

## ЛОГИКА У НАСТАВИ ХАРМОНИЈЕ

Хармонија припада музичко-теоријским дисциплинама чије изучавање почиње у средњој музичкој школи и наставља се, у нашем школском систему, и на високим музичким школама још 2-3 године, зависно од ужег опредељења студената, односно од програма одговарајућег одсека. Енциклопедијско значење речи *хармонија* је познато – она значи склад, спој различитих елемената у складну, уравнотежену целину. У музици, хармонија може да буде синоним за сваки акорд (сазвучје), а наука о хармонији, најкраће речено, подразумева науку о акордима и њиховом спајању; као школска дисциплина она има за циљ оспособљавање за правилно писање и разумевање (складног) музичког тока.

Школска наука о хармонији базира се на традиционалним стилевима, у чијем центру је музички класицизам. Без обзира што се на високим школама иде и даље (укључујући и музику 20. века), основац на класичну хармонију је перманентно присутан, не само због заступљености традиционалног хармонског језика (са свим својим варијантама) у огромном броју дела уметничке музике, већ и због тога што овладавање разним елементима класичне хармоније за многе ученике и студенте представља приличан проблем.

Хармонија о којој је реч има своју логику која је изграђена вишевековним развојем музике. У првим деценијама 18. века, тоналитет на коме је почивало европско музичко стваралаштво добија своја акустичка тумачења.<sup>1</sup> Даљи развој музике учвршћује и шири могућности тоналитета, умножавају се и модификују тонови који могу да уђу у састав неких акорада, али след акорада подлеже истим функционалним односима који су произишли из интуитивно пронађеног и потом објашњеног звучног односа између напетости и разрешења, што чини основу музичког изражавања све до позног романтизма, укључујући и неке касније стилске орјентације и жанрове. С тим у вези употребљавају се изрази *законитости тоналитета* и *функционалности*

1 Жан Филип Рамо (Jean Philippe Rameau), француски композитор и теоретичар, и други.

онална логика, а међу онима који су прошли кроз музичке школе може се чути и да је хармонија „музичка математика”.

Међутим, сведоци смо да у настави овог предмета сувопарно инсистирање на законитостима тоналитета и математичком решавању хармонских задатака (шифрованих басова) не доноси задовољавајуће резултате. Због тога овде неће бити речи о математичкој и физичкој логици хармоније, већ о једној другој – о логици педагошке праксе.

Пођимо од улоге коју хармонија има у музици: она је пратња (звучна допуна) мелодије, њен тумач (изражајно средство), а затим и регулатор обликовања музичког дела. Музикални аматери проналазе пратњу мелодија испробавајући на инструменту оно што, према њиховом укусу, лепше звучи. Ученици музичких школа свирају комплекснија дела, али често не умеју да хармонизују ни најједноставнију мелодију. Они који су склони импровизованим хармонизацијама већином не показују знатније интересовање за интелектуалну компоненту изучавања хармоније. А то је за професионално бављење музиком неопходно, јер треба разумети, у циљу добре интерпретације, музички ток сваке композиције, и много тога другог.

Ако је хармонија пратња мелодије, логично је да се у настави хармоније мелодија стави у први план, што у домаћој пракси прилично изостаје – одлаже се као „теже”, не само у почетној фази рада, већ и при обради већине методских јединица. Тако мелодија „животари” у сенци све већег броја правила, па се веза између мелодије и хармоније не успоставља на задовољавајући начин. Да би се то избегло, може се читав прилаз предмету конципирати преко хармонизације сопрана – наравно, у почетку је то мелодија с најједноставнијим покретима, прилагођеним смени три главна трозвука који представљају функције тоналитета.<sup>2</sup> За припрему која претходи планираној хармонизацији довољно је објашњење о поставци акорада – наравно, уз звучну илустрацију, али не само од стране наставника. Ученици који се замоле да одмах на клавиру испробају дате поставке акорада, повезиваће, од првог часа, сва теоријска тумачења са звучном праксом – другачије неће ни моћи да замисле свој прилаз хармонији. Логично је и да наставник активира звучну пажњу захтевом да се, из његовог свирања, препозна како је акорд

2 Овакав приступ изучавању хармоније заступљен је у: И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов, *Учебник гармонии*, Москва – прво издање 1937, касније још бројна издања. О томе сам писала и у чланку „Мелодија и хармонија”, *Зборник радова Трећег педагошког форума*, Факултет музичке уметности у Београду, 2001 (нажалост објављено без нотних примера).

постављен. (Каснији хармонски диктати не треба да се ограничавају само на илустровање нове хармонске везе, већ треба да садрже и познато и ново).

Наведени задаци су једноставни, али веома важни за почетак изучавања хармоније. Можда се хармонизовање мелодије без унапред детаљно датих правила чини нелогичним. Али запитајмо се како то раде аматери, па ће логика таквог прилаза одмах постати јасна. Довољно је да се уочи ком акорду међу трозвучима главних представника хармонских функција припада сваки поједини тон задате мелодије, остало се сазнаје из тумачења које прати анализу саме хармонизације, као и из слушања, односно свирања акордских веза. Тиме се иде од конкретног ка апстракцији, а не обратно, што је младим музичарима (и не само сасвим младим) много ближе и прихватљивије.

Из овако постављене методологије логично произилази следеће: сваки нови акорд који се обрађује треба прво чути у односу на окружење у тоналитету (хармонски диктат) и путем свирања најтипичнијих хармонских веза запамтити његову звучност и кретање гласова. Овом меморисању помаже издвајање горњег гласа певањем, чиме се уједно учвршћује веза између мелодије и хармоније.<sup>3</sup> Ако се запитамо зашто накнадни прилаз свирању хармонских веза ученицима ствара тешкоће (углавном се прибегава шаблонизираним каденцама, у једном тоналитету и при модулирању<sup>4</sup>), одговор је једноставан: у тренутку кад је психа ученика већ оптерећена бројним правилима, при реализацији истих звук измиче; с друге стране звук се не покорава увек унапред зацртаним правилима! Препознавање мелодијских покрета, усвојених поступно преко краћих одломака (модела), био би логичан ослонац за хармонизације школских вежби које се на основу тога спонтано решавају и писмено и на клавиру, а једном успостављена веза између мелодије и хармоније пружа гаранцију успешног овладавања овом дисциплином.

3 Разрађену методологију свирања хармонских модела (веза) упознала сам за време боравка у Француској још давне 1967/68. школске године, у класи чувеног педагога Нађе Буланже (Nadia Boulanger): студенти су добијали повећу збирку модела коју су морали да науче напамет; на часовима би један студент ове моделе свирао из нота, а други би, за другим клавиром, понављао оно што је чуо. У нашим музичким школама се овај начин развијања хармонског слуха не може спровести јер за музичко-теоријску наставу нису предвиђене учионице са два клавира. Иначе, меморисање звучности акорада се практикује приликом учења без-хармоније.

4 Каденца (у хармонији) – спој акорада којим се закључује једна музичка фраза; модулатија – промена тоналитета.

Прилазећи хармонизовању мелодије која има 8 тактова (касније и више), логично је да се она прво сагледа у целини и успостави свест о музичкој реченици и музичком периоду.<sup>5</sup> Организација хармонског тока у периоду од две реченице није произвољна, јер ова форма, да би се остварила, треба да садржи две различите каденце. Успостављање везе између мелодије, хармоније и форме провоцира потребу да се изван прописаних каденци (које могу незнатно да варирају) музички ток, ма колико био једноставан, учини хармонски разноврснијим. На тај начин употреба трозвука споредних ступњева, секстакорада, доминантног септакорда и његових обртаја и других акорада добија свој музички смисао, а правила о техници њиховог везивања заиста постају само техника, а не циљ изучавања хармоније, као што вежбање скала и техничких етида не представља циљ, већ средство које омогућава интерпретацију музичких дела.

Питање естетске компоненте у настави хармоније, које се овим отвара, има изузетно важне димензије у развоју младог музичара. У трагању за што лепшим остваривањем постављених задатака (који временом постају сложенији), ученик развија своју музикалност и моћ разумевања музике преко освешћеног искуства и креативности, долазећи постепено до разних спознаја које му омогућавају дубље разумевање музичких дела, што је много драгоцене од шаблонски (или вербално) научених правила о законитостима тоналитета.

Стављање мелодије у центар музичког образовања француски педагог Едгар Вилемс (Edgar Willems) образлаже тиме да мелодију чине покрети интервала, ритам и облик, али не као апстракције, већ у служби уметничке експресије коју употпуњава хармонија, и закључује: „Повезивање свих музичких елемената с интелектуалном страном науке о хармонији резултира свесним естетским доживљајем, што учење хармоније чини привлачним, а знање трајним”.<sup>6</sup> Свесни естетски доживљај обogaћује, води ка спознаји стила једне

5 У нашој педагошкој пракси није уобичајено да се мелодије хармонских задатака перманентно анализирају и формално. За време већ поменутог студијског боравка у Паризу (в. фусногу 3), где сам се нашао после завршених студија и већ трогодишњег професоровања, била сам изненађена када ми је Нађа Буланже луком обележила фразу (реченицу) у хармонском задатку који сам израдила. Живо се сећам и њених речи: „Ви хармонију одлично познајете теоријски, али...” Овај лук је у многоме променио мој дотадашњи прилаз настави хармоније.

6 Edgar Willems, *Les bases psychologiques de l'éducation musicale (Психолошке основе музичког образовања)*, Париз, 1956.

композиције и пружа могућност њеног аутентичног тумачења, аналитичког и извођачког.

Када је о реч стилској компоненти музике, треба истаћи да је хармонски језик једна од њених главних одредница. Иако се музичко стваралаштво три велике стилске епохе – барока, класике и романтизма – заснива на истим законитостима тоналитета, разлике су веома велике, чак и између композитора исте епохе. Поменимо само два великана класике – Моцарта и Бетовена (W. A. Mozart, L. v. Beethoven) – па ће и упућени љубитељ музике, а не само професионални музичар, знати да је њихова музика другачија у изразу, у карактеру. Студент који је у средњој музичкој школи научио правила класичне хармоније а није искусио улогу хармонских веза у звучном обликовању мале музичке целине, није у стању да практично примени та знања. Не само што лоше хармонизује задату мелодију, већ је несигуран и у анализи облика једне композиције. (То се види већ на тестовима пријемних испита за факултет, затим и на часовима хармоније и музичких облика). Како су средњошколци припремљени да и на изражајну и на обликотворну улогу хармоније гледају углавном површински (преко научене терминологије), стручно напредовање таквих студената је отежано, успорено. Насупрот томе, неговање дубљег звучног разумевања изражајне моћи хармоније и њене улоге у обликовању музичких дела омогућава праћење свих нијанси у њеним менама кроз историју музике, прихватање настанка и нестанка класичног тоналитета и појаву нових начина музичког изражавања као логичне последице развоја музичке уметности.

Као што је писање реченица (а не само речи) и малих састава нераздвајни део општег описмењавања, било би логично да се слични поступци примењују и у музичком описмењавању. Креативност која се у то улаже није резервисана само за будуће књижевнике, односно будуће композиторе; она је неопходна психолошка компонента сваке успешне педагогије. Настава хармоније у којој су у први план стављена теоријска правила и терминолошко етикетирање појава не може да садржи креативност. Овим се не мисли како треба изоставити правила и заобићи стручне термине, већ како их треба подредити звучним догађањима у музичком току. За разлику од немачких уџбеника традиционалне хармоније (и других који су настали под утицајем великих немачких теоретичара музике), у руским уџбеницима подвучен је стваралачки моменат. Логику оваквог прилаза не треба тражити само у податку да су основе руске педагогије на пољу хармоније поставила два велика композитора, Петар Иљич

Чајковски и Николај Римски Корсаков<sup>7</sup>, већ и у чињеници да немачка и руска традиционална (народна) музика почивају на другачијим основама, то јест да се превасходно кроз немачку музику изградио тоналитет, а да је руска уметничка музика знатно допринела његовом (природном) разграђивању, и то кроз дела композитора различитих стилских усмерења (Мусоргски, Скрјабин, Стравински...). Како тоналитет ипак има универзално значење, руски педагози су разрадили систем вежби преко којих ученици и студенти практично освајају све његове законитости.<sup>8</sup> Логика педагошке праксе налагала је приближавање, уграђивање слушних навика (руским полазницима курса хармоније) преко свирања хармонских веза и путем креирања основних облика музичке синтаксе – реченица и периода (понекад и већих форми). Развијање музичке интуиције и хармонског слуха обухватањем основних музичких компоненти – мелодије, ритма и облика у споју са хармонијом, у овим вежбама контролисано је интелектом али није спутано, напротив – задати оквири стимулишу креативно трагање за музикалним решењима постављених задатака, као што у сонету стих и рима стимулишу песника за проналажење најделотворнијих речи. Укратко, методологија хармоније заснована на естетици и креативности је веома далеко од „музичке математике”.

На нашем терену проблем је сличан – тоналне основе наших народних мелодија се не подударују с класичним тоналитетом, а савремене генерације младих одрасле су слушајући Битлсе (Beatles) и друге популарне, мање вредне музичке производе. Теоријско учење хармоније у музичким школама због тога постаје још апстрактније и мање привлачно, па се, логичним размишљањем, мора доћи до закључка да је потребно интензивније обраћање практичној страни ове дисциплине. Међутим, када се с тим почне тек на првој години студија, углавном је касно, јер интерес за кретања у класичном тоналитету није пробуђен. Свирање вежби из хармоније одвија се с великим напором – оптерећени наученим правилима одвојено од звучног искуства, студенти су приморани да израчунавају састав акорада, тако да у музичкој реченици коју свирају, а чије им звучање измиче, одсуствују и ритам и контрола кретања мелодијске линије, а тиме, наравно, и осећај музичке реченице. И свирање инстру-

7 П. И. Чайковский, *Руководство к практическому изучению гармонии*, 1872; Н. Р. Корсаков, *Практический учебник гармонии*, 1884. литографија, 1886. прво штампано издање.

8 Видети опширније у: Мирјана Живковић, „Сагледавање хроматике при обради модулатија”, *Зборник Катедре за теоријске предмете*, ФМУ, Београд, 2005.

мента (осим код ређих изузетака) одвија се без знатнијег учешћа интелекта, па је самостална надградња у погледу стилског прилаза музици скоро недостижан циљ.

Међу нашим педагозима, комплексност предмета Хармонија уочио је још пре више од пола века етномузиколог и солфеђиста Миодраг Васиљевић<sup>9</sup>, написавши уџбеник који већ у наслову одражава погледе свог аутора: *Наука о хармонији строгог стила у вези са интонацијом, Научом о мелодији и елементима Науке о облицима*. Како овај рад није у потпуности довршен, до скоро је остао необјављен<sup>10</sup>, а методологија која је у њему заступљена мало је позната. Цитираћемо неколико мисли из ауторовог *Предговора*: „Сматрам да је вођење гласова основна лепота хармонског става и да се та лепота може постићи само онда ако се од првог часа почну тумачити проблеми мелодике паралелно са проблемима хармоније. И не само да се тумаче, него да се и спонтано праве.” „Уношење елемената науке о облицима у науку о хармонији није ништа ново, јер ове две науке чине извор музике. Али ја сам унео варијације ритмичке, мелодијске и хармонске на један најприступачнији начин.” „Хармонији сам дао мелодијску обојеност са разлогом: да логика мелодије повлачи за собом и хармонску логику и да мелодијске спонтаности дају и хармонску спонтаност.” Иако је домаће задатке аутор исписао само у почетном делу уџбеника, упутства за свирање, као и упутства за школска вежбања и самосталан рад присутна су од почетка до краја рукописа!

Свирати треба „прво с табле, а затим напамет”, а „хармонизовање мелодије (је) главни циљ науке о хармонији”. Препоручује да се мале реченице (фразе) прво изграђују са два тона – првим и петим лествичним ступњем – како би ученици боље осетили где је полузавршетак, а где завршетак. Нашем музичком фолклору дат је велики простор и значај, али се у књизи налази и обиље примера из музичке литературе, домаће и стране, од Анонимуса из 13. века до Дебисија (Debussy) и Прокофјева.

Логични Васиљевићеви ставови подударају се с оним што смо укратко изнели на основу неких страних искустава и сопствене педагошке праксе. Сасвим је јасно да повезивање мелодије, њеног

9 Миодраг Васиљевић (1903-1963) је током своје наставничке праксе предавао солфеђо, теорију музике, музички фолклор и хармонију.

10 *Науку о хармонији* Миодраг Васиљевић је написао 1943. године, а поводом стогодишњице његовог рођења 2003, с допунама од стране других аутора, издао ју је Завод за уџбенике и наставна средства, Београд. Иако у разним сегментима непрактична, књига је методолошки занимљива.

ритма, облика, хармоније, с теоријом и праксом, или праксом и теоријом, уз елементе креативности, захтева много веће ангажовање наставника него што је административно вођење часова. Много је лакше ослонити се на правила и „музичку математику”, него развијати хармонски слух ученика и заронити у дубоку и комплексну логику феномена Хармонија.

---

Литература:

- Абызова, Е. Н., *Гармония*, Москва, 1994.
- Васиљевић, Миодраг, *Наука о хармонији*, рукопис, Београд, 1943.
- Vidal, Pol - Boulanger, Nadia, *Хармонија на клавиру*, превод и адаптација Мирјана Живковић, Београд, Универзитет уметности, 1979.
- Willems, Edgar, *Les bases psychologiques de l' éducation musicale*, Париз, 1956.
- Дубовский, И.- Евсеев, С. - Способин, И. - Соколов, В., *Учебник гармонии*, Москва, (1937), 1987.
- Живковић, Мирјана, „Мелодија и хармонија”, у: *Зборник радова Трећег педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2001.
- Живковић, Мирјана, „Утицај аликвотног низа на почетни ток музичке композиције класицизма”, у: *Зборник радова Катедре за теоријске предмете ФМУ*, Београд, 2004.
- Живковић, Мирјана, „Сагледавање хроматике при обради модулација”, у: *Зборник Катедре за теоријске предмете*, ФМУ, Београд, 2005.
- Корсаков, Н. Р., *Практический учебник гармонии*, (1886), Петроград, 1900.
- Lavignac, Albert, *Encyclopedie de la musique* (Lucien Chevaillier), Париз, 1925.
- Чайковский, П. И., *Руководство к практическому изучению гармонии*, (1872), у издању *Полное собрание сочинений*, том IIIа, Москва, 1957.