

Организација наставе солфеђа у Србији од друге половине XIX века до данас – достигнућа и тековине

Кристина Парезановић¹

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет,
Катедра за музичку теорију и педагогију

Апстракт

У овом истраживању смо се бавили развојем уметничке музике, музичке педагогије и наставе солфеђа у Србији у периоду од друге половине XIX века до данас. У раду је представљена хронологија институционализације музичког образовања у Србији, затим почеци утицаја западноевропске уметничко-педагошке праксе на домаћу педагошку праксу, и то кроз сведочења С. Христића, Б. Хартмана, М. Милојевића, С. Винавера, М. Грола и других, до паралелног представљања најзначајнијих српских музичких педагога и њихових достигнућа у периоду до Другог светског рата (С. С. Мокрањац, И. Бајић, М. Милојевић, М. Васиљевић) у односу на достигнућа и праксу западноевропских музичких педагога и педагогије уопште. Српске педагошке приступе у области музике желели смо да посматрамо у односу на питање колико је било реалних, а колико хипотетичких могућности да се у српској музичкој педагогији употребе образовни принципи који су крајем XIX и почетком XX века у Европи били у експанзији. Анализирајући наставу солфеђа после Другог светског рата до данас, долазимо до закључка да Србија има свој педагошки стил (иако је базиран на комплементарности неколико домаћих и иностраних методских решења), изграђен и утемељен на искуству и знању како домаћих тако и страних педагошких тековина.

Кључне речи

музичка педагогија, организација наставе солфеђа, српска и западноевропска уметничко-педагошка пракса

Развој уметничке музике, музичке педагогије и наставе солфеђа у Србији

Србија се у XIX веку налазила у дубокој кризи због слабог укупног образовања становништва, што је био резултат неповољних историјских околности у то доба. На самом почетку скренули бисмо пажњу на део историје Српске државе у периоду пре доласка Турака на наше просторе, пре њиховог неповољног утицаја на развој српске културе, односно кул-

¹ k.parezanovic@gmail.com

турне стагнације. Наиме, будући да је Кир Стефан Србин, први српски музичар чије име знамо, живео у XV веку и радио као хоровађа на двору деспота Лазара Бранковића, те саставио рукопис познат као Псалтикија, у којем се, поред две његове црквене песме (он их је компоновао), налазе и теоријска објашњења за обучавање певача, можемо закључити да су у то време у нашој земљи постојали одређени наставни, односно, методичко-педагошки принципи по којима се изводила настава певања (Васиљевић 1978). Када знамо да се наша музичка традиција преносила само усменим путем и да смо на свим пољима трпели притиске Турака, онда не чуди што се европеизација музичке наставе у Кнежевини Србији одвијала веома споро, и то почев од друге половине XIX века (Васиљевић 2000а). Како налазимо у истраживању Гордане Каран, у време барока и рококоа у европској музици, у Србији је, и поред богате традиционалне музике, владала општа музичка неписменост. „Усмено предање, и поред задивљујуће упорности народа да сачува српско народно певање, није било довољно да то богатство отргне од зуба времена и заборавља. Свест о потреби чувања музичког фолклора формирана је у XIX веку, а први кораци у развоју музичког образовања чињени су доласком страних музичара и наших људи школованих у европским музичким центрима” (Каран 1993: VII). Колико је Србија каснила за Европом говори и податак да у време Бетовенове смрти, на прелазу из класицизма у романтизам, „у Србију долазе први музичари, увозе се први дувачки инструменти и оснива прва војна банда” (Васиљевић 2000а: 12). Како наводи Милена Петровић, српска музика се у XIX веку изводила готово искључиво као хорска музика, а разлог за то, како се наводи, лежи у томе што се хорским певањем исказивало родољубље, осликавао народни живот и изграђивали национални идеали, тако да су певачка друштва и хорови, у оквиру музичко-сценских остварења познатих под називом комади с певањем, играли најзначајнију улогу у музичко-културном животу тадашње Србије (Петровић 2000). Једини вид учења и бављења музиком у школским оквирима на почетку XIX века било је црквено певање, уведено Уставом као обавезан школски предмет 1833. године (Дробни 2008). Можда је довољно поменути податак да „у преко четири стотине публикација које су објављене у XVIII веку нема ни помена о музици или било каквом нотном запису” (Каран 2009: 135).

Везано за домаћу свест тог времена, налазимо и оцену М. Д. Марковића, наставника нотног певања из Алексинца с краја XIX и почетка XX века, који каже да је учење нотног певања и свирања у Србији сматрано мање значајним за васпитање и образовање и више се посматрало као луксуз, и да као последицу тога види неповољну климу за штампање уџбеника из области нотног певања, а тако и смањено интересовање за саме методе рада (Каран 2003). Најзад, 1863. године предмет нотно певање уведен је у српске гимназије, а 1871. године у Београду је у Државној штампарији објављен први приручник за нотно певање Школа нотног певања аутора Милана Миловука (Стојановић 2001). Каснији развој педагогије такође је био дисконтинуиран услед ратова и осталих политичких и друштвених криза.

Развој догађаја на пољу музичке педагогије и њену институционализацију у Србији представимо у даљем тексту хронолошким редом.

Хронологија институционализације музичког образовања у Србији

1. Институционализацију музичког образовања у Србији покреће ректор Лицеума Атанасије Николић својим дописом Министарству просвете 1839. године, који бива архивиран (Дробни 2008).

2. Леополд Шпачек у Београду 1852. године оснива Женски завод, где су се школовале девојчице из имућнијих породица изучавајући и музику (исто).

3. Милан Миловук јануара 1853. године оснива Београдско певачко друштво (Васиљевић 2000б).

4. Милан Миловук при Београдском певачком друштву 1853. године оснива прву приватну музичку школу у Србији (Приуготовну школу свирања), у којој је предавао виолину, виолончело и теорију музике (исто).

5. Године 1863. оснива се Виша женска школа (Женски завод је престао са радом претходне године због промене места боравка Леополда Шпачека), у којој Милан Миловук наставља своје деловање (Дробни 2008).

6. Неколико година касније Министарство просвете премешта музичку школу у Гимназију (Васиљевић 2000б).

7. а) Године 1863. Министарство просвете доноси правила за Правитељствену школу музике за образовање младића и упознавање са музиком разних стилова (Дробни 2008).

б) Уз наведена правила, Министарство објављује и правила за Правитељствену школу певања за образовање певача у црквеним хорovima. Аутор правила био је Милан Миловук (исто).

8. Године 1871. у Крагујевцу се оснива Прва учитељска школа (исто).

9. Године 1884. Министарство просвете доноси први програм певања за основне школе, по којем се црквено певање замењује науком о нотама² (1891. године укинута због недостатка инструктивне литературе и необразованог кадра) (исто).

10. Године 1887. Прва учитељска школа се премешта у Београд, а у њој се осим црквеног учи и нотно певање и свирање на виолини (исто).

11. Крајем осме деценије деветнаестог века Тоша Андрејевић оснива Вишу музичку школу – конзерваторијум за све инструменте (затворена после годину дана рада) (Васиљевић 2000б).

12. Године 1899. Стеван Стојановић Мокрањац са двојицом колега, Станиславом Биничким и Цветком Манојловићем, оснива у Београду Српску музичку школу, данас школа „Мокрањац”. Настава се одвијала из

² Ради поређења, али и као допунска информација која ће нам додатно расветлити догађаје у свету на пољу музичке педагогије, навели бисмо податак да је 1838. године у свим америчким државним школама уведена настава музике кроз предмете хорско певање и основи музичке теорије (Грујић-Влајнић 2001), што није тако рано како би се од америчког прогресивног система очекивало. То је било могуће захваљујући залагању америчког композитора Лоуела Мејсона (Lowell Mason 1792–1872), будући да је био утицајна личност бостонске културне сцене и надзорник за музику свих бостонских школа (исто).

следећих предмета: теорија музике, солопевање, клавир и виолина. Касније се уводи настава из виолончела, флауте и контрабаса, а 1903. године и из лимених дувачких инструмената (исто).

13. Године 1904. у Београду се отвара музичка школа под називом Певачка школа Душана Јанковића (исто).

14. Године 1909. Исидор Бајић отвара музичку школу у Новом Саду, која касније добија назив по свом оснивачу (Дробни 2008).

15. Године 1911. у Београду се отвара музичка школа „Станковић” (исто).

16. „По завршетку Првог светског рата наставља се започета експанзија оснивања нових музичких школа (у Србији са Војводином) и ширењем постојећих. 'Српска музичка школа' постаје 'Конзерваторијум', што га чини институцијом највишег ранга у земљи, све до оснивања 'Музичке академије'" (исто: 19).

17. Године 1937. у Београду се оснива Музичка академија (исто).

Треба рећи да је законом из 1844. године Србија први пут добила организован школски систем од основних до највиших школа, које су се касније дограђивале и усавршавале. Те године се уместо дотадашњих назива мала и нормална школа усваја данашњи назив, односно, основна школа (Стојановић 2001). Аналогно овој ситуацији, подсетићемо на Јана Коменског и његов предлог школске структуре из XVII века (Коменски 1997), који је начелно прихваћен у Европи и свету и са мањим изменама траје и данас. Специфична ситуација у српској средњовековној држави у вези са образовањем као општим стожером сваке државе, трајала је све до половине XIX века, а захтевала је од тадашњих генерација интелектуалаца у свим образовно-научно-уметничким сферама велику одговорност, тежак рад и напор у, понекад, грубим и неспретним покушајима да се народ ишкољује и створи домаћи стручни кадар. Такође, формирана је и „свест о потреби чувања музичког фолклора (...) заједно са првим корацима у развоју музичког образовања и то доласком страних учених музичара, а касније и школовањем наших људи у европским музичким центрима” (Каран, 2009: 136).

О образовном стању у Србији у XIX веку говори и податак да су се, будући да је било мало школованих музичара (1888. године било их је тринаест на тридесет потпуних и непотпуних гимназија), за посао наставника нотног певања јављали и приучени немузичари (Васиљевић 2000б). Супротно томе, идеја Милана Миловука била је да „формира професионални хор и да изводи уметничка дела са Запада” (Каран 1993: 270-271), што је, узевши у обзир све околности, било јако тешко и наишло је на противљење. Наиме, ослобођени народ је имао јаку националну свест, па „класичан дур (и мол) није са сигурношћу тада могао да буде прихваћен, осим код веома музикалних људи” (исто: 271). У прилог тврдњи да је народ био неук говоре и подаци које наводи Ивана Дробни – да су се у Србији прве представе позоришта Јоакима Вујића са музичким деловима, за које је био одговоран Јосиф Шлезингер, одигравале у првој половини XIX века у Крагујевцу, док се у исто време у Београду окупљало друштво љубитеља српског певања уз гусле. На истом месту сазнајемо и

да су први клавири допремљени у Србију били намењени ћеркама књаза Милоша и да је 1829. године из Аустрије доведен и учитељ да их, уместо Шлезингера, обучава у свирању на том инструменту, што, како се даље наводи, представља „прве забележене примере индивидуалне музичке наставе у Србији” (Дробни, 2008: 9).

Специфичну слику о околностима и променама у кретању музичке наставе можемо да створимо и из податка да је први јавни концерт одржан 1842. године у Београду, тадашњој престоници са двадесет хиљада становника, на којем су вокалне и оркестарске композиције изведене под диригентском палицом Ј. Шлезингера (Ђурић-Клајн, према: Стојановић 2001).

Имајући све ово у виду, можемо закључити да се ни Србија, а ни Балкан, нису ни упознали са епохама ренесансе, барока и класицизма и да су се у европске књижевне, друштвене и уметничке токове укључили тек у романтизму.

Најзначајније педагошке личности до почетка Првог светског рата били су Милан Миловук, Стеван Стојановић Мокрањац и Исидор Бајић. Према запажању Гордане Каран, **Милан Миловук** је, за разлику од већине својих савременика, „у дословном значењу био наставник нотног певања у чијем фокусу је била поставка и рад на звуку као области која је била, ако не у првом плану, онда у истој равни са тумачењем појмова из [...] теорије музике” (Каран, 2009: 141-142). Касније се, нажалост, напушта педагошка пракса Миловука. Верује се да је разлог томе чињеница да уџбеници нотног певања овог аутора „нису имали обновљена издања, па самим тим, на почетку 20. века, нису могли бити коришћени у настави музике у школама и тада многобројним, певачким друштвима” (исто).

Како даље сазнајемо, приручници који су у другој половини XIX и на самом почетку XX века наставницима музике и хоровама у Србији били доступни за рад, били су написани за област теорије музике, тако да се помоћу њих свакако није могло учити нотно певање (исто). Узевши у обзир такве околности, **Исидор Бајић** је 1904. године објавио уџбеник „Теорија правилног нотног певања”, који је имао за циљ да поједностави систематско учење певања из нота. Како Каран из свог аналитичког истраживања закључује, реч је о „музичком педагогу и аутору који је, својом једином књигом из области музичке педагогије, то јест педагогије нотног певања, осведочио своју оригиналну и квалитетну наставу и писаном речју оставио значајан траг у развоју музичке педагогије у Србији” (исто: 142). У његовом раду се (као и код Стевана Мокрањца) „препознаје тенденција прилагођавања музичке теорије и праксе западних земаља нашим потребама и нашим условима рада, пре свега музичком наслеђу и специфичностима слуха и музикалности” (исто: 143). Исидор Бајић је осим што је био аутор педагошке литературе, радио и као „учитељ певања и свирања у Српској великој гимназији у Новом Саду, а од 1901. године и диригент, тада веома активног и успешног школског хора и оркестра” (исто: 142). Да су тенденције наших музичких педагога водиле ка иностраним музичким правцима (што је и природно, јер у домаћој педагогији осим традиционалних песама преношених усмено,

нисмо имали методолошких упоришта на која бисмо могли да се осло- нимо и која бисмо могли да модификујемо и развијамо/осавремењујемо), говори и један кратак помен Исидора Бајића у часопису *Бранково коло* од јануара 1903. године. Наиме, овде наилазимо на коментар редакције, на челу са власником и уредником Пајом Марковићем Адамовим, која је на последњим страницама свог листа давала и кратак приказ осталих акту- елних часописа, листова, новина, књига и других публикација. У комен- тару се говори о часопису *Српски музички лист*, чији је власник и главни уредник био Исидор Бајић. Наводе се његове речи којима образлаже по- требу покретања часописа сматрајући да ће часопис да задовољи „свима музичким потребама у народу нашем“. О даљим намерама И. Бајић каже да ће часопис препоручивати „све оно, што је код нас и у иностраној лите- ратури најбоље и најлепше. Препоручиваће добре књиге и добре школе” (Марковић, 1903: 122). У прилог томе да је Исидор Бајић био одличан стручњак и практичар, и да је материја његове књиге била неопходна тадашњим музичким педагозима, говори и чињеница да се у часопису *Српски књижевни гласник* из 1912. године (књига 2, страна 477), налази кратак приказ и препорука за његову књигу Теорија нотног певања, које је дао Милоје Милојевић.

По мишљењу многих српских педагога, са **Стеваном Стојановићем Мокрањцем** започиње препород наставе нотног певања у Србији. Он је, како наводи Зорислава Васиљевић, „спојио вокалну са инструментал- ном наставом издвајајући црквено појање (...) и усмеравајући наставу ка стварању образованог музичког кадра и за школске потребе и за раз- вој инструменталног извођаштва” (Васиљевић, 2000б: 55). Упркос томе што није оставио писаног трага у форми уџбеника, „његова педагогија и принципи наставе верно су реконструисани на основу дневника рада Српске музичке школе, познатих детаља из наставе у Богословији и све- дочења некадашњих ученика” (исто, према: Дробни, 2007а: 300).

Као што смо у хронологији институционализације музичког образо- вања навели, Стеван Стојановић Мокрањац је са двојицом својих колега, Станиславом Биничким и Цветком Манојловићем, у Београду 1899. го- дине основао Српску музичку школу. Будући да он није оставио писаног трага о свом начину рада у облику уџбеника из методике, о методоло- гији његове наставе, поред сведочења његових бивших ученика, може- мо више сазнати из документа „Извештај о настави солфеђа и теорије музике за школску 1910/11. годину”. У поменутом извештају стоји опис да су се предавања одвијала без икаквог уџбеника, „објашњавањем и пропитивањем и писањем и читањем са табле” (Васиљевић, 2000б: 289). Много више о начину рада Ст. Ст. Мокрањца можемо сазнати из књиге *Музичко школовање у Србији до 1914. године* Стане Ђурић-Клајн и *Рат за српску музичку писменост* Зориславе Васиљевић. С обзиром на то да се школовао у Немачкој, Мокрањац је домаћу наставну праксу облико- вао према плановима и програмима страних конзерваторијума и њима прилагођавао правила и статут школе (исто). Препознатљива тековина западноевропског педагошког стила огледа се и у принципима који се тичу развоја естетског смисла за интерпретацију дела, што је захтевао од

ученика и певача приликом репродукције (исто), и сагледавања атмосфере на часу, за коју се трудио да буде мотивациона, средствима као што су, како је сам описао у свом реферату, песме за децу које „морају бити разнолике, не само због тога што се на тај начин разбија монотонија у разреду, већ и због свестранијег дечјег музичког развоја” (исто: 178). У овим принципима препознајемо методе Песталоџија, заправо свих оних европских педагога који су своје методе темељили на функционалном учењу, које резултира трајношћу знања, на учењу за одређени циљ, на смисленом педагошком правцу који је био вишеструко употребљив. Како на једном месту примећује Г. Каран, наши музички педагози XIX века нису били „необавештени о педагошким кретањима у Европи, али само у правцу Немачке” (Каран 1993: 134-135), будући да се већина њих тамо школовала. Почетком XX века се захваљујући напорима појединаца таква ситуација мења, па се тако у тексту Стевана Христића под насловом „Емил Жак-Далкроз, Популарне песме француске швајцарске” у часопису Српски књижевни гласник из 1909. године (Христић 1909: 842) описује Далкрозова музикалност кроз његове композиције и даје стилски приказ Далкрозове, како сам аутор каже, чисте, прсте, нежне и идиличне поезије. С обзиром на то да је, како смо видели у прегледу иностраних метода, Дал кроз своју методу јавно презентовао 1905. године, текст о његовој делатности из 1909. године у Србији говори нам да смо се почетком прошлог века у некој мери еманциповали и културно уздигли, проширивши своја интересовања на друге регије и друге педагоге-истраживаче и њихове методе рада. За српску педагогију то је било од великог значаја. Ово је, да напоменемо, први опис Далкрозове педагогије у јавним гласилима код нас. Да је за образовање и културно-уметничко васпитање једног народа потребно много времена и труда говори нам и податак да после тачно десет година од објављивања Далкрозове методе (настале у Швајцарској, по француском узору) исти аутор, Стеван Христић, апелује на неопходност проширивања педагошке свести указујући да је уопште потребно „да се и уметнички и културно еманципујемо утицаја Централне Европе”. У томе ћемо успети ако једном научимо да има и уметности и науке изван бивше Аустро-Маџарске и Немачке” (Христић 1919: 394).

О томе колики је успех у свом раду имала Српска музичка школа писали су и Мокрањчеви савременици у тада актуелним књижевно-уметничко-научно-политичким часописима, па се тако у часопису *Српски књижевни гласник* из 1908. године (Христић 1908: 158) говори о раду Српске музичке школе, броју ђака, програму, финансијама, предавачима, као и о општем прогресу школе. У истом часопису, али из 1909. године, у изванредном тексту тада младог Стевана Христића под насловом „Двадесетпетогодишњица Г. Стевана Мокрањца”, профетским духом се описује Мокрањчева делатност и величина. Христић износи своја предвиђања у односу на комплексност Мокрањчевих Руковети, која су се, можемо то данас да тврдимо, испунила: „Он је скупио грађу и за музичаре композиторе, који ће моћи изучавати особине мелодија појединих крајева Српства, и на тој основи створити читав правац, читаву једну школу, читаву једну епоху српске уметничке музике, коју ми још у овоме смислу немамо. Даље, његов рад биће грађа за музичког

теоретичара, који ће из тих мотива моћи створити читав један систем, један систем порекла, хармоније, облика и средства српске музике” (Христић, 1909: 779). Мало раније у тексту Христић наводи чињенице о тешком подухвату за развој српске уметничке музике, где каже да „историја српске уметничке музике није старија од тридесет година. (...) Целу ону борбу са предрасудама, некултуром, коју су нам оставили Турци и са одсуством сваког смисла за уметничку музику, водио је Г. Стеван Мокрањац и довео музику на један, према нашим приликама, доста висок ступањ” (исто).

Уметничка музика у Србији почетком XX века

Из истраживања Милене Петровић сазнајемо да су у Београду на почетку XX века увелико предузети кораци у „упознавању београдске публике са значајним светским вокално-инструменталним опусима”, будући да „Београдско друштво приређује концерте посвећене делима Дворжака, Грига, Мокрањца, Чајковског” (Петровић 2000: 81). О тенденцијама да се Србија приближи европској култури и да равноправно учествује у савременим токовима читамо даље у *Српском књижевном гласнику* из 1902. године. Из овог извора, а у тексту „Музичке прилике у нас – Београдска музичка школа” аутора са иницијалима Г. М. (претпостављамо да је аутор Милан Грол, јер се у том периоду он највише бавио вестима из области музике и најчешће своје текстове потписивао пуним именом), сазнајемо више о развоју инструменталне музике у Србији: „У последње време могао је сваки приметити, који искрено и са пажњом прати музичке прилике, да се у Београду све више и јаче развија инструментална музика и да постепено потискује вокалну” (Грол 1902: 58). У наставку текста аутор додаје да се „инструментална музика у данашњој форми и обиму у Србији, и ако је културна тековина новијег доба, ипак (...) за непуних петнаест година одомаћила и развила у тој мери да смо имали прилике још пре две године (дакле, 1900. године; додала К. П.) у Кр. Народном Позоришту, да чујемо Бетовенову VI пасторалну симфонију а доцније и његову V. у C. moll, у пуном и бројно јаком оркестру. Успех је тим већи и значајнији, ако се још узме у обзир, да је том приликом – у колико смо ми пратили – у опште први пут извођена Бетовенова симфонија на целом Балкану [подвукла К. П.]” (исто). У следећем извору из 1910. године, из текста Стевана Христића, сазнајемо да је те године први пут у Београду изведена IX Бетовенова симфонија. Оркестром и хором дириговао је Станислав Бинички (Христић 1910: 621).

Развојни пут уметничке музике и музичке педагогије у Србији после Мокрањца

Правац развоја српске музичке педагогије се после смрти Стевана Стојановића Мокрањца 1914. године (а наредне 1915. године и смрти Исидора Бајића) окреће германској методолошкој пракси (Каран, 1993). Сматра се да Мокрањац није имао настављача својих идеја, а отежавајућа околност за српску музичку педагогију тог времена била је и чињеница да Мокрањац, како смо до сада више пута нагласили, није писао пе-

дагошко-методичку литературу (Стојановић 2001). Како Ивана Дробни објашњава, истраживачи историјата домаће педагогије недвосмислено указују на то да је на преокрет ка поновној германизацији наставе нотног певања, која је потрајала све до четрдесетих година прошлог века, „понајвише утицао Милоје Милојевић” (Дробни 2008: 23). Овоме сведочи и текст Стевана Христића у часопису *Мусао* из 1919. године, у којем се Милоје Милојевић помиње у контексту свог тихог преобраћања са немачких на француске методе рада: „Он, који је пре рата, када је писао о драмској музици у Књиж. Гласнику, концентрисао цео интерес на немачкој драмској музици, а једва, и веома овлаш, додиривао француску драмску музику, сада се упознао ближе и осетио је све лепоте новолатинске, а нарочито француске музичке културе” (Христић 1919: 394). Христић даље у истом тексту веома похвално говори о програмима рада у Италији и Француској и препоручује да треба на њих да се угледамо, да треба да шаљемо своје кандидате на студије у те земље. Што се тиче др Милоја Милојевића као аутора методичке литературе, можемо рећи да је био веома активан.³ Уџбеници Милоја Милојевића су „били дуго коришћени као једини званични уџбеници у музичким школама и гимназијама” у Србији (Јовић 1996: 7). Објавио је:

1. Градиво за уџбеник певања помоћу нота, скрипта, 1914. године;
2. Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I и II део, 1922. године, а последње девето, односно, дванаесто издање објављено је 1938. године;
3. Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима – према новом наставном програму, I и II део, 1940. године;
4. Неке опште напомене и методички упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике, 1940. године (Каран 1993: 168).

Милоје Милојевић је био велики поштовалац Мокрањчевог рада. О томе колико је Милоје Милојевић уважавао Стевана Стојановића Мокрањца можемо сазнати и из његовог изразито надахнутог говора објављеног 1919. године у часопису *Мусао*, поводом Мокрањчеве смрти. Овде издвајамо само фрагмент: „Мокрањац је био у пуном и најизразитијем смислу те речи 'личност', био је један од оно мало духова у нашем друштву који је знао шта може, шта хоће, који је умео да изрази своју вољу и исцизелира своју уметничку физиономију до детаља, давши јој тиме апсолутно верни израз и апсолутно верни отисак његовога духа и душе” (Милојевић, 1919: 135). Да бисмо разјаснили евентуалне недоумице поводом године објављивања овог говора, подсетићемо на то да је у време смрти Стевана Мокрањца (1914. године) започео Велики рат (Први светски рат), који је тада заокупио сву пажњу јавности, те да је тек по његовом завршетку држава наставила да функционише одређеним током, да издаје часописе и бави се унутарњим питањима.

³ Много више о животу и раду др Милоја Милојевића можемо сазнати из докторске дисертације Гордане Каран, редовног професора Факултета музичке уметности у Београду, *Педагошка активност др Милоја Милојевића*, одбрањене 2010. године на Факултету музичке уметности у Београду.

Па тако, после вишегодишње паузе, поново наилазимо на анализу рада музичких школа и на планове за институционални развој музичког образовања и васпитања. У већ поменутом тексту објављеном у часопису *Musa* из 1919. године под насловом „Досадањи музички рад”, аутор Стеван Христић између осталог каже: „Обе музичке школе, које су и пре рата постојале (мисли се на школе „Мокрањац” и „Станковић”, додала К. П.), почеле су у велико свој рад са знатно повећаним бројем наставника и ученика. У очекивању државне музичке школе вишега стила – конзерваторијума – ове школе играју важну и лепу улогу у музичком васпитању наше омладине” (Христић 1919: 394). Што се тиче оснивања Музичке академије у Београду (данас Факултета музичке уметности) и њене сврхе и структуре, планови су били да се на тој институцији школују кадрови за оркестре, соло певачи за опере и наставници за средње школе са квалитетнијом стручном спремом. „Зато ће”, наводи даље Христић, „највеће питање бити наставнички проблем при оснивању државне Музичке Академије – нарочито за репродуктивну уметност” (исто).

О културолошким стадијумима са којима се суочавала тадашња српска интелектуална свест, сазнајемо такође из критичких запажања Станислава Винавера, објављених у часопису *Musa* 1921. године. Културна свест Београда у време после Првог светског рата, како то Винавер описује, кроз отворени патриотизам испољава нетрпељивост према уметницима који су пореклом Немци, па је због тога у том периоду било сразмерно мало културних догађаја. Наводећи низ других чињеница за тако лоше стање у култури, сликовито описује тадашње јавне догађаје: „Када је Розентал, гениални бечки пианиста, од једног дела наше музичке критике могао бити дочекан не само дивљом грдњом, већ и позивом публике на акцију (мање више да га, по обичају који још није уведен према људима од уметности – бију), када је Фајерман, један од најдаровитијих виолиниста нашега времена морао да свира Чајковског у потпуно празној Касини, за то што се родио у Бечу, – природно је да је дошло до тога да нико из Беча, из најближег нама и најмогућијег услед саобраћаја и валуте, музичког расадника, не зажели да гостује код нас, бојећи се материјалних, моралних и физичких удара. (...) Други разлог је висока пореза на културу. (...) Трећи разлог је недовољно схватање дужности код надлежних”, затим „недовољно музичко образовање код нас” (Винавер 1921: 416). Сваки наведени разлог Станислав Винавер је детаљно образложио.

Слику о томе где се налази српска национална музика тридесетих година XX века може нам у одређеној мери приближити текст с насловом „Путеви наше националне музике” аутора Стевана Христића, објављен маја 1938. године у часопису *XX век*,⁴ у коме се између ос-

⁴ У часопису за књижевност, науку, уметност и друштво *XX век*, који је излазио 1938. и 1939. године у Београду, имали смо драгоцену прилику да се упознамо и са публикацијама (углавном књигама) објављеним у иностранству у том периоду, па је тако доступан преглед књига из: Енглеске, Америке, Француске, Пољске, Италије, Немачке, Грчке, Чехословачке, Мађарске, Бугарске, Турске, Шпаније, Румуније, Швајцарске, Русије, Албаније, Данске, Исланда,

талог каже: „Код нас [...] се већ формирају извесне музичке групе и музички правци, да се слободно може рећи, да већ постоје темељи националне музичке уметности. Еволуција наше музичке уметности, која почиње Корнелијем Станковићем, Јосифом Маринковићем и Стеваном Мокрањцем, није завршена; али она је у пуном јеку и има један добар део пређеног пута иза себе. Хаотичност општих а још више наших прилика и лична нетрпељивост знатно задржавају природни процес развојка и његове видне манифестације” (Христић 1938: 2-3). Посматрано из перспективе данашњице, можемо додати да је Христић, као што је то био случај и приликом квалитативног сагледавања значаја Мокрањчевих Руковети, поново са великом прецизношћу проценио тренутни национални професионални ниво и правац његовог развоја. На крају закључује да је „наша музичка уметност еволуирала и да данас (у питању је 1938. година; додала К. П.) већ постоји изванредан број музичких дела од реалне вредности, па према томе има и садашњу националну музичку уметност, која ће се, обогачена новим делима, кристалисати у једну идејну целину. Томе циљу воде сви путеви. А преко стилизованог фолклора је најкраћи и најсигурнији” (исто).⁵

Ова реченица Стевана Христића може да послужи као најава за следећег музичког педагога чији ћемо рад укратко приказати, а који је препознатљив управо по, како Христић именује, а овом приликом можемо употребити, стилизовању фолклора. Приликом образложења начина рада **Миодрага Васиљевића** треба рећи да је он своју методу темељио на емпиријским искуствима сакупљеним у току десетогодишњег експерименталног рада. Полазни елемент Васиљевићеве методе јесте фолклорна база *ре-ми-фа*, на коју се сукцесивно посебним редом надограђују фолклорне или наменски компоноване мелодије, како би се као својеврстан циљ остварила истовремена координираност музичке хоризонтале и вертикале (мелодије и хармоније), а у сврху памћења и осамостаљивања иницијалиса компонованих мелодија, који су, заправо, лествични ступњеви. Битан елемент његове методе јесте рад на сазревању међусобних функционалних односа главних носилаца тоналног идентитета. Тенденција Миодрага Васиљевића је била да се сачува домаћа, национална традиција и да се баш то употреби за надградњу у којој нас неизбежно чека дур-мол систем. Сматра се да је домаћи музички идентитет годинама трпео „наметање западног дур-мол система, а да се истовремено није осигурало освешћивање и чување националног” (Јовић

Португалије, Белгије. Будући да су у њему објављивани радови најталентованијих српских, хрватских и словеначких писаца из области књижевности, филозофије, образовања, психологије, позоришне критике, те савремених друштвених кретања, као и разни библиографски прегледи, тенденција му је била да спроводи – „културну диктатуру”. Био је један од значајнијих културних водича у тадашњој Краљевини Југославије (извор: http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_0147).

⁵ На овом месту бисмо желели да напоменемо да смо кроз архивски рад, поред извора које смо цитирали (часописи *Мисао*, *Српски књижевни гласник*, *Бранково коло* и *XX век*, у којима смо пронашли значајне податке и унели их у истраживање), такође претражили и часописе *Данас*, *Печат* и *Уметнички преглед*, у којима, нажалост, нисмо пронашли текстове везане за музичку педагогију и праксу.

1996: 133). Како наводи Ивана Дробни, у периоду после смрти Миодрага Васиљевића „уочавамо квалитативно разрађивање Васиљевићеве методе, осавремењивање и приближавање најбољим традицијама Романске школе” кроз публикације Зориславе Васиљевић (Дробни 2008: 93). Што се тиче литературе из солфеђа и методике наставе солфеђа, Миодраг Васиљевић пред почетак Другог светског рата објављује две своје књиге, а касније и трећу, „у којима излаже свој начин рада и по којима ће се радити у наредном периоду” (исто: 24). Књиге које је објавио су:

1. Интонација у вези са музичким диктатом и музичком ритмиком, 1939. године;
2. Нотно певање у теорији и пракси – комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, 1940. године;
3. Једногласни солфеђо, 1949. године (нав. према: исто: 25).

Настава солфеђа у Србији после Другог светског рата

За почетак овог периода најсликовитије би било приказати пре свега промене у наставним програмима за основне школе, везане нарочито за наставу музике, које су последично утицале и на формирање наставног програма за музичке школе. Како наводи Гордана Стојановић, нов наставни програм који је у основне школе уведен 1959. године доноси суштинске разлике у односу на стари. Осим промене назива предмета са певање на музичко васпитање, уведене су и нове дисциплине као што су „свирање на дечјим инструментима и извођење песама са аранжманима, слушање музике и рад на схватању музичког дела, музичке игре и стваралачки рад ученика. Нови садржаји рада, те промене у приступу и организацији музичке наставе подстакли су и нов прилаз писању методичко-инструктивне литературе” (Стојановић 2001: 52). Шта се за то време дешавало на пољу развоја педагогије солфеђа? У светлости чињеница изнесених у истраживањима Гордане Каран, у периоду између шездесетих и седамдесетих година прошлог века инструктивно-педагошке литературе за солфеђо готово да није ни било. У општеобразовним школама настава музичког се радила по књигама Милоја Милојевића, док се педагогија солфеђа базирала на музичкој литератури. Једина релевантна књига за наставу солфеђа, како се даље истиче, била је *Једногласни солфеђо* Миодрага Васиљевића, а компоновање инструктивних мелодијских примера за наставу солфеђа (обичај какав данас познајемо) искуство је праксе с краја седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века (Каран 2006). Шездесетих година XX века користила се инострана инструктивна литература и како Ивана Дробни објашњава „започето је са помодним, стихијским и неселективним копирањем метода рада” (Дробни 2008: 81). Специфична проблематика се види и у томе што се педагогија солфеђа, коришћењем иностране инструктивне литературе утемељене на другачијој традицији, методологији и тоналним основама, удаљавала од националног идентитета. Према мишљењу Иване Дробни, требало је да се Васиљевићева метода

фузионира са Романском школом и тако омогући најбољи начин рада у солфеђу (исто).

Седамдесетих година двадесетог века Боривоје Поповић је „увео апсолутно именоване тонова солмизационим слоговима под називом ’француска метода’” (Хрпка 2001: 147). У чланку Гордане Каран „Путеви музичке педагогије код нас” наилазимо на драгоцено сведочанство професорке солфеђа у пензији Марије Савић, која нас упознаје са најзначајнијим токовима педагогије солфеђа седамдесетих година прошлог века. Пре свега, она наглашава чињеницу да из области методике наставе солфеђа није било литературе и да се методика наставе солфеђа: методе, принципи, циљеви, литература и начин њеног коришћења „учила понајвише са испита старијих колега” (Каран 2006: 147-148). Сазнајемо и то да су „седамдесете године прошлог века биле године живог развоја музичке педагогије, па и педагогије солфеђа код нас. Прелазило се методолошки пут од тонике до апсолутног именовања тонова абecedом и солмизацијом, од интервалске, лествично-интервалске до функционалне методе, од учења ритма на једној линији до парлата” (исто).

У том периоду су биле веома фреквентне посете страних предавача, којом приликом је у виду семинара и практично презентована техника рада на солфеђу. Међу бројним предавачима нашу земљу су посетили и Далматов из Русије, Вебер из Француске, Иван Пеев из Бугарске. Још један вредан исход ових семинара био је и тај што је домаћим педагозима омогућено студијско путовање у Француску, које је за српску педагогију солфеђа било од изузетног значаја (исто).

Настава солфеђа у Србији данас

Имајући у виду све досад наведено, можемо констатовати да се српска педагогија солфеђа (најпре нотног певања) борила за кључни фактор сваке методологије – исправност и ефикасност (Мужић 1973), а у исто време и са ускомешаном, слободном и знатижељном националном свешћу, коју је требало на прави начин и правом мером усмерити ка сигурном педагошком путу. Стубови друштва од којих се то и тражило и очекивало, а које су чинили школовани појединци, улагали су велике напоре како приликом формирања конкретних васпитно-образовних модалитета, тако и приликом сагледавања и процене резултата свог рада.

Већ крајем XX, а нарочито почетком XIX века, може се уочити тенденција која се темељи на не тако конструктивистичким тежњама каквим су биле обележене све дотадашње године педагошког сазревања, већ на проширивању метода на домен психолошко-педагошког, што указује на својеврсно растерећење у погледу тражења правог пута за описмењавање. Данашње стање наставе солфеђа наводи на закључак да Србија има свој педагошки стил (иако је базиран на комплементарности неколико домаћих и иностраних методских решења) изграђен и утемељен на искуству и знању. Последње године XX века и прва деценија XIX века, па све до данас, обележава, између осталог, и штампање зборника радова са Педагошког форума сценских уметности, установљеног 1998. годи-

не, чије су теме обухватале широке области педагогије, психологије, социологије, музикологије, историје, праксе, методологије, глуме, плеса и друго (Миланковић, 1999; Миланковић, 2000; Миланковић, 2001; Миланковић, 2002; Миланковић, 2003; Каран, 2004; Каран, 2005; Каран, 2006; Каран, 2007; Каран, 2008; Каран, 2009; Каран, 2010; Петровић, 2011; Петровић, 2012; Петровић, 2013; Петровић, 2014; Петровић, 2015). Форум сада већ традиционално окупља стручњаке и допушта размену знања и мишљења, што само може да буде на општу корист. Такође, последњу деценију и по карактерише и обимна објављена литература из области методике наставе солфеђа, што кроз научне радове, што кроз књиге и школске и универзитетске уџбенике. Веома су важни и научни симпозијуми, скупови и међународне конференције у нашој земљи и ван ње, који такође привлаче велики број домаћих стручњака из области педагогије. Стиче се утисак да српска музичка педагогија заинтересовано али смирено трага за достигнућима сродних наука како би своје темеље сада само надоградила и проширила.

Приказ деловања домаћих и страних педагога у Србији и Европи и њихове педагошке импликације

Досадашњи приказ српских педагошких приступау области музике желимо да посматрамо у односу на питање колико је било реалних, а колико хипотетичких могућности да се у српској музичкој педагогији употребе образовни принципи који су крајем XIX и почетком XX века у Европи били у експанзији. Поменимо још и Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner) и његову Waldorf педагогију (Немачка), Александра Нила (Alexander Sutherland Neill) и слободну децу Summerhill-а (Енглеска), Марију Монтесори (Maria Montessori) и њену Монтесори педагогију, затим Франциска Ферера (Francesc Ferrer) и његову идеју о савременом васпитању и образовању, коју је једноставно назвао Модерна школа (Шпанија). Свим овим приступима једно је заједничко – слобода, неоптерећеност правилима, саморазвој. У ову класификацију спада и Далкрозова еуритмика.⁶

Направићемо сада пресек деловања кроз животно раздобље најзначајнијих европских и најзначајнијих српских музичких педагога с краја XIX и почетка XX века.

⁶ О западноевропским педагошким методама у области музике можемо сазнати више из следеће литературе: Васиљевић 1978; Јовић 1996; Радичева 1997; Васиљевић 2000а; Васиљевић 2000б; Грујић-Влајнић 2001; Хрпка 2001; Петровић 2002; Дробни 2008; Дробни 2009; Казић 2013; Galikowska-Gajewska, 2014.

Табела 1. Упоредни приказ водећих европских и српских педагога друге половине XIX и прве половине XX века

Европски педагози	Српски музички педагози
- Франциско Ферер 1859–1909.	- Милан Миловук 1825–1883.
- Рудолф Штајнер 1861–1925.	- Стеван Стојановић Мокрањац 1856–1914.
- Емил Жак Далкроз 1865–1950.	- Исидор Бајић 1878–1915.
- Марија Монтесори 1870–1952.	- Милоје Милојевић 1884–1946.
- Золтан Кодаљ 1882–1967.	- Миодраг Васиљевић 1903–1963.
- Александар Сатерленд Нил 1883–1973.	- Боривоје Поповић 1918–1994.
- Карл Орф 1895–1982.	
- Шиничи Сузуки 1898–1998.	

Видимо да је реално било могуће да српски педагози буду упознати са страном педагогијом, те да су неки принципи могли бити употребљени/уведени у личну наставу, а да ли су педагози били обавештени, зависи од више фактора: личне заинтересованости, стања и ефикасности медија, фреквентности домаћих и страних стручњака.

Да бисмо се егзактно бавили питањем информисаности домаћих педагога о дешавањима у области педагогије у Европи, било би потребно спровести истраживање које би се базирало не само на педагошким већ и на социолошким, културолошким и политичким чињеницама у то време. Нека запажања, међутим, можемо овде издвојити, јер се у њима недвосмислено очитује дејство европских методичара тога времена и опште идеје прогресивне педагогије, односно, „нове школе” наспрам, сматрало се, превазиђене „старе школе”.

Наиме, у часопису *Школски одјек* бр. 6 из априла 1903. године, који је излазио у Новом Саду, а чије примерке чува библиотека Педагошког музеја у Београду, пронашли смо текст др Бертолда Хартмана (Berthold Hartman) под насловом „Фрагменти из педагогије”, у којем аутор износи своје афирмативне ставове о унутарњој мотивацији код деце и расправља о материјалима и поступцима који би је подстакли. Између осталог се каже: „Интерес, као веза између знања и воље, јесте по васпитну наставу од тако великог значаја, да ми морамо гледати, да стекнемо што јаснију слику о средствима и начинима, помоћу којих се интерес добија, него што су сва наша досадашња истраживања била у стању да нам је даду. Узмимо дакле интерес као чисто психички појав” (Hartman 1903: 58). Из овога можемо видети утицај педагошких тенденција из Западне Европе које смо помињали (Монтесори, Далкроз, Нил, Орф, Сузуки). У часопису *Мисао* из 1920. године дат је приказ књиге *Педагогика* аутора Љубомира М. Протића, који је дао др Б. М. Ј. (нигде у листу не постоји пуно име и презиме аутора овог текста), у којем се помињу принципи рада с јасном асоцијацијом на методу рада Марије Монтесори, италијанског педагога и лекара, али и осталих педагога са сличним васпитно-образовним модалитетима: „С пуним правом критикује писац што се у нас не развија

код ученика саморадња у смислу љубави према раду и воље ученика да сазнаду, да иду напред све више и више себе ради него се учи ради ‘што боље оцене’” (Б. М. Л. 1920: 479). Јасно је да се говори о унутрашњој мотивацији и љубави према учењу и сазнавању, а не учењу ради награде.

Још један домаћи педагог који је у својим методама рада користио скоро потпуно исте принципе као и Марија Монтесори у својој методи деловао је на подручју Војводине то јест Новог Сада. Мила (Милица) Малеташки била је, како су то тада звали, забавиља, односно васпитачица. У часопису Школски одјек у континуитету од неколико бројева заредом изложила је своју, можемо да кажемо, својеврсну методiku коју је назвала *Забавиште - Збирка целокупног рада у српском вероисповедном забавишту за породице, забавишта и забавиље*, даље стоји сакупила, сложила и написала Мила К. Малеташког рођ. Суботин, оспособљена забавиља (Малеташки 1904: 275). У броју 18 од септембра 1904. године Мила Малеташки говори о наставнику, о задовољству и предностима учења кроз игру, где каже да „стручњак не сме дозволити, да се у забавишту одомаћи механизам, већ свом енергијом својом мора настојавати, да све оно, што у забавишту дете ваља да научи, да се то у игри, причи и веселој, пријатној забави научи, и све што ради или учи и да разуме” (исто). Даље у тексту она даје опширно методе рада помоћу очигледних средстава, и то тако педагошки квалитетно и утемељено да смо одлучили да их у овом раду на овом месту, будући да се ради о српским методама рада (упркос томе што то нису музичке методе), укратко изнесемо. Методе које износи везане су за општу педагогију, али покриће за њихово истацање у овом раду налазимо у томе што је педагогија присутна у свакој интеракцији знања, па се образац који се предлаже може употребити и у музичкој педагогији. Такође, Мила Малеташки је у забавишту наглашавала музичко васпитање и стваралаштво (појање, песме) и истицала да се песмом најбоље изражавају дечије емоције.

За почетак очигледне наставе Мила Малеташки најпре препоручује дечију собу, а затим забавиште, где ће се повести разговор о стварима које се ту налазе. Из забавишта се прелази на спаваћу собу, кухињу, трпезарију, ходник, подрум, таван, при чему се у кратким и јасним реченицама објашњава сврха просторије и ствари у њој. Потом препоручује излазак из стана у двориште, где се тумаче све помоћне просторије, домаће животиње, па одлазак у врт и затим на улицу. За свако место везана су кратка и јасна тумачења. После упознавања с понашањем на улици, следи упознавање са људским занимањима, и то од блиских заната (ковач, обућар, пекар, пинтор и тако даље), преко трговаца, војника, лекара, до званичника и свештеника. Препоручује се затим одлазак на пољану, где се води разговор о биљу и земљорадњи, затим у виноград и шуму, а том приликом, саветује, треба разговарати и о животињама које на тим стаништима живе. Следе разговори о рудама, водама, природним појавама, али увек тако „да дете све оно што чује – и осети, с тога му ваља сваки предмет, о коме се води разговор, предочити, па чак, ако је могуће, и у руке му дати, да не само види, но и да опипа” (исто: 276–278). За таква посматрања, наводи даље Малеташки, служе природна тела, модели и

сlike. Даље препоручује да приликом описа одређеног предмета „сваки предмет о коме се разговор води, треба дати и деци у руке да га опицају својим ручицама, те им пружити прилику да оно што чују и осете, јер само ће тако имати о свему јасан и потпун појам” (исто).

Интересантно је то да су сви ови принципи практично дословно исти као принципи Монтесоријеве, али се не може рећи да су преузети од ње, јер је Монтесоријева своју методу јавно презентовала тек 1909. године (текстови М. Малеташки су из 1904). Као потврду овоме изнећемо и податак из књиге *Монтесори или Валдорф*, где се каже да је Марија Монтесори своју методу описала 1909. године у књизи *Il Metodo della Pedagogica Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini* и да се 1913. године појавило и немачко издање те књиге под насловом „Самостални одгој у раној дечијој доби”. Даље се наводи да је од 1909. године Марија Монтесори почела одржавати течајеве као увод у Монтесори методу. „Након првог течаја у Риму уследили су течајеви у Лондону, Барселони, Паризу и Индији” (Seitz & Hallwachs 1997a: 23). Очито је да су ова два педагога у исто време на различитим местима развијале потпуно исте принципе рада, наравно, према препознатљивом узору у начелима Песталоција и Фребела.

Када говоримо о информисаности наших педагога о дешавањима у Европи, не можемо да не приметимо да су се у водећим домаћим часописима често налазили текстови о Далкроз методи. Неки од њих су толико афирмативни да се стиче утисак да је дошло до полагањог освешћивања и схватања да су овакве методе рада важне и вишеструко корисне, ако не и неопходне. Године 1922. у књижевно-политичком часопису *Мусао* у одељку Белешке, што по концепцији часописа подразумева неку врсту приказа, објављен је текст под насловом „Е. Жак-Далкроз: Ритам, Музика и Васпитање”. Доносимо фрагмент овог кратког текста:

„Код нас је релативно познат значај ритма у уметности, а апсолутно непознат за друштво, науку и педагогију. Професор Конзерваторије у Женеви, Е. Жак-Далкроз изнео је своје идеје о ритмици са таквом снагом, коју даје само вера. У првом делу своје капиталне студије излаже како треба слушати тонове гласова, пре но што их почнемо изводити; како треба будити мисли пре но што се почну преводити њихови инстинктивни изливи; како треба спровести васпитање централних мотора, како успоставити непосредно општење наших чула и нашег духа. И како је музика једина уметност која проистиче непосредно из живота, то она има да служи свакој манифестацији живота. Зато је она неопходна васпитању. Немогуће је и даље васпитавати децу, као што је то до сад било, чистом апстракцијом, баш онда кад у њима дрхти сваки дамар будући њихову индивидуалност. До данас је школа својим педагошким методама убијала децу, данас их она може подићи и ојачати музиком, оживљавајући и развијајући све јаче појединачне ритме деце. Само преко музике, а помоћу ритма, а без педагогије и професорске сувопарности треба пробудити код деце савест своје личности, развити њихов темперамент и ритам индивидуалности. Више него икад увиђа се да се само преко ритма може да успостави однос душа и духа, под-

свесног и свесног, између квалитета имагинације и остварења... Музика је једино васпитно средство која може да успостави односе наших нервних снага и наших интелектуалних снага” (Мандушин 1922: 1085).

Према нашим сазнањима, у музичким школама у Србији је педесетих, шездесетих и седамдесетих година XX века постојао предмет Ритмика, који је касније укинут. Није сасвим јасно због чега је један тако значајан и практичан предмет искључен из наставе. Доказну документацију о тачном периоду спровођења овог предмета у музичким школама тражили смо у архиви школе „Мокрањац” и у фондовима Народне библиотеке Србије. Нисмо могли да дођемо ни до каквог писаног трага (стари наставни програми), па смо податке добили од старијих колега и професора који су тај предмет похађали. Редовни професор Факултета музичке уметности у Београду на Катедри за солфеђо и музичку педагогију Вера Миланковић објаснила нам је да је у Београду у музичкој школи „Станковић” постојао предмет Ритмика, који је она похађала шездесетих година XX века уз остале предмете предвиђене програмом за основну музичку школу, али да концепција предмета, посматрано са данашњег професионалног аспекта, није имала много везе са Далкрозовим принципима, како би се од Ритмике очекивало. Претпостављамо да је циљ тог предмета био онај на који наводи Далкроз техника, о којој смо раније говорили, али да је спровођење било на нивоу аматерског. Како Вера Миланковић каже, „више је личило на неку врсту разгибавања уз музику“ (интервју обављен 3. априла 2015. године).

У тексту из 1923. године, такође из часописа *Musao*, под називом „Од оваплоћења до области”, Станислав Винавер даје приказ концерата одржаних у Београду неколико месеци уназад. Између осталих, помиње (мада не у најбољем светлу) Магу Магазиновић и ученице из њене школе „Ритмичних игара”, које су припремиле час по методи Жака Далкроза. Говорећи даље о Далкрозовој методи, наводи да је „пре кратког времена Далкроз одржао низ предавања у Енглеској, пред најпозванијим стручњацима васпитања младежи” и да је „његов оштроумни начин да развије смисао за ритам, координацију, јасност рационалног оваплоћења, јединство изразитости у покрету” – изазвао дивљење „чија је последица увођење ритмичне гимнастике у школе, као неминовне културне тековине, од неслућеног васпитног домаћаја” (Винавер, 1923: 457). Наводи још да је у школама у Русији метода Далкроз обавезна.

Закључак

Када се говори о педагогији као саставном делу модерне, уставне Европе XIX века, значајно је истаћи тенденције ослобађања педагошког процеса од наметнутих политичких и педагошких принципа актуелне власти. Таквим настојањима одликује се педагогија с краја XIX и почетка XX века, и то кроз поменуте школе и њихове осниваче: Модерна школа Франциска Ферера, Валдорф (Waldorf) школе Рудолфа Штајнера, Саммерхил (Summerhill) Александра Нила, Монтесори (Montessori) вртићи

и школе. Педагози XIX века, који су утрли пут новој педагогији, умном васпитању, слободном, неконвенционалном, употребљивом образовању, поред поменутих Песталоција и Фребела, били су и Јохан Фридрих Хербарт (Johann Friedrich Herbart), затим Маркс (Karl Marx) и Енгелс (Friedrich Engels), Херберт Спенсер (Herbert Spencer) и други. С обзиром на то да су, као што смо у упоредној табели имали прилику да видимо, наши музичари, композитори и музички педагози живели и деловали у готово исто време кад и многи европски реформатори педагогије, у домаћу педагогију било је могуће увести неке аксиоме „нове школе” педагогије. Док су се, међутим, професионални музичари у Србији с краја XIX и у XX веку борили за најбољи, најтачнији, најпрактичнији начин музичког описмењавања, дотле су се у Западној Европи педагози бавили атрибутивним поступцима, проширивали су постојеће системе тиме што су се концентрисали на субјект, односно, дете, из чијих развојних својстава проистиче методски конструктивизам. Дете је најбитнији део сваке педагошке методе.

Српска педагошка пракса је релативно кратка у односу на европску. Посматрајући период од једног и по века и пређени пут од кризе и нестабилности на свим друштвеним и културно-образовним нивоима, у доследној тежњи за традиционалним препознајемо борбу за национални идентитет, од чега не треба одступати. Увођење страних учења с позитивним исходима, у традиционалне, домаће методе може се посматрати као веза атрибутивних педагошких идеја с националном методолошком конструкцијом, односно, као допунаосновној методској бази, под чиме подразумевамо неку од уобичајених метода описмењавања. У Србији смо данас, на пољу наставе солфеђа, достигли то да се уз вештине неопходне за савладавање тачног опажања и течне репродукције, за развој музичког мишљења и музикалности користимо и наукама као што су психологија и педагогија, које омогућавају шире сагледавање и ефикасније решавање одређених проблема. Постоје тенденције увођења иностраних педагошких немусичких метода у домаћи модел музичког образовања (Парезановић 2016). Тековине српске музичке педагогије и метода у настави солфеђа, стечене посвећеним радом свих поменутих српских музичких педагога, композитора, музичких критичара, огледају се у томе што је домаћа пракса, будући да је настала преношењем достигнућа Западне Европе, успела да очува утицај традиционалног (употреба методе за описмењавање Миодрага Васиљевића на народним основама, али не увек и свугде), мада би за праксу пожељно било да је тај утицај, у неком другом, ширем облику, још већи.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Б. М. Ј. (1920) „Приказ”, *Misao* / В. М. Ј. (1920) „Prikaz” [Review], *Misao*. http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1920#page/479/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Дробни, И. (2008) *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Drobni, I. (2008) *Metodičke osnove vokalno-instrumentalne nastave* [Methodical Foundations of the Vocal-Instrumental Education], Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Дробни, И. (2009) „Наставна средства у педагозији музичке писмености”, *Настава и васпитање*, 1, Београд: Педагошко друштво Србије, 44–54 / Drobni, I. (2009) „Nastavna sredstva u pedagogiji muzičke pismenosti”, *Nastava i vaspitanje*, 1 [“Teaching aids in musical literacy pedagogy”, *Journal of Education*, 1], Beograd: Pedagoško društvo Srbije, 44–54.
- Galikowska-Gajewska, A. (2014) “Music in Motion”, у М. Петровић (ур.) *Играј, играј, играј! Четрнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности, 157–165 / Galikowska-Gajewska, A. (2014) “Music in Motion”, у М. Petrović (ur.) *Igraj, igraј, igraј! Četrnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti - Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [in M. Petrović (ed.) *Dance, Dance, Dance! 14th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music], 157–165.
- Грол, М. (1902) „Музичке прилике у нас – Београдска музичка школа”, *Српски књижевни гласник* / Grol, M. (1902) „Muzičke prilike u nas – Beogradska muzička škola” [“Our Music Environment – the Belgrade Music School”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1902-001#page/58/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Грујић-Влајнић, С. (2001) „Улога песме у музичком образовању приватних музичких школа у САД”, у В. Миланковић (ур.) *Зборник трећег педагошког форума*, Београд: Факултет музичке уметности, 77–90 / Grujić-Vlajnić, S. (2001) „Uloga pesme u muzičkom obrazovanju privatnih muzičkih škola u SAD”, у V. Milanković (ur.) *Zbornik trećeg pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“The Role of Song in Music Education in Private Music Schools in the USA”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Third Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 77–90
- Hartman, V. (1903) „Фрагменти из педагогике”, *Школски одјек* 6, април 1903 / Hartman, V. (1903) „Fragmenti iz pedagogike” [“Fragments from the Pedagogical Practice”], *Školski odjek* 6, april 1903.
- Христић, С. (1909) „Двадесетпетогодишњица Г. Стевана Мокрањца”, *Српски књижевни гласник* / Hristić, S. (1909) „Dvadesetpetogodišnjica G. Stevana Mokranjca” [“25th Anniversary of M. Stevan Mokranjac”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1909-001#page/779/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Христић, С. (1910) „Бетовенова Девета симфонија у Београду”, *Српски књижевни гласник* / Hristić, S. (1910) „Beethoven's Deveta simfonija u Beogradu” [“Beethoven's 9th Symphony in Belgrade”], *Srpski književni glasnik*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Srpski_knjizevni_glasnik_1901-1941/P-1010-1910-001#page/683/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Христић, С. (1919) „Досадањи музички рад”, *Misao* / Hristić, S. (1919) „Dosadanji muzički rad” [“Musical Activity Up till Now”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1919#page/0/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Христић, С. (1938) „Путеви наше националне музике”, *XX век* / Hristić, S. (1938) „Putevi naše nacionalne muzike” [“The Trajectories of our National Music”], *XX vek*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/P_0147/1938/05/b005#page/3/mode/1up (приступљено фебруара 2015).

- Хрпка, И. (2001) *Искусства и методе француске и бугарске школе – анализе и разматрања*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Нрпка, И. (2001) *Iskustva i metode francuske i bugarske škole – analize i razmatranja*, необјављена докторска дисертација, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Experiences and Methods of the French and Bulgarian Schools - Analyses and Considerations*, unpublished PhD thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Јовић, А. (1996) *Функционална метода Миодрага А. Васиљевића и њена примена данас*, необјављена магистарска теза, Београд: Факултет музичке уметности / Јовић, А. (1996) *Funkcionalna metoda Miodraga A. Vasiljevića i njena primena danas*, необјављена магистарска теза, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Miodrag A. Vasiljević's Functional Method and its Application Today*, unpublished MPhil thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Казић, С. (2013) *Solfeggio: historija i praksa*, Сарајево: Музичка академија / Kazić, S. (2013) *Solfeggio: historija i praksa*, Sarajevo: Muzička akademija [*Solfeggio: History and Practice*, Sarajevo: Music Academy].
- Каран, Г. (1993) *Морфолошки прилаз инструктивној литератури нотног певања и теорије музике у Србији до Другог светског рата*, необјављена магистарска теза, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (1993) *Morfološki prilaz instruktivnoj literaturi notnog pevanja i teorije muzike u Srbiji do Drugog svetskog rata*, необјављена магистарска теза, Београд: Fakultet muzičke umetnosti [*Morphological Approach to the Educational Literature of Notated Singing and Music theory in Seerbia until the World War II*, unpublished MPhil thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Karan, G. (2003) „Putevi pedagogije solfeđa”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik petog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Trajectories of the Solfeggio Pedagogy”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the 5th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 62–66.
- Karan, G. (ur.) (2004) *Zbornik šestog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 6th Pedagogical forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Karan, G. (ur.) (2005) *Zbornik sedmog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 7th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (2006) „Путеви музичке педагогије код нас”, у Г. Каран (ур.) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Осми педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности, 145–150 / Karan, G. (2006) „Putevi muzičke pedagogije kod nas”, u G. Karan (ur.) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Osmi pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Music education in Serbia”, in G. Karan (ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 8th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2006) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Осми педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2004) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Osmi pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 8th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2007) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Девети педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2007) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Deveti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 9th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2008) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Десети педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2008) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Deseti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 10th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (ур.) (2009) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Једанаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2009) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Jedanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

- [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 11th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Каран, Г. (2009) „Настава нотног певања у Србији до друге половине 19. века – слика времена, прилика, услова и утицаја”, у Г. Каран (ур.) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Једанаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности, 135–145 / Karan, G. (2009) „Nastava notnog pevanja u Srbiji do druge polovine 19. veka – slika vremena, prilika, uslova i uticaja”, у G. Karan (ur.) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Jedanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Singing Training Lessons in Serbia Until the Second Part of 19th Century – Time, Situations, Conditions, Influences”, in G. Karan (ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 11th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 135–145
- Каран, Г. (ур.) (2010) *Покрет у музичким и сценским уметностима. Дванаести педагошки форум*, Београд: Факултет музичке уметности / Karan, G. (ur.) (2010) *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima. Dvanaesti pedagoški forum*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Movement in Music and in Performing Arts. 12th Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Коменски, Ј. (1997) *Велика дидактика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Komenski, J. (1997) *Velika didaktika [The Big Didactics]*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Малеташки, М. (1904) „Забавиште – Збирка целокупног рада у српском вероисповедном забавишту за породице, забавишта и забавиље”, *Школски одјек* / Maletaški, M. (1904) „Zabavište – Zbirka celokupnog rada u srpskom veroispovednom zabavištu za porodice, zabavišta i zabavilje” [“The Game Space – The Collection of the Entire Work in Serbian Orthodox Gaming Center, Game Centers and Educators”, *Školski odjek*].
- Мандушин, И. (1922) „Е. Жак-Далкроз: Ритам, Музика и Васпитање”, *Мисао* / Mandušin, I. (1922) „E. Žak-Dalkroz: Ritam, Muzika i Vaspitanje” [“E. J-Dalcroze: Rhythm, Music and Education”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1922#page/1085/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Марковић, П. (1903) „Приказ”, *Бранково коло* / Marković, P. (1903) „Prikaz” [“Review”], *Brankovo kolo*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/casopisi_pretrazivi_po_datumu/brankovo_kolo/1903/01/b004#page/12/mode/1up (приступљено марта 2015).
- Милојевић, М. (1919) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца”, *Мисао* / Milojević, M. (1919) „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca” [“The Artistic Personality of Stevan Mokranjac”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1919#page/0/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Миланковић, В. (1998) „Solfeggio u funkciji interpretacije muzike”, у V. Milanković (ur.) *Zbornik radova prvog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Solfeggio in the Function of Music Interpretation”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 11–18.
- Миланковић, В. (ур.) (2000) *Zbornik radova drugog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Second Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2001) *Zbornik radova trećeg pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Third Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2002) *Zbornik radova četvrtog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Fourth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Миланковић, В. (ур.) (2003) *Zbornik petog pedagoškog foruma*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the Fifth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music].
- Муџић, В. (1973) *Методологија педагошког истраживања*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника / Mužić, V. (1973) *Metodologija pedagoškog istraživanja [Methodology of Pedagogical Research]*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Парезановић, К. (2016) *Примена основних принципа васпитно-образовне методе Марије Монтесори у настави солфеџа*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Parezanović, K. (2016) *Primena osnovnih principa vaspitno-obrazovne metode Marije Montessori u nastavi solfeggia*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности

- metode Marije Montessori u nastavi solfeđa*, neobjavljena doktorska disertacija, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [*Application of the Basic Principles of Maria Montessori's Educational Method in Solfeggio Education*, Unpublished PhD Thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Petrović, M. (2000) „Pesma u kontekstu muzičko-pedagoške tradicije srpskog 19. i 20. veka”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik drugog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Song in the Context of Music Education Tradition of Serbian 19th and 20th Century”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Second Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 75–87.
- Petrović, M. (2002) „Karola Grindea: metod, tehnika, kreativni pristup”, u V. Milanković (ur.) *Zbornik četvrtog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [“Carola Grindea: Method, Technique, Creative Approach”, in V. Milanković (ed.) *Proceedings of the Fourth Pedagogical Forum*, Belgrade: Faculty of Music], 77–86.
- Петровић, М. (ур.) (2011) *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2011) *Zbornik trinaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Proceedings of the 13th Pedagogical Forum of Performing Arts*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2012) *Играј, играј, играј! Четрнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2012) *Igraj, igraj, igraj! Četnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Dance, Dance, Dance! 14th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2013) *Играј, играј, играј! Петнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2013) *Igraj, igraj, igraj! Petnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Dance, Dance, Dance! 1st Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2014) *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима. Шеснаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2014) *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima. Šesnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Sociological Aspect of Pedagogy and Performance in Performing Arts. 16th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Петровић, М. (ур.) (2015) *Социолошки аспект педагогије и извођаштва у сценским уметностима. Седамнаести педагошки форум сценских уметности – Зборник радова*, Београд: Факултет музичке уметности / Petrović, M. (ur.) (2015) *Sociološki aspekt pedagogije i izvođaštva u scenskim umetnostima. Sedamnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti – Zbornik radova*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [(ed.) *Sociological Aspect of Pedagogy and Performance in Performing Arts. 17th Pedagogical Forum of Performing Arts – Collection of Papers*, Belgrade: Faculty of Music].
- Радичева, Д. (1997) *Увод у методику наставе солфеђа*, Нови Сад: Универзитет уметности у Новом Саду – Академија уметности / Radičeva, D. (1997) *Uvod u metodiku nastave solfeđa*, Novi Sad: Univerzitet umetnosti u Novom Sadu – Akademija umetnosti [*Introduction to the Method of Solfeggio Education*, Novi Sad: University of Arts in Novi Sad – Academy of Arts].
- Seitz, M., Hallwachs, U. (1997) *Монтесори или Валдорф? Књига за родитеље, одгајатеље и педагоге I*, Загреб: Едука / Montessori ili Waldorf? Књига за roditelje, odgajatelje i Pedagoge I [*Montessori or Waldorf? The Book for Parents, Care-Takers and Pedagogues I*], Zagreb: Eduka.
- Стојановић, Г. (2001) *Компаративна методологија наставе музичке писмености и наставе почетног читања и писања*, неobjављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности / Stojanović, G. (2001) *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i nastave početnog čitanja i pisanja*, neobjavljena doktorska disertacija, Beograd:

- Fakultet muzičke umetnosti [*Comparative Methodology of Music Literacy Education and Basic Literacy Education*, unpublished PdD thesis, Belgrade: Faculty of Music].
- Васиљевић, З. М. (1978) *Методика наставе солфеђа I*, Београд: Универзитет уметности / Vasiljević, Z. M. (1978) *Metodika nastave solfedo I*, Beograd: Univerzitet umetnosti [*Method of Solfeggio Education I*, Belgrade: University of Arts].
- Васиљевић, З. М. (2000a) *Методика музичке писмености*, Београд: Академија / Vasiljević, Z. M. (2000a) *Metodika muzičke pismenosti* [*Method of Music Literacy Education*], Beograd: Akademija.
- Васиљевић, З. М. (2000b) *Рат за српску музичку писменост*, Београд: Просвета / Vasiljević, Z. M. (2000b) *Rat za srpsku muzičku pismenost* [*Battle for Serbian Music Literacy*], Beograd: Prosveta.
- Винавер, С. (1921) „Музички живот”, *Мисао* / Vinaver, S. „Muzički život” [“Musical Life”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1921#page/529/mode/1up (приступљено јануара 2015).
- Винавер, С. (1923) „Од оваплоћења до области”, *Мисао* / Vinaver, S. (1923) „Od ovaploćenja do oblasti” [“From Appearance to the Field”], *Misao*, http://www.digitalna.nb.rs/wb/NBS/Novine_i_casopisi/Misao_1919-1937/P-0409-1923#page/457/mode/1up (приступљено фебруара 2015)

Kristina Parezanović

THE ORGANISATION OF SOLFÈGE PEDAGOGY IN SERBIA FROM THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY UNTIL TODAY – ACHIEVEMENTS AND ATTAINMENTS

(Summary)

This research focuses on the development of art music, music pedagogy and teaching solfège in Serbia in the long period stretching from the second half of the 19th century until the present day. In this article I present a chronology of the institutionalisation of the music education system in Serbia; then, I discuss the origins of the influence of Western European artistic-pedagogical practices on Serbian teaching, through the testimonies by Stevan Hristić, Berthold Hartmann, Miloje Milojević, Stanislav Vinaver, Milan Grol and others. I finish with the presentation of the most important Serbian music pedagogues and their achievements in the period before World War II (Stevan Stojanović Mokranjac, Isidor Bajić, Miloje Milojević, Miodrag Vasiljević) in parallel with the results and practices of the Western European and global music pedagogy. My goal is to observe Serbian approaches to music pedagogy in relation to the question of the possibilities, realistic or hypothetical, to use the educational principles which were in expansion in Europe at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries in Serbian music pedagogy. After examining the methods of teaching solfège in the period from the end of World War II until today, I conclude that Serbia has developed its own pedagogic style (even though it is based on the complementarity of several autochthonous and foreign methodical solutions), built upon and supported by the experience and knowledge of Serbian and foreign attainments in music pedagogy.

Примљено 14. августа 2016.

Прихваћено за штампу 7. септембра 2016.

Оригинални научни рад