвиђен за децу узраста од три до четрнаест година. Према оригиналном сценарију, мјузикл који је намењен за седам извођача, садржи дијалоге и заокружене нумере који се међусобно смењују (Миланковић и Петровић, 2015). Идеја је да се на основу ауторског сценарија у коме су понуђене све песме, креира нов, импровизовани сценарио[7], чију тему ће осмислити наставници и ученици, а која

[6] Мјузикл, као један вид игре, представља мотивационо средство за успешно учење и учешће у музици (Миланковић и Петровић, 2015), захваљујући чему се ученицима додатно обезбеђује могућност за интеракцију са физичком и социјалном средином, што повољно утиче на развијање и унапређивање музичких потенцијала и музичких способности (Pijaže & Inhelder, 1978; Миланковић и Петровић, 2015).

[7] До 2015. године мјузикл *С' ове стране музике* изведен је на основу четири различита сценарија. У првом, уједно и оригиналном сценарију, прича говори о седморо деце, који

ће представљати критеријум, у складу са којим ће се извршити адекватан одабир песама[8] (Миланковић, 2020).

Циљ мјузикла *С' ове стране музике* је да „уведе децу у музику музиком, природно, по слуху", односно да „омогући деци да музику виде – осете – чују" (Миланковић, 2020: 14). Кроз музичко – сценски израз активно се ради на развијању „музикалног мишљења, тоналног разумевања и интерпретације (Миланковић и Петровић, 2015: 71), а развијају се вештина опажања, препознавања, разумевања, те певања тонова и тоналних односа у дур – мол систему (Миланковић и Петровић, 2015).

Њен шири значај огледа се у могућности укључивања ученика у заједнички рад, где ће кроз заједничку сарадњу и игру заједно стварати (Миланковић, 2020). Ипак, главни допринос мјузикла везан је за област музичког описмењавања[9]. Ослонац у поставци и утврђивању лествичних тонова пронађена је у Функционалној методи Миодрага Васиљевића, према којој су тонови постављали преко песама модела, чији иницијални слогови су прилагођени слоговима солмизације. Иницијална идеја Миодрага Васиљевића додатно је продубљена, те стављена у нови контекст музичко – сценског израза. У песмама није сада само видљиво подударање почетног слога прве речи и солмизационог слога, већ је целокупна мисаоно-поетска целина састављена из речи, односно реченица које саме по себи репрезентују имена солмизационих слогова („ласо ми добаци до реке"; „регал у соби, софа и ми" итд.). На тај начин се не постиже искључиво фиксирање почетних иницијалиса у свести ученика, већ се активно ради на препознавању и репродуковању тоналних односа у оквиру дур – мол система (Миланковић и Петровић, 2015). Приликом рада на мјузиклу певају се песме, након чега се ради се на препознавању солмизационих слогова, те њиховим учвршћивањем у свести ученика, тако што се песме певају прво редоследом лествичних тонова, а потом измењеним

се на рекреативној настави у природи упознају са природом музике, њеним тоновима и међусобним тоналним односима. Други сценарио добио је назив „Потрага за благом с ове стране музике", где је наратив усмерен на трагање за откривањем значења солмизационих слогова и њихових међусобних односа у лествици. Сваки лик у причи има другачији карактер, те стога представља различити солмизациони слог – један тон у лествици: *до*маћица, *ре*душа, *ми*рна душа, *фа*зон, *сол*иста, *ла*коста и *си*тничарка. Публика постаје равноправни члан наратива тако што добија план блага, те прати протагонисте, тражећи скривено благо по утврђеним правилима. Трећи сценарио добио је назив „Занимљива солмизација", а рађен је по узору на оригинални сценарио. У четвртом сценарију радња је постављена у тајанственом свету музике који откривају двоје протагониста уз помоћ чаробне виле (Миланковић и Петровић, 2015).

[8] Једини захтев који се поставља пред наставнике од стране ауторке Вере Миланковић јесте да буде обавештена приликом креирања новог сценарија (Миланковић, 2020).

[9] Основни – први ниво музичког описмењавања односи се на песме моделе Миодрага Васиљевића, којима се постављају и утврђују функционалности тонова у лествици, док се други ниво односи на музичко описмењавање кроз музичко – сценски израз, односно мјузикл (Миланковић и Петровић, 2015).

редоследом, комбинујући на тај начин делове различитих песама (Миланковић, 2020). Извођењем мјузикла премошћава се јаз између поставке основних тонова лествице путем песама – модела и певања солмизацијом, како код музичара, тако и код немузичара, али се и омогућава и олакшава препознавање тонова и њихових тоналних односа у новом музичком материјалу (Миланковић, 2015: 65). С друге, стране ради се на изграђивању вештине агилности промене музичког израза код ученика, које су условљене променом карактера песама које се певају и међусобно комбинују на начине који су објашњени у нотним примерима 4 – 8 .

Рад на мјузиклу обједињује активацију различитих чула, чиме се обезбеђују услови за превазилажење ослонца на искључиво музички запис, већ се омогућава ученицима да виде, осећају и чују музику (Миланковић и Петровић, 2015)

Видети музику. Чињеница да је музички запис метрички оријентисан, „двомензионалан, крут, исувише немузикалан и апстрактан" (Миланковић, 2020: 14), како га Миланковићева описује, чини га недовољним да се музика у потпуности спозна кроз његов запис, јер музика из њега није довољно видљива, управо због апстрактности ортографског записа.

Осетити музику. Поставља се питање зашто се музика најбоље усваја кроз музичко – сценски израз? Миланковићева објашњава да се музика спознаје захваљујући њеном колективном откривању и тумачењу њеног садржаја као вида припреме за поставку мјузикла. Овакав вид рада на музичком материјалу, захваљујући коме се сваком појединцу омогућава да кроз сопствено учешће у групном раду доживљава музичке садржаје, остварује се кроз низ међусобно прожетих активности. Певањем се, уз помоћ глуме и мимике, преображава и оплемењује музички запис у времену и простору, односно „оживљавају се поруке и атрибути музичког доживљаја" (Миланковић, 2020: 14). Кретањем у простору, односно ходањем се прати темпо музичког садржаја, док се значење музике открива уз помоћ покрета тела, а нарочито руку. Доласком у додир са музичким инструментима истражују се њихови звучни потенцијали. „Песма се прима као целовити музички доживљај који траје у времену, а време његовог протицања може да с осети кроз простор и покретом тела, који прати њену форму. Форма или музички облик јесте тачка додира метричког и мотивског у музици" (Миланковић, 2020: 14 – 15). Учесници мјузикла треба да 'виде' и 'осете' тонове као солмизационе слогове, али и њихове међусобне односе, играјући се тоналних односа у простору (Миланковић, 2015: 65).

Чути музику. Активности које ученицима омогућују да виде и осете музику обезбеђује им на крају да чују музички садржај. Разлог зашто се Миланковићева одлучује на поменути след догађаја јесу развојне карактеристике данашњих ученика, који су усмерени на визуелно и тактилно – препознавање облика и боја, док слушање добија на секундарном значају, иако се оно најпре развија (Миланковић, 2020).

Методски поступак у раду на мјузиклу *С' ове стране музике*

Методски поступак у раду на мјузиклу *С' ове стране музике* подељен је на три корака: 1) разумевање конкретног, 2) разумевање апстрактног – плесна интерпретација и 3) игре импровизације.

Први корак: разумевање конкретног. Започиње избором песмама које су понуђене у ауторском сценарију, а на основу којих може да се исприча одређена прича. Приликом избора песама не треба се водити искључиво критеријумом наративног потенцијала, већ је неопходно узети у обзир узрасне и психофизичке карактеристике, нарочито опсег дечјег гласа, те у складу са тиме направити погодан избор песама. Након што је завршен избор песама следи тумачење литерарног, односно поетског садржаја песме, чиме се подразумева разјашњавање свих појава и ликова у одређеном наративу, те њихових међусобних односа (Миланковић, 2020). У том контексту је неопходно прво презентовати поетски садржај, након чега следи дискусија о њему. Дискусија и анализа поетског садржаја воде ка одређивању покрета и његове природе, односно да ли ти покрети треба да репрезентују дијалог, сукоб, опис или стање. Како би се садржај оживео, а искуство приближило деци, учење поетског текста песама поставља се у простор и драмски контекст (Миланковић и Петровић, 2015). Анализом поетског садржаја се остварују сви услови да се пређе на наредну фазу процеса рада, а то је израда сценарија који ће обухватити претходно одабране и анализиране песме, те, потом, осмишљавање редоследа песама у сценарију (Миланковић, 2020). На основу осмишљеног сценарија скицирају се дијалози, при чему се нарочито жели нагласити тимски рад ученика. Комбиновањем различитих песама стварају се услови за грађење „музичке слагалице, тј. играње са моделима у њиховим различитим комбинацијама" (Миланковић и Петровић, 2015: 65). Поетски текст се учи уз сценски покрет[10], приликом чега се пажња нарочито усмерава на поставку дечјег гласа у простору, односно на квалитет говорне артикулације. Песме се, затим, уче по слуху са акцентом на литерарни садржају, те се одмах усвајају у простору. Конкретан рад на музичком описмењавању оставља се за други корак. Нарочито је важно да се приликом учења песама и њене касније интерпретације обрати пажња на њен карактер (Миланковић и Петровић, 2015), јер ће касније, приликом вишеструких комбинација песама и њихових делова, бити неопходна агилна промена карактера, а не само почетне тонске висине. На крају првог корака следе активности израде костима, неопходних реквизита, сценографије, те, на самом крају, режија (Миланковић, 2020).

Други корак: разумевање апстрактног – плесна интерпретација. Започиње, као и први корак, избором песама у складу са опсегом гласа ученика и њиховим

[10] О значају асоцијативне повезаности покрета и музике Миланковићева говори још у *Зборнику радова Другог педагошког форума*: „Колико је асоцијација на покрет значајна говори и чињеница да музика која није асоцијативно везана за покрет па макар и у најимплицитнијем смислу речи је заробљена музика, музика која не живи, не тече, јер је статична" (Миланковић, 2000: 121).

психофизичким могућностима. За разлику од првог корака, где након вршења избора песама следи поетска анализа текста, у другом кораку се тумаче унутрашњи, односно конкретни музички садржаји. Тумачење функционалних односа тонова одвија се кроз покрете тела, кретањем у простору, мимику, те пантомиму (Миланковић, 2020). Управо се из тих разлога овај корак и назива плесном интерпретацијом, што упућује да се интерпретација песама не ослања искључиво на вокално извођење, већ укључује све друге неопходне компоненте музичко – сценског наступа, као што је кретање у простору, покрети тела и фацијална експресија.

Песме су компоноване тако да почетни слог прве речи одговара солмизационом слогу – иницијалису и тонској висини, коју он представља. Тонске низове „повезује одговарајући ритам проистекао из вешто осмишљеног поетског текста који је сам по себи алтернативна партитура, јер је саздан из речи склопљених од солмизационих слогова: ЛА-СО-МИ-ДО(баци)-ДО-РЕ(ке); МИ-ЛА-ЛА(тице)-ЛА(ти); СО-ФА-МИ-МИ(р)-ДО(но)-СИ, и сл." (Миланковић, 2020: 16). Наставник ће знати да су ученици спремни на наредни корак тако што ће проверити колико и којим квалитетом су ученици запамтили песме које су претходно научили по слуху. За проверу степена памћења користе се одређена питања на која се очекују адекватни одговори у виду речи чији почетни слогови уједно представљају солмизационе слогове, односно иницијалисе одређених тонских висина. Свако питање на које се очекује одговор у виду солмизационог слога осмишљен је на основу тематике песме и литерарног садржаја песме[11]. Примери које Миланковићева предлаже су следећи:

1. Ко жели Добар дан? – **МИ**;
2. Која птица је мудра? – **СО**ва;
3. Кога дозивамо ми? – **ДО**маћина;
4. Ко добро види? – **СИ**в **СО**коле;
5. Ко доноси мир? – **СО ФА**;
6. Шта допире у до? – **РЕ**ка;
7. Шта ми све добро дође? – **СИ ЛА**, **ЛА СО**, **СО ФА**, **ФА ЛА** (Миланковић, 2020).

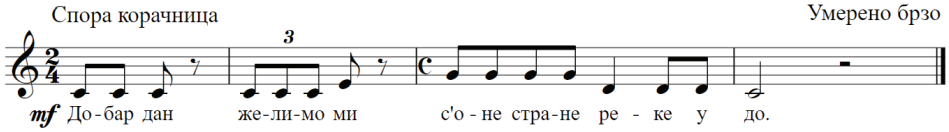
Трећи корак: игре импровизације. Подразумева вишеструке комбинације песама и њихових делова. На овај корак може да се пређе тек када су ученици добро савладали све песме по слуху које се налазе у сценарију. Из ширег аспекта посматрано, добробити импровизације огледају се у чињеници да деца ангажована у групном раду кроз игру и забаву заједнички стварају и уче. Ипак, од кључног значаја је истаћи да је активност импровизације активно усмерена ка музичком описмењавању ученика. Певањем, комбиновањем и вишеструким повезивањем песама и њихових делова стварају се неопходни услови за фиксирање солмизаци-

[11] Један од примера јесте песма за тон *си – Сив соколе*. На основу поетског текста „Сив соколе добро видиш" осмишљено је питање „Ко добро види?", на које када се одговори добија се конкретан солмизациони слог, коме је песма заправо и намењена.

оних слогова у свести ученика, њиховог успешног опажања, препознавања, те вокалног репродуковања кроз њихово извођење тако што се: 1) почетни слогови песама крећу редом; 2) промени следа солмизационих слогова тако што се из део једне песме комбинује са делом друге песме. Вишеструким комбиновањем песама не стварају се само услови за успешно извођење различитих тонских висина. Преласком из једне песме у другу мењају се поетски садржај песме, те музичке компоненте – темпо, врста такта, артикулација и динамика. Одређене промене утичу на карактер песме, што узрокује промену музичког израза и начина извођења песме (Миланковић, 2020). На тај начин се ученици припремају да „без наметања 'помире' мотивски (онако како чујемо и осећамо музику) и метрички принцип (онако како записујемо, односно 'читамо' музику), јер су, по слуху, усвојили основну бит музике: њене унутрашње функционалне односе и њено испољавање кроз карактер, темпо, израз, расположење и облик" (Миланковић, 2020: 19).

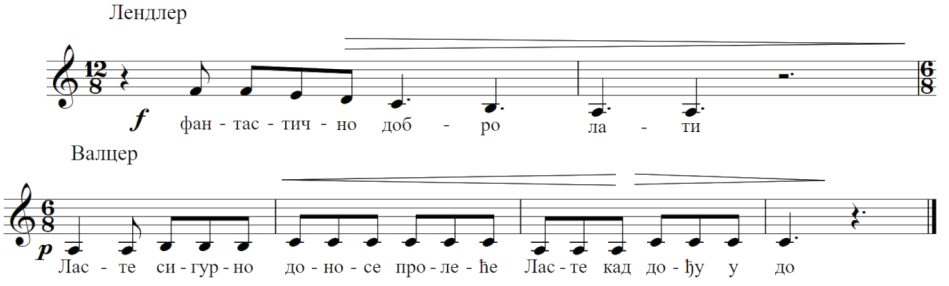
Миланковићева предлаже пет начина рада на импровизацији песама: 1) спајање почетака једне са другом песмом; 2) спајање краја једне песме са почетком друге песме; 3) спајање почетка једне песме са неким делом друге песме; 4) спајање дела једне песме са делом друге песме; и 5) вишеструке комбинације (Миланковић, 2020) које подразумевају спајање и комбиновање делова више од две песме[12].

1. Спајање почетка једне са почетком друге песме (*Добар дан желимо ми + С' ове стране реке у до*, слика 4).



Слика 4. Спајање почетака песме *Добар дан желимо ми* са почетком песме *С' ове стране реке у до* (Миланковић, 2020: 17).

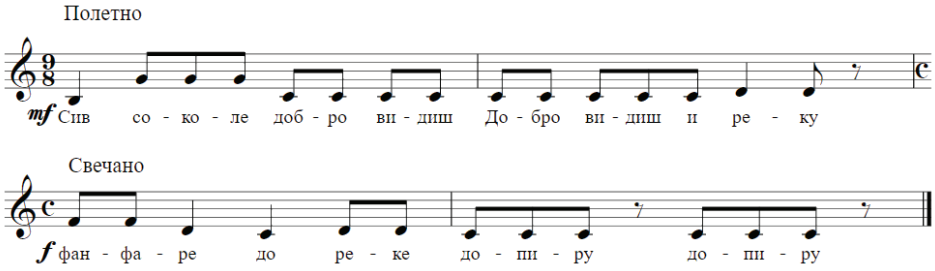
2. Спајање краја једне песме са почетком друге песме (*Мила лаштице + Ласте сигурно доносе пролеће*, слика 5).



Слика 5. Спајање краја песме *Мила лаштице* са почетком песме *Ласта сигурно доносе пролеће* (Миланковић, 2020: 17).

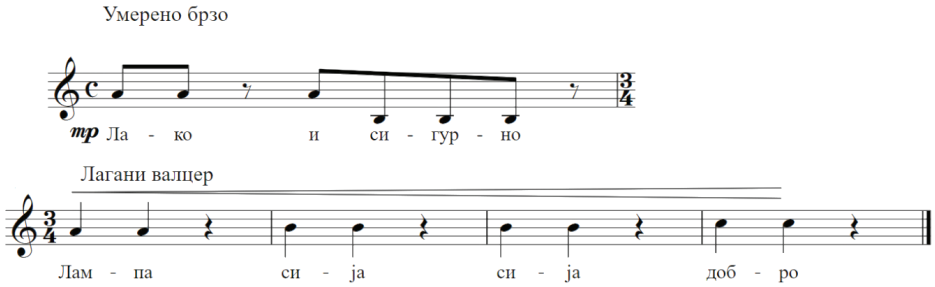
[12] Систематизација методичког поступка поставке мјузикла *С' ове стране музике* приказана је у графикону бр. 2.

3. Спајање почетка једне песме са неким делом друге песме (слика 6).



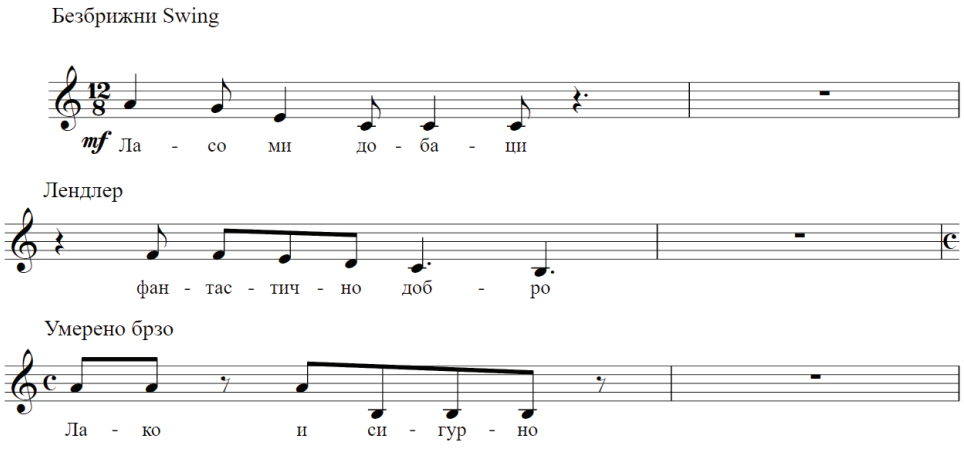
Слика 6. Спајање почетка песме *Сив соколе* са једним делом песме *Фанфаре* (Миланковић, 2020: 17).

4. Спајање дела једне песме са делом друге песме (*Ми смо као фамилија* + *Софа ми мир доноси*, слика 7).



Слика 7. Спајање дела песме *Лако и сигурно* са делом песме *Лампа сија* (Миланковић, 2020: 18).

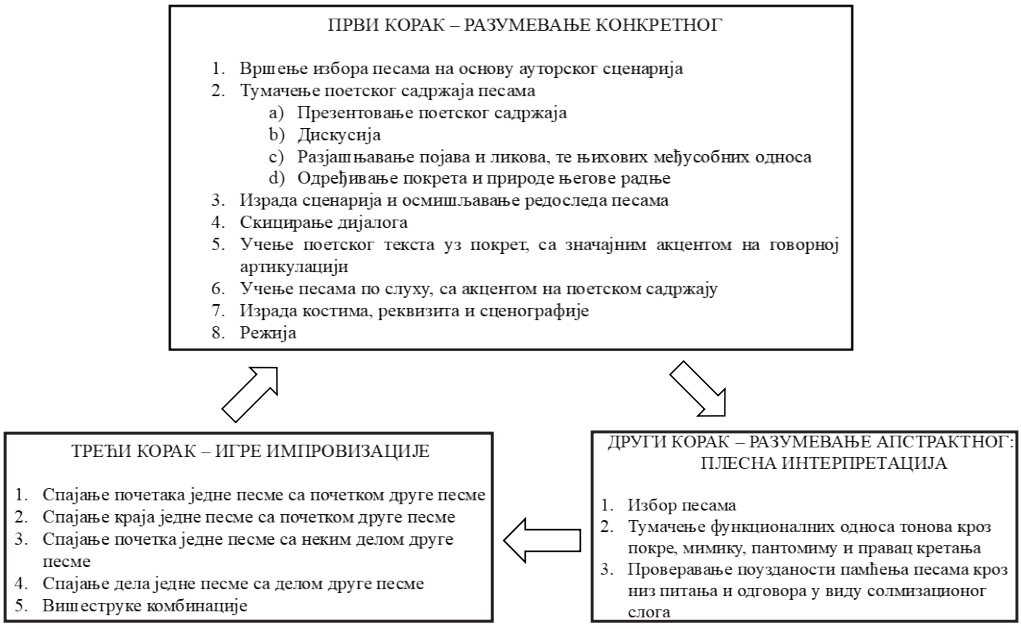
5. Вишеструке комбинације (*Ласо ми добаци до реке* + *Мила латице* + *Ми смо као фамилија*, слика 8).



Слика 8. Прављење различитих комбинација спајањем различитих делова песама (Миланковић, 2020: 18).

Закључак

На почетку рада је с намером приказан цитат Жана Пијажеа који гласи: „Сазнавати значи поново открити и створити". Наиме, делатност и значајни резултати које је Вера Миланковић постигла током своје плодоносне каријере, асоцирали су нас на овај цитат. Својим знањем и вештинама које прожимају област компоновања, пијанизма и музичке педагогије приступила је проматрању и анализи најактуелнијих питања у музичкој педагогији, с циљем да унапреди садашњу и будућу образовну праксу. Враћајући се на пут који води ка разумевању музичког садржаја, притом укључујући своје широко педагошко искуство и ослањајући се на значајне изворе у психологији и педагогији, Вера Миланковић је вешто успела да препозна кључне елементе музичког образовања, не само у области музичког аматеризма, већ и код професионалних музичара, да их анализира, систематизује, унапреди и артикулише кроз иновативну методологију – методичке приступе, који представљају „средство природног понирања у музику у коме је вештина сналажења у свету музике сразмерна способности да се музика објасни музиком" (Миланковић, 1998: 12), а чији је циљ обезбедити пут ка разумевању музичког садржаја. Упозорила је да „текуће образовање не доводи до буђења искуства предака похрањеног у колективном памћењу, јер се оно не уклапа у рационално поимање света. Рационално знање нуди ограничено знање базирано на опипљивом" (Миланковић, 2018: 10). Наслањајући се на методичко наслеђе и функционалну методу Миодрага Васиљевића, Вера Миланковић је отишла корак даље, понудивши савременој музичкој педагогији и методици нову визуру и нова решења у области музичког описмењавања, ставивши је у, до сада неистражен, контекст музичко – сценског израза. Поред тога, разматра примену музичких игара и мјузикла у области музичког образовања, јасно узевши у обзир развојне карактеристике ученика и њихов узраст, те модалитете учења, које недвосмислено увезује са музичким активностима, одредивши на тај начин њихову прикладност одређеном узрасту. Вера Миланковић је, тако, ослонивши се на своја богата теоријска и емпиријска сазнања, открила и створила један нови аспект и дала допринос развоју музичке педагогије.



Графикон 1. Приказ методског поступка рада на мјузиклу *С ове стране музике.*

Литература

Миланковић, В. (1998). Солфеђо у функцији интерпретације музике. У: В. Миланковић (Ур.), *Зборник радова Првог педагошког форума: Особености наставе солфеђа на Факултету музичке уметности* (стр. 11–17). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. (2000). Песма као основ за стварање музичког речника. У: В. Миланковић (Ур.), *Зборник радова Другог педагошког форума* (стр. 119–126). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. (2001). Песма – пут ка препознавању музичких параметара. У: В. Миланковић (Ур.), *Зборник радова Трећег педагошког форума* (стр. 134–145). Београд: Факултет музичке уметности.

Петровић, М. и Миланковић, В. (2011). Музичке игре у педагогији солфеђа. У: М. Петровић (Ур.), *Играј, играј, играј – Зборник радова Тринаестог педагошког форума сценских уметности* (стр. 113–123). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. & Петровић, М. (2015). Солмизација као друштвена игра. У: М. Петровић (Ур.), *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима – Тематски зборник Седамнаестог Педагошког форума сценских уметности* (стр. 65–75). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. (2018). Поимање музике. У: М. Петровић (Ур.), *Музички идентитети – Тематски зборник Двадесетог Педагошког форума сценских уметности* (стр. 9–20). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. (2020). Импровизација – скривена педагогија. У: М. Петровић (Ур.), *Музички идентитети – Тематски зборник Двадесет другог Педагошког форума сценских уметности* (стр. 11–20). Београд: Факултет музичке уметности.

Pijaže, Ž & Inhelder, B. (1978). *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

PEDAGOGICAL AND METHODICAL CONTRIBUTION OF VERA MILANKOVIĆ'S PARTICIPATION AT THE PEDAGOGICAL FORUM OF PERFORMING ARTS

The paper presents the most important pedagogical considerations and implications, as well as methodological settings found in the works of Vera Milanković, which were published in the Pedagogical Forum of Performing Arts proceedings from 1998 to 2022. Through the analysis and systematization of the works from the collection, three key areas were singled out - musical vocabulary, musical games, and the musical *On This Side of Music*, which will be discussed in detail in the paper. When considering the term „musical vocabulary", a methodological procedure is discussed: to reactivate certain musical layers in the individual's consciousness, which were created over the years by singing songs by heart. Music games, on the other hand, are considered as a means of setting up and mastering more musical parameters and concepts. Within the framework of musicals, a new context of musical literacy through musical and stage expression is discussed. Relying on the principles of establishing musical literacy using the songs model of the Miodrag A. Vasiljević, in addition to auditory perception, visual, i.e. spatial perception is also added, which results in the articulation of the methodology procedure of working on musical literacy in a completely different context.

Keywords: Vera Milanković, musical dictionary, musical games, the musical *On This Side of Music*

Научна делатност Вере Миланковић – истраживања у области психологије музике и музичке педагогије

Гордана Ачић
Психолог, Chartwell International School, Београд, Србија
gordanaacic@gmail.com

Сажетак

Циљ овог рада јесте да у години вишеструких уметничких и педагошких јубилеја Вере Миланковић упознамо стручну и научну јавност са њеним достигнућима у истраживању у области психологије музике и музичке педагогије. Већ више од четврт века Вера Миланковић у српској средини представља симбол истраживача у музици, посредством наука које се њоме баве – психологије и педагогије. Како је и сама свестрани музичар, тако се и њени научни радови одликују свестраношћу. Из свог дугогодишњег искуства, али и вођена уметничком интуицијом, црпела је идеје, поставке, теорије и подвргавала их суду реалности. Тако су настала бројна, занимљива, инспиративна, неочекивана, често нестандардна истраживања, која је, у духу сарадње, разумевања и поштовања, уз прегршт своје пословичне духовитости, делила са својим сарадницима. Због своје обимности, истраживачка делатност Вере Миланковић у области психологије музике и музичке педагогије не може у потпуности бити представљена у овом раду, али ће бити обухваћени главни правци и резултати – на ползу млађим генерацијама.

Кључне речи: психологија музике, музичка педагогија, истраживање, научна делатност

Увод

Интересовање Вере Миланковић за истраживања у области психологије музике и музичке педагогије појавило се у зрелој фази њене каријере као композиторке, пијанисткиње и професорке солфеђа на Факултету музичке уметности у Београду. Своје велико музичко искуство могла је тако да угради у осмишљавање и реализацију различитих истраживања која је самостално или као део тима представљала на различитим домаћим, европским и светским скуповима. Танка линија између психологије и педагогије музике често је прелажена за добробит обе дисциплине, па је, по природи ствари, интердисциплинарност била уграђена у сам истраживачки процес. Како бисмо боље приказали богатство и ширину интересовања и истраживачких постигнућа Вере Миланковић, поделили смо их на неколико области.

Слушање – опажање – извођење

Познато је да слушање музике није тек пасиван чин, већ, ако је пажљиво, подразумева дубоко искуство које ангажује чула, емоције и интелект. Слушање и

поимање (енгл. appreciation) музике подразумевају и процес разумевања музичког садржаја, односно постојање одговарајућих менталних шема које омогућавају његову обраду и потпуни музички доживљај. Вокално или инструментално извођење које је уједно и креативни чин, истовремено је и реинтерпретација датог музичког садржаја. Тиме се успоставља креативни однос између онога како желимо да тумачимо и онога како остварујемо реализацију датог садржаја.

Није претерано рећи да је тријада слушање – опажање – извођење била у самом центру научног рада Вере Миланковић. Ову тријаду ћемо наћи и у другим поглављима овог рада, где ће Вера Миланковић у истраживачке сврхе дати допринос више психологији музике него музичкој педагогији или обрнуто. У суштини, психолошким процесима бавила се на различите начине – кроз истраживања и радионице са различитим узрастима, раним и средњим, али највише на студентском узрасту музичког школовања. Пажљиво је пратила и истраживала генезу развоја музичких вештина на наведеним узрастима, указујући у својим радовима на проблеме и недостатке на које је наилазила, настојећи да сама, али и заједно са својим сарадницима, мења друштвену стварност микросвета музичког школства. Споро и нимало лако у томе је и успевала. У том смислу, рад на новом концепту предшколског музичког образовања (Миланковић и др., 2008) био је камен темељац за оне младе педагоге који су имали слуха за овај вид иновација и осавремењивања своје педагошке праксе.

Да су иновације биле неопходне показали су подаци испитивања двадесетосморо деце – полазника предшколског нивоа музичког образовања (такозваног припремног разреда), које је указало на недовољно артикулисан изговор слова и речи, као и мали репродуктивни опсег ове деце. Да ли је већ тада (2001. година) комуникација између родитеља и деце утихнула и била запостављена због окренутости новим технолошким достигнућима? У раду који је проистекао из овог истраживања (Petrović, Ačić i Milanković, 2001) Вера Миланковић са коаторима указује на то да је разумљивост изговорене мисли као и садржаја отпеване песмице важна, јер музички садржај мора да буде у потпуности схваћен да би био добро изведен. Повећање опсега дечијег гласа у говору са собом носи повећану експресивност изговорене мисли и осећања, односно емоционално и садржајну репродукцију и ширење опсега гласа при певању. Дакле, пут ка правилном певању је правилан говор и изговор, разумевање изговорене мисли и самим тим исказивање сопствених осећања, као и садржаја певане песмице, а затим и неговање тачне интонативне и ритмичке репродукције (Petrović, Ačić i Milanković, 2001: 180).

На средњошколском нивоу музичког образовања, истраживање вокалног и инструменталног извођења на часу солфеђа и наставничке процене истих био је пионирски подухват у српској средини (Milanković i dr., 2000). Отуд су у овој студији постављени прилично амбициозни циљеви: истраживање препознавања музичког садржаја (композиција) и његов утицај на вокално и инструментално извођење, ученичка самопроцена, као и независна наставничка процена квалитета оба вида извођења. Највећи број испитаника (ученика првог разреда средње му-

зичке школе „Др Војислав Вучковић" у Београду) накнадно је проценио сопствено извођење препознате композиције бољим, па се у овом аспекту ученичка самопроцена поклопила са налазима статистичке анализе. Самопроцењени степен слушне контроле у певању показао се статистички значајно повезаним с успешношћу вокалног извођења, док у инструменталном извођењу ово није био случај. С обзиром на то да је свако извођење реинтерпретација музичког садржаја, у наставничке процене унети су елементи емотивног и естетског израза и фразирање. Тако су најбоље процењени параметри извођења од стране наставника били ритам, темпо и фразирање у певању и свирању, док су интонација, емотивни и естетски израз у певању и свирању знатно лошије процењени. Истовремено, када је реч о међусобној конзистентности процењивача у појединим параметрима, она је највећа у процени интонације, а најмања у процени емотивног и естетског израза. Резултати ове занимљиве студије представљени су на шестој Међународној конференцији за музичку перцепцију и когницију (ICMPC) у Килу, Уједињено краљевство, 2000. године, а затим, исте године, на другом Педагошком форуму у Београду 2000. године.

Радећи као професор солфеђа на Факултету музичке уметности у Београду са студентима различитих студијских програма, Вера Миланковић упозорава на непрецизну интонацију, недовољно развијен певачки апарат, као и недовољно развијену слушну контролу у певању и свирању (Milanković, 2001). У овом истраживању које је обавила на узорку од 42 студента испитани су различити аспекти њиховог поимања музике. Утврдила је да већина студената музику слуша феноменолошки, дакле лаички, трећина чује фактуру, док петина чује музику просторно. Даље се наводи да трећина испитаника памти мелодије по тексту што, такође, указује на лаичко памћење музике, као и да музичке параметре опажа пре одвојено један од другог него холистички (Milanković, 2001: 62).

Солфеђо

Вера Миланковић је наставу солфеђа на Факултету музичке уметности поставила у функцију тумачења музичког садржаја. Њен приступ се заснива на дубоком разумевању музичког садржаја из угла извођача и слушалаца. Слушање тако постаје готово извођачка уметност, а солфеђо извођачка вештина која би требало да подстакне развој осталих извођачких вештина у музици. Студенти се први пут сусрећу са слушањем и груписањем звукова из околине/природе, а затим и музичких звукова. Занимљиво истраживање односи се на мултидимензионалну перцепцију скала, као и на утицај вокала на унутрашње или спољашње позиционирање солмизационих слогова при певању (Milanković, Petrović і Petrović, 2003). У овом истраживању, студенти су певали тонове и лоцирали их у телу и простору око себе. Резултати показују да су студенти чешће визуализовали тонове у простору него у телу, али и да је функционалност позиције слога у лествици била значајнија од ефекта самог самогласника у слогу.

Вера Миланковић је унела значајне промене у наставу солфеђа. Истраживала је на који начин солфеђо може помоћи развоју професионалног слушања и опажања музике, не губећи ентузијазам и радозналост музичког лаика. Тако је настао модел музичке анализе 64 композиција британске групе Битлс (The Beatles) који је изложила на конференцији Друштва за истраживање психологије музике и музичке педагогије (SRPMME) у Лондону 2002. године. Модел је дат у виду шаблона који помаже образованим музичарима да интегришу своја теоретска знања уз развој опажајних способности, док истовремено музичке лаике подстиче на читање и коришћење звучног записа. Овај шаблон је примењив на све жанрове музике, јер је његове елементе (пулс, метар, форма, хармонски ритам) могуће визуелно представити за сваку појединачну композицију. Осим тога, тако организовано музичко памћење олакшава трансформацију звука у нотни запис и обрнуто.

Користећи способност музике да покрене сећања и ствара асоцијације које доводе до дубоке везе између музике и личних искустава, Вера Миланковић је демонстрирала још једном иновативност у настави солфеђа уводећи концепт *музичког речника*. Овај концепт представља скуп музичких идеја акумулираних током живота које постају предмет креативне музичке анализе. Нови ритмички и мелодијски обрасци пореде се с оним већ познатим, групишу се по сличности према неколико музичких параметара. Памћење и разумевање нових музичких садржаја тиме је знатно олакшано (Milanković, 2000.)

Ритам и покрет

Сарадња Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности у Београду и Одсека за Еуритмију Музичке академије у Гдањску започела је 2011. године. Од тада до данас су колегинице из Гдањска у Београду организовале бројне радионице о Далкрозовој методи Еуритмије на различитим нивоима музичког школовања, те демонстрирале музичке кореографије тј. телесне интерпретације различитих музичких жанрова. Резултат ове сарадње јесте међународни пилот пројекат који је започео 2019. године са циљем увођења елемената Далкрозове методе у почетну наставу солфеђа у музичкој школи „Др Војислав Вучковић" у Београду. Пројекат је послужио као основ за истраживање утицаја елемената Далкрозове методе на моторне способности (крупна моторика) и ритмичко извођење ученика другог, четвртог и шестог разреда основне музичке школе (Ачић, Nedeljković, Petrović, Milanković i dr., 2019) Док је експериментална група имала око петнаест сати одабраних вежби из Еуритмије током године, контролна група је похађала наставу по редовном наставном програму за солфеђо. Значајна разлика у постигнућу утврђена је само за ритмичко извођење у експерименталним групама другог, четвртог и шестог разреда. Дакле, одабране вежбе су заиста унапредиле ученичко извођење задатих ритмичких задатака и то у све три узрасне групе.

Иако у домену моторике у овом пилот пројекту није утврђен напредак у моторним способностима ученика, нема сумње да су моторика, односно покрет, не-

изоставни елементи у развоју музичких вештина, као и перцепције и поимања музике. Испитивање музичког постигнућа деце са дијагнозом церебралне парализе са благом или умереном менталном ретардацијом указало је на кључну улогу различитих моторних способности у погледу могућности праћења музичке наставе код ове популације деце (Еминовић, Миланковић и Ачић, 2008). Резултати, добијени на основу скале процене креиране специјално за ову студију, потврдили су озбиљна ограничења услед примарних симптома, али и фине разлике у постигнућу међу децом које је било могуће сврстати у три категорије постигнућа. Наставницима је дат низ сугестија које би требало да помогну у развоју опажајних и репродуктивних компетенција ове категорије деце.

Психологија и музика

На седмом Педагошком форуму Вера Миланковић са сарадницима излаже рад под називом „Опажање музике код музичара и немузичара" (Миланковић, Ачић, Петровић и Вранић, 2005). Показујући током целог свог педагошког рада занимање за повезивање елемената професионалног музичког образовања са доживљајним приступом музици који налазимо код музичара аматера, па и музичких лаика, Вера Миланковић је настојала да утврди сличности и разлике у њиховом поимању музике, разумевању музичког садржаја, музичким преференцијама, опажању и памћењу музике.

У раду који је потом излаган на осмом Педагошком форуму, детаљно су анализиране сличности и разлике према горе наведеним питањима између студената психологије на Филозофском факултету и студената музичке педагогије на Факултету музичке уметности у Београду (Миланковић и Ачић, 2006). У психолошкој литератури налазимо да се музичари од немузичара разликује пре свега по распону и доступности општег музичког знања које се стиче музичким образовањем. Дакле, немузичар запажа само површинске одлике мањег обима и дубине (мање целине, мелодију и ритам), док музичар запажа и облик и мелодијско-хармонску структуру, дакле, базичне структуре вишег реда, све до хијерархијске шеме која обухвата дело дужег трајања. Музичари имају не само имплицитна (интуитивна) већ и експлицитна, свесна знања, познају терминологију и садржај музичких појмова, као и правила. Што се тиче разлика у памћењу музике, на испитиваном узорку се показало да већина студената музичке педагогије музику памти по мелодији, за разлику од студената психологије који музику памте по тексу. Што се тиче осталих параметара, као што су певач или место за које их одређена музика везује, нема нарочите разлике између ове две групе студената. Око петнаест посто студената музичке педагогије музику памти по хармонији. Они углавном радо певају у друштву, док обе групе студената радије певају сами за себе. Када говоримо о сличностима међу ове две групе студената, у репертоару омиљених песама заступљени су сви жанрови. Најчешће су то поп баладе, рок музика осамдесетих, панк, домаћа и страна забавна музика, ређе хеви метал, џез и реге. У објашњењу

својих избора, студенти су дали читав спектар одговора попут „оне су нашле мене" или „саме су се изабрале", „покреће ме", „има одличне вокале и продукцију", „није комерцијална", „текст је занимљив – музика опуштајућа" и сл. Један број одговора наглашава субјективни утисак, повезан са неким ситуацијама, успоменама из детињства, личним сензибилитетом („најдуже их слушам и увек ћу их слушати јер су ми занимљиве"). У овом истраживању је било тешко направити разлику између музичара и немузичара у погледу жанровских преференција и разлога због којих их музика покреће, али и у одговорима на питање „Шта је за вас музика?" и „У којим ситуацијама музику најрадије слушате?" Музику слушају готово увек, у часовима одмора, током посла, кад су весели, тужни, сами, у тишини или градској вреви, на путу од куће до школе. Музика је за наше испитанике инспирација, утеха, саставни део свакодневице, начин изражавања, вентил, привилегија, храна за машту, разонода, нешто неописиво, уживање, уметност уживања, креативност која човека чини посебним, неопходност, итд.

Интересовање Вере Миланковић за феномене слушања и памћења музике код немузичара било је живо и у годинама које следе. У раду изложеном на тринаестом Педагошком форуму сценских уметности (Миланковић и др., 2011) са сарадницима је спровела истраживање на пригодном узорку 72 немузичара различитог узраста (од 11 до 77 година). Резултати су показали да испитаници слушају музику свуда: на послу, приликом излазака, код куће, на концертима, у аутомобилу, али највише током одмора. Њихове музичке преференције обухватају четрдесетак жанрова, које је по критеријумима стила било могуће свести на укупно шеснаест група. Што се тиче особености присећања, односно памћења музике, одговоре је било могуће поделити на неколико категорија: према ритму, почетку, аранжману, тексту, рефрену, карактеру, одређеној особености композиције, према њеној мелодији или према ситуацији у којој су се испитаници налазили када су је слушали. Утврђено је, затим, да су најмлађи испитаници музички најактивнији (свирају, певају, слушају) док они средњих година најчешће слушају музику сваки дан.

Из обимне, свеобухватне и захтевне студија о етосу и музичким преференцијама (Petrović, Milanković, Ačić & Antović, 2012) изнедрила се наредна – о музичким преференцијама и криминалном понашању (Петровић, Радовановић, Ачић и Миланковић, 2018). Она садржи податке о музичком педигреу, навикама и особеностима слушања музике и музичким преференцијама триста студената (по сто са три факултета: Факултета за специјалну едукацију и рехабилитацију, Факултета музичке уметности и Електротехничког факултета) и сто осуђеника државног затвора у Сремској Митровици. Кључно питање је било да ли се разлике у моралу на неки начин очитују у разликама у музичким преференцијама, будући да је узраст обе групе испитаника био исти. Резултати су показали да је рок музика жанр који превасходно одваја две групе испитаника: док осуђеници највише слушају хаус, хип-хоп и фолк, а готово никада рок музику, студенти се разликују по факултетима. На Факултету за специјалну едукацију и рехабилитацију преовлађују студенткиње које најчешће слушају само поп и фолк жанрове, док студенти Фа-

културе музичке уметности слушају класичну, поп, рок и фолк музику. Највећи дијапазон преференција исказали су студенти Електротехничког факултета, који слушају готово све жанрове (од класичне и рок музике, акустичних и електро алтернативних жанрова до панка) осим фолк музике.

Закључак

У овом раду поставили смо себи задатак да што реалније прикажемо сву ширину, али и дубину научно-истраживачких достигнућа Вере Миланковић, као и да осветлимо њихов допринос психологији и педагогији музике. Може се рећи да је њено истраживање психолошких процеса (попут опажања, памћења, разумевања, тј. когниције музике), као и емоционалних реакција током слушања и примања музике, служило да их сама боље разуме, градећи на њима нове педагошке алате које су могли да користе и музичари и немузичари. Пример за то је њена анализа 64 композиције Битлса, једноставна, али и сложена, но, свакако корисна. Управо та иновативност у педагогији, настала на методолошким основама психологије музике које је користила у својим истраживањима, дала је највећи допринос самим музичарима. Пружила им је нова сазнања о њима самима, као и психолозима о музици и музичарима који је стварају и изводе. Вера Миланковић је од почетка свог појављивања била радо виђен предавач на европским и светским скуповима посвећеним перцепцији и когницији музике. У овој изузетно широкој области, њено непресушно знање и познавање различитих аспеката музичке уметности понекад је превазилазило неспретне покушаје психолошке науке да „ухвати неухватљиво", сводећи га на простије чиниоце. Била је против строго елементаристичког приступа у објашњењу појединих музичких феномена, непрестано подсећајући на то да је целина више од суме својих делова. Током више од двадесет година истраживачког рада, Вера Миланковић је стекла статус равноправног судионика на психолошким скуповима посвећеним музици, као и свестраног музичара – истраживача.

Литература

Ачић, G., Nedeljković, M., Petrović, M., Milanković, V., Galikowska-Gajewska, A., Konkol Karin, G. & Kierezkowski, M. (2019). The influence of Eurhythmics Method on Motor Skills and a Sense of Pulse. У: М. Петровић (Ур.), *Теоријско и уметничко у педагогији сценских уметности, тематски зборник радова 21. Педагошког форума сценских уметности* (стр. 15–25). Београд: Факултет музичке уметности.

Еминовић, Ф., Миланковић, В. и Ачић, Г. (2008). Покрет као део мерења музичког постигнућа ученика са церебралном парализом. У: Г. (Ур.), *Покрет у музичким и сценским уметностима, тематски зборник радова 10. Педагошког форума сценских уметности* (стр. 43–51). Београд: Факултет музичке уметности.

Milanković, V. & Ačić, G. (2000). Performance in Education: a Field to Explore. In: C. Woods, G. Luck, R. Brochard, F. Seddon & J. Sloboda (Eds.), *Book of Abstracts of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition* (p.114). Keele, UK: Keele University.

Milanković, Vera (2000). Pesma kao osnov za stvaranje muzičkog rečnika. U: G. Karan (Ur.), *Zbornik radova 2. Pedagoškog foruma* (str. 35–48). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Milanković, V., Jelić, B. i Ačić, G. (2000). Pesma – merenje sposobnosti opažanja i reprodukcije.

U: G. Karan (Ur.), *Zbornik radova 2. Pedagoškog foruma* (str. 135–146). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Milanković, Vera (2001). Pesma – put ka prepoznavanju muzičkih parametara. U: G. Karan (Ur.), *Zbornik radova 3. Pedagoškog foruma* (str. 134–146). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Milanković, Vera (2001). Merenje sposobnosti perccepcije i interpretacije muzičkog sadržaja studenata FMU generacija 1997-2001. U: G. Karan (Ur.), *Zbornik radova 4. Pedagoškog foruma* (str. 45–65). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Milanković, Vera (2002). A Model for Developing Better Music Perception. In: J. Sloboda (Ed.), *Proceedings of SRPMME Conference* (pp. 72–84). London: Society for Research in Psychology of Music and Music Education.

Milanković, V., Petrović, M. and Petrović, J. (2003). Tone constellation: A personal spatial scale presentation. Searching for an alternative approach to teaching music theory. In: R. Kopiez, A. C. Lehmann, I. Wolther & C. Wolf (eds), *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM conference* (pp. 413–415). Institute for Research in Music Education.

Миланковић, В., Ачић, Г., Петровић, М. и Вранић, Ј. (2005). Опажање музике код музичара и немузичара. У: Г. Каран (Ур.), *Покрет у музичким и сценским уметностима, тематски зборник радова 7. Педагошког форума* (стр. 99–108). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В. и Ачић, Г. (2006). Музичари и немузичари – да ли их музика различито покреће? У: Г. Каран (Ур.), *Покрет у музичким и сценским уметностима, тематски зборник радова 8. Педагошког форума* (стр. 150–154). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, В., Ачић, Г., Каралић, А. и Игњачевић, М. (2011). Особености слушања и памћења музике код музичких лаика. У: М. Петровић (Ур.), *Играј, играј, играј! Тематски зборник радова 13. Педагошког форума сценских уметности* (стр. 200–209). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, Вера (2018). Поимање музике. У: М. Петровић (Ур.), *Музички идентитети, тематски зборник радова двадесетог Педагошког форума сценских уметности* (стр. 9–21). Београд: Факултет музичке уметности.

Petrović, M., Ačić, G. i Milanković, V. (2001). Pesma – merenje muzičkih sposobnosti u pripremnom razredu. U: G. Karan (Ur.), *Zbornik radova 3. Pedagoškog foruma* (str.177–186). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Petrović, M., Milanković, V., Ačić, G. and Antović, M. (2012). Ethos and music preferences. In: Lindsey Williams (Ed.), *Abstracts of the 30th ISME World Conference on Music Education – Music Paedeia: From Ancient Greek Philosophers Toward Global Music Communities* (p. 211). Thessaloniki, Greece.

Петровић, М., Радовановић, И., Миланковић, В. и Ачић, Г. (2018). Музичке преференције и криминално понашање. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 48(4), 311–331.

VERA MILANKOVIĆ – SCIENTIFIC RESEARCH IN PSYCHOLOGY OF MUSIC AND MUSIC PEDAGOGY

For more than 25 years Vera Milanković has been diving deeply into the core subjects of both psychology and pedagogy of music: perception and cognition, listening and performing, rhythm and movement, understanding and memorizing musical content. These are only highlights of her research interests that we have chosen to present in this paper. From many years of experience, but also driven by her artistic intuition, she drew her ideas and hypotheses only to make them subjects of scientific verification. She was brave, vigilant, lucid, and inspiring to her associates. Her scientific and artistic contribution was immense and yet to be fully recognized.

Keywords: psychology of music, music pedagogy, research, science

Сусретања Зориславе М. Васиљевић и Вере Миланковић – Прилог методичком профилу Вере Миланковић

Александра Милетић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија
miletics@gmail.com; aleksandra.miletic@fmu.bg.ac.rs

Сажетак

Хипотетички оквири овог рада јесу неопходност познавања националне историје музичке педагогије и са тим у вези истицање потребе да се остави што прецизнији траг о музичко-педагошкој делатности савременика. У том контексту, аутор овога рада, осетио је потребу да уприличи специфично сусретање Зориславе М. Васиљевић и Вере Миланковић, некада колега и блиских сарадника. Од времена када је њихову сарадњу карактерисало преклапање менталне музичке и методичке комбинаторике које су се надопуњавале и подстицале прошле су три деценије. На овој временској дистанци, аутор овог рада констатовао је да на савременој музичко-педагошкој сцени Србије постоји утисак да се методички пут и наслеђе Зориславе М. Васиљевић и музичко-педагошка делатност Вере Миланковић налазе веома удаљени, као нешто потпуно другачије и супростављено. Вера Миланковић је у широком спектру своје делатности, деценијама предавала солфеђо на Факултету музичке уметности у Београду. У овом малом истраживању, у намери да будемо објективни и уз велико поштовање оба имена у наслову рада, користићемо дескриптивну методу и технику интервјуисања. Поред циља да се расветли допринос и значај делатности Вере Миланковић као методичара наставе солфеђа, компатибилност музичко-педагошког наслеђа Зориславе М. Васиљевић и делатности Вере Миланковић, свакако је присутан и онај шири – да се музичко-педагошка делатност Вере Миланковић смести на одговарајуће место у музичко-педагошким токовима у Србији, или барем подстакну таква настојања.

Кључне речи: музичка педагогија у Србији, методика наставе солфеђа, Зорислава М. Васиљевић, Вера Миланковић, професионална комуникација

Увод

Као ученик и следбеник музичко-педагошке делатности Зориславе М. Васиљевић, аутор овог рада сматрао је важним расветлити однос ова два аутора, почевши од времена када је њихову сарадњу карактерисало то да су се њихове енергије, као и ментална музичка и методичка комбинаторика преклапале, подстицале, надопуњавале, чему је аутор овог рада сведочио. После три деценије можемо констатовати да на савременој музичко-педагошкој сцени Србије постоји утисак да се методички пут и наслеђе Зориславе М. Васиљевић и музичко-педагошка делатност Вере Миланковић налазе веома удаљени, као нешто потпуно другачије и супростављено. Тражимо одговоре на питања колико се музичко-педагошка делатност Вере Миланковић ослања на овај извор (национална школа музичке педагогије утемељена делатношћу Миодрага А. Васиљевића), колико је

суштински иста или другачија, колико је и како специфична и да ли тај оригинални, специфични печат делатности Вере Миланковић толико искаче из оквира методичког правца Зориславе М. Васиљевић.

Ради прегледности, питања ћемо формулисати на основу постављених хипотеза. Следиће комбиновање образложења хипотезе и питања везаних уз хипотезу. На основу добијених одговора, потврђивањем или оповргавањем хипотеза доћи ћемо до закључака.

Хипотеза 1

Музичко-педагошка делатност Вере Миланковић, односно, уже научно дефинисана делатност у области методике наставе солфеђа ослања се у основним идејама и поставкама на музичку педагогију у Србији коју је поставио Миодраг А. Васиљевић, а наставила, разрадила и осавременила Зорислава М. Васиљевић.

Развој методе у настави музичке писмености у Србији односи се најпре на конкретни развој наставе од првобитних поставки методе до њеног осавремењивања, усавршавања и стистематизовања до актуелности. Са друге стране, односи се и на разраду и систематизацију свих области наставе музичке писмености, како теоријски, тако и као резултата емпиријске провере, а затим и научних радова и инструктивне литературе који су се бавили грађом методе и методике наставе. Овде можемо испратити стваралаштво Миодрага А. Васиљевића (1903-1963) од основне поставке Функционалне методе чији је аутор (Јовић, 1996), његове инструктивне литературе за наставу нотног певања и солфеђа, до методичке грађе из рукописа „Тезе о функционалној методи" и „Максиме о музичкој настави" (Архив М.А. Васиљевића, ф. 17/10; ф.9/6 и 9/9). У историјском следу имамо артикулацију и надоградњу основних поставки у оквиру Комбиноване функционалне методе Зориславе М. Васиљевић где проналазимо тумачење, интерпретацију, систематизацију, надоградњу и актуелизовање наслеђене грађе. (Васиљевић, М. З. 1991; 2000).

Поред овога треба истаћи универзалност методе наставе солфеђа. Од аутохтоне музичке формуле која је истовремени национална и универзална до универзалности методе у настави солфеђа/музичке писмености у Србији, универзалност се огледа у постојаности и флексибилности поставки. Свака нова форма сагледавања, различити интегративни и компаративни методолошки приступи, релевантне психолошке поставке и теорије учења (Блум, Пијаже, Брунер, Гарднер, Виготски) и сазнања релевантних наука (психологија, педагогија, дидактика, неурологија па и филозофија) само потврђују основне поставке, подупиру их и омогућавају другачији начин научног саопштења – основа које су саме по себи одрживе. У томе лежи снага и њихова универзалност. Из ових разлога, аутор овог рада сумња да је реч о неспоразуму, а не о потпуно другачијем путу од оног којем природно припада музичко-педагошка делатност професорке Вере Миланковић.

Питање: Да ли се слажете са следећом констатацијом: Базичну платформу музичке педагогије у Србији чини наслеђе које је започето музичко-педагошком делатношћу Миодрага А. Васиљевића и настављено музичко-педагошком делатношћу Зориславе М. Васиљеивћ.

Одговор: *Имплицитно свакако – да.*

Налазимо се пред избором да ли желимо да будемо у музици учесници или „посматрачи", што подједнако важи и за професионалце и лаике. Вековима смо живели у свету сагласја чула (слух, додир вид). Сада смо култура у којој влада вид, што је пореметило сагласје и равнотежу у свим областима живота, посебно у музици. Мислим да једноставан одговор лежи у музичкој пракси. Наиме, послератне српске генерације које су стасале уз песме-моделе Миодрага Васиљевића, независно од тога да ли су ишле у музичке школе или су основе музике стицале на часовима „певања", а тако се некада сасвим прикладно називао школски наставни предмет који је током година мењао називе и програме удаљавајући децу све више од музике. Те генерације које су у школи певале и данас могу по слуху једноставне мелодије популарне музике да отпевају солмизацијом.

Што се („светско а наше") универзалности тиче, записи српских народних песама Миодрага Васиљевића су универзални. Може да их прочита било ко на свету који зна где се који тон налази како у тоналном тако и у временском простору. Наравно онај ко у свом колективном несвесном носи трагове српске традиције у певању ће, када се опусти, „дистонирати" таман онолико колико треба, а онај коме је српска традиција страна, отпеваће коректно то што пише.

Говорим о времену када се у породицама певало, када су деца расла уз певање својих родитеља, где је песма била саставни део свакодневних послова, игре, путовања... У таквом окружењу у музику се улазило по слуху. Као што се за улазак у општеобразовну школу претпоставља да дете уме да говори, тако се и за улазак у музику, а следствено и у музичку школу, претпостављало да дете уме да пева. У то време пракса је ишла испред теорије, чији је посао био да стандардизује праксу.

Данас је све другачије: не пева се, а и кад се пева, у медијима песму по правилу мора да прати упадљива визуелизација која песму поставља у други (ако не и трећи) план. У музичком образовању теорија музицирању поставља задатке, ограничава и спутава.

У потрази за музичким значењем, за којим трагам цео свој педагошки век, схватам да се оно једино налази у самој музици, за разлику од закона такозваних природних наука до којих се једноставно може доћи само свођењем музике на одређене „очишћене" фреквенце. Наравно да права наука може да докучи значење музике само веома скупим научним апаратом и методама које укључују финансирање које себи могу да допусте само најразвиеније земље света, па опет – може да се врати на ону познату енглеску пословицу да „квалитет пудинга лежи у његовом укусу, а не у рецепту"

Питање: Да ли је тачна тврдња да сте у одређеном временском периоду били блиски сарадник и делили суштинске методичке ставове са Зориславом М. Васиљевић?

Одговор: *Породица Васиљевић ме је заувек задужила.*

Још пре него што сам имала прилике да је упознам, у музику сам ушла на једини природни начин: „по слуху". Моја старија сестра је учила клавир, а њен репертоар сам могла по слуху да налазим на клавиру. Захваљујући Васиљевићевим моделима могла сам и певањем по систему „тоника – до" да докучим куда се мелодија креће. За разлику од клавира који сам учила у музичкој школи, гитара је била неопходни одушак строгом систему све до доласка у класу Мирославе Лили Петровић, захваљујући којој сам „склопила примирје" са школом. Солфеђо у нижој, а потом у средњој школи, доживљавала сам као непотребно компликовање нечега што је очигледно. Певање са листа, од тона до тона успоравало је и обесмишљавало музички ток, док су „музички диктати" цепани на одређен број тактова (обично два) чинили то исто само на други начин.

На Музичкој академмији сам имала срећу да проф. Зорислава Васиљевић подстакне и даље развије мој „по слуху" систем певања и записивања музике. Поред тога, у породици Васиљевић неговала се права певана музика. Ту је три генерације певало све од најстаријих слојева српске народне песме, до тадашњих хитова популарне музике.

Касније као стваралац, користила сам Васиљевићеве записе српских народних песама као основ за компоновање, како клавирских минијатура, тако и соло песама, камерних и симфонијских композиција. Проф. Зорислава Васиљевић ме је научила и како да не реметим лепоту народне песме западноевропским хармонским решењима, постављајући ме пред велики изазов: да сама тражам за хармонским решењима која ће песму „одићи од земље".

Иако се Васиљевићев поступак заснивао на „тоника – до" систему, на коме сам и сама одрасла, иде за разлику од једноставних мелодија, за сваку која у себи крије промену тоналитета, мора да се препозна тренутак напуштања једног и уласка у други тоналитет, моје музичко школовање од средње школе до краја академије било је везано за систем апсолутне солмизације. Моје искуство каже да је она делотворна само ако се пре ње усвоји „тоника – до". И сада, кад желим неку мелодију да сместим у тоналне оквире, то радим на принципима „тоника – до", а резултати проучавања педагошко-психолошке литературе о музици у свету, само потврђује значај релативног слуха за развој музикалности.

Говорећи о пореклу и универзалности методе у настави солфеђа/музичке писмености у Србији, можемо закључити да су музичко-педагошке мисли и проучавања Миодрага А. Васиљевића потекле из народног музичког израза, улоге тонова и начина на који их користе народни певачи у стваралачком чину. Зориславa М. Васиљевић је то разумела и пригрлила, и схватајући бреме сопственог времена, трудила се да одржи баланс између западноевропске и народне тоналности кроз оптималну артикулацију музичких садржаја у оквиру наставе солфеђа.

У радовима професорке Вере Миланковић проналазимо јасне трагове поштовања српске музичке традиције и ослањања на приступ постојања основне формуле на чијој се основи развијају варијетети. У Зборнику IX педагошког форума налазимо два рада „Типови метричких образаца у српској народној музици" и „Читање Осмогласника – педагошки аспект" (Миланковић, Зец, Петровић, 2007). Поготово треба истаћи идеју везану за српску духовну музику коју проналазимо у другом поменутом раду (Миланковић, 2007). Истакнути су циљеви да се духовна музика пева са разумевањем, на основу, како се наводи „слободе унутар законитости", да се опажају и певају по слуху гласови препознавањем посебних мелодијских шара које се украјају, као и формула – завршетака музичко-поетских мисли, фраза, прихватање непериодичне метрике. Све то, како се наводи довело би до стављања српске духовне музике у исту раван са духовном музиком Западног хришћанства (Миланковић, 2007).

Питање: Да ли подржавате смер у Методици наставе солфеђа који је заснован на одржавању баланса између западноевропске и народне тоналности кроз оптималну артикулацију музичких садржаја у оквиру наставе солфеђа?

Одговор: *Образовање сваке нације која држи до свог достојанства треба да почива на традицији. Почев од бајки преко народне поезије до народне песме. Стављам поезију испред песме (у којој подразумевам певање), јер текст даје основни ритам и темпо без кога певање нема центар ослонца. Зато и називе песама памтимо по првом стиху који даје основни замајац интерпретацији. У педагошком смислу, песма са текстом представља основну брану срицању српског текста, јер мелодија помаже да се текст чита читавим фразама, а стихови помажу да се мелодија ишчитава логичним целинама. С обзиром да је народна песма са колена на колено дотерана до потпуног природног споја стиха и мелодије, савршен је модел за учење.*

Равнотежа између српских и западноевропских тоналних основа се лако постиже избором народних мелодија које ће да повежу „исток" и „запад" јер у себи носе читаво богатство метричке и тоналне хијерархије.

Наизглед посредно, у магистарском раду професорке Вере Миланковић проналазимо доказе о ослањању на формулу, везано за тему музички врло удаљену од, не само националне музичке формуле, него и од тоналности у класичном смислу (Миланковић, 1979). Сагледавајући методске приступе у решавању проблема упознавања и интонирања интервала у оквиру савладавања вантоналне мелодике, међу пет протумачених приступа разних аутора (Б. Поповић, Д. Радичева, Л. Едлунд, А. Диамандиев и Р. Хердер)[1] подржава се онај Р. Хердера где се креће

[1] Eric Salzman: Twentieth-Century Music: An Introduction, second edition, Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1975, str. III : извор за кључну музиколошку литературу везану за савремену музику;Popović Borivoje (1969). Intonacija. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu;Диамандиев, Асен (1967). Технически упражнениа за овладане на интервалите. София: Наука и изкуство; Edlund, Lars (1963). Modus Novus. Stockholm: AB Nordiska

од дијатонске мелодије која се онда трансформише, постепено се слама њена тоналност све до крајње хроматског мелодијског облика и најпосле до облика са атоналним карактером. Утисак да се највише подржава овај приступ није само до основне формуле и рада са њом, него и до дубоког поштовања традиције као такве. Овакав приступ подржава потребу да се испоштује претходно да би се на томе градило ново. Ако овоме додамо и рад са XII Педагошког форума 2010.године „Како писати мелодије за наставу солфеђа" (Миланковић, 2010) у којем се говори да се креће од мотива који се разрађују и обрађују, да језгро примера буде нешто што постоји у музици, да из музике произлази и у музику се претвара, и унутар музике развија уз практичне примере како да се то уради – онда је јасно да схватању основне формуле и њеној разради професорка Вера Миланковић даје велики значај. То има директне веза и са следећим питањем. Поред основних поставки које су у складу са аутохтоном националном музичком формулом, друга кључна реч коју можемо везати за порекло и развој методе је ***функција.*** Функционално у оквиру назива и самог одређења методе потиче од ослањања на функције тонова – њихово звучно значење, функционалности песама-модела и звучних клишеа, потеза тактирања при опажању ритмичких врста и метричке структуре и моторичке подршке когнитивним процесима у настави, значење музичких садржаја и њихово схватање.

Питање: Да ли се у Вашем методичком приступу у настави ослањате на значај феномена функције?

Одговор: *Круна мог педагошког рада је програм „С ове стране музике". О том програму је много писано, изведен је много пута као мјузикл, као кореографска игра, концертно, снимљен са дечјим хором уз клавир Дечјег културног центра под управом Невене Ивановић потом и оркестром „Станислав Бинички" под управом Катарине Божић. Припремам сада и цео педагошки „пакет" који укључује децу од најмањег узраста до првих година школе. Назвала би га „Васиљевић плус" функционалном методом која спаја тонске функције у целине (од сасвим кратких до читавих реченица). То је само природни наставак онога на чему сам одрасла.*

Хипотеза 2

Методички смер у настави солфеђа Зорославе М. Васиљевић и Вере Миланковић значајно се разликују.

Свакако су евидентне иновације које је професорка Вера Миланковић уводила у наставу, и о томе имају и писани трагови. У раду са IV педагошког форума 2001. године, у раду „Мерење способности перцепције и интерпретације музичког садржаја студената ФМУ, генерације 1997-2001" (Миланковић, 2001) проналазимо траг о мотивацији за иновације. Професорка Вера Миланковић сматрала је својом

Musikforlaget; Herder, Ronalnd (1973). Tonal/Atonal Progressive ear training, singing and dictation, in diatonic, chromatic and atonal music. New York: Continuo Music Press, Inc.

обавезом да као композитор и извођач, или како сама каже „музичар-практичар" пренесе своја лична искуства и помогне студентима да пронађу „пречице" у савладавању непознатих музичких садржаја при чему ће направити ред у музичком памћењу и по потреби извлачити музичке садржаје који ће помоћи у схватању. Можемо рећи да се идеја ослања на једну од поставки у методици Зориславе М. Васиљевић – стварање звучних представа и звучних наслага до стварања звучног фонда који се у настави кроз спољашње деловање на асоцијативни процес позива из сећања ученика да би се подстакао опажајно-когнитивни апарат ученика да декодира нови музички садржај и снађе се у непознатој музичкој ситуацији. Иновацију представља начин рада са студентима и даље разрађивање овакве поставке у оквиру највишег нивоа наставе солфеђа – у раду са студентима. Наставу солфеђа у оквиру курса који приказује, професорка Миланковић поставља у функцију тумачења музичког садржаја, а то подразумева 5 процеса: успостављање опште комуникације са светом око себе; успостављање комуникације са музиком; певање – једина поуздана провера разумевања музичког садржаја; слушање сопственог тумачења (певања) што је активно-креативни чин – реинтерпретација којом се успоставља креативни однос између замишљеног и оствареног и развијен лични однос према музичком делу што резултира успостављању одговорности према његовом тумачењу (Миланковић, 2001: стр.46-54).

Питање: Које садржаје сматрате својим иновацијама у методици наставе солфеђа и зашто их сматрате потребним?

Одговор: *Најважније је да се у музици ужива, да музика покрене тело и душу. Одатле се полази. Студенту треба прво да се пробуде емоције, па онда полако тража за одговором шта је то у музици што покреће баш ту и такву емоцију, баш тај и такав покрет телом. Не мора да значи да ће цела група студената да има исти однос према одређеној интерпретацији дате композиције. Важно је да упамти своју емоцију односно покрет и препозна га у некој другој интерпретацији неке друге композиције. То се постиже једном врстом рационализације утиска. Ту долазимо до додатног проблема: немогућности студената да искажу то што осећају. Њима је и речник скучен и осиромашен. Када чују неку интерпретацију, на питање да опишу карактер једноставно занеме.*

Мој допринос општем музичком образовању музичара и немузичара лежи у систему „личног музичког речника" . Имала сам великог успеха у промовисању оваквог начина „сређивања утисака" како код наших студената музике, тако и код студената Факултета за специјалну едукацју и рехабилитацциjу на коме сам предавала курс музике у оквиру предмета Вештина. Ограничен број часова диктирао је садржај мог курса, те сам сматрала да је најважније да науче како да слушају и памте музику. Научили су да сортирају и групишу музику коју слушају (у главним пој музику). И данас стоји кубни метар њихових „речника" који чека неког талентованог и радозналог студента да их обради.

У својим настојањима професорка Вера Миланковић је трагала за омогућавањем непосредног контакта са музиком, што је евидентирано као дефицит. У

поменутом раду (Миланковић, 2001) сазнајемо да ауторка закључује, на основу резултата упитника, да већина студената музику слуша феноменолошки, да су објашњења студената таква да указују на то да они нису истински примили, а тако ни разумели основни смисао и циљ солфеђа као предмета, па тако ни елемената који га сачињавају. Полазна дијагностика, поклапа се са оном од које је кренула и Зорислава М. Васиљевић, а чини се да је актуелна и данас.

Кључне речи које можемо везати за музичку педагогију, односно наставу солфеђа професорке Вере Миланковић су *поимање, асоцијације, музичка сећања, музички речник*. Везано за курсеве које је радила са студентима и презентовала јавности, кључне речи биле би: *аудитивно опажање примера из литературе по епохама, интерпретације, опажање целине, формирање личног звучног фонда*. Дакле, у великом броју радова срећемо термин „звучни фонд", и некако се подразумева да га студенти поседују, само га треба систематизовати, средити.

У складу са природом теме и одговора професорке Вере Миланковић, овде су надовезана три шитања јер их је професорка Вера Миланковић повезала у један одговор.

Питања:

Да ли сте у Вашем начину рада осећали недостатак претходне припремљености студената да би могли испратити Ваше идеје квантитативно и квалитативно?

Шта када студенти не поседују задовољавајући „звучни фонд", или је недовољан квантитативно и/или квалитативно?

Под којим условима би студенти били у стању да прате садржаје креативног солфеђа како сте га замислили?

Одговори: *Основни проблем лежи у неповезаности сазнања о музици која се стичу од самог почетка музичког школовања. Врло мало се учи по слуху, самим тим не развија се памћење, лични систем музичког памћења се не освешћује. Код сваког од нас, у свакодневном животу систем памћења је другачији у зависности од тога шта се памти, како и зашто. У музици је исто тако, али се у педагогији музике не примењује, тако да при сваком погледу на музички запис на настави солфеђа, студенти као да први пут виде ознаке за тоналитет и такт (темпо и не погледају, као ни агогику и динамику). Исто је и код записивања слушане музике, која се још и прекида на метрички одређеним местима (систем двотакта) уместо да се прекида на мотивски оправданим местима, чиме се музика изопштава из уметности и постаје потпуно неразумљива.*

Да се у музику улази по слуху, онда би било много једноставније да се релативизује крути метрички запис музике који спутава испољавање њеног карактера, који је могућ и „видљив" само у њеној мотивској природи. Укратко: музика се слуша мотивски, а записује метрички. Када се то схвати и прихвати све постаје сасвим једноставно.

Једини правилан методски поступак нуди сама музика. Свака композиција је свет за себе иако постоји ограничен број тоналитета, метра, музичких облика,

хармонских решења и сл., окружени смо неограниченим богатством музике. Где и зашто се све то тешко повезује, лежи у рационалном музичком школовању које постаје све рипидније због губитка песме и певања.

Ако би просветне власти радиле у корист српског народа, направиле би широку акцију увођења традиционалних садржаја од предшколског узраста. Поред тога, свакој трудници би дали брошуру о значају мајчиног певања. Наука је доказала да избор музике који мајка слуша односно пева нерођеном детету касније у животу делује као благ седатив у тренуцима стреса. Пропагирало би се певање у породици, школи. Уместо разних скупо плаћених tim building акција, довољно би било да институција има свој хор. На дужи рок то би дало резултата, па би деци приликом провере музичких способности било довољно да отпевају неколико песама.

Рад са VII Педагошког форума 2005. године носи прецизни методички наслов „Прилог креативној методици солфеђа". Ради се о презентацији студентских радова из области методике солфеђа – практичног држања часова и приказује како су се са студентима треће године музичке педагогије осмишљавали и правили реквизити, а затим истраживани начини за што креативније часове солфеђа. Основна идеја је била да се кроз игру деци приближе задаци који се савладавају на настави солфеђа.

Наше примедбе, уз ограду да сам приказ можда није у потпуности дочарао шта се заиста дешавало на часовима, односе се на нејасну терминологију у приказу припрема за час. Пажња се усмерила на тумачење наставних средстава, у овом случају реквизита, и опис шта се са њима радило уместо на сам наставни ток и у складу са тим музичко функционисање ученика које је на тај начин квалитетније подстакнуто у наставном процесу. Другим речима, циљеви аутора који су више пута истакнути, да се подстакне унутрашња мотивација, музиком самом, да би се ученици играли музиком, играли музику и играли уз музику, нису видљиви из приказа. Недостаје приказ методичке апаратуре, да би то било методички читљиво – у ком моменту и на који начин се примењују креативни поступци од поставке звука преко његовог освешћивања до самосталне репродукције и могућности укључивања у живи музички ток. Без овог дела приказа добијамо информације само о модернизованим детаљима наставног процеса, а не о побољшању самог наставног процеса. Разлог овог запажања није критика или умањивање методичке делатности професорке Вере Миланковић, напротив, то је указивање потребе да се на адекватан начин сачува њена музичко-педагошка делатност кроз методички читљив приказ.

Неопходно је поменути једну значајну тековину коју је професорка Вера Миланковић увела у наставу – мјузикл. У раду са XVII Педагошког форума сценских уметности 2015. године налазимо рад под насловом „Солмизација као друштвена игра" у коауторству са Миленом Петровић (Миланковић, Петровић, 2015). Говори се о мјузиклу „С ове стране музике" где се солмизациони слогови вежу за речи и реченице, као надоградња операционализованог методског поступка поставке ос-

новних тонова преко песама-модела чији је аутор Миодраг А. Васиљевић. Надоградња и развијање потупка има за циљ да се постигне веза између стиховног плана песме, тоналних односа и доживљаја тоналитета у простору. Приступ је холистички јер учесници мјузикла поред тога што музику чују, преко сценске димензије музику виде, преко додира, покрета и глуме – осећају, па тако реални простор постоји паралелно са менталним простором. Циљ је да певање солмизацијом постаје свесно и лично размештање тонова у зависности од њихове функционалности.

Слажемо се са како са идејом, тако и добробитима оваквог рада. Оно што се намеће као питање јесте да је ипак реч о пројекту/приредби која се увежбава, припрема, спрема. Колико год били луцидни и идеја и начин операционализације и спровођења, и неоспорне добробити оваквог рада, ту је чињеница да се као и на настави хора, или било које друге припреме сценске активности садржаји увежбавају понављањем. Најтежи део наставе солфеђа су управо процеси које треба поставити – утрти менталне коридоре, утврдити, увежбати, освестити код ученика/студента да познаје своју мрежу сазнајног апарата и да развије способност њеног коришћења. А код увежбавања истих садржаја то се пасивизира. Ту се отвара једна дилема да ли је мјузикл подршка развијању овог ментално-духовно-физиолошко-моторичког апарата који у појединцу „ради" ради схватања музике и способности декодирања и извођења или је више креативан начин за стицање још већег и слојевитијег звучног фонда којим ће се обогатити развој појединца. Пошто је сложена материја у питању поставићемо три питања у жељи да разјаснимо овај део Вашег доприноса настави.

Питање: Да ли се рад на мјузиклима, који ипак пасивизира комбинаторику неопходну за решавање непознате музичке ситуације надокнађује вежбама импровизације, за које знамо да су део Ваше наставе?

Одговор: *Настави мјузикла претходи година дана Импровизације, на којој студенти уче да буду „мукзиканти" да певају и да се без страха прате на клавиру, да се не стиде свог гласа и своје интерпретације (читај: емоција) док причају бајке уз клавир који се не третира као пука пратња већ дочарава атмосферу, подржава драмску радњу, коментарише и тонски слика призоре о којима се у бајци говори – као у каквој радио драми).*

Певање уз сопствену клавирску пратњу код студената буди способност „стретног музиканта" који ће бити занимљив свом окружењу, и својим ђацима, а причање бајки побољшава дикцију, буди машту и ослобађа свирање клавира научених шаблона.

Питање: Има ли простора да се и мјузикли уоквире у методичку апаратуру која ће како припремити, тако и исцрпсти ресурсе које добијамо као добробити мјузикла у развијању музичког функционисања појединца.

Одговор: *Мјузикл као педагошко средство, се већ користи кроз програм „С ове стране музике" . Извођење мјузикла може да укључи све песме програма и не мора,*

ученици и наставник могу да саставе сасвим нов сценарио који повезује одређени избор песама. Сценарио састављају учесници са наставником, а наставник може само да посматра и усмерава понуђене догађаје, дијалоге, сценски покрет и сл. Исто важи за реквизите, костим, сценографију....

Питање: Ако сматрате да таква апаратура већ постоји, постоји ли начин да се она прецизније прикаже како би била методички читљивија.

Одговор: *Методологија се заснива на дејству музике, произилази из самих песама, њиховог садржаја и начина повезивања у музичко-драмску целину дијалозима, може и додатом нарацијом, кореографијом и сл. Музика, песме диктирају поступак. Као у филму „Мама миа" прича повезује познате песме. Резултат треба да буде природан спој драмског садржаја, покрета и певања.*

Поред тога, на другом курсу мјузикла (студенти четврте године Музичке педагогије) студенти уче како да од садржаја разних школских предмета (књижевност, страни језик, географија ...) сачине кратке музичкосценске форме такозване жанр-сцене. То укључује сценарио, стихове, дијалоге, компоновање песама и интерпретација у коју укључују своје колеге.

На крају овог дела имамо још једно питање. Можемо са сигурношћу речи да је професорка Вера Миланковић захваљујући својој изузетно креативној и музички потентној природи, вођеној композиторским инстинктом, разиграла музичке садржаје и подстицала креативне потенцијале за импровизацију и стваралаштво. Остаје да се музички садржаји њене богате музичко-педагошке заоставштине сагледају и са аспекта методике наставе солфеђа.

Питање: Да ли се можемо надати публикацији о методичком приказу Вашег рада у настави солфеђа, као и публикацији о стварању мелодија за наставу солфеђа?

Одговор: *О писању мелодија за наставу солфеђа говорила сам на Педагошком форуму. Објаснила сам да не постоји „рецепт" за то, већ да све што се ради на настави солфеђа треба да буде сагласно оној музици која се свира на главном предмету, односно на инструменту који је студентима близак као и на вокалној музици која је блиска студентима: од поп музике до стандардног репертоара вокалне лирике. Исто важи како за певање са листа тако и за музички диктат. С тим што студенти као вежбу могу да записују неку поп песму по сопственом избору, а квалитет записа се проверава тако што размене међусобно записе и певају као да се ради о певању са листа.*

Као вежба, у стварању мелодија за певање са листа, може да послужи било која композиција, која се узме као узор. Испише се исти број тактова, упише тоналитет хармонски и мелодијски ритам, и само допуни новим тоновима. Дакле на дату дужину композиције, дат хармонски и мелодијски ритам, креирају се само тонови мелодије која је условљена хармонским и мелодијским ритмом.

У следећем кораку би били дати: дужина, тоналитет, такт и хармонски ритам, а креирали би се мелодијси ритам и сама мелодија. Одатле до потпуно

самосталног стварања мелодија за наставу солфеђа је само један корак, до кога се дође сасвим спонтано.

Хипотеза 3

Методичка делатност у настави солфеђа Вере Миланковић суштински је компатибилна са Методиком наставе солфеђа Зорославе М. Васиљевић

У последњем делу овог рада осврнули бисмо се на оне квалитете музичко-педагошког профила професорке Вере Миланковић због којих смо још пре три деценије сматрали да је она та која носи потенцијал за остварење напредног нивоа наставе солфеђа у којој би се достизао онај ниво музичке комуникације у коме су актери потпуно освестили своје музичко функционисање у декодирању непознатих музичких ситуација, стекли богати „звучни фонд" којим контролишу и који је уједно основа за способност импровизације у разним смеровима и кроз разне видове музичког саопштења. Разлика је у нашем мишљењу и ономе што смо на основу писаних трагова могли закључити да је мишљење професорке Вере Миланковић, да би се таква настава могла изводити на завршним годинама студија са студентима који су претходно савладали нивое неопходне за такво функционисање. Реч је о хронологији и професионалној (не)комуникацији коју смо поменули у првом делу рада.

Сматрамо неопходним да се у најкраћим цртама осврнемо на рад са XVIII Педагошког форума сценских уметности 2016. године „Артикулација и како је објаснити" (Миланковић, 2016). У њему професорка Вера Миланковић даје омаж својој професорки клавира Мирослави Лили Петровић јер, како наводи, њој дугује начин на који је стицала своја музичка искуства, а интеракција остварена између ученика и педагога у овој музичко-педагошкој ситуацији оставила је дубоки траг и својеврсну базичну платформу у схватању музичко-педагошког процеса као таквог у педагогији Вере Миланковић. Из тих разлога, а дајући артикулацији у музици суштински значај у музичком функционисању појединца, спојила је тему и своја искуства у школовању код овог еминентног музичког педагога наставе клавира. Закључује да је циљ добре педагогије музике, без обзира да ли се ради о извођењу, стварању или тумачењу музике – дубинско схватање интегративне улоге музике, а та улога музике може да се досегне само кроз процес свесног овладавања самом суштином артикулације (Миланковић, 2016: стр 11)

Детаљно објашњење артикулације професорке Вере Миланковић је изузетно и може се сматрати неопходним делом методичке литературе када се говори о артикулацији као феномену. Оно што недостаје да се сагледа и кроз наставу солфеђа. Остаје утисак да потенцијал методичког стваралаштва професорке Вере Миланковић још увек није искоришћен, или барем није доступан и методички видљив. И убеђени смо да артикулација није једини феномен којим се бавила, а да је уско везан за слојевито схватање методике наставе солфеђа.

Коментар: *Решење свих недоумица разрешава сама музика. Треба пустити да она делује, да се кроз њено дејство уочавају њене одлике, почев од карактера и тема (начина на који ходамо док је слушамо који) преко облика (какав пут описујемо током њеног трајања), преко дисања (фразе деллови облика) добили целину њеног дејства. Ради се о слојевима ритма: ритам облика, хармонски ритам и на крају мелодијски ритам (у вокалној музици ритам поетског текста). Исти је поступак и код „читања" музичког записа.*

Питање: Које бисте реченице издвојили из Ваше комуникације са Зорославом М. Васиљевић као сигнификантне за разумевање ваше сарадње?

Одговор: *Наша сарадња је било присна и блиска, да није њене упорности и постојаности, никада не би постала наставник на Музичкој академији. Омогућила ми је посао на извору музике – наставу солфеђа, стални изазов са мноштвом питања на које треба одговорити, омогућила ми је мирну луку захваљујући којој сам имала довољно времена за стваралачки и извођачки рад. У Зорослави Васиљевић сам имала искреног пријатеља и критичара који ни себе није штедео.*

Питање: Постоји ли нешто што бисте јој рекли, а нисте имали прилике, а да је битно свима нама који смо у струци да би боље знали да раздвајамо битно од небитног?

Одговор: *Искуство стваралаца, наставника и извођача ми је показало да сви одговори на могуће недоумице и неспоразуме у вези са значењем и порукама које музика носи, леже у њој самој...*

Закључак

Кључне речи музичке педагогије професорке Вере Миланковић су поимање, асоцијације, музичка сећања, музички речник. Ако се осврнемо на њене курсеве са студентима и јавне презентације, кључне речи би биле аудитивно опажање примера из литературе по епохама, интерпретације, опажање целине, формирање личног звучног фонда. Круном свог музичко-педагошког рада професорка Вера Миланковић сматра програм „С ове стране музике". У складу са њеном инвентивном и креативном природом у припреми је педагошки „пакет" који укључује децу од најмањег узрата до првих година школе и чији је радни наслов „Васиљевић плус" јер функционалном методом спаја тонске функције у целине (од сасвим кратких до читавих реченица). Ово професорка Вера Миланковић сматра природним наставком онога на чему је музички одрасла.

На крају можемо закључити да су потврђене све три хипотезе:

Музичко-педагошка делатност Вере Миланковић, односно, уже научно дефинисана делатност у области методике наставе солфеђа ослања се у основним идејама и поставкама на музичку педагогију у Србији коју је поставио Миодраг А. Васиљевић, а наставила, разрадила и осавременила Зорислава М. Васиљевић. Иако

се методички смер у настави солфеђа Зориславе М. Васиљевић и Вере Миланковић значајно разликују, методичка делатност у настави солфеђа Вере Миланковић суштински је компатибилна са Методиком наставе солфеђа Зориславе М. Васиљевић.

Утиске које после разговора са професорком Вером Миланковић најснажније одзвањају у нама тешко је уобличити у конкретно саопштење, а покушаћемо на следећи начин:

Ако волиш музику и музици служиш, онда певај и слушај музику – ту су сви одговори. Ако су неспоразуми и свађе гласније од музике, онда си се удаљио од музике. Кад би се за било шта пожалили професорки Зорислави М. Васиљевић, рекла би „Седи и пиши". Наш утисак је да нам професорка Вера Миланковић говори: „Седи за клавир и свирај и певај, устани и певај, играј и певај...".

Сматрамо да то може, и треба да се споји.

Литература

Архив М. А. Васиљевића, ф. 17/10. *Тезе о функционалној методи – 2 скице за предавања*; *Тонске функције и њихова улога у настави*.

Архив М. А. Васиљевића,ф. 9/6. *Максиме*.

Архив М. А. Васиљевића,ф. 9/9. *Максиме, фише из области педагогије*.

Васиљевић, М. Зорислава (1991). *Методика солфеђа.* Београд: Факултет музичке уметности.

Васиљевић, М. Зорислава (2000). *Методика музичке писмености.* Београд: Музичка академија.

Јовић, Александра (1996). *Функционална метода Миодрага А. Васиљевића и њена примењивост данас*. Магистарски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду.

Миланковић, Вера (1979). *Интонативна проблематика савремене мелодике у настави солфеђа*. Магистарски рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду.

Milanković, Vera (2001). Merenje sposobnosti percepcije i interpretacije muzičkog sadržaja studenata FMU generacije 1997-2001. U: V. Milanković (Ur.), *Zbornik radova četvrtog pedagoškog foruma* (str. 45–64). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Milanković, Vera i Petrović, Milena (2005). Prilog kreativnoj metodici solfeđa.U: G. Karan (Ur.), *Zbornik VII Pedagoškog foruma* (str. 54–59). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Миланковић, Вера (2007). Читање Осмогласника – педагошки аспект. У: Г. Каран (Ур.), *Зборник IX педагошког форума* (стр. 108–119). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, Вера, Зец, Драга и Петровић, Милена (2007). Типови метричких образаца у српској народној музици. У: Г. Каран (Ур.), *Зборник IX педагошког форума* (стр. 108–119). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, Вера (2010). Како писати мелодије за наставу солфеђа. У: Г. Каран (Ур.), *Зборник XII Педагошког форума, Покрет у сценским уметностима* (стр. 181–187). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, Вера и Петровић, Милена (2015). Солмизација као друштвена игра. У: М. Петровић (Ур.), *Зборник радова XVII педагошког форума сценских уметности, Социолошки*

аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима (стр. 65–73). Београд: Факултет музичке уметности.

Миланковић, Вера (2016). Артикулација и како је објаснити. У: М. Петровић (Ур.), *Зборник радова XVIII Педагошког форума сценских уметности, Артикулација као средство комуникације, интерпретације и значења* (стр.9–15). Београд: Факултет музичке уметности.

ENCOUNTERS OF ZORISLAVA M. VASILJEVIĆ AND VERA MILANKOVIĆ – APPENDIX TO THE METHODOLOGICAL PROFILE OF VERA MILANKOVIĆ

Zorislava M. Vasiljević and Vera Milanković were former colleagues and close associates. Three decades have passed since their collaboration was characterized by the overlap of mental musical and methodical combinatorics that complemented and encouraged each other, as the author of this work witnessed. At this distance in time, there is an impression that the methodical path and legacy of Zorislava M. Vasiljević and Vera Milanković's music-pedagogical activity are very distant, as something completely different and opposite. Vera Milanković has been teaching solfeggio for decades at the Faculty of Music in Belgrade. In this small research, to be objective and with great respect for both names in the title of the paper, we will use the interviewing technique. Among others, our goal is that the music-pedagogical activities of Vera Milanković should be placed in an appropriate place in the music-pedagogy trends in Serbia, or at least encourage such efforts.

Keywords: music pedagogy in Serbia, solfeggio teaching methodology, Zorislava M. Vasiljević, Vera Milanković, professional communication

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА МУЗИКЕ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ У ИНОСТРАНСТВУ

INTERPRETATION OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ABROAD

Reception of Vera Milanković Music in the United States

Sanja Grujic-Vlajnic
Musicologist/Music educator, Maryland, USA
Ssgv225@yahoo.com

Summary

This paper presents Vera Milankovic's activity in the USA, from her first visit in 1973 to her second visit in 2008, and the relevance of those visits to her creative output. The period from 2008 through 2023 was observed through performances of her music and collaboration with music performers in the greater Washington D.C. area and musicians from the Serbian diaspora. The central part of the text encompasses Vera Milanković's lectures and workshops, as well as the piano recital at Montgomery College in Maryland, where she premiered her integral piano collection *Music Map of Serbia*. Further performances of her various compositions by the soloists and ensembles in the USA were presented in chronological order, with an emphasis on the mini piano competition in 2023. In the performance of Vera Milanković's Nocturnes at that competition, a special place belongs to *Nocturne No.3*, commissioned for this occasion.

Keywords: Vera Milankovic, Serbian music in the USA, piano miniatures, music premieres, nocturnes

Introduction

Vera Milanković (1953), a composer, pianist and music educator, was first my professor. I met her as professor Zorislava Vasiljević's (1932-2009)[1] teaching assistant for a solfeggio class, where I was a new student in musicology at the Faculty of Music University in Belgrade. They both shared an aura of respect around them: professor Vasiljević, with her strict standard manners, and her assistant, with her energetic morning classes, which sometimes started at 7 am! Already, during our first year as freshmen, we all came to know Vera Milanković as a pianist, composer, and non-conventional educator, whose main goal was to teach her students all the solfeggio "techniques", singing, and sight reading. She was passionate while teaching, singing, playing and encouraging us, and being friendly, so that we all accepted her more as an older colleague than another of our professors.

I became familiar with Vera Milanković's music compositions after a few years – one of the first among them was the unusually named *Variations in Yellow* from 1979, dedicated to Olivera Đurđević (1928–2006)[2] and premiered her the same year at the Atrium of the National Museum in Belgrade. The composition already had a melodious character that would continue to be recognized in her later works, the musical spirit of our

[1] Serbian music educator and professor at the Faculty of Music in Belgrade.

[2] Serbian pianist, cembalist and professor at the Faculty of Music in Belgrade.

generation: sounds of popular music groups, popular urban songs, and folk songs that we learned as schoolchildren.

Later I "followed" her chamber and vocal music, mostly through performances by the ensemble "Three", formed on Vera Milanković's initiative in 1983. The members were soprano Irina Arsikin, pianist Nada Kecman, and cellist Sandra Belić. And then, I can safely say, a sea of scenic music and music plays, music "stories" for the children's choir "Kolibri" (Hummingbird) followed! Due to the collaboration between the founder and conductor of this choir – Milica Manojlović, and pianist and composer Vera Milanković, the "Kolibri" children's choir reached the highest level in performing children's chorus music.

Vera Milanković at Montgomery College

When I found myself, quite by accident, in the new and foreign environment, in the USA, in the early 1990s, I remembered Vera's poetic melodies and compositions as the perfect way to represent Serbian music. As an adjunct faculty member at Montgomery College in Rockville, Maryland, a suburb of Washington, D.C., I was teaching several seminars about Serbian folklore-inspired music and songs about traditional folk culture and customs (starting in 2004/5). During that period and later, I was collaborating with the "World Music Ensemble" and their founder and artistic director Dawn Avery, a composer and cellist. The ensemble performed vocal and instrumental music from various countries and continents, folk as well as artistic. For one of the occasions – the Water Music from Around the World festival – we recreated Serbian folk traditions regarding water, with performances of lazaričke and dodolske songs.

It is worth mentioning here that Montgomery College in Maryland is an accredited higher education institution, founded in 1946, that now has three campuses and over 55,000 students from around 160 countries, from all continents. The college is famous for its international character: at one lecture I happened to have students whose native languages were from more than 20 countries worldwide!

While collaborating with the professors from the Music Department at Montgomery College, we came up with the idea of including in the program (of the World Music Annual Festival) one Serbian composer whose work was based on the Serbian music heritage – folk, traditional, popular – but also an artist who was a performer and educator. It was easy to point to Vera Milanković as a representative of contemporary Serbian music culture: composer, performer-pianist, researcher, and experienced educator.

However, this would not be Vera Milanković's first time in the "New World". In the summer of 1973, she, then a young composition and piano performance student at the Music Academy in Belgrade, received a task from her former piano teacher, Miroslava Lili Petrović: a list with 22 titles of her future piano miniatures for very young pianists. The list had humorous suggestions, such as "harmonies, rhythms, melodies for fine ears and sensitive souls", "lots of portatos, fewer staccatos, the least legatos", "few notes – more music" etc. (Миланковић, 2022: 3).

Instead of writing them on the Adriatic coast as she initially intended, Vera found her musical inspiration for those programmatic children's piano pieces in the small, but academically rich town of Charlottesville, V.A. "…in a Virginia town, while visiting friends, with the prospect of using a piano in their neighborhood, children's stories started lining up enhanced by a variety of the most fascinating impressions I experienced that long summer." (Ibid, 36).

And so the first visit to the US symbolically pointed the path to the next 50 fruitful years of composing, piano performing, educating, and researching. The piano collection *Children's Stories*, first published in 1979 by the UKS[3], then in 1992 author's edition, and 2022 by the "Čarobna frula" publisher, had already proved to be a useful tool among piano pedagogues in the USA, with its interesting and appropriate piano writing, inspirational music, and lively illustrations.

It was only 35 years later that Vera had an opportunity to come to the USA again. This time, as an experienced educator, researcher, and composer-performer, she was officially invited by Montgomery College music education professors to present her work based on traditional Serbian music and her compositions inspired and based on that research.

On September 24th and 25th, 2008, Vera held two music workshops/lectures on two campuses of Montgomery College: Rockville and Tacoma Park/Silver Spring. In her lectures, she presented various types of metric patterns in Serbian folklore music. The workshops included student participation and for most of them, it was their first experience with Serbian folklore and language. Although the lectures were in English and the rhythm, as a universal music language, was promptly accepted, it was interesting observing students trying to sing and recite the text following inflections and intonation of the Serbian language.[4]

Applying her research results to her compositions, Vera Milanković rehearsed her new composition *Stole* for choir and orchestra – based on the folk song *Stole mi se oženi* (*Stole got married*) – with the "Montgomery College World Ensemble". The ensemble performed the composition at the gala concert on December 1st, 2008, at the Robert E Parilla Performing Arts Center in Rockville, Maryland. The rhythms and melodies of Serbian folklore interwoven within the composition resonated not only with the performers but also with the audiences, as I was able to witness in person at that concert.

During her visit as a guest lecturer at Montgomery College, Vera Milanković gave a unique solo piano recital. On September 25th, 2008, at the Music Department Concert Hall, she performed her entire collection of compositions in the *Music Map of Serbia*, "piano miniatures based on Serbian oral music heritage collected by Miodrag Vasiljević – singing, and Nenad Barački – chanting, as stated in the program (Milanković, 2008).

---

[3] Composers Association of Serbia.

[4] The lectures about metrical patterns in Serbian folk music were the result of research presented for the first time at the conference in Bologna, Italy, in 2006, as a collaboration between Vera Milanković, Draga Zec and Milena Petrović (Milanković, Petrović and Zec, 2006; Миланковић, Зец и Петровић, 2007).

This was the first integral performance of the collection and the first visit of a Serbian composer in the history of this college. The concert program provided detailed descriptions of each piano miniature. These descriptions also appeared in the published edition of the *Music Map of Serbia* from the same year, 2008, in Serbian and English, with additional details regarding the regional and geographical origins of the songs. The concert was well attended and the audience had an opportunity to talk with the composer afterward. An interview with the composer and the concert were recorded for the local TV station (Milanković, 2008b).

Vera Milanković at Cornell University

That same year, she was invited to visit Cornell University and, with Draga Zec[5] she presented her research regarding metrics in Serbian folk songs. The lecture was delivered on October 1st, and on that occasion, Vera Milanković sang the original vocal compositions analyzed in the study.

Shortly after Vera Milanković's departure, the piano miniature *Stole mi se oženi* became one of the often-performed compositions at student recitals. The *Music Map of Serbia* gained in popularity among piano professors and students of Serbian descent, and their American peers. It is easy to understand why her music is popular among professional musicians and piano students. Her melodies are carefully selected, "weeded", receptive and clear so much, so that complex rhythmical structures follow naturally as the inflections of the native spoken language. Her harmonies flow and flourish from modal to tonal, following the logic of the melodies, finishing gradually in cadences, either similar to songs where the singing voice and melody gradually disappear or to robust dances that end with a strong harmonic chord.

Vera Milanković and "Serbiana"

The next phase in presenting and performing Vera's music in the USA started with my collaboration with the chamber choir "Serbiana" from Washington D.C. The choir was established in the 1990s within the Serbian community attending the St. Luke Serbian Orthodox Church. The goal was to present Serbian choral music, spiritual and artistic. One of the founders and the first conductor was Gordana Balac, a former choir member of the Radio Belgrade Chorus.

I started collaborating with this ensemble as a member and concert organizer and later (2015–2022) as its artistic director. Channeling the ensemble toward chamber music, with various arrangements of vocal-instrumental pieces, artistic solo songs and piano music, the profile of the ensemble was also geared toward various genres – classical, folk, and "urban". Members were amateurs as well as professionals. In this process, Vera Milanković's piano compositions, based on Serbian oral folklore, were great incen-

[5] Professor in the Linguistics department at Cornell University.

tives toward widening and growing the ensemble's repertoire. Upon our requests, she arranged some of the compositions from her *Music Map of Serbia* for the "Serbiana" ensemble, creating connections between the composer and performers of her music in a new and original way (Grujić-Vlajnić, 2005-2023).

Compositions from the *Music Map of Serbia* continued to be the most popular pieces, performed by professionals and students alike. There were performances in official concert halls, and large all-purpose venues in various institutions, but also in intimate settings of smaller, chamber halls. The compositions always attracted the audience's attention: their vibrant, lively rhythms, and unusual and unique melodies, resonated with those who were close to their folk origins, but also with those who encountered this kind of music for the first time.

Vera Milanković Compositions Performed in US

From 2014 to 2023, Vera Milankovic's compositions were performed:

- In Montgomery College concert halls, Maryland
- At Mary Washington University, Fredericksburg, Virginia
- In the Embassy of the Republic of Serbia, Washington D.C.
- In the Embassy of the Republic of Slovakia, Washington D.C.
- In the grand hall of the Saints Peter & Paul Antiochian Orthodox Christian Church, Potomac, Maryland
- In the St. Luke Serbian Orthodox Church, Potomac, Maryland
- In the chamber concert hall of the Strathmore Mansion, North Bethesda, Maryland
- At the Asbury Methodist Village community, Gaithersburg, Maryland
- At the Sunrise retirement home, Montgomery Village, Maryland

Besides the premier of the complete collection of *Music Map of Serbia* that the author performed on her solo piano recital in 2008, there were seven concert premieres of Vera Milanković's compositions, with a few world premieres among them:

- *Stole mi se oženi* (*Stole got married*) for chamber choir and orchestra, performed by the "Montgomery College World Ensemble" choir and orchestra, on December 8, 2008 (world premiere);
- Piano diptych *Momačko kolo* (*Boys' dance*) and *Devojačko kolo* (*Girls' dance*), performed by pianist Milica Sekulić, on May 13, 2017 (world premiere);
- *Senjačka rapsodija* (*Senyak Rhapsody*) for two pianos, performed by pianists Andrew Kraus and Robert Wells, on April 21, 2018 (US premiere);
- *Nokturno* for viola and piano, performed by violist Ljubica Sekulić and pianist Milica Sekulić, on May 18, 2018 (world premiere);
- *Nokturno No. 2* for piano, performed by pianist Milica Sekulić, on October 18, 2018 (US premiere);

- *Splet folklornih pesama* (*Collection of folk songs*) in four movements for flute and piano, performed by flutist Suzana Basarić and pianist Milica Sekulić, on May 11, 2019 (world premiere);
- *Nokturno No. 3* for piano, performed by Gwyneth Gibson, April 30, 2023 (world premiere).

The story about *Nocturne No. 3*, which I commissioned from Vera Milanković in 2022, is quite interesting. My students were already familiar with compositions from Vera Milanković's *Music Map of Serbia* as they were practicing them as examples of polyrhythmic compositions. I once suggested to a few of them to practice *Nocturne No. 2*, which had already been brilliantly performed by pianist Milica Sekulić. I was pleasantly surprised when they asked to practice and perform the piece and even inquired about similar compositions! I asked Vera Milanković for a new Nocturne, and *Nocturne No. 3* arrived through my email, ready to be performed! The pedagogy and performance practice created a void that was filled with the new piece, and this new composition became a new favorite in the repertoire of several students.

Conclusion

In 2023, for Vera Milanković's 70th birthday and in recognition of 50 years since she composed some of her first pieces in the USA, I organized a performance of her piano compositions among my piano studio students. From this initial project, the idea of the competition was born: it was planned that each of them would perform one of Vera Milanković's Nocturnes for piano. The students, all of them high school students, were free to choose which one to perform. The finalists were chosen and judged by the author herself. On the final concert, on April 30, 2023, at the Strathmore Mansion, a popular concert venue in the Washington D.C. suburb of North Bethesda, the winner of this mini-competition Harrison Lee performed *Nocturne No. 2*, while the other finalist, Gwyneth Gibson, premiered *Nocturne No. 3*.

"You cannot fool children", Vera Milanković once said alluding to the famous fairy tale *The Emperor's New Clothes* by Hans Christian Andersen. And indeed, her music enriches us with a plethora of melodies and harmonies that are not only accessible and lucid but also resonate with an ethereal depth of each individual. Isn't that the desire and purpose of every composer who wants their music performed on the concert podium as well as in the intimate setting of one's home?

APPENDICES

Appendix 1. Chronological Order of compositions performed in the USA

2008

- Vera Milankovic was a visiting lecturer at two campuses of Montgomery College, Tacoma Park/Silver Spring and Rockville and gave lectures about Serbian music (Milanković, 2008b);
- Piano recital on September 25, Montgomery College Music Department Concert Hall (Rockville, Maryland), where Vera Milanković premiered her complete collection of 23 piano miniatures *Music Map of Serbia*, based on Serbian oral music heritage collected by Miodrag Vasiljević – singing (19 of them) and Nenad Barački – chanting (4 of them). There are concert recordings of several (6) miniatures available on YouTube (Around the Globe Piano Music Festival, n.d.);
- On December 1, the "World Ensemble of Montgomery College" under director and conductor Dawn Avery performed a composition from *Music Map of Serbia* arranged by Vera Milanković for chamber orchestra and choir at the Robert E. Parilla Performing Art Center, Concert Hall within the World Music Festival.

2014

- On February 7, during the Concert for Kolarac (donations were collected for the new concert piano for Kolarac Concert Hall in Belgrade, Serbia) at Montgomery College, student Luka Jelenak performed two compositions from *Music Map of Serbia*: *Gradinom cveće cvetalo* and *Nedo, bela Nedo*;
- On November 30, at the Holiday concert at Asbury community for seniors in Gaithersburg, Maryland, Luka Jelenak performed three compositions from *Music Map of Serbia*: *Stole mi se oženi, S' one strane Dunava* and *Borjano, Borjanke*.

2015

- On March 1, at the Spring concert of ensemble "Serbiana" at "Sunrise" retirement home, Luke Jelenak performed the composition *Stole mi se oženi* from *Music Map of Serbia*.

2017

- On May 13, the ensemble "Serbiana" concert at Montgomery College Music Department Concert Hall, Rockville, Maryland, pianist Milica Sekulić premiered (world premiere) piano diptych *Momačko kolo* and *Devojačko kolo* and also performed two compositions from *Music Map of Serbia*.

2018

- On January 27, at the Saint Sava celebration organized by St. Luke Serbian Orthodox Church in Washington, D.C., and held in St. Peter & Paul Church in Potomac, Maryland, pianist Milica Sekulić performed compositions *Saint Sava* from *Serbian Divine Calendar* and *Momačko kolo*;

- On April 21, at the Music Department faculty concert at the University of Mary Washington, Fredericksburg, Virginia, pianists Andrew Kraus and Dr Robert Wells performed *Senjačka Rapsodija* (*Senjak Rhapsody*) for piano duet. Andrew Kraus gave an introductory lecture about the composer and this composition (Kraus, 2018);
- On May 12, at the ensemble "Serbiana" concert at the Montgomery College Concert Hall in Rockville, Maryland, commemorating a century of the end of the Great War (WW I), violist Ljubica Sekulić and pianist Milica Sekulić premiered the composition *Nocturne for Viola and Piano*;
- On October 18, at the ensemble "Serbiana" concert at the Republic of Slovakia Embassy in Washington D.C., regarding opening of the Slovak naive art exhibition from Babka Galleryin Kovačica, Serbia, pianist Milica Sekulić premiered composition *Nocturne no. 2* and played *Momačko kolo, Devojačko kolo* and *S' one strane Dunava* from *Music Map of Serbia*.

2019

- On May 11, at the student concert at Montgomery College, Julia Aksentijevich performed *Obična pesma* (*Ordinary Song*) and *Stole mi se oženi*;
- On May 11, at the ensemble "Serbiana" concert at the Montgomery College Concert Hall, flutist Suzana Basarić and pianist Milica Sekulić premiered *Collection of Four Folk Songs for Flute and Piano*;
- On September 29, at the Washington Piano Society concert at the Cultural Arts Center, Montgomery College in Silver Spring, Maryland, pianist Milica Sekulić gave an introductory lecture about composer Vera Milanković and performed her *Nocturne no. 1* and *Nocturne no. 2* (US premiere, Washington Piano Society, 2021).

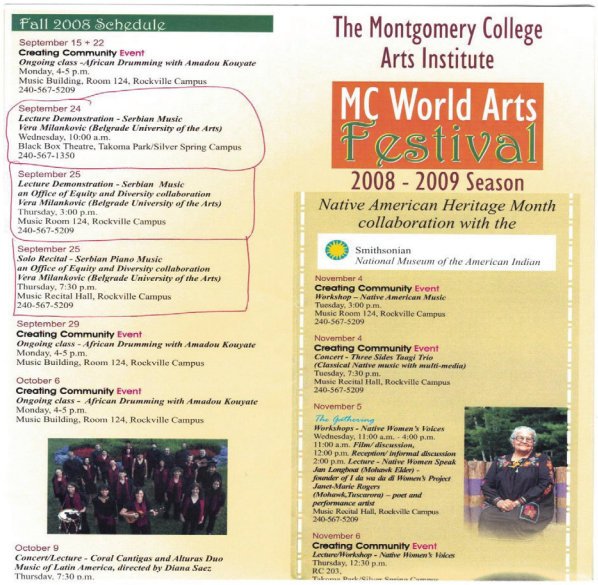
2022

- On December 8, at the concert of Serbian music at the Embassy of the Republic of Serbia in Washington D.C., pianist Milica Sekulić presented Vera Milankovic's music and performed the diptych *Momačko kolo*, *Devojačko kolo* as well as *St. Sava* from *Music Map of Serbia*.

2023

- On January 26, at the opening of the exhibition "Heritage of Stone and Heaven" in the Embassy of the Republic of Serbia, Washington D.C., pianist Milica Sekulić performed compositions from *Music Map of Serbia* and from *Serbian Divine Calendar*;
- Mini competition in performances of Vera Milanković compositions among high school students from the music studio of professor Sanja Grujić-Vlajnić (Finalists were chosen by composer Vera Milanković in an online competition);
- On April 30, at the final concert of the competition, winner Harrison Lee performed *Nocturne no. 2* and Gwyneth Gibson premiered Nocturne no. 3 (commissioned for this competition). The concert was held at the concert hall at Strathmore Mansion in North Bethesda, Maryland.

Appendix 2. A brochure with the announcements for Vera Milanković's lectures and concert at the Montgomery College, 2008.



Fall 2008 Schedule

September 15 + 22
Creating Community Event
Ongoing class -African Drumming with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

September 24
Lecture Demonstration - Serbian Music
Vera Milankovic (Belgrade University of the Arts)
Wednesday, 10:00 a.m.
Black Box Theatre, Takoma Park/Silver Spring Campus
240-567-1350

September 25
Lecture Demonstration - Serbian Music
an Office of Equity and Diversity collaboration
Vera Milankovic (Belgrade University of the Arts)
Thursday, 3:00 p.m.
Music Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

September 25
Solo Recital - Serbian Piano Music
an Office of Equity and Diversity collaboration
Vera Milankovic (Belgrade University of the Arts)
Thursday, 7:30 p.m.
Music Recital Hall, Rockville Campus
240-567-5209

September 29
Creating Community Event
Ongoing class - African Drumming with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus

October 6
Creating Community Event
Ongoing class - African Drumming with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus

October 9
Concert/Lecture - Coral Cantigas and Alturas Duo
Music of Latin America, directed by Diana Saez
Thursday, 7:30 p.m.

The Montgomery College Arts Institute

MC World Arts Festival

2008 - 2009 Season

Native American Heritage Month collaboration with the

Smithsonian
National Museum of the American Indian

November 4
Creating Community Event
Workshop – Native American Music
Tuesday, 3:00 p.m.
Music Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

November 4
Creating Community Event
Concert - Three Sides Taagi Trio
(Classical Native music with multi-media)
Tuesday, 7:30 p.m.
Music Recital Hall, Rockville Campus
240-567-5209

November 5
The Gathering
Workshops - Native Women's Voices
Wednesday, 11:00 a.m. - 4:00 p.m.
11:00 a.m. *Film/ discussion,*
12:00 p.m. *Reception/ informal discussion*
2:00 p.m. *Lecture - Native Women Speak*
Jan Longboat (Mohawk Elder) -
founder of A da wa da di Women's Project
Janet-Marie Rogers
(Mohawk,Tuscarora) – poet and
performance artist
Music Recital Hall, Rockville Campus
240-567-5209

November 6
Creating Community Event
Lecture/Workshop - Native Women's Voices
Thursday, 12:30 p.m.
RC 203,

Music Recital Hall, Rockville Campus
240-567-5209

October 13
Creating Community Event
Workshop - Korean Drumming with Kwon Oh-sung
Monday, 4:00 p.m.
National Center for Korean Traditional Performing Arts, Seoul
University of Maryland Dept. of Ethnomusicology collaboration
Music Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

October 20
Workshop – African Drumming
Amadou Kouyate (Manding Djali)
Monday, 10:00 a.m.
Black Box Theatre, Takoma Park/Silver Spring Campus
240-567-1350

October 20
Ongoing class - African Drumming with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus

October 23
Workshop – African Drumming
Amadou Kouyate (Manding Djali)
Thursday, 3:00 p.m. and 6:30 p.m.
Music Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

October 27
Creating Community Event
Ongoing class - African Drumming
with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

November 3
Creating Community Event
Ongoing class - African Drumming
with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

240-567-1619

November 7
Creating Community Event
Concert - Three Sides Taagi Trio
(Classical Native music with multi-media)
Friday, 7:30 p.m.
University of Maryland
Department of Ethnomusicology
Kay Theatre, Clarice Smith Performing
Arts Center, College Park
301-405-ARTS

November 9
Creating Community Event
Concert - Three Sides Taagi Trio (Classical Native music with multi-media)
Sunday, 1:00 p.m.
Rasmuson Theatre, Smithsonian NMAI, Washington, D.C.
202-633-1000

December 1
Creating Community Event
CONCERT - MC WORLD ENSEMBLE
directed by Dawn Avery
Music from Latin America, West Africa, Hawaii,
Serbia, Jamaica and more!
with Amadou Kouyate, Didier Prossaird, Thomaz DeCastro,
Ron Warren & guests from Wheaton High School
Suggested Music Scholarship Donation $5
Monday, 7:30 p.m.
Robert E. Parilla Performing Arts Center, Rockville Campus
240-567-5209

Spring 2009 Schedule

February 2
Workshop –
African Drumming Amadou Kouyate (Manding Djali)
Monday, 10:00 a.m.
Black Box Theatre, Takoma Park/Silver Spring Campus
240-567-1350

February 2
Creating Community Event
Ongoing class - African Drumming with Amadou Kouyate
Monday, 4-5 p.m.
Music Building, Room 124, Rockville Campus
240-567-5209

All events are free and open to the public, com

Creating Community

"Creating Community," a 2008-2009 collegewide celebration of the arts, uses dance, music, theatre, and the v
commitment to social responsibility.

MC World Arts Festival

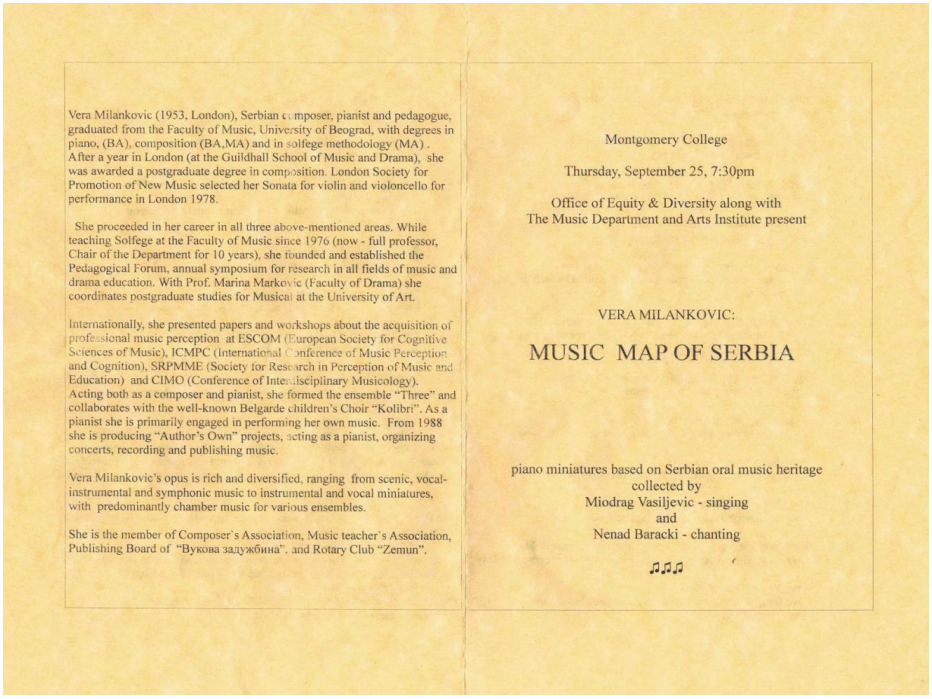
Professor Dawn Avery has produced the World Arts Festival since its inception seven years ago. With the su
the Festival is a year-long celebration of music, dance, storytelling, film and visual art featuring artist residen
The artists are internationally recognized musicians, artists, dancers, scholars and writers who reflect the beat

The Gathering

A meeting place for students, faculty, and staff of all cultures and creeds in multicultural encounters featuring

Appendix 3. A brochure with the announcement of the gala concert by the "World Music Ensemble" where Vera Milanković's composition *Stole* was performed.

Appendix 4. Program for Vera Milankovic's Solo Piano Recital at the Montgomery College, 2008.



Vera Milankovic (1953, London), Serbian composer, pianist and pedagogue, graduated from the Faculty of Music, University of Beograd, with degrees in piano, (BA), composition (BA,MA) and in solfege methodology (MA). After a year in London (at the Guildhall School of Music and Drama), she was awarded a postgraduate degree in composition. London Society for Promotion of New Music selected her Sonata for violin and violoncello for performance in London 1978.

She proceeded in her career in all three above-mentioned areas. While teaching Solfege at the Faculty of Music since 1976 (now - full professor, Chair of the Department for 10 years), she founded and established the Pedagogical Forum, annual symposium for research in all fields of music and drama education. With Prof. Marina Markovic (Faculty of Drama) she coordinates postgraduate studies for Musical at the University of Art.

Internationally, she presented papers and workshops about the acquisition of professional music perception at ESCOM (European Society for Cognitive Sciences of Music), ICMPC (International Conference of Music Perception and Cognition), SRPMME (Society for Research in Perception of Music and Education) and CIMO (Conference of Interdisciplinary Musicology). Acting both as a composer and pianist, she formed the ensemble "Three" and collaborates with the well-known Belgarde children's Choir "Kolibri". As a pianist she is primarily engaged in performing her own music. From 1988 she is producing "Author's Own" projects, acting as a pianist, organizing concerts, recording and publishing music.

Vera Milankovic's opus is rich and diversified, ranging from scenic, vocal-instrumental and symphonic music to instrumental and vocal miniatures, with predominantly chamber music for various ensembles.

She is the member of Composer's Association, Music teacher's Association, Publishing Board of "Вукова задужбина", and Rotary Club "Zemun".

Montgomery College

Thursday, September 25, 7:30pm

Office of Equity & Diversity along with
The Music Department and Arts Institute present

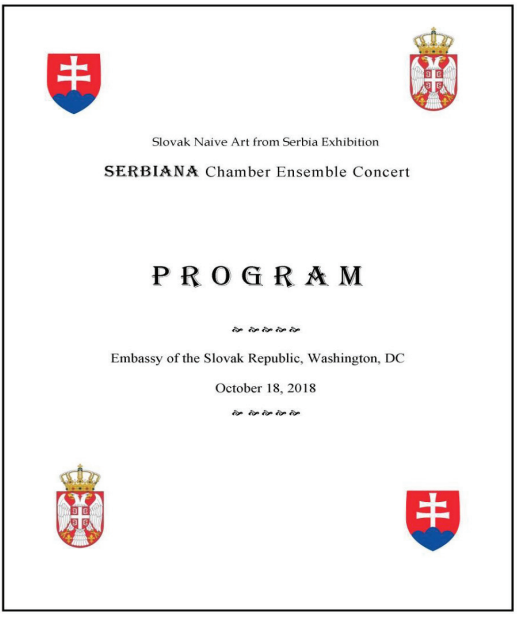
VERA MILANKOVIC:

MUSIC MAP OF SERBIA

piano miniatures based on Serbian oral music heritage
collected by
Miodrag Vasiljevic - singing
and
Nenad Baracki - chanting

♫♫♫

Appendix 5. Program with the premiere of Vera Milanković's *Nocturne No. 2*.



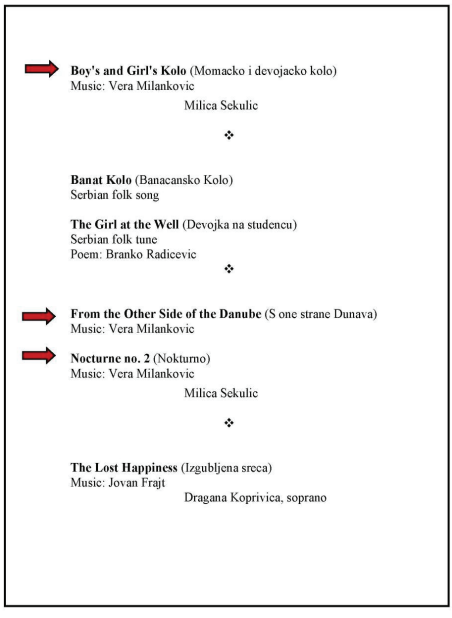
Slovak Naive Art from Serbia Exhibition

SERBIANA Chamber Ensemble Concert

PROGRAM

Embassy of the Slovak Republic, Washington, DC

October 18, 2018



Boy's and Girl's Kolo (Momacko i devojacko kolo)
Music: Vera Milankovic
Milica Sekulic

❖

Banat Kolo (Banacansko Kolo)
Serbian folk song

The Girl at the Well (Devojka na studencu)
Serbian folk tune
Poem: Branko Radicevic

❖

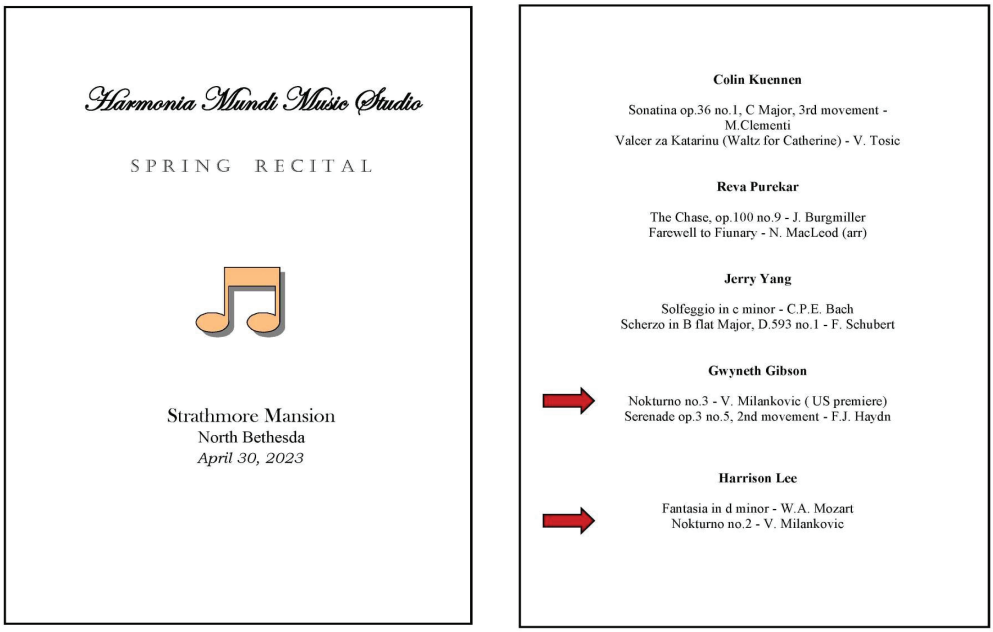
From the Other Side of the Danube (S one strane Dunava)
Music: Vera Milankovic

Nocturne no. 2 (Nokturno)
Music: Vera Milankovic
Milica Sekulic

❖

The Lost Happiness (Izgubljena sreca)
Music: Jovan Frajt
Dragana Koprivica, soprano

Appendix 6. Concert program with the finalists of competition in performance of Vera Milanković's Nocturnes.



Harmonia Mundi Music Studio

SPRING RECITAL

Strathmore Mansion
North Bethesda
April 30, 2023

Colin Kuennen

Sonatina op.36 no.1, C Major, 3rd movement - M.Clementi
Valcer za Katarinu (Waltz for Catherine) - V. Tosic

Reva Purekar

The Chase, op.100 no.9 - J. Burgmiller
Farewell to Fiunary - N. MacLeod (arr)

Jerry Yang

Solfeggio in c minor - C.P.E. Bach
Scherzo in B flat Major, D.593 no.1 - F. Schubert

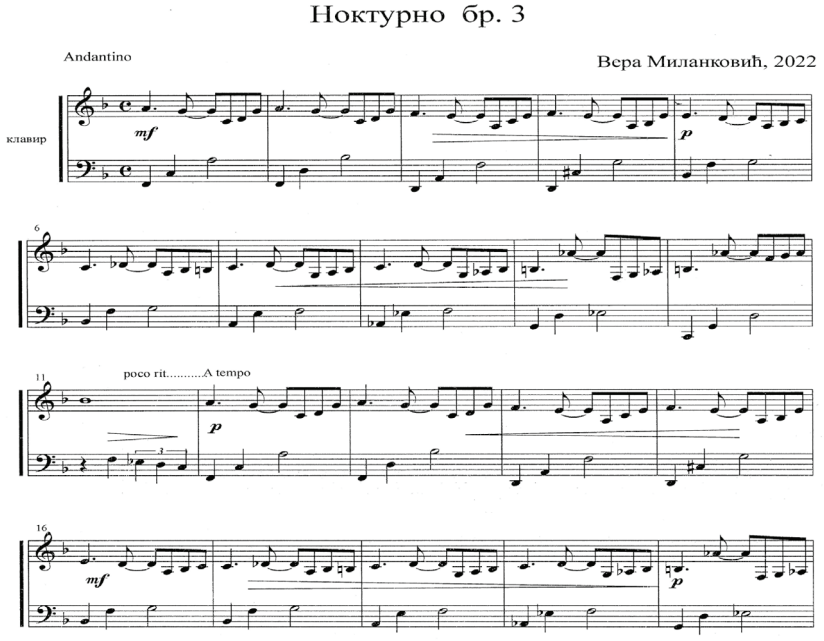
Gwyneth Gibson

Nokturno no.3 - V. Milankovic (US premiere)
Serenade op.3 no.5, 2nd movement - F.J. Haydn

Harrison Lee

Fantasia in d minor - W.A. Mozart
Nokturno no.2 - V. Milankovic

Appendix 7. The first page of Vera Milanković's *Nocturne No. 3* commissioned for a piano competition in 2023, Washington D.C.



Ноктурно бр. 3

Andantino

Вера Миланковић, 2022

клавир

mf

p

poco rit.....A tempo

References

Around the Globe Piano Music Festival. (n.d.). Home [YouTube channel]. YouTube. Retrieved July 9, 2024, from http://www.youtube.com/@aroundtheglobepianomusicfe2098

Grujić-Vlajnić, Sanja (2005–2023). *Concert programs for the Music Studio Harmonia Mundi and the Ensemble Serbiana.* Maryland: Montgomery College.

Kraus, A. (2018). *Senjack Rhapsody* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hOyACwfNgco

Milankovic, V., Petrović, M. and Zec, D. (2006). Types of metrical patterns in Serbian folk music. In: M. Baroni, A. Rita Addessi, R. Caterina and M. Costa (eds.), *Abstracts of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition, and 6th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (p. 487–488). Bologna: Alma Mater University of Bologna, Italy.

Миланковић, В., Зец, Д. и Петровић, М. (2007). Типови метричких образаца у српској народној музици. У: Г. Каран (Ур.), *Покрет у музичким и сценским уметностима – Тематски зборник IX Педагошког форума* (стр. 109–121). Београд: Факултет музичке уметности.

Milanković, Vera (2008a). *Music Map of Serbia*, piano score. Belgrade.

Milanković, Vera. (2008b, November 6). *State of the Arts: Serbian Piano Music* [Video]. YouTube. http:// www.montgomerycollege.edu/itv

Миланковић, Вера (2022). *Дечје приче, комади за клавир/Children's Stories, for piano*. Београд: Чаробна фрула.

Washington Piano Society. (2021, May 24). *Passed Concerts*. https://www.dcpianosociety.org/

РЕЦЕПЦИЈА МУЗИКЕ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ У СЈЕДИЊЕНИМ АМЕРИЧКИМ ДРЖАВАМА

У раду се разматрају извођења композиција Вере Миланковић у Сједињеним Америчким Државама у периоду од 2008. до 2023. године, као и њена сарадња с америчким високошколским установама и ансамблима у Америци. Подвучен је значај њеног првог боравка у америчком граду Шарлотсвилу 1973. године, који је претходио њеном композиторском опусу за децу, али и указао на каснију наклоност ка стварању збирки клавирских програмских минијатура. Централно место у раду представља солистички концерт Вере Миланковић у Вашингтону 2008. године, на којем је премијерно извела своју збирку *Музичка мапа Србије* у интегралном облику. Предавања и музичке радионице одржане те исте године, подстакли су интересовање за српску музику и иницирале сарадњу Вере Миланковић с ансамблима и солистима у Америци. У закључку је представљен јединствен пример у нашој музичкој пракси – мини такмичење у извођењу нокурна Вере Миланковић од стране студената клавира. Победника такмичења управо је изабрала ауторка, а такмичењу је претходила поруџбина новог ноктурна – *Ноктурна бр. 3*, који оцењујемо као значајан прилог српској клавирској музици. Прилог раду јесте хронолошки преглед композиција Вере Миланковић, изведених у разматраном периоду, програми појединих концерата, те почетна страна партитуре *Ноктурна бр. 3*.

Кључне речи: Вера Миланковић, српска музика у САД, клавирске минијатуре, музичке премијере, ноктурно

Vera's Music In My Life – Performance of the Original Choreographies of Vera Milanković's Music

Anna Galikowska-Gajewska
The Stanislaw Moniuszko Music Academy of Gdansk, Poland
a.gajewska@list.pl

Summary

This text is a tribute to Vera Milanković on her 70th birthday and the 50th anniversary of her artistic and pedagogical career. This double jubilee became the leitmotif for the 26th Pedagogical Forum of Performing Arts held on October 20–22, 2023 in Belgrade, Serbia. I have decided to summarize my personal experiences related to Vera Milanković and her music, which is a tremendous inspiration for my music choreographies. Nine compositions by Vera Milanković are already visualized and they were performed both by children and young adults in the last several years. For this anniversary I have prepared four new music choreographies, which were performed by myself during the meeting.

Keywords: Vera Milanković, music choreography, movement, music expression, Dalcroze's method

Introduction

Vera Milanković is undoubtedly a talented composer, pianist, pedagogue, and artist with magnificent achievements in Serbian culture. She is also an amazing person and a wonderful friend. The first encounter between Vera and me took place in 2012 during the symposium "Music-Movement-Dance" organized by the Serbian Forum for the Research in Music Education in Belgrade, where I gave a lecture and ran a workshop on Dalcroze's Eurhythmics as the versatile method of music education. The event was the beginning of fruitful cooperation and friendship.

Vera Milanković's creative output greatly affected my artistic works. My music choreographies were inspired by piano pieces, songs with piano accompaniment, and even a flute duet. The pupils of the W. Lutosławski 1st Degree State Music School, with whom I prepared the movement choreographies, genuinely liked these compositions.

Despite the fact that music choreographies always begin with a formal analysis of music, as it is the musical form that defines the space in which the performers move, my intention wasn't to analyze the form and other musical elements of Vera Milanković's compositions but to highlight their artistic value, which was the decisive factor in selecting particular compositions for my own artistic interpretations.

Vera Milanković's works, which gained a new artistic dimension in my music choreographies, are characterized by simplicity of musical expression. They are based on the beautiful harmonies and a unique musical language that can be heard in songs for children from the collection of songs *Dan* (*A Day*), and three songs for voice and piano

(*Vetar*/*Wind*, *Kancona*/*Canzona* and *Valcer*/*Waltz)*. The wealth of musical soundscape, and interesting solutions in the scope of shaping texture and form are the biggest assets of the *27 Piano Preludes* series. The most fundamental feature of Milanković's artistic works is the strong emotional charge of her compositions. That was exactly the factor that I took into account while selecting her pieces for creating their visual movement illustrations in space.

I also have been promoting Vera Milanković's work in Poland and abroad, considering myself as the ambassador of Vera Milanković's music in particular and Serbian music in general. The pieces by Vera Milanković mentioned below acquired a new, spatial, and movement-based dimension in movement interpretations.

Songs for Children *Dan*/*A Day*

Five songs from the collection *Dan/A Day* (*Bath, Corners of the worlds, Body, School Anthem, and Good Evening*) by Vera Milanković were prepared for movement interpretations with pupils of grades 1–3 of The W. Lutosławski 1st Degree State Music School in Starogard Gdanski.[1] They were performed for the first time during the Christmas Concert at Starogard Cultural Center, in December 2017.[2]

In 2019 Vera Milanković visited The Music Academy in Gdansk within the Erasmus+ exchange program. During her visit to my Eurhythmics and Ear Training classes in the music school in Starogard Gdanski, pupils performed the above-mentioned children's songs in movement interpretation. Vera Milanković was enormously moved and truly impressed with the children's musicality, expressed in movement and singing. It was the first time that Vera Milanković had the opportunity to observe Eurhythmics lessons, as this subject is not taught at schools in Serbia (photo 1).

Photo 1. Practical lesson with pupils of the Witold Lutosławski State Music School.

[1] Link to DVD recording of movement interpretations of the songs *Bath, Corners of the worlds, School anthem* and *Good evening* could be seen at the following links: https://youtu.be/mSjC6JtB84s; https://youtu.be/105ibkNA5Is; https://youtu.be/uWZvKQnJZfQ; https://youtu.be/XmIJnBMhWok

[2] The movement interpretation for the song *Body* can be seen at the link https://youtu.be/Tg0YajFnymw.

Flute Duet and Piano Preludes

Music choreographies created with students of The Eurhythmics Faculty of Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk were: flute duet *Pošla Vanka po vodu,* and three piano preludes – No.11, 17 and 18.[3] For the first time, these compositions were performed at the Second Baltic Festival of Eurhythmics Ensembles in Gdansk in 2018. The second time they were performed at Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk for Vera Milanković, on the occasion of her visit within the Erasmus+ program in 2019.

Flute duet named *Pošla Vanka po vodu* by Vera Milanković I performed together with Nadica Spasojević, the first Serbian student who studied at the Gdansk Music Academy, in front of the composer at the *Spring Concert* (photo 2).[4]

Photo 2. Vera Milanković's Flute duet *Pošla Vanka po vodu* performed by Anna Galikowska-Gajewska and Nadica Spasojević at the Spring Concert for Children in 2019.

A flute duet was also performed at the concert for the residents of Community Social Care Homes in Starogard Gdanski.[5]

Presentations on Vera Milanković's Music

My music choreographies created to Vera's music were presented at The ARTlink festival in September 2018 in Belgrade. The results of artistic works created for Vera Milanković's music were the topic of the author's speeches – presentations made at international artistic and scientific events. The most important of them are:

[3] Music choreographies for three piano preludes can be found at the following links: https://youtu.be/rJY1j3JDOzU (Prelude No.11), https://youtu.be/mgTPsFQW3Ss (Prelude No. 17) and https://youtu.be/bOQY8cJwL0s (Prelude No. 18).

[4] Music choreography for the Flute duet can be seen at the link https://youtu.be/0HJu405yJnc

[5] Music choreography for the Flute duet can be seen at the link https://youtu.be/kSYrEr_s0qQ

- Shaping the music by Vera Milankovic through movement, presented at *the 3rd International Scholarly Conference – Eurhythmics in the Education of Musicians, actors, dancers and in Rehabilitation* (Conference PLASTIQUE ANIMME, Lodz, 16-17 March, 2017);
- Vera Milanković and her music in original choreographies of music by Anna Galikowska-Gajewska. Mobility within Erasmus+ program, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Vienna, May 2018;
- For the 26th Pedagogical Forum of Performing Arts and the composer's double anniversary, I created five music choreographies for the following pieces: *Vetar/ Wind, Canzona, Valcer/Waltz* (vocal and instrumental compositions for girls' choir and piano), *Piano Prelude No. 7* from the series of 27 Piano Preludes and *Sonatina for cello and piano III*.

At the 26th Forum, the performers of music choreography were students and interns Shengyi Huang, Dominika Massloch, and myself (photo 3). The piece entitled *Vetar/ Wind* by Vera Milanković I heard during my first visit to Serbia. I fell in love with this composition on a first listen. That is why I decided to make a music choreography inspired by this song as a gift to Vera Milanković. The song got a new, original shape in movement and space, dictated by its emotional charge, soundscape, and simplicity of musical narration. The narration in the case of those three vocal and instrumental compositions radiates with unparalleled lyrical potential, expressed with a beautiful melodic line, enriched with wonderful harmony.[6]

Photo 3. Vera Milanković and the performers at the 26th Pedagogical Forum of Performing Arts in Belgrade.

[6] Music choreographies could be seen at the following links: https://youtu.be/Px_y9Kp6wrA; https://youtu.be/jjjaLm5ruhQ; https://youtu.be/FnQMD43BuDw; https://youtu.be/KMC_bAa9kzg; https://youtu.be/Djqqu-MW_w0.

Conclusion

I wish Vera a never-ending creative inspiration, new ideas, good health and optimism, the joy of life, and next beautiful anniversaries, celebrated in the circle of friends. Vera – thank you for being in my life, thank you for your wonderful music and I am waiting for more! I can also promise that I will take your music with me to the remote corners of the world – China, where in 2023 I started my new work assignment and my artistic adventure.

ВЕРИНА МУЗИКА У МОМ ЖИВОТУ – ИЗВОЂЕЊЕ ОРИГИНАЛНИХ КОРЕОГРАФИЈА НА МУЗИКУ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

Текст је посвећен Вери Миланковић поводом њеног 70. рођендана и пола века њене уметничке и педагошке каријере. Овај двоструки јубилеј јесте лајтомитв 26. Педагошког форума сценских уметности који је одржан од 20. до 22. октобра 2023. године у Београду. У раду сам објединила лична искуства везана за Веру Миланковић и њену музику која ме је веома инспирисала да на њу сачиним кореографије. До сада сам визуализовала девет њених композиција које су извела деца и млађи ученици током протеклих година. На овом скупу представила сам још четири нове музичке кореографије које сам извела уз помоћ мојих студенткиња.

Кључне речи: Вера Миланковић, музичка кореографија, покрет, музички израз, Далкрозов метод

Selected Preludes for Piano by Vera Milanković in Music Choreographies

Marzena Kamińska
Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland
Zygmunt Noskowski School of Music 1st and 2nd Degree in Gdynia, Poland
m.kaminska@amuz.gda.pl

Summary

This article deals with the music choreographies of the six piano preludes op. 27 by Vera Milanković number 23, 17, 24, 6, 8, and 10. Some information about the composer and sources of the composer's inspiration, primarily the feeling of a timbre that was important for the composer, are included in the article. Fox's theory of lightness and darkness is cited, as well as the ability of color hearing, important for both the composer and the music choreographer. In the central part of the article, the music choreographies of the six piano preludes were described – initial inspiration, color hearing, and musical elements that provoke the movement interpretation and props colors.

Keywords: Vera Milanković, preludes, music choreography, color hearing, timbre

Intruduction

Vera Milanković is a multi-talented Serbian composer, pianist, pedagogue, producer, and organizer. She graduated from the Composition and Piano Department at the Faculty of Music in Belgrade, where she obtained an MA in Composition and Music Education. MA in Composition she took from the Guildhall School of Music and Drama in London. Her music, and especially piano preludes which contain elements of Serbian culture and folklore, become a great inspiration for my music choreographies. In this article, I will present the process of creating music choreographies for Vera Milanković's six piano preludes, which I presented at the 26th International Pedagogical Forum of Performing Arts in Belgrade in 2023.

While composing piano preludes, Vera Milanković had a special feeling of timbre, which she underlined with the harmonic structure. This type of color hearing – the ability to associate sounds with colors – was the starting point for my choreographies. Vera Milanković was also interested in Fox's article about the perception of lightness and darkness of pitches, chords, scales, harmony, but also timbre (Fox, 2018). Following the impression of perceiving the timbre of music and associating it with different colors, I took into account the issue of lighter/darker timbre of particular preludes. The impression of the color of a given prelude influenced the selection of movement ideas, the character of the movement, shapes in the space, and the choice of color of costumes and props.

Movement interpretation or music choreography is the kind of visualization of the music. The aim is to represent all elements of music through the body movements,

which move in the space creating various shapes. This kind of artistic work is specific to Eurhythmics – the method of music and movement education, which was created by Emil-Jaques-Dalcroze (1865–1950), Swiss pedagogue, conductor, composer, and improviser (Dalcroze, 1992; Brzozowska-Kuczkiweicz, 1991).

The essence of the music choreography is to show all shades of music in movement, which means:

- all elements of music, the way they are organized, and musical narrative influence the creation of a movement idea and its development during the process of creating music choreography;
- the character of music is reflected in movement ideas;
- the musical style is reflected in the style of movement;
- the formal structure is transferred in drawing in space;
- the emotional layer of music is shown in the movement expression of the performers.

Every aspect of music elements, three layers of music (acoustic, semantic and emotional) and formal structures of musical pieces are taken into account in the artistic work described in this article.

Visual Representations of Vera Milanković's Six Piano Preludes Op. 27

Piano Prelude No. 23 in B major

Tempo is moderately fast, meter double. The music form is AB with Coda. Type of interpretation (tranquillo), piano dynamic, ephemeral and fleeting character, and bright timbre require props – fans in music choreography. Each performer, dressed in black costumes (bodysuits and pants), holds blue, purple and pink fans. Body movements illustrated the transience and lightness of the music, and it was important to show the phrasing (photo 1).

Photo 1. Music choreography of the *Piano Prelude No. 23* by Vera Milanković.

Piano Prelude No. 17 in D major

Tempo is moderate, time signature 5/4. The form is A plus Coda. Aiming to present forte dynamic, restless character and dark timbre, the black material was used as a cover and as a moving shadow – when performer move the material in order to create the impression of unreality (photo 2).

Photo 2. Music choreography of the *Piano Prelude No. 17* by Vera Milanković

Piano Prelude No. 24 in B major

The tempo is calm and the time signature is changing from 2/4 to 6/8. The music form is ABA_1. To underline the mezzo-forte dynamic, unreal interpretation, and bright timbre, three performers were dressed in three colorful dresses (white, blue, and yellow) and moved all around the stage. The first performer, which presents the main voice part, moves around within the larger space, while two others, displaying the accompaniment parts, perform more static movement. Performers get together in the cadences (photo 3).

Photo 3. Music choreography of the *Piano Prelude No. 24* by Vera Milanković.

Piano Prelude No. 6 in A-flat major

Tempo is moderately fast, meter double. The music form is $AA_1BA_2B_1$ and Code (as A_3). To visually represent secchio (dry) type of interpretation, mezzo-forte dynamic, polyrhythmic, animated and motoric character, and bright timbre, I used props – the ribbons. Four performers wear yellow dresses and hold ribbons in four different colors: blue, green, purple, and light pink. Moving ribbons trace various lines and shapes in space and create an expressive performance (photo 4).

Photo 4. Music choreography of the *Piano Prelude No. 6* by Vera Milanković.

Piano Prelude No. 8 in E-flat major

Tempo is fast, meter double. The music form is AA_1 with Coda. Lieto (dear) type of interpretation, restless but cheerful character, both bright and dark timbre, provoked me to use white costumes and four pieces of a blue material. This very light material able performers to make fast movements, which represented fast music patterns and strong accents. The use of various lights caused a subtle change in the material's color, which gives the effect of shimmering light (photo 5).

Photo 5. Music choreography of the *Piano Prelude No. 8* by Vera Milanković.

Piano Prelude No. 10 in B-flat major

The tempo is slow, meter is double. Music form is $AA_1AA_1A_2$ whit Coda. One performer and fans as props are used to demonstrate misurato (measured) type of interpretation, piano dynamic, one melodic theme underlined with different harmonies, delicate and nostalgic character, and bright timbre. The performer wears a brown costume and holds fans in colors from white to dark brown. Gentle movements of the fans and their non-uniform colors achieved the effect of changing shapes and color transitions (photo 6).

Photo 6. Music choreography of the *Piano Prelude No. 10* by Vera Milanković.

Conclusion

Vera Milanković's six *Piano Preludes op. 27* inspired me to create their visual representations through choreographies, body movements, and props usage. While making visual representations I start with the music character, music structure, type of interpretation, and timbre. These elements inspire me to choose props and colors of costumes, and they, consequently, create the choreography. The timbre especially influenced the choice of movement: light timbre provokes body opening, while dark timbre inspires closed body posture.

When listening to Vera Milanković's piano preludes, their timbre impressions may be different for everyone, but the impression of light and dark colors is rather consistent. It is interesting that all the performers, and participants in the above-mentioned choreographies, had the same impressions regarding colors. The differences are related only to the color shades.

References

Brzozowska-Kuczkiwicz M. (1991). *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.

Dalcroze-J. E. (1992). *Pisma wybrane*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Fox, A. (2018, June 7). *Musical Light Spectrum: Brightness and Darkness*. Fox Media Tech Inc. https://mynewmicrophone.com/brightness-darkness/

МУЗИЧКЕ КОРЕОГРАФИЈЕ ОДАБРАНИХ КЛАВИРСКИХ ПРЕЛИДА ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ

Рад се бави музичким кореографијама шест клавирских прелида оп. 27 Вере Миланковић – 23, 17, 24, 6, 8 и 10. Приложене су кратке информације о композиторки, те описан извор њене инспирације, пре свега осећај за тембр или боју тона/звука. Наведена је Фоксова теорија о светлој и тамној звучној боји, као и способност да се доживе боје приликом слушања музике. Ова способност важна је подједнако за композиторку Миланковић и музичког кореографа Каминску. Централни део рада доноси опис музичких кореографија шест клавирских прелида – иницијалну инспирацију, доживљај боја, те музичке елементе који су утицали на креирање телесне интерпретације и одабир реквизита и њихових боја.

Кључне речи: Вера Миланковић, прелиди, музичка кореографија, доживљај боја, тембр

Selected Pieces of Vera Milanković's Music in the Piano Improvisation Classes

Anna Galikowska-Gajewska and Dominika Massloch
The Stanislaw Moniuszko Music Academy of Gdansk, Poland
a.gajewska@list.pl; d.massloch@gmail.com

Summary

The focus of this article is on improvisation – an extremely important component and essential activity that defines the Eurhythmics method by Émile Jaques-Dalcroze, on the one hand. On the other hand, this article will present the possibilities of using the pieces of Vera Milanković's music as educational material for teaching all aspects of Dalcroze's method in the piano improvisation classes at the Music Academy in Gdansk. The authors of this article were inspired by Milanković's music for solo piano and voice and piano, as it contains cantilena melodies, folk melodies, and intriguing harmonic solutions. While listening to Vera Milanković's music the listener may experience different emotional states: joy, excitement, amusement, longing, sadness, and melancholy regardless of whether it is a great stage piece or simple pedagogical work. In this context, the authors have made small modifications to the selected pieces by Vera Milanković and created new adaptations to be used in Eurhythmics classes at any stage of the school education process depending on the level of difficulty.

Keywords: Dalcroze's method, piano improvisation, Vera Milanković, improvisation classes, creativity

Introduction

Piano improvisation has a special place in the Eurhythmics method. Its creator – Émile Jaques-Dalcroze – a fine pianist and an excellent composer gifted with absolute pitch – believed that the human body could express both the richness of sounds and the emotions experienced while listening to music. Among many stories told by Dalcroze's students, some describe how his personality features and skills were often helpful in dealing with unexpected situations. Van Scheltema talks about one time when Dalcroze, after hearing the piece only once, could play it from memory, not bothered at all by the mess of the musical score pages falling from the piano onto the floor. The student comments on the maestro's behaviour: "The performers didn't notice any incident and heard no difference in the musician's performance. What a great composure Dalcroze maintained then" (Van Scheltema, 1963: 27). His improvising skills are also mentioned in the anecdote about the encounter between young Dalcroze, who was playing piano, and intrigued Léo Delibes (Saint-Germain-du-Val, 1836). The latter asked about the title of the composition he had just heard and Dalcroze replied that it was an improvisation. Delibes, impressed by his talent, expressed hope they could meet again, and they did

meet, indeed, several years later, in 1886, when Dalcroze studied composition he learned from Delibes' himself. Dalcroze later improvised whenever he only could. When a student came into the classroom late, in the middle of the exercise, Dalcroze changed the way he was playing, mimicking the body language of the person. He was constantly developed his undeniable talent and daily practice made him the master of improvisation (Saint-Germain-du-Val, 1836).

He continued to practice his improvisation skills too, particularly focusing on improvisation for eurhythmics purposes. He firmly believed that eurhythmics did not need especially sophisticated or modern improvisation. The improvisation invented by the eurhythmics teacher may be simple. It still has to be rhythmic, musical, invigorating, and spotless. Indeed, many subsequent eurhythmics teachers improvised in a very simple manner yet taught their students so much (Saint-Germain-du-Val, 1836). Improvisation is the underlying element in the Dalcroze's method. Its importance is confirmed by the words of F. Marin: "Improvisation is the basis, nothing more and nothing less" (Brzozowska-Kuczkiewicz, 1991: 41).

Piano Improvisation in the Dalcroze's Method

Through its many forms, piano improvisation constitutes the most significant and influential element of the education process. Alongside eurhythmics and eurhythmic ensembles, it constitutes a significant and formal shaping element of Dalcroze-based education. Piano improvisation as a school subject is considered to be one of the most important ones in the education process conducted according to Dalcroze's method, and as such is featured in the curriculum of the music school of the 2nd degree and continues at the subsequent level of music education – BA and MA studies Faculty of Eurhythmics at Music Academies in Poland (Gdansk, Lodz, Poznan, Katowice and Krakow) and at The Chopin University of Music in Warsaw. Such is the perspective that the authors reflect on while sharing their experiences: Anna Galikowska-Gajewska – is a professor teaching multiple subjects in the Eurhythmics method spectrum and Dominika Massloch – is a MA student and an intern.

Piano improvisation should be an inspiration to express the emotions triggered by the subject matter brought by the music. There are two types of issues that originate from Émile Jaques-Dalcroze's method that need to be included in teaching improvisation, both part of eurhythmics as a school subject:

1. The ability to construct musical sequences expressing metro-rhythmic problems;
2. The ability to create free musical forms (etudes, miniatures) with a view to express emotions carried by music with body movements.

Polish dances and songs complement the curriculum for the Piano Improvisation subject (Galikowska-Gajewska and Wiśniewska, 2023).

The teacher of improvisation at the first stage of the education process works with the pupils on melodic and harmonic materials that are not very complicated – a foundation and inspiration for practicing metro-rhythmic tasks and free musical forms.

At this stage of the education process, it is vital to encourage pupils to do systematic work to develop their skills and acquire materials. Another important issue is to stimulate creativity in students, whatever their level of technical skills and expressive abilities might be. The most desirable and superior aim, however, is to develop and liberate students' musicality in playing the piano.

The importance of Piano Improvisation as a school subject increases at the university level of professional studying the Émile Jaques-Dalcroze's method, The expectations students have to meet are obviously higher. The core curriculum includes topics at a higher level of advancement compared to the previous stages of education, nevertheless, the division into two topic areas remains the same: metro-rhythmics and musical forms/genres.

The primary concepts in teaching piano improvisation within the subject of Eurhythmics can be defined as follows:

1. Preparation for the free improvisation based on exercises reflecting E. Jaques-Dalcroze's method, including such components as:
   - inhibition and incitation exercises;
   - melodic and rhythmic themes in a quarter note and eighth note meter;
   - diminution and augmentation of melodic and rhythmic themes;
   - transformations of themes from quarter note to eighth note meter;
   - chains of theme execution in a quarter note and eighth note meter.
2. Preparation for the improvisation in games and exercises for preschool children, expressed through musical illustrations.
3. The development of creative potential and musical imagination expressed in the form of piano pieces characterized by free metro-rhythmic structure.
4. The development of creative potential and musical imagination expressed in the form of piano pieces representing the following musical forms: aba_1, rondo, variation, and canon.
5. Improving skills of accompaniment to dances and songs (Galikowska-Gajewska and Wiśniewska, 2023).

The diversity of subject matter in the scope of piano improvisation and the gradual increase of difficulty level are aimed at the comprehensive preparation of students for the future role of the Eurhythmics method teachers. Their skills, dedication, and creative approach are the key factors in this role. The teacher improvises, playing music which becomes an impulse for the pupils and inspires them to make movements. The teacher decides on the musical form of the piece that is played, the musical nuances, and its nature. The pupils let themselves go along with the music – they move, to express the music with their movements (Petrović, Milanković, Ačić, Nedeljković, Galikowska-Gajewska, Konkol and Kierzkowski, 2017: 50).

The Eurhythmics method by definition and in principle is an education method characterized by a specific relation between the student and the teacher. Music, as a universal means of expression allows both parties to share the experience based on

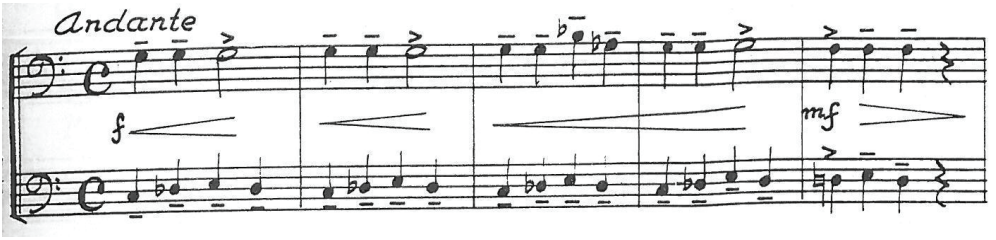
music, for which improvisation is a perfect tool. It is the freedom to act within the scope of defined assumptions: "The role of the pedagogue is to encourage the passion of creation in children to evolve into the passion for life. They must represent higher values and apply them in real life, along with higher order emotions, to be role models for their students." (Konaszkiewicz, 2022: 27).

Piano Improvisation and Exercises Inspired by Vera Milanković's Music

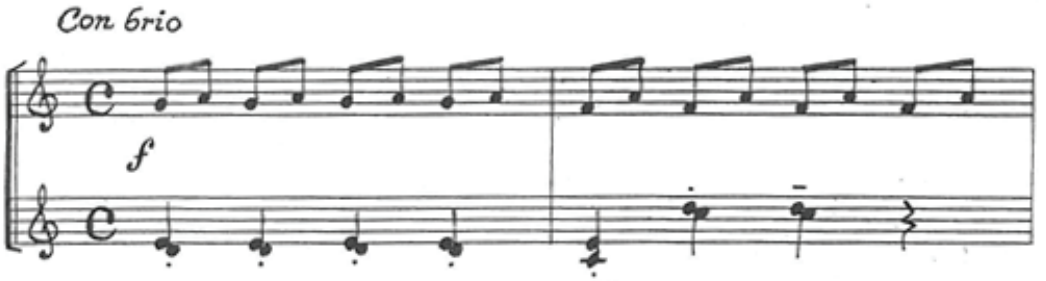
Teaching piano improvisation is a long process, during which the teachers should constantly be asking themselves the following question: How do we constantly motivate students to self-searching and self-developing over such a long period? The answer is stimulation and inspiration. In this perspective, inspiration was provided by Vera Milanković's music. In Eurhythmics, the music itself indicates the character of body movement, so piano improvisers have to be specific, and varied and should play in different styles and techniques to direct the performers. The most important common purpose is a continuous evolution of their musicality. Even a single interval or the simplest rhythm of a composition can inspire an artist to create a new piece. Depending on the specific purpose, in piano improvisation classes, we can either make original music more complicated or easier, we can use shorter extracts or whole sections. Vera Milanković's output offers a lot. My choice of her piano pieces was dictated by various Dalcroze's exercises, from the simplest ones intended for children to the most advanced, ones intended for eurhythmics students. Below is the list of specific Dalcroze exercises based on the selected pieces by Vera Milanković.

1. Introduction to the Lesson

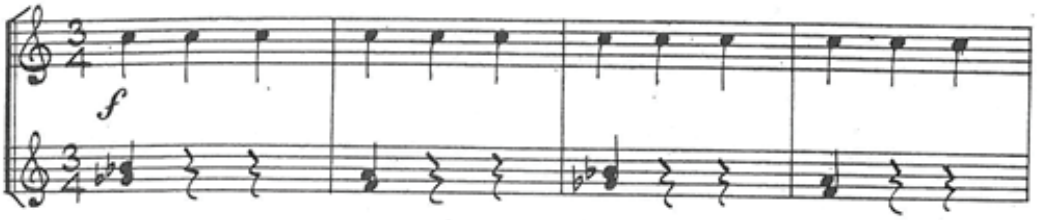
Introduction to the lesson occurs at the beginning of every eurhythmics class, regardless of the educational level, age of students, or topic. It prepares even the youngest pupils to concentrate on the lesson, be fully connected with the music, and listen to the teacher's instructions. This exercise aims to follow the music and immediately respond to its changes. *Medo brundo* (*Teddy Bear*) was an obvious choice for the first exercise: warm-up walking with a musical pulse (picture 1). The character of the music, repetitive tone *g,* and the oriental scale motive played in octaves resulted in a great combination for marching. Students walk in different directions. Gradual change of tempo to running transfers to the next piece *Auto "Fića"* (*Topolino Car*) which contains light, motor motives in the quarter and eighth notes (picture 2). While running, students have to define their space together as one circle. Harmony from *Etide (ni)su dosadne* (*Etudes are (not) boring*, picture 3) was used in an interrupted canon. The arpeggio in the 17th bar and quarter notes pulse in the 18th indicate its beginning and notify the performers about maintaining proper focus on following rhythms. Students improvise gestures and play the rhythms with body percussion. Return of the quarter note pulse is a signal to resume walking pace (picture 4).



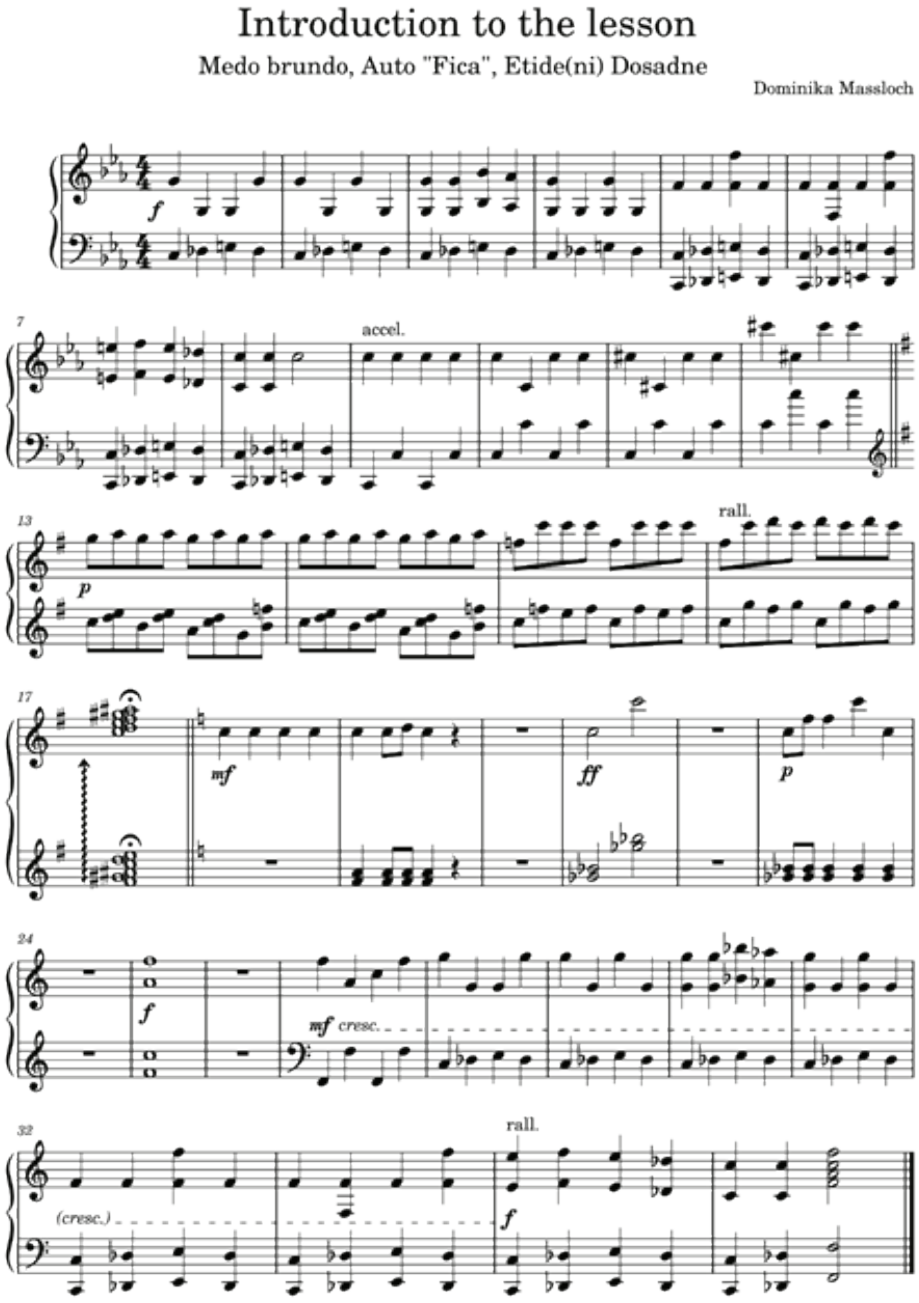
Picture 1. *Medo Brundo* (*Teddy Bear*) from the collection of children songs *Children stories – the piano pieces* by Vera Milanković (author's edition, 1988).



Picture 2. *Auto "Fića"* (*Topolino Car*) from the collection of children songs *Children stories – the piano pieces* by Vera Milanković (author's edition, 1988).



Picture 3. *Etide (ni)su dosadne* (*Etudes are (not) boring*) from the collection of children songs *Children stories – the piano pieces* by Vera Milanković (author's edition, 1988).

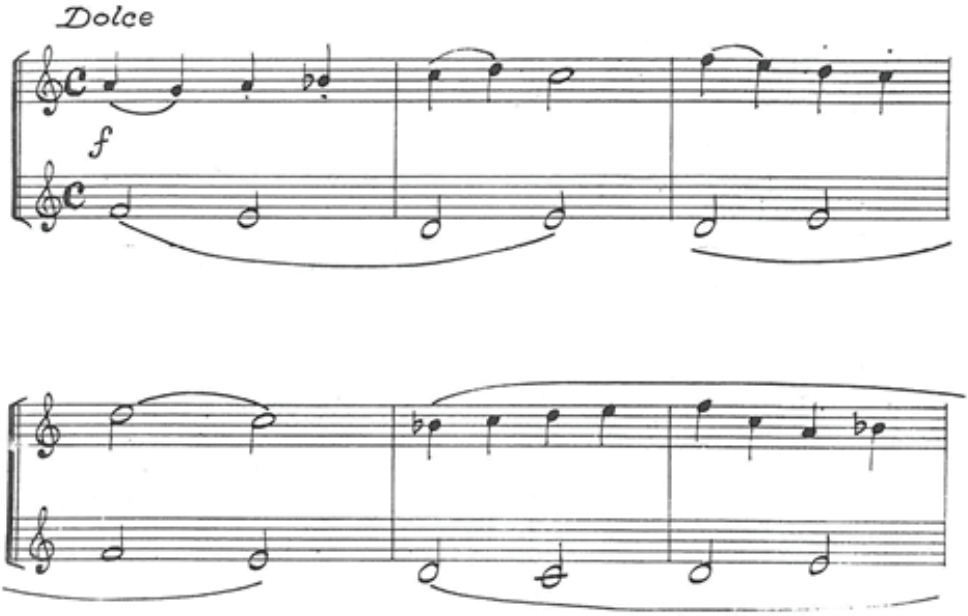


Picture 4. Dominika Massloch's *Introduction to the lesson* as the compilation of three songs – *Meda Brundo, Auto "Fića"* and *Etide nisu dosadne* by Vera Milanković[1]

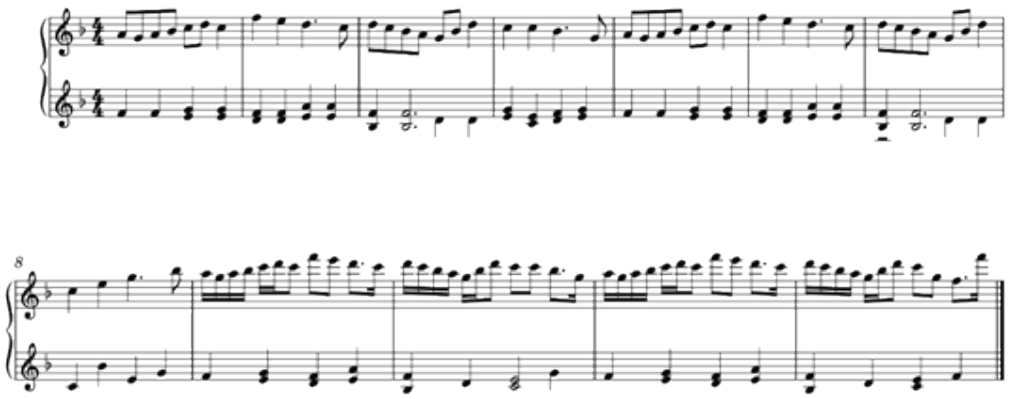
[1] The movement interpretation can be seen at the followinf link: https://www.youtube.com/watch?v=PNphNQDTmT8

2. Rhythm and its Diminution

That kind of exercise is suited for high school students but can also be done with younger children who have some experience with Dalcroze's method. For children, it is done by doubling the tempo. Older students are also asked to analyze the rhythm and its diminution by changing the meter or without changing the meter by complementing bars with the same diminished rhythm twice. The first bars of *Pesmica* (*Little Song,* picture 5) were the inspiration for this exercise because of the rhythm and melody aspects (picture 6).



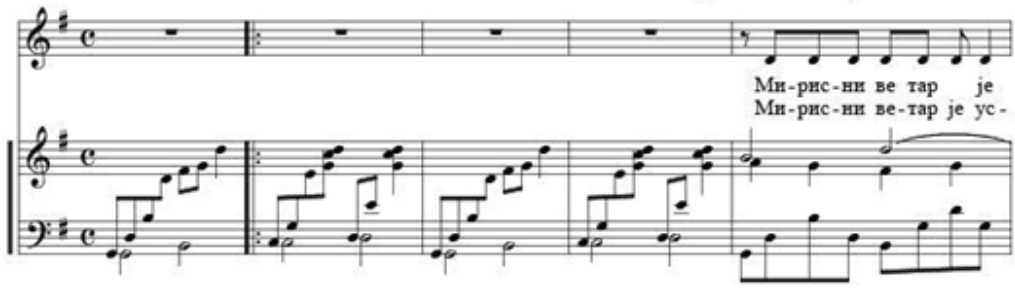
Picture 5. *Pesmica* (*Little Song*) from the collection of children songs *Children stories – the piano pieces* by Vera Milanković (author's edition, 1988).



Picture 6. Dominika Massloch's *Rhythm and its diminution.*[2]

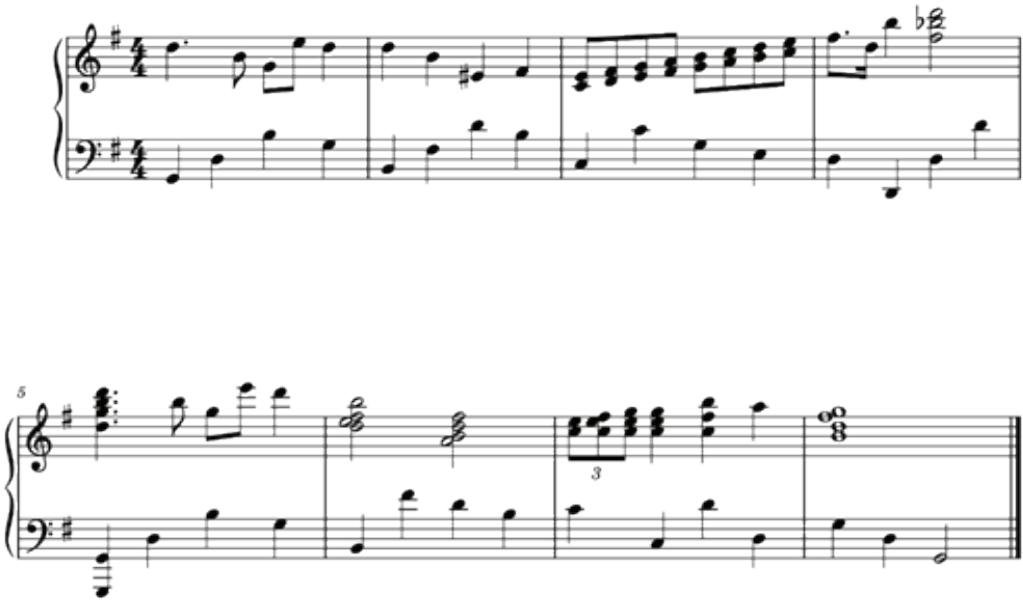
3. Canon

Canon in Dalcroze's method in Polish called *łańcuch* (which means *chain*) refers to the more developed *echo* type of exercise (*interrupted canon*). The name refers to the construction that resembles interlocking rhythms. To be done properly many hours of practice are required: hearing and moving, as well as understanding the music by one's whole body. It requires diversified skills such as multitasking, focus, precise hearing of music, anticipation, and mindfulness. Students listen to the music played by the teacher and after just one bar (or otherwise, as previously indicated), imitate the rhythm, dynamics, articulation, and character of the music, while the teacher is playing music continuously, simultaneously listening to the next bar played by the teacher. Such exercise was partly inspired by the baseline from *Vetar* (*Wind*, picture 7) as it makes both the music and the movement going forward (picture 8).



Picture 7. *Vetar* (*Wind*) for voice and the piano by Vera Milanković.

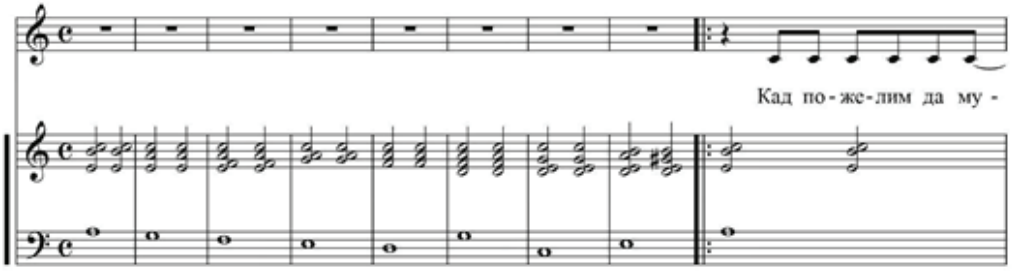
[2] The movement interpretation can be seen at the following link: https://www.youtube.com/watch?v=lR_mCAzyV2g.



Picture 8. Dominika Massloch's *Canon.*[3]

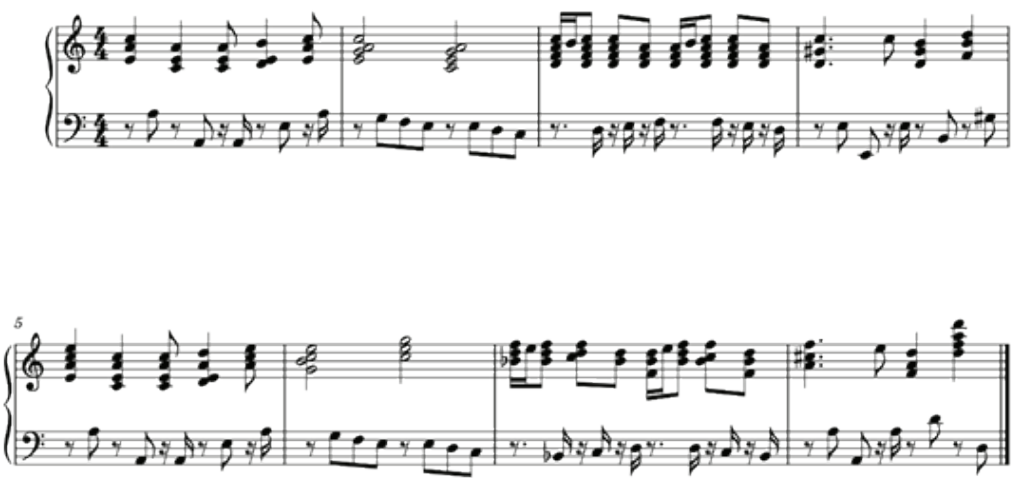
4. Diverse Complementation

Just like canons, diverse complementation is one of the most difficult exercises, because it requires multitasking and the ability of abstract thinking and polyrhythm. The base is made of four bars, a long rhythm presented four times. Student's task is to memorize it while moving and, after the fourth time add the complementation i.e.: another type of movement, the base rhythm by steps, or complementation by body percussion. The song *Canzona* with its special harmony (picture 9) was used to make a variation to disturb the calm and melancholic nature of the piece with complementation, giving it a strong and turbulent addition and changing its character (picture 10).



Picture 9. *Canzona* for voice and the piano by Vera Milanković.

[3] The movement interpretation can be seen at the link https://www.youtube.com/watch?v=lR_mCAzyV2g



Picture 10. Dominika Massloch's *Diverse complementation.*[4]

Conclusion

Émile Jaques-Dalcroze made improvisation the primary tool in the creative teaching process of the Eurhythmics method and placed special emphasis on piano improvisation. Only certain people, like him, have the gift of improvising on the spot. However, Dalcroze was convinced that improvisation could be learned. The existing music literature is an essential teaching tool in this process. Exactly such inspiration for improvising various Dalcroze's music can be found in Vera Milankovic's works. Her music is inspirational in many different ways and determines activities that go beyond just listening to music. Based on her output, piano improvisation is the groundwork for many of Dalcroze's exercises dedicated to children and adults, amateurs and professionals, developing hearing, musicality, sensitivity, and expression of movement. In piano improvisation classes, Vera Milanković's music is an excellent choice to develop improvisation and composition skills: melody and rhythm modification, mood and character changes, and decomposition. Moreover, her music is highly inspirational for both teachers and students.

[4] The movement interpretation can be seen at the following link: https://www.youtube.com/watch?v=bcyuDFmYDMg

References

Brzozowska-Kuczkiewicz M. (1991). *Emil Jaques-Dalcroze i Jego Rytmika (Émile Jaques-Dalcroze and his Eurhythmics)*. Warsaw: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Galikowska-Gajewska, A. (2014). *Music in Motion.* In: Petrović, M. (Ed.), *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima, tematski zbornik 17. Pedagoškog foruma scenskih umetnosti* (157–165). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Galikowska-Gajewska A. and Wiśniewska T. (2023). *Syllabus of the subject of the Piano improvisation*: Improwizacja fortepianowa R LIC, Improwizacja fortepianowa R MGR. The Stanislaw Moniuszko Music Academy of Gdansk.

Jaques-Dalcroze E. (2000). *Rhythm, Music and Education*. Trans. by H. F. Rubinstain. The Dalcroze Society, Burnetts Printing Works.

Konaszewicz Z. (2022). *Z zagadnień życia emocjonalno-uczuciowego dziecka w perspektywie rozwoju*, *Z zagadnień wczesnej edukacji muzycznej [On emotional aspect of a child in its development, On early music education]*. The Stanislaw Moniuszko Music Academy of Gdansk.

Massloch, D. (19.4.2024). Introduction to lesson SELECTED PIECES OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ON PIANO IMPROVISATION CLASSES. https://www.youtube.com/watch?v=PNphNQDTmT8

Massloch, D. (19.4.2024). Rhythm with diminution SELECTED PIECES OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ON PIANO IMPROVISATION CLASSES. https://www.youtube.com/watch?v=lR_mCAzyV2g

Massloch, D. (19.4.2024). Canon in 4/4 SELECTED PIECES OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ON PIANO IMPROVISATION CLASSES. https://www.youtube.com/watch?v=nA2mS6a4Jac

Massloch, D. (9.4.2024). Diverse complementation SELECTED PIECES OF VERA MILANKOVIĆ'S MUSIC ON PIANO IMPROVISATION CLASSES. https://www.youtube.com/watch?v=bcyuDFmYDMg

Milanković, V. (1988). *Children stories – the piano pieces*. Belgrade: author's edition.

Petrović, M., Milanković, V., Ačić, G., Nedeljković, M., Galikowska-Gajewska, A., Konkol Karin, G., Kierzkowski, M. (2017). *Introducing Eurhythmics Method by* Émile Jaques-Dalcroze to Pupils of Serbian Music Schools – an International Interdisciplinary Research Project. In: Petrović, M. (Ed.), *Music Identitites, Proceedings of the 20th Pedagogical Forum of Performing Arts* (44-59). Belgrade: Faculty of Music.

Van Scheltema, M. A. (1963). O osobowości i działalności Jaques-Dalcroze'a [On Jaques Dalcroze's personality and activity]. In: *Materiały pomocnicze COPSA*. Warsaw: edition 71.

ОДАБРАНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ ВЕРЕ МИЛАНКОВИЋ НА ЧАСОВИМА КЛАВИРСКЕ ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

С једне стране, рад се бави импровизацијом – веома важном компонентом и суштинској активности која одређује методу Еуритмије Емил Жак-Далкроза. С друге стране, у раду су представљене могућности употребе композиција Вере Миланковић као педагошког материјала за учење свих аспеката Далкрозове методе на часовима клавирске импровизације на Музичкој академији у Гдањску. Аутори овог рада били су инспирисани музиком за соло клавир и глас и клавир Вере Миланковић јер садржи кантилене, народне напеве и узбудљива хармонска решења. Док слушалац слуша музику Вере Миланковић доживљава различита емотивна стања: радост, узбуђење, задовољство, чежњу, тугу и меланхолију, у за-

висности од тога да ли је њена музика компонована за сцену или су у питању једноставне педагошке минијатуре. У том контексту, аутори овог рада извршили су мале модификације одабраних дела Вере Миланковић и створили нове адаптације које ће се користити на часовима еуритмије у свим фазама музичког образовања у зависности од степена тежине.

Кључне речи: Далкрозов метод, клавирска импровизација, Вера Миланковић, часови импровизације, креативност

Зборник радова
26. међународног Педагошког форума сценских уметности
„Повезивање, преплитање и прожимање музичке педагогије, извођаштва и стваралаштва на примеру музичке личности Вере Миланковић”
Одржаног 20–22. октобра 2023. у Београду
Proceedings of the 26th International Pedagogical Forum of Performing Arts
“Bridging, Intertwining and Flowing Between Music Education, Performing and Composing on the Example of Vera Milanković’s Musical Personality”
Belgrade, 20–22 October 2023

Уредници
др Милена Петровић
др Александра Милетић

Editors
Milena Petrović, PhD
Aleksandra Miletić, PhD

Издавач / Publisher
Факултет музичке уметности у Београду
Faculty of Music, Belgrade

За издавача / For Publisher
др ум. Слободан Герић, декан Факултета музичке уметности
Slobodan Gerić, Ar.D., Dean of the Faculty of Music

Припрема за штампу / Prepress
Душан Ћасић / Dušan Ćasić

Штампа / Printed by
Тон плус, Београд / Ton plus, Belgrade

Тираж / Circulation
40

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.071.1:929 Миланковић В.(082)
371.3::78(082)

ПЕДАГОШКИ форум сценских уметности (26 ; 2023 ; Београд)
Повезивање, преплитање и прожимање музичке педагогије, извођаштва и стваралаштва на примеру музичке личности Вере Миланковић : [зборник радова] / 26. међународни Педагошки форум сценских уметности, [20–22. октобра 2023. у Београду] ; уредници Милена Петровић, Александра Милетић = Bridging, intertwining and flowing between music education, performing and composing on the example of Vera Milanković's musical personality : [proceedings] / 26th International Pedagogical Forum of Performing Arts, [Belgrade, 20–22 October 2023] ; editors Milena Petrović, Aleksandra Miletić. – Београд : Факултет музичке уметности = Belgrade : Faculty of Music, 2024 (Београд : Тон плус = Belgrade : Ton plus). – 269 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

Радови на срп. и енгл. језику. – Текст ћир. и лат. – Тираж 40. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-86-81340-74-5
ISMN 979-0-802022-35-5

а) Миланковић, Вера (1953–) – Зборници б) Музичко образовање – Зборници

COBISS.SR-ID 156744713