

# ОД ИНТЕРАКЦИЈЕ ФИЛОЗОФСKE И МУЗИЧКЕ СТВАРАЛАЧКЕ МИСЛИ ДО РАЗВОЈА СЕНЗИБИЛИТЕТА ЗА МУЗИЧКЕ СТИЛОВЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЋА

**Тијана Ђуришић**

Мастер теоретичар уметности, Београд, Србија

tijana.djur@gmail.com

DOI: 10.5937/PFSU25006C

## Сажетак

У контексту интердисциплинарности представљена је интеракција филозофије и музичког стваралаштва специфичне епохе на ускодисциплинарном нивоу у настави солфеђа. Каузалност односа филозофије и музичког стваралаштва одређене епохе од великог је значаја за вишеструку функционалност уметничког дела. Интеракција филозофије и музичког стваралаштва првенствено утиче на *Zeitgeist* специфичне епохе, који је узрочно-последично везан са начином обликовања и артикулацијом средстава саопштења, како научног, тако и уметничког. Сагледавање музичко-педагошких начела према којима се артикулишу методски поступци у настави музичког описмењавања, односно остварује се њихова операционализација у оквиру методичке апаратуре наставе солфеђа, у функцији је развоја сензибилитета за стилове у настави солфеђа. Кроз систематично проучавање битних питања музичко-педагошке науке и интеракцију филозофије и музичког стваралаштва, полазна основа подразумева да је развој сензибилитета за музичке стилове од изузетног значаја као тенденција ка савременом приступу у перспективи развоја музичке педагогије. Процесуализација на релацији између филозофске и музичке стваралачке мисли доприноси развоју сензибилитета за стилове у настави солфеђа путем поимања, сазнавања и схватања музичког тока као неопходне основе наставе солфеђа на ускодисциплинарном нивоу. Изложене теоријске основе воде до релевантних елемената који су увод у схватање основних формула и њихове артикулације у оквиру одређеног стилског контекста, а у циљу развијања функционалне музичке писмености. Сложеном проблематиком рада на развоју сензибилитета за стилове у настави солфеђа по принципу *pars pro toto* потврђује се да овакав приступ комплексној проблематици доприноси подизању квалитета наставе солфеђа на свим нивоима професионалног музичког школовања.

*Кључне речи:* музички стилови, настава солфеђа, интердисциплинарност, филозофија, експликација музичког дискурса

## Увод

Фундаментални квалитет интеракције филозофске и музичке стваралачке мисли одређен је њиховим честим преплитањем. Свеprisутно стваралаштво уметност чини одрживом кроз дух времена различитих епоха. Полазећи од филозофије, уметничко искуство и перцепција уметности, односно музика, доводи до

сазнања да уметност не почива на рационалном, већ носи са собом оно што је њена епистемолошка и онтолошка вредност – оно необјашњиво. У том смислу, интердисциплинарност има за циљ утврђивање постојања аналогije између филозофске и музичке стваралачке мисли до развоја сензибилитета за музичке стилове. Значајан искорак у комплексном процесу наставе солфеђа обухвата више области које су у међусобној корелацији, док контекст у виду укрштања филозофије и уметности отвара ново поље могућности сагледавања, не само науке и научног начина мишљења, већ и категорије која подразумева свет изван детерминисаног и рационалног. Интердисциплинарни приступ има за циљ, са једне стране, теоријску експликацију музичког дискурса која укључује разматрање музичких дела у домену филозофије, док са друге стране он води ка доприносу сагледавања развоја сензибилитета за музичке стилове као жељеном исходу наставе. Када је у питању педагошка пракса музичког описмењавања, стилском феномену могли бисмо да приступимо на два начина. Први вид представљају промишљања о адекватној уметничкој литератури са карактеристичним изражајним средствима; неопходно је путем практичних методских поступака у оквиру различитих области рада допрети до суштинских карактеристика одређеног стила према свим музичким компонентама. Други вид могућег рада је својеврсна могућност поставке инструктивних примера у духу стилске епохе имплементираним у методичко-дидактичку структуру инструктивне литературе, уз које се везују активности ученика да би кроз сопствено искуство почели да усвајају обрасце појединих музичких стилова. Интердисциплинарни приступ уметности са свим њеним естетским карактеристикама одликује проналажење нових могућности рада у складу са потребама осавремењивања наставе солфеђа. Интеракција филозофије и музичког стваралаштва специфичне епохе пружа могућност за обнову концепта музичког образовања као својеврсни вид приступа музичкој педагогији и, посебно, резултира развојем сензибилитета за музичке стилове у процесу музичког описмењавања.

### Општи приступ стилу у историографији музичке уметности

Рецепција уметничких дела у уметничкој пракси и дискурсима о уметности у директној је вези са различитим теоријама о стилу заснованим на различитим приступима. Тумачењем естетске вредности стилског концепта поставља се питање – на који начин се промишља о стилском феномену из дијахронијске и синхронијске перспективе? Наиме, о стилу се може промишљати кроз естетску раван из различитих перспектива, као и у оба неопходна контекста, спољашњем и унутрашњем, како би уметничко дело могло да се сагледа у целини, укључујући у то и синтезу садржаја етичког и естетичког феномена у музици као предмету филозофског истраживања. У филозофском контексту естетско се односи на опажање, првенствено лепог (Регенбоген и Мајер, 2004, стр. 177), док према Борјеву (2009, стр. 41) естетско одражава оно што је опште, својствено лепом и узвишеном, али истовремено не само лепом као једином одликом естетског. Према Шуваковићу

(2010) придев „естетски“ дефинише се проживљеним уметничким, културалним и природним на начин који захтева историјско и културно преиспитивање. Појам „естетички“ пак везује се за област теорије – научно расправљање и разумевање естетског. Стил као својеврстан начин изражавања обухвата све елементе једне уметности – хармонију, мелодију, ритам, форму, оркестрацију и остале музичке параметре, њихово садејство у функцији развоја уметничког језика и мишљења, као и посебност, како у историјском, тако и у географском контексту и индивидуалним карактеристикама стилског развоја уметника кроз стваралачки поступак (Despić, 2004). Аналогија између филозофске и музичке стваралачке мисли манифестује се у уметничком делу кроз повезницу са стилем, односно путем аналитичког разматрања самих музичких дела кроз различите контексте и структуре значења. Стилски феномен исказује се, пре свега, кроз фундаментални значај историјске сфере – у погледу идеологије и развоја уметничког језика у богатој уметничкој пракси одређеног историјског периода по хронологији и особеностима стилских епоха, естетске сфере – у виду тежње за естетским идеалом у одређеном раздобљу, као и кроз *Zeitgeist*, односно дух времена. Стил представља врхунски квалитет уметничког дела, чиме се потврђује Гетеов став, проистекао из Платонових учења, да постоји апсолутна стилска категорија, синоним за највећу уметничку вредност, те се термином „стил“ означава највиши степен који се у уметности може постићи (Marković, 2009: према Goethe, 1857, u: Piel, 80).

Аспект тумачења термина „стил“ подразумева више дефиниција као својеврстан резултат прожимања интракултуралних правила која конституишу највиши ниво стилских ограничења. Татјана Марковић у монографији *Стил (I), историјске и аналитичко-теоријске координате* дефинише да „сам термин означава начин (само)изражавања у најширем смислу, односно начин на који је осмишљено и остварено уметничко дело“ (Marković, 2009: 14), док Дејан Деспић (Dejan Despić, 1930–2024) термин стил објашњава још сажетије са врло широком, пре свега говорном применом човековог изражавања као „начин писања, односно изражавања, по корену свога значења“ (лат. *stilus* – писаљка, инструмент за писање) (Despić, 2004: 1). Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866–1952), италијански филозоф и историчар, улогу стила прогласио је директно секундарном и негирао естетску вредност стилског концепта тврдећи да уметничко дело изражава „увек ново и индивидуално стање душе“ (Marković, 2009, u: Ivanof, 67). Насупрот томе, заступљено је мишљење да је контекст, не само потребан, већ и неопходан у проучавању уметничког дела. Дакле, неопходна су оба контекста, и спољашњи и унутрашњи како би уметничко дело могло да се сагледа у целини. Одређење стила на тај начин омогућава дубље сагледавање музичког израза (Marković, 2009). Контекстуални приступ у проучавању уметничког дела од великог је значаја; одређене спекулативне поставке могу се преиспитивати – попут потенцијалног јасног постављања граница као резултата рационалистичке тежње за успостављањем непоколебљиве стилске категорије, док друга страна са собом носи перспективу сагледавања појединих музичких феномена у корелацији са природним принципима,

са извесном релативношћу граница и самих појмова. Ипак, у прожимању и преплитању стилских особености доминантних музичких токова и периодизацији дистинктивних чинилаца стила није неопходно повући оштре границе, како разноврсност не би изгубила своју примарну, креативну улогу у домену уметничког стваралаштва у музичкој уметности. Самим тим, поставља се питање како се стил у музичкој уметности манифестује у уметничком делу у домену филозофије музике, а како када је у питању савремена педагошка пракса. Артикулација методских поступака у настави музичког описмењавања и операционализација у оквиру методичке апаратуре наставе солфеђа за циљ има развој сензибилитета за стилове у настави солфеђа.

### Музичке компоненте и корелација са стилем

Интерпретативна анализа специфичних параметара у оквиру односа музичких компоненти и стилског феномена на један посебан начин отвара оно што називамо херменеутичко поље могућности за комплексан процес рада на развоју сензибилитета за стилове у настави солфеђа на свим нивоима школовања професионалних музичара. Однос између музичких компоненти и стила може се сагледати кроз релацију разматрања хијерархије и односа главних музичких компоненти, који, како Татјана Ристић објашњава у књизи *Пролејомена теорији музичке синтаксе* „најчешће дејствујући у међусобној корелацији теже истом циљу“ (Ristić, 2009: 31). У музичке компоненте спадају: мелодија, хармонија, ритам, метар, темпо, фактура, динамика, агогика, артикулација и тембр. Компоненте музичког израза, као парцијални аспекти који сачињавају једну страну, имају вишеструку улогу при изградњи, односно конструкцији музичког облика, као и самом активирању музичког тока. Без одређеног облика кретања није могућа никаква промена, па је у складу са тиме, како наводи Ристић, „онтолошко одређење кретања начин њеног постојања материје“ (Ristić, 2009: 31). У материјалистичкој филозофији 18. и 19. века, иако садржана у неким нематеријалистичким схватањима антике, оваква концепција постаје доминантна, као концепција јединства материје и кретања (Ristić, 2009).

Динамизација музичког тока реализована активношћу музичких компоненти од примарног је значаја за разумевање музичког тока. Примарним музичким компонентама сматрају се мелодија, хармонија, метар и ритам, док ћемо као главне музичке компоненте у корелацији са музичким садржајима у настави солфеђа, о којима ће бити речи касније, посматрати мелодију, ритам, хармонију и музички облик као средство упознавања музичких токова, развоја музикалности и музичког мишљења, односно разумевања уметничке литературе кроз наставу солфеђа. Најзад, долазимо до веома важне компоненте, која је уско повезана са свим набројаним елементима – естетика мелодијске компоненте – као засебно подручје од великог значаја, односно стилска категорија у уметности. Естетско-стилску компоненту одликује комплексност, чиме се истиче разноврсна могућност мело-

дијског израза као главне компоненте музичке изражајности појединих музичких дела. Универзалност и апстракција музичког језика одражавају одређене норме унутар специфичне епохе, па, у складу са тиме, на пример, у класицизму мелодијска линија, како наводи Ристић: „има првенство у конструкцији облика, као заокружен музички ток који је често носилац изражајног потенцијала“. Заокруженост мелодијске линије остварује се у садејству са метром, трајањем и артикулацијом (Ristić, 2009: 32). Активност хармонске компоненте, у зависности од композиционо-стилске оријентације, представља важан фактор у конструкцији облика. Својеврсни вид контрастног рада са елементима музичког израза резултира са односима: консонанца-дисонанца, дијатоника-хроматика, променама у хармонији, односно вертикали, променама тоналне динамике, као и изменама у ритму, метру и на структуралном плану, што у стилском погледу указује на „естетску неопходност контраста“ (Ristić, 2009: 33). Хармонска компонента веома је погодна за испољавање музичког садржаја путем хармонске или тоналне динамике и, као таква, у садејству је са мелодијско-ритмичком компонентом. Наиме, супротност томе представља изразито активна хармонска компонента, услед које се јавља недовољно развијена мелодијска компонента; адекватан репрезент за овакав случај био би други став *Сегме симфоније* (*Symphony No. 7 in A major, Op. 92: II. Allegretto*) Л. В. Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), као својеврстан пример принципа „комплементарности“. Ипак, како наводи Александра Милетић у монографији *Ог народних тоналних основа до дур-мол система у настави музичке писмености*: [...] „тоналитет не можемо посматрати само кроз призму хармонског феномена. Потребно је узети у обзир и ранији период – епохе барока и делимично ренесансе. Захваљујући развојном процесу логике музичке мисли у наведеним епохама настао је дурско-молски тонални систем“ (Милетић, 2018: 21 према Perićić, 1968). Међу бројним начинима диференцирања за дискурс овог рада истакнућемо четири музичке компоненте у епохама барока, класицизма и романтизма, а то су: мелодија, ритам, хармонија и музички облик.

Естетика музике значење термина „облик музичког дела“ третира са ширим значењем, под којим се подразумева узајамна зависност и повезаност свих компоненти музичког дела као целине музичког садржаја, односно структурална функција у музици кроз све обједињене параметре. Према речима Берислава Поповића (Berislav Popović, 1931–2002): „музички ток је јединица музичког језика, заправо његова јединица највишег ранга. Као таква, она је одређена динамичним зависностима између својих делова. Стога, музички ток, као целина највишег реда може бити један одсек, став, читаво дело...“ (Popović, 1998: 125). Наиме, наведено запажање је од изузетног значаја зато што указује на слојевитост међусобних односа хијерархијских нивоа у музичком делу, који у складу са тиме обликује формални тип. Форма као један од битних елемената уметничког дела не сме бити третирана као нешто спољашње. Кроз историју, иманентна природа форме имала је променљиво значење. Према Платону (Plato, 428–347 п.н.е), идеја као суштина ствари схваћена је као чиста форма која постоји изван променљиве стварности, док Ари-

стотел (Aristotle, 384–322 п.н.е) форму као активни принцип преноси у ствари и тиме она постаје принцип суштине ствари, док материја остаје пасивни принцип. Кант (Immanuel Kant, 1724–1804) и Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) су имали нешто другачије виђење, где Кант разликује материју спознаје и форме чула и разума као априорне, док Хегел није делио материју и форму, већ их је третирао као јединство дато у саморазвоју духа. Сви типови музичког облика заснованог на узајамном дејству тоналног, тематског и структурног плана, могу се подвести под основни естетски принцип – јединство разноврсности (Ristić, 2009).

Утицај стила на заседбне елементе, од којих издвајамо главне – мелодију, ритам, хармонију и музички облик – знатан је и представља читаво подручје истраживања за себе. Једно од мишљења о стилу јесте да „начин на који различити нивои дела дејствују међусобно један са другим, њихова интеракција блиско одговара ономе што ми зовемо музички стил“ (Lester, 1945: 127). Разматрањем музичких компоненти музичких садржаја у настави солфеђа кроз различите музичке епохе настојаћемо да поштујемо својеврсну хијерархију односа главних музичких компоненти, које најчешће дејствујући у међусобној корелацији, теже истом циљу. У обзир су узете, као генерални параметри за анализу, музичке компоненте на које смо се фокусирали у раду: мелодија, ритам, хармонија и музички облик, чију је међусобну интеракцију неопходно разумети у циљу могућих постављања темеља ради могућности имплементације у музичке садржаје у настави солфеђа.

### **Од филозофске до музичке стваралачке мисли кроз Бетовеново стваралаштво**

Ако је задатак уметности да ослобађа душу од патње, онда такав задатак музика, по стваралаштву Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), може да оствари у највећем могућем степену. Интелектуално сазревање Бетовена, односно његова естетска и идеолошка размишљања и његови ставови о уметности и филозофији за корен су имали идеале просветитељства. Бетовен је у периоду студија на Универзитету у Бону био упознат са Кантовим (Immanuel Kant, 1724–1804) и Шилеровим (Johann Friedrich von Schiller, 1759–1805) идејама које су имале утицај на његово стваралаштво, пратећи романтичарске идеје и тенденције које ће бити распрострањене кроз његов композиторски опус. Бетовенове просветитељске, хуманистичке и револуционарне идеје инспирисане принципима слободе огледају се у спајању просветитељске рационалности са новим нагласком на личној унутрашњој слободи. Како наводи Мејнард Соломон (Maynard Solomon, 1930–2020), Бетовен је у Беч из Бона понео „површни кантизам“ и „обожавање према Шилеру“ (Jeremić-Molnar i Molnar, према: Solomon, 2001: 52; упор. и Kindermann, 1997: 5). По питању односа према Кантовој и Шилеровој естетици Бетовен је показао амбиваленцију: „узвишено се манифестовало у категоријама целовитости божанског поретка ствари („звездано небо“ и „морални закон“), који не обухвата оностраност, него, сходно филозофском схватању Библије и Христовог примера,

и оностраност.“ (Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 35). Наиме, како за Бетовена није било релевантно „питање трансценденције“, Шилерова естетика као другачија перспектива је Бетовена „могла да покрене на размишљање о светској историји као извору узвишености“ (Jeremić-Molnar i Molnar, према: упор. и Kindermann: 8–14). Бетовен није следио у потпуности ни Канта, ни Шилера, већ је „инклинирао ка романтичарским позицијама“ (Jeremić-Molnar i Molnar, 2009: 36). Динамика у друштвеном и политичком окружењу које је обухватило Бетовенов живот утицала је, између осталог, и на његов композиторски стил. Француска револуција (1789–1799) утицала је у великој мери на еволуцију европске политике и друштвених питања у другој половини XVIII века, а оставила је трага и на Бетовену; репрезент за то јесте његово брисање посвете Наполеону Бонапарти (Napoleon Bonaparte, 1769–1821) у рукопису *Ероике* (1804), у којој је започета промена концепта и драматуршког оквира симфонијског циклуса у виду померања тежишта циклуса на последњи, четврти став. Бетовенов романтични идеал и суштинска тежња за слободом, као и побуна против старих стандарда, јасно се огледају у његовом стваралаштву. Стремећи ка целини са револуционарним идејама инспирисаним принципима слободе, а у исто време носећи се са прогресивним губитком слуха Бетовен је у „Хајлигенштатском тестаменту“ написао својој двојци браће: „Бити присиљен да већ у 28. години постанем филозоф, није то лако; за уметника то је теже него за било ког другог“ (Petrović, 1955: 43). Одређени аспекти сукобљених дуалитета у Бетовеновој личности и идеологији манифестују се у две широке категорије у музици: чисто музички парадокси (маниризам који настаје као део индивидуалног стила композитора) и програмски парадокси. Први не морају бити оличење филозофског концепта, док други то јесу. Програмски парадокси – као метафорички изрази Бетовенове идеологије – унапред су смишљени како би се симболизовала борба или контрадикција, великих су размера, превазилазе аспект Бетовенове личности и, самим тим, изражавају принципе или концепте који се односе на човечанство у целини. Бетовен у погледу композиционих решења уноси измене у односу на стандардну схему, како симфонијског циклуса и финалног става, тако и других дела, попут клавирске сонате бр. 14 у цис-молу, оп. 27 бр. 2 (*Quasi una fantasia*), која ће бити изложена као пример у наставку, као и први став Бетовенове *Пејне симфоније* (1808).

### Рад на развоју сензибилитета за музичке стилове у настави солфеђа

Аналитичко разматрање улоге стила у педагошкој пракси наставе солфеђа представља поље савремене музичке херменеутике од изузетног значаја за интелектуални, емоционални, социјални, стваралачки и естетски развој ученика у уметничком образовању свих уже стручних уметничких профила. Смисао и основни циљ наставе солфеђа налазимо у оспособљавању ученика да прочитају музички запис, схвате га на адекватан начин, затим репродукују, као и да науче да запишу музику коју су путем слуха перципирали, и да, најзад, буду оспособљени

да обликују индивидуално своју звучну мисао. Оваква два смера обуке паралелно се изводе, а током наставе различитим методским поступцима прожимају се елементи рада из области мелодике, ритма, опажања и интонирања (у оквиру чега се покрива и хармонска компонента). „Вежбања из теорије музике прожета су кроз све области, да би елементи ове области омогућили да теорија музике буде регулатор мишљења“ (Vasiljević, 2000: 63). Овакви задаци у настави солфеђа имају за циљ савладавање проблема на које се наилази приликом читања и извођења уметничке музике. Постоји јасна разлика између уметничке и инструктивне литературе: инструктивна литература третира, засебно или у међусобној интеракцији посебне елементе – мелодијске, техничке, вокалне, ритмичке, меморијске, и друге које се савладавају у настави солфеђа, а затим кроз развијање музичких способности и вештина оспособљавају ученике да адекватно одреагују на задатке који се јављају у уметничком делу које савладавају, и генерално у музичкој пракси. У инструктивне примере спадају кратки мотиви, музичке фразе, мелодијски примери и етиде, инсерти из музичке литературе, ритмички мотиви и етиде, техничке вежбе за интонацију и диктат. Солфеђо припада категорији извођачко-практичних предмета као једини предмет, осим наставе инструмента, који се изучава током целог школовања професионалних музичара. У оквиру наставе није могуће приказати, нити обрадити све изразите стилске карактеристике – могуће је усредсредити се на мелодијске, ритмичке и хармонске карактеристике као основне димензије музике уопште, па самим тим и као носиоце стилских обележја специфичних епоха. Уметничка литература у контексту наставе солфеђа постаје неопходно наставно градиво у виду оригиналних или адаптираних инсерата, односно док се слушају уметничка дела у целисти, које се третира двојачко: као материјал за учење и као средство за проверу усвојеног знања; и, у крајњој линији, има за циљ развој вештина и професионалне спремности. Упознавање примера из уметничке литературе у настави солфеђа вид је приближавања њеним експресивним средствима. Указивање на разне ритмичке обрасце, однос темпа и јединице за бројање, фразирање, форму, однос мелодије и пратње, однос гласова у вишегласју, елементе модалности, специфичност хармонског језика и оригиналност мелодике, као и елемената фолклора, треба да оживи и унапреди мисаони процес који води уметничкој зрелости будућих професионалних музичара. Зорислава Васиљевић наводи да солфеђо као матични предмет музичког развоја и образовања “за циљ и задатак описмењавања има окосницу спајања слике и звука, односно спајања рада на мелодици и ритму, тачније, мелодијско-ритмичких кретања у линијском систему, на основу чега је активиран рад на два различита процеса: процес музичког описмењавања и процес развоја музичких способности“ (Vasiljević 2000: 53). У настави солфеђа, од четири тонске особине – висина, јачина, трајање и боја – у методском поступку најтеже се решавају тонске висине и трајања, односно мелодија и ритам, као и хармонија. У историјском процесу развоја музичке наставе највише времена посвећено је мелодији и хармонији, међутим, ритмичка основа је носилац сваког вида музичког кретања. Путем развијања сензибилитета за стилове у настави солфеђа, која садржи у себи перманентно прожимање развоја му-

зикалности и сазнајног процеса са развојем музичког мишљења, обухватамо рад са свим тонским особинама, са акцентом на мелодију, хармонију и музички ритам. Кроз обједињене све претходне параметре долазимо до музичког облика који представља јединство разноврсности. Интердисциплинарни и историјско-стилски преглед кроз призму филозофије је потребан да би се одређена појава сагледала свеобухватније, кроз главне музичке компоненте кроз различите музичке епохе. Експликација интердисциплинарности филозофије и музичке уметности води сагледавању базичне платформе, на чијој основи се структурише модел сагледавања могућности имплементације различитих наставних садржаја са карактеристикама појединих стилова у музичке садржаје у настави солфеђа у циљу доприноса развоју сензибилитета за музичке стилове као жељеног исхода у савременој педагошкој пракси.

Приказана Табела 1 представља модел сагледавања имплементације различитих наставних садржаја и начина рада на развоју сензибилитета за музичке стилове у настави солфеђа обликован према главним музичким компонентама, као и према методским упутствима актуелног наставног плана и програма за основну музичку школу на територији Републике Србије, у којем су дефинисани циљеви наставе, компетенције и препоручена литература у настави. Рад на развоју сензибилитета за музичке стилове у настави солфеђа подразумева све наставне поступке који би могли да унапреде исти, са усредсређењем на мелодијске, ритмичке и хармонске карактеристике као основне димензије музике, као и структуралну функцију у музици – својеврсно јединство свих параметара. Модел имплементације врши се кроз два слоја – коришћење инсерата из литературе и рад на специфичним карактеристикама у оквиру свих компонената музичке целине кроз инструктивне примере у духу стилске епохе уз пратећу методичку апаратуру у виду инструктивних примера из различитих области наставе солфеђа, као један нови угао посматрања процеса музичког описмењавања. Предложени поглед на поједине стилске епохе представља интенцију да се развој сензибилитета за стилове у настави солфеђа функционализује из аспекта дурско-молског система у који се ученици на настави солфеђа уводе већ од самог почетка музичког описмењавања у виду поставке класичних хармонских основа. Када говоримо о теорији музике, истовремено се, у првих пет година музичког школовања, обрађују све теоријске поставке које произилазе из раније примљених звучних утисака. Засебне области теорије музике прожимају се и гранају са експерименталном, когнитивном психологијом, као и перцепцијом, са циљем разматрања проблематике музичког времена. Функција елемената теорије музике у настави солфеђа за циљ има олакшано тумачење и извођење нотног текста које води ка разумевању музичког градива и нотног записа који се савлађује, како на теоријској настави солфеђа, тако и на настави инструмента. Како Ристић наводи: „Циљ теорије музике би могао бити, у крајњем домету и консеквенци, како и које су наше могућности при слушању или при компоновању“ (Ristić, 2009: 15 према Lerdahl and Jackendoff, 1983).

Табела 1. Рад на развоју сензибилитета за музичке стилове барока, класицизма и романтизма – могућност имплементације у музичке садржаје у настави солфеђа.

| РАД НА РАЗВОЈУ СЕНЗИБИЛИТЕТА ЗА МУЗИЧКЕ СТИЛОВЕ БАРОКА, КЛАСИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА – МОГУЋНОСТ ИМПЛЕМЕНТАЦИЈЕ У МУЗИЧКЕ САДРЖАЈЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЂА |                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Генерални параметри                                                                                                                             | Музички садржаји у настави солфеђа                                                                                                                                                                                           |
| Мелодијске карактеристике                                                                                                                       | Примери и одломци из вокалне и инструменталне литературе;<br>Инструктивни примери у духу епохе;<br>Дечје музичко стваралаштво – импровизација.                                                                               |
| Метричке и ритмичке карактеристике                                                                                                              | Одломци из литературе за парлато; препознавање метра;<br>Инструктивни примери у духу епохе за мануелну репродукцију ритма, ритмичко читање;<br>Ритмичко читање инсерата из одговарајуће вокалне и инструменталне литературе. |
| Хармонске карактеристике                                                                                                                        | Интонирање тонова; Клавирска пратња примера;<br>Опажање и препознавање кратких хармонских прогресија као подршке једногласу и двогласу;<br>Хармонске везе;<br>Дечје музичко стваралаштво – импровизација.                    |
| Формалне карактеристике                                                                                                                         | Музички облик кроз обједињене све претходне параметре.                                                                                                                                                                       |

Да би уопште могле да се схвате експресивне детерминанте музичке уметности, биће изложен одабир појединих композиција из опуса Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Наиме, претходно смо обухватили аспекте Бетовеновог идентитета са специфичним карактеристикама његовог стила и метафоричких израза његове идеологије у виду филозофског концепта, а у наставку ћемо изложити истакнуте детаље композиција релевантним за целину у сврху развоја сензибилитета за музичке стилове у настави солфеђа.

Интерпретативној анализи приступићемо из аспекта сагледавања музичког садржаја у настави солфеђа са сврхом могућности развоја сензибилитета за стилске карактеристике појединих музичких епоха. Музички садржаји у настави солфеђа су кратке музичке целине којима се остварује наставни процес, развијају музичке способности ученика и, у крајњем исходу, остварују задаци и постижу циљеви наставе. У њих спадају инструктивни мелодијски и ритмички примери, примери из музичке уметничке литературе, песме, бројалице, инструктивни примери мањег формата попут мелодијских ритмичким мотива и фраза и слично. Бетовенова соната *Quasi una fantasia* један је од изузетних репрезента прелазне фазе у његовом стваралаштву, од класицизма ка романтизму, отелотворујући суштинске елементе обе епохе. Како епоху романтизма одликује истицање експресивне улоге уметничких средстава изнад њихове конструктивне примене, каква је типична за класицизам, присутно је коришћење експресивне могућности мело-

дије, хармоније, динамике и саме звучности. Из ових разлога, као и због изузетне естетике мелодијске линије, приказана тема из сонате као карактеристичан мелодијски пример из музичке литературе адекватан је репрезент за фиксирање боје тоналитета (слика 1). Како наводи Васиљевић: „Пример за фиксирање боје тоналитета не сме се транспоновати или изводити нетачном интонацијом! Ако се у оригиналном тексту налазе нотне вредности које ученици млађег узраста још нису савладали, може се применити аугментација врсте такта и ублажавање фигурација (адаптација за певање)“ (Vasiljević 2000: 97). Примери из музичке литературе за фиксирање боје тоналитета, као изузетно важан фактор, играју велику улогу у музичком описмењавању ученика. Тоналитет одломка увек је оригиналан; минимална адаптација примера из литературе је пожељна како би вокално извођење било могуће, као и ради очувања аутентичности уметничких дела и њихове уметничке вредности. Основни смер мелодијског кретања треба настојати да се поштује колико год то дозвољавају гласовне могућности. У циљу извођења инсерата из литературе је прави темпо са основном артикулацијом, фразирањем и динамиком у крајњем циљу стицања правог утиска о карактеру и стилу композиција. Тема која се издваја као главна мелодијска деоница у одломку из трећег става сонате врло је уобличена формално и добар је репрезент хармонског мола, док се у метричко-ритмичком смислу одликује учесталим синкопирањем, у стилу класицизма. У структуралном контексту јасно се огледа подређивање облика потребама експресивног израза и садржаја. У даљем школовању и развоју, ученицима ће позната тема бити увод за познавање слојева које ова композиција носи у свим својим капацитетима преко музичких компоненти, као и препознавања музичких стилова.



Слика 1. Лудвиг ван Бетовен, Клавирска соната бр. 14 у цис-молу, оп. 27 бр. 2 (*Quasi una fantasia*), III став, стр. 11/такт 117 – 11/128.

Дакле, први, најочигледнији и најелементарнији вид рада на развоју сензибилитета за музичке стилове у настави предмета Солфеђо представља коришћење примера из музичке литературе, преузетих из уметничких дела бројних аутора који припадају различитим епохама и стилима. Од поставке основне формуле дурско-молског система, када су примери за поставку звука углавном песме, поставком нових тоналитета, поред песама и адекватних инструктивних примера, почињу да се уводе и примери из литературе. Други могући вид наставе солфеђа у педагошкој пракси јесте рад на специфичним карактеристикама у оквиру свих компонената музичке целине, музичких стилова – кроз опажање и препознавање мотива и музичких фраза подударних стилски са примерима који припадају специфичном музичком стилу, затим путем писања примера у духу стилске музичке епохе, савладавање ритмичких карактеристика, препознавање и бележење ритмичких окосница, специфичних метричких врста, што, сасвим логично, води и примерима адекватног музичког облика карактеристичног за тај стил „у малом“, према природи самог предмета Солфеђо.



Слика 2. Лудвиг ван Бетовен – судбински мотив, фрагмент из *Симфоније бр. 5 у це-молу*, ой. 67, први став.

Слика 3. Лудвиг ван Бетовен, *Симфонија бр. 5 у це-молу*, ой. 67, први став, стр. 19/такт 423 – 21/502.

Савладавање области мелодике, наизменично са облашћу ритма, заснованим на класичним хармонским основама и увођење ученика у дурско-молски лествични систем, неопходно је за оспособљавање ученика у правцу препознавања више стилова, укључујући у то, касније, и композициону технику савременог стваралаштва. У одломку из првог става Бетовенове *Петте симфоније* још увек се огледа припадност основној тоналној формули, дурско-молском лествичном систему и класицизму, али са јасним наговештајем романтичарског духа у виду драматичности, контраста и идеје „борбе и победе“ као својеврсним одликама романтизма (слика 2). Хармонске и формалне карактеристике указују на подударност хармонског и формалног плана, као и модулаторно кретање кроз прелазне и развојне делове форме, док мелодијску компоненту у комплетној *Петтој симфонији* одликује учвршћење тоналности уз мутације, модулације, алтерације и хроматику (слика 3). Изузев тога, присутна је примена вантоналних доминанти – померање тоналног центра, али и доминација основног тоналитета, употреба акорада главних ступњева, као и каденца као основно средство за артикулисање форме и тоналних односа. Рад на истакнутим примерима из Бетовенове *Петте симфоније* у настави солфеђа одвија се на више релација у педагошкој пракси: парлато читањем, прилагођавањем гласовном регистру да би било могуће мелодијско извођење одломка у складу са елементарном вокалном техником ученика; такође може бити обухваћено слушање првог става *Петте симфоније*, уз препознавање савладаног дела. Када су примери из уметничке литературе представљени на овакав начин у оквиру педагошке праксе, онда служе стварању звучних представа и наслага, уколико није кроз инструктивне примере било ког типа (мелодијске, ритмичке) додатно рађено на схватању карактеристика специфичних мелодијских обрта или ритмичке фактуре на утврђеном пулсу. Дакле, наведени фрагменти из музичке уметничке литературе композиторског опуса барока, класицизма и романизма су искоришћени за поставку проблематике у оквиру наставе солфеђа, у складу са чим ће ученицима бити приближен специфичан музички стил и развијање сензибилитета за исти.

### Закључак

Интеракција филозофије и музичког стваралаштва специфичне епохе на ускодисциплинарном нивоу у настави солфеђа кроз интердисциплинарни приступ за интенцију има развијање музичких способности професионалних музичара на свим нивоима школовања у виду савремене педагошке праксе и подизања квалитета наставе солфеђа изван базичних оквира. Интердисциплинарни однос између филозофије и музичке уметности може се сагледати у двосмерној релацији: прво, одређени филозофски концепт може постати средство стваралаштва уметничких дела у специфичном историјском периоду који одражава карактеристичан *Zeitgeist* и, друго, процесуализација на релацији између филозофске и музичке стваралачке мисли доприноси развоју сензибилитета за стилове у настави солфеђа путем поимања, сазнавања и схватања музичког тока као неопходне основе наставе солфеђа

на ускодисциплинарном нивоу. Представљеним методама и својеврсним уводом у схватање основних формула у циљу развијања функционалне музичке писмености на њиховој артикулацији дали смо прилог могућим новим погледима на музичку педагогију, обogaћење иницијалних и искуствених изражајних могућности са циљем унапређења мисаоног процеса који води уметничкој зрелости будућих професионалних музичара, као и осветљење процеса музичког описмењавања у настави солфеђа по питању могућности имплементације у методичко-дидактичку структуру инструктивне литературе за солфеђо. Перспективе даљих истраживања прошириле би домен разрађених поставки за развој сензибилитета за стилове у настави солфеђа.

## Референце

- Борјев, Ј. (2009). *Естетика*. Нови Сад: Прометеј.
- Vasiljević, Z. M. (2000). *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Umetnička akademija.
- Despić, D. (2004). *Muzički stilovi*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Jeremić-Molnar, D. & Molnar, A. (2009). *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP „Filip Višnjić“ a.d.
- Lester, J. (1986). *The Rhythms of Tonal Music*. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, IL.
- Marković, T. (2009). *Stil (I), istorijske i analitičko-teorijske koordinate*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Милетић, А. (2018). *Ог народних тоналних основа до гур-мол система у настави музичке писмености*. Београд: Универзитет у Београду, Учитељски факултет.
- Petrović, K. (1955). *Betovenova pisma*. Sarajevo: Svjetlost.
- Popović, B. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd Clio – Kulturni centar Beograda.
- Регенбоген, А. & Мајер, У. (2004) Естетски. У: *Речник филозофских појмова* (стр. 177). Београд: БИГЗ.
- Ристић, Т. (2009). *Пролејомена теорију музичке синтаксе*. Београд: Завод за уџбенике.
- Šuvaković, M. (2010). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

## FROM THE INTERACTION OF PHILOSOPHICAL AND MUSICAL CREATIVE THOUGHT TO THE DEVELOPMENT OF SENSIBILITY FOR MUSICAL STYLES IN SOLFEGGIO TEACHING

In the context of interdisciplinarity, the work presents the interaction between philosophy and musical creativity of a specific era on a narrow disciplinary level, specifically in the teaching of solfeggio. The causality of the relationship between philosophy and musical creativity is of great importance for the multiple functionality of a work of art, which primarily affects the Zeitgeist of the creativity of a specific era. The purpose of examining the musical-pedagogical principles according to which methodological procedures in teaching musical literacy are articulated at a narrow disciplinary level, or rather, operationalization is achieved within the methodological apparatus of teaching solfeggio, is to develop sensitivity to styles in teaching solfeggio. The com-

plex issue of developing sensitivity to styles in solfeggio teaching, according to the pars pro toto principle, confirms that this approach to addressing complex issues contributes to raising the quality of solfeggio teaching at all levels of professional music education.

*Keywords:* musical styles, solfeggio teaching, interdisciplinarity, philosophy, explication of musical discourse