

Александар Ч. Вуловић¹
 Филолошко–уметнички факултет
 Универзитета у Крагујевцу

МАНУЕЛНИ ПОКРЕТИ БРОЈАЊА У НАСТАВИ СОЛФЕЋА У СРБИЈИ

У раду су описани најчешће коришћени мануелни покрети – покрети бројања у актуелној наставној пракси на предмету Солфеђо у Србији. Наши истакнути музички педагози усвајали су методе, технике, педагошке поступке и начине рада из различитих, страних педагошких средина, тако и мануелне покрете које су у оригиналном или адаптираном виду користили за преношење својих сазнања кроз практичну примену на настави солфеђа у Србији. Поједини наши методичари усвојили су из германске музичке педагогије дириговање користећи га као основно средство у свом педагошком раду. Други су се окренули романској музичкој традицији, првенствено француској и преузели тактирање, али и остале мануелне покрете бројања – откуцавање јединице бројања и дактилоритмију. Иако је говорено о начинима бројања у настави солфеђа, нема толико писаних речи о овој теми, те је овај рад настао у жељи да се постојећа знања сумирају и прикажу, како би се пружио још један допринос овој проблематици.

Кључне речи: Музичка педагогија, метода, ритам, тактирање, дириговање, дактилоритмија.

Уводна реч

Музичка педагогија у Србији је током своје историје често попримала утицај и „позајмљивала“ идеје из исте или сродне педагошке области других земаља, као што је то био случај са немачким музичким законима и терминологијом на самим почецима музичког образовања у Србији током 19. века, као и каснијим усвајањем принципа француске школе солфеђа у 20. веку.

Прихвативши у свом раду германску музичку традицију, *Исидор Бајић* је у раду на ритму у нашој средини користио диригентске покрете за поставку ритмичких врста и фигура. Немачко музичко мишљење усвојио је и *Милоје Милојевић*, применивши диригентске покрете у раду на мешовитим ритмовима које је класификовао према броју тактових делова, где сваки део носи посебан покрет.

Наш познати музички педагог *Миодраг А. Васиљевић* умногоме је допринео развоју рада на музичком ритму у Србији. За разлику од својих претходника, служио се у својој наставној делатности француском мето-

¹ aleksandarcedomiravulovic@yahoo.com

диком солфеђа у којој се велики значај придаје тактирању као начину бројања. Основ методе чини тактирање десном руком уз истовремено куцање јединице бројања левом. Оваквим начином рада формира се представа не само о пулсирању јединице бројања, већ и о метричкој пулсацији која се одвија од почетног, наглашеног дела првог такта до наглашеног дела другог такта, односно од једног до другог потеза руке наниже. Метаритмичке обрасце (народне ритмове) разврстао је према броју потеза узимајући дводел и тродел као целине, где једна ритмичка групација било дводела или тродела постаје чинилац једног слога – покрета при тактирању. Неке од новина код М. Васиљевића у процесу коришћења мануелног покрета у обради ритма, огледају се у томе што је први увео у наставну праксу тактирање брзим, кратким и одсечним покретима током извођења ритмичких вежби. Такође је тактирању дао функцију опажања, па су овакви покрети бројања неопходни приликом записивања диктата, јер њихово коришћење омогућава правилну идентификацију ритмичких врста и трајања.

Мануелни начини бројања

Говорећи о начинима бројања, уочена је тесна корелација са мануелним покретима, без којих би само бројање било немогуће. Самим тим морамо издиференцирати *техничке* покрете које музичари извођачи користе приликом свирања на инструменту, од оних који учествују у извођењу музике не узрокујући настанак звука и имају тзв. „*помоћну*“ улогу. Под овим другим подразумевамо два начина бројања – „*појма која су нераскидиво повезана, произашла један из другог, али уз одређене разлике у функцији и намени – дириговање и шакирање.*“ (Кршић 2007: 120).

Тактирање, синоним за бројање, а које представља основу дириговања, односи се на одбројавање метричких јединица у стабилном темпу. Коришћење тактирања при извођењу музике могуће је када појединац броји – тактира себи или броји другом извођачу или групи извођача. „*У шакирању се покретом руке одређује дужина трајања јединице мере и још важније од тога, одређују се функције сваког појединачног удара - први удар је шачка ослоњаца удара, или акценша, други покрет је опажајни и њиме се одређује број јединица, а остали покрети су дојунски. Последњи покрет је носилац одређивања брзине извођења*“ (Дамацић 2007: 143).

Диригент покретима одржава метричку стабилност и спречава осцилације темпа – што јесте основ дириговања и функција тактирања, али се истовремено диригентским покретима извођачу/извођачима дочарава карактер одређеног музичког садржаја и сугеришу и други музички елементи у циљу што квалитетније музичке интерпретације. Дириговање за основу има тактирање, али је палета диригентских покрета разноврснија и сложенија, а разлог употребе шири од одбројавања јединица бројања што је основа тактирања.

Разлике између дириговања и тактирања огледају се и у томе што се: „*Дириговање односи на рад са ансамблом, док шакирање може да зна-*

чи бројање самом себи. У индивидуалном извођењу музичар има потребу само да броји покретима руке, док музикални израз постиже према личном избору и креацији, без потребе да то себи нарочито назначи“. (Кршић 2007: 121)

Оба начина бројања подразумевају јасноћу покрета. Непрецизни покрети у тактирању доводе до нарушавања метричке стабилности и ритмичких грешака приликом извођења, док такав покрет упућен од стране диригента узрокује грешке ансамбла у интерпретацији.

Покрети бројања, првенствено дириговање и тактирање могу се једино реализовати уколико је музички текст метрички одређен. Бројна музичка дела нотирана су без ознаке јединице бројања и тактне црте, са тонским висинама у разноликим ритмичким односима, што онемогућава употребу мануелно стандардизованих и шаблонизованих покрета бројања.

Музичко дело је ретко кад сведено на једноглас. Вишегласни став често може да садржи као основни мото полиритмију или полиметрију. Полиритмички музички текст може да изводи појединац, док појава полиметрије неретко изискује учешће више лица у процесу бројања, на пример два диригента: „Дакле, и најједноставнији примери полиметрије у музичкој литератури упућују на постојање више извођача, а само тактирање постаје недовољно да реши одговарајући проблем. Штавише, ни дириговање није у стању увек да пружи адекватно решење, па се извођење полиметрије обично своди на одбројавање основне јединице бројања“. (Дамацић 2007: 140)

Аутор бројних уџбеника за солфеђо, Боровоје Појовић, користио је у свом педагошком раду диригентске покрете. Аргументе је налазио у следећем:

- „Диригентски покрети су оправдани зато што ученици лакше и боље одржавају равномерност приликом певања мелодијских вежби и ритмичког читања; они приказују право изражање тонова који се изводе.
- Учењем диригентских покрета при тактирању ученици се припремају да овладају диригентским покретима због каснијег учења дириговања у средњој школи и на музичким студијама.
- Коришћење диригентских покрета сугеришу многи наши аутори“ (Васиљевић 1999: 25).

Б. Поповић самим тим одбацује употребу тактирања одсечним покретима: „За тактирање дводелног такта ми бисмо хтели да прецизирамо начин извођења покрета, јер се у пракси може срести тактирање на начин који, ако се не може рећи да је погрешан, може смањити само делимично исправним, када рука при првом пошезу наниже иде до клупе, удари о клупу и ту се заустави, а други пошез иде од клупе навише по шема (слика бр1. А). Да бисмо осетили ситуацију и неприродност таквог начина тактирања, довољно је да поново доживимо природност покрета руке

при звоњењу. Покрећти руке при звоњењу воде нас до пошћиуно иравилних покретта руке при тактирању (слика бр.1. Б и Ц)² (Васиљевић 1999: 25).

Слика бр. 1.²



Можемо се сложити да је други начин (Б) „оправдан“ и условљен природношћу покрета, док је трећа варијанта (Ц) такође примењива, али уз претходно вежбање и усмеравање наставника ка правилном извођењу оваквог начина тактирања. Овај начин је настао из „пресликавања“ удара палицама по бубњићима, у овом случају руке о клупу: „Ударац треба известити отвореном шаком, а чим рука одскочи од клупе, треба одмах скупити шаку, али не све прсте, већ само палац, кажипрст и средњи прст. Да бисмо добили ненаглашени део такта, сада изражимо од ученика да при изговарању речи „друџа“ нечујно додирну клупу само врховима поменутих прстију“ (Васиљевић 1999: 26)

Зорислава М. Васиљевић својим начином тактирања брзим и одсечним покретима представља својеврсни „антипод“ диригентским покретима у солфеџу. Основ тактирања чини принцип „слободног пада руке“, где почетници приликом извођења покрета бројања спуштају руку по инерцији слободног пада. Као поборник тактирања, одбацује став Боривоја Поповића који доводи у питање реално приказивање трајања тонова тактирањем оштрим и брзим покретима и мировањем руке између њих.

По мишљењу З. Васиљевић, коришћењем диригентских покрета долази до деформисања правилних покрета који би се тактирањем добили: „Ово се нарочито зајажва код тактирања на три или четири, где први покрет немајући ослонац удара и стање мировања до следећег покрета, скреће налево или надесно шако да не остијаје простор за извођење следећег покрета. Пошто се оваквим тактирањем не прецизира време почетка следеће јединице, ученици немају могућности да изводе продужена трајања преко јединице бројања помажући се кретањима руку, шако да додају акцентовање лигајура и тиме деформишу ритам (слика бр.2³). Прецизно тактирање је уз помоћ диригента могуће превести у диригентске покрете“ (Васиљевић 1999: 27).

2 Слика бр. 1. преузета из З. М. Васиљевић, „Теорија ритма са гледишта музичке писмености“, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1999, стр. 25.

3 Ибид, стр. 144.

Слика бр. 2.

A) sa dirigentskim pokretima

1. punktirana figura — ne vidi se mesto izvođenja osmine, tako da se dopunskim akcentom označava tačka!

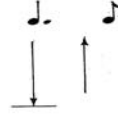


2. sinkopa-zbog konstantnog kretanja ruke nedostaje momenat koji označava trajanje četvrtine usled čega se javlja poznato (dopunsko) pogrešno akcentovanje.

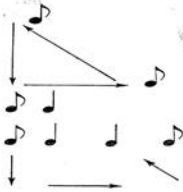


B) sa odsečnim pokretima

1. punktirana figura — osmina se izvodi posle završenog drugog pokreta



2. sinkopa — izvodi se tako da prvi pokret nosi dva trajanja, drugo se produžava do završetka pokreta nagore.



Покушај својеврсног „помирења“ два супротстављена начина бројања налазимо код проф. *Весне Кршић Секулић*, која тумачење да појединац не треба да покретом сугерише ништа осим ритма и темпа и да су диригентски покрети излишни у настави солфеђа сматра неоправданим: „Солфеђо као шумач поруке композиционога исказане у ноћном шекстију, мора да успостави однос не само према шемју, мери, ритму и мелодији, него и према динамици, артикулацији и агоџици, иакође значајним гравитним факторима интерпретације. У том смислу одбројавање се мора изводити одговарајућим – диригентским покретима“ (Кршић 2007: 121).

В. Кршић предлаже коришћење јасних и прецизних покрета при тактирању, али уз природан и релаксиран положај тела и руке. Покрет изведен са одређеном опуштеношћу која омогућује да рука „тече“ по тактирајућој шеми јесте основ дириговања.

Наставна пракса је показала да ученици првог разреда школе за основно музичко образовање имају мање или више потешкоћа у успостављању синхронизације покрета руке са истовременим праћењем нотног текста, што доведи до грешака у читању/певању или негативно утиче на ритмичку прецизност са једне стране. Са друге, ученици често ради интонационе тачности „забораве“ на покрете тактирања и деформишу ритам. Како би се предупредиле грешке, треба инсистирати на таквом начину рада све док тактирање не постане аутоматизована радња. „У почетном раду на солфеђу, тактирање се комбинује са гласним бројањем од стране ученика (за време слушања музике) и од стране наставника током извођења – певања, свирања и слушања/ошјажања музике.“ (Кршић 2007: 122).

Поредећи наставу солфеђа са диригентском праксом, учавамо одређене сличности: наставник солфеђа који води свој разред, понаша

се као диригент пред ансамблом, он „својим покретима у комбинацији са гласним упућивима води ученике, припрема њихово певање, упућује их на елементарне мелодијске и ритмичке конструкције коју изводе и постижено их обучава да самостално броје“ (Кршић 2007: 122). Слажемо се да је ауторитет диригента односно педагошки приступ наставника у раду са ученицима значајан у комуникацији/раду са ансамблом/ученицима, међутим, дириговање је у правом смислу те речи у почетном музичком образовању, тачније на настави солфеђу у првом разреду ШОМО, непотребно, јер диригент има ансамбл сачињен од образованих музичара којим управља, за разлику од наставника солфеђа. Треба напоменути и да децу која похађају први разред ШОМО нема потребе подучавати диригентским вештинама коју ће савлађивати у каснијем школовању, тачније на предмету дириговање у средњем музичком образовању.

Како је код дириговања потребно дати припремни покрет и правити покрете „испред“ звука: „диригент увек мора дириговати једну добу унапред, како би могао суђесивно да преноси своје идеје, захтеве и замисли на ансамбл, за разлику од других музичара, који жељену идеју остварују у моменту када је и реализују“ (Маторкић Ивановић 2007: 132), дотле је на настави солфеђа, тачније у раду са почетницима неопходно да „пошези буду јасни, прецизни, најближи нацртаној шеми, без лелујања шаке и подлактице“ (Кршић 2007: 122), док ће у току каснијег школовања сваки ученик тактирањем опуштеним покретима руке, налик диригентским покретима, управљати сопственим извођењем.

Посебно је важно напоменути да поједине мануелне покрете није увек могуће изводити како то наши поједини музички педагози сугеришу, те да у одређеним ситуацијама постају бескорисни. Тако на пример, извођач често није у стању да седи за столом и да тактира на начин какав је описан код З. Васиљевић (наглим и оштрим покретима са ударом шаке о клупу и превлачењем по клупи), већ стоји. У овом случају „рука се креће у слободном простору, а граница покрета се одређује према замисленим тачкама, ојети према научној шеми“ (Кршић 2007: 122).

Такође је неопходно неговати различитост извођења покрета при тактирању, јер су покрети у некој композицији често условљени њеним карактером. Одсечан и брз покрет је погодан за извођење композиције живог карактера и темпа, док је покрет изведен на тај начин непримењив у композицијама мекшег карактера и споријег темпа. „Оштри покрети указују на оштру артикулацију и крајке нојне вредности, исцрекидан шок и врло су погодни за овакав музички садржај, али су врло неадекватни у неком лирском, мирнијем шоку“ (Кршић 2007: 123).

Приликом израде писменог музичког диктата, ученици често долазе у забуну тактирајући оштрим и брзим покретима за време слушања музичког тока у спором темпу и заустављањем покрета руке на сваком тактовом делу и чекањем наредног откуцаја – покрета. Овим се побија констатација З. Васиљевић о неопходности оштрих покрета, али се отвара могућност употребе куцања, тј. одбројавања јединице бројања на-

глим покретима затворене песнице уместо тактирања, чиме долазимо до још једне врсте мануелног покрета у настави солфеђа. Истичемо да је излишно коришћење покрета који личе на покрете при дириговању, па и само тактирање, ако је циљ одржавање равномерности, када се равномерност може боље одржати одбројавањем ритмичких јединица, тј. куцањем јединица бројања.

Ошкучавање јединице бројања заправо представља поступак увежен из француске музичке педагогије где ученици током интерпретације покрећу подлактицу и ударом затворене песнице оштрим покретом на доле означавају тренутак наступа сваког тактовог дела.

Може се рећи да је куцање јединице бројања практичније у односу на тактирање кратким потезима у ритмичким вежбама брзог темпа и уједначеног ритма, док је код вежби спорог темпа коришћење тактирања са поделом јединица, тј. потеза, неопходно ради прецизног извођења нотног текста сачињеног од сложенијих ритмичких фигура.

Поред позитивних карактеристика оваквог начина бројања, уочавамо да приликом гласовне репродукције, ученици услед одсуства пажње често не одржавају равномерност откуцаја, чиме куцање јединице бројања губи свој смисао. Такође, ученици куцањем нису у могућности да одреде метричку врсту, као ни дужину одсвираних целина током опажања/писања диктата. Куцање затвореном песницом треба једино примењивати:

- „када се куцање тактових делова комбинује са куцањем или певањем ритмичке линије (куцање обема рукама), нарочито у мешовитим тактовима;
- када се куцањем или дактилоритмијом изводи ритмичка целина;
- кад наставник коришћује нестабилан темпо (као метроном), али само у краћим сегментима, да не би нарушио правилно дисање и фразирање“ (Кршић 2007: 123).

У настави солфеђа код нас примењује се и бројање прстима – дактилоритмија, поступак такође увежен из француске школе солфеђа. Постоје разни облици дактилоритмије:

- „прстима се изводе ноћна шрајања на клавиру по унапред осмишљеним обрасцима, на неколико дирки, без већих техничких захтева. Свирањем обема рукама могуће је изводити полиритмички слој,
- прстима се одбројавају тактови делови почев од палца, што је врло погодно за асиметричне ритмове или фигуре, на пример за квинтолу, такти $\frac{5}{4}$, итд,
- прстима се одбројавају четвртице у шроделној или четвороделној подели јединице за бројање, што је погодно за преизнавање фигура“ (Кршић 2007: 124).

Дактилоритмија у настави солфеђа, као и у широј вокално-извођачкој пракси, омогућава готово неприметно одбројавање тактових делова на врло малој површини или простору по наученом шаблону притом неометајући извођење – певање/читање нотног текста.

Мишљења смо да је дактилоритмија као визуелно најприхватљивији и готово нечујни помоћни покрет, који не захтева помоћна средства и специфичан положај тела веома подесан за употребу у настави солфеђа, за разлику од тактирања оштрим покретима или куцања јединице бројања чији удари о површину ремете музичку интерпретацију.

Завршна реч

У раду су представљени тренутно актуелни мануелни покрети бројања у настави солфеђа у Србији, које наши музички педагози примењују у наставној пракси. Сви наши познатији предавачи солфеђа сугеришу употребу одређених покрета бројања за које сматрају да ће ученицима омогућити лакше и ефикасније достизање циљева наставе, као и да ће мануелни покрети бројања усвојени на настави солфеђа донети несумњиву корист и у ширем музичком смислу – извођаштву. Поједини покрети бројања више су прихваћени (тактирање), други мање, али је за квалитетну наставу солфеђа, тачније за решавање конкретне проблематике, неопходно применити и оне можда неоправдано занемарене поступке – дактилоритмију. Циљеви се могу остварити различитим методама, техникама, поступцима наставе и учења, али је веома важно изабрати или креирати оне најефикасније. Међутим, ови тзв. *помоћни покрети* нису сами себи циљ, већ средство за достизање крајњег циља – успешног савладавања тешкоћа и непознаница у нотном запису, ритмичког освешћавања (стварања слике о ритмичким представама у свести музичара-извођача) и пре свега, успешног оспособљавања за примену научног тј. стеченог знања у музицирању.

Литература

Damadžić 2007: Š. Damadžić, Taktiranje i dirigovanje u funkciji umetničke interpretacije, *Pedagoški forum scenskih umetnosti*, knj. VIII, Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 136-144. [orig.] Дамацић 2007: Ш. Дамацић, Тактирање и дириговање у функцији уметничке интерпретације, *Педагошки форум сценских уметности*, књ. VIII, Покрет у музичким и сценским уметностима, Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 140-147.

Kršić Sekulić 2007: V. Kršić Sekulić, Manuelni pokret kao pokazatelj tempa, izraza i karaktera prilikom izvođenja i opažanja muzike, *Pedagoški forum scenskih umetnosti*, knj. VIII, Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 120-124. [orig.] Кршић Секулић 2007: В. Кршић Секулић, Мануелни покрет као показатељ темпа, израза и карактера приликом извођења и опажања музике, *Педагошки форум сценских уметности*, књ. VIII, Покрет у

музичким и сценским уметностима, Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 120-124.

Matorkić Ivanović 2007: В. Matorkić Ivanović, *Dirigovanje i pokret, Pedagoški forum scenskih umetnosti*, knj. VIII, *Pokret u muzičkim i scenskim umetnostima*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 131-135. [orig.] Маторкић Ивановић 2007: Б. Маторкић Ивановић, *Дириговање и покрет, Педагошки форум сценских уметности*, књ. VIII, *Покрет у музичким и сценским уметностима*, Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 131-135.

Radičeva 2008: D. Radičeva, *Uvod u metodiku nastave solfeđa*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu – Akademija umetnosti. [orig.] Радичева 2008: Д. Радичева, *Увод у методик у наста ве солфеђа*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Академија уметности.

Vasiljević 2000: Z. M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd. [orig.] Васиљевић 2000: З. М. Васиљевић, *Методика музичке писмености*, Београд.

Vasiljević 1999: Z. M. Vasiljević, *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. [orig.] Васиљевић 1999: З. М. Васиљевић, *Теорија ритма са гледишта музичке писмености*, Београд: Универзитет у Београду.

Aleksandar B. Vulović

MANUAL MOVEMENTS OF COUNTING IN TEACHING SOLFEGGIO IN SERBIA

Summary

This paper describes the most commonly used manual movements - movements of counting in the actual teaching practice of solfeggio in Serbia. Our distinguished music educators have adopted the methods, techniques, pedagogical processes and modes from different, foreign pedagogical environment, and the manual movements which are in original or adapted form used to convey their knowledge through practical application of the teaching solfeggio in Serbia. From the German musical pedagogy several our authors adopted conducting as a basic tool in their teaching. Others have turned to the Roman musical tradition, particularly the French, and “borrowed” counting, or other processes of manual counting, such as the ticking counting units, or dactyloritmia. Although was spoken about ways of counting in teaching solfeggio, there was not so many written words on this subject and this study was created in desire to summarize the existing knowledge, in order to provide another contribution to this problem.

Keywords: Music pedagogy, method, rhythm, counting, conducting, dactyloritmia.

*Примљен у марту 2014.
Исправљен у августу 2014.
Прихваћен у августу 2014.*