

## ТИПОВИ ЕДУКАТОРА И МЕТОДЕ ПОДУЧАВАЊА/УЧЕЊА ИЗВОЂЕЊА У ТРУБАШТВУ ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ

Јелена Јоковић

e-mail: jelena.jokovic@yahoo.com

УДК: 788.1

Оригиналан научни чланак

**Сажетак:** Предмет овог рада представљају типови едукатора и „педагошке” методе учења извођења на инструментима који чине трубачки оркестар у западној Србији. Метода истраживања подразумева емпиријско-аналитички апарат. Може се закључити да на терену постоје три типа едукатора који подучавају инструменталисте у трубачким оркестрима западне Србије, у зависности од тога да ли су нотно писмени или не и имају одговарајуће музичко образовање или не. Такође, постоје и две методе подучавања/учења извођења и једна прелазна форма на инструментима који чине трубачки оркестар из западне Србије. Оне подразумевају синхронизовано укључивање два чула: вид и слух.

**Кључне речи:** едукација, имитација, ноте, носачи звука, трубаштво

Предмети овог рада јесу типови едукатора и „педагошко-методичке” праксе учења извођења на инструментима који чине трубачке ансамбле у западној Србији у релацијама едукатор - ученик. Првенствено је, заправо, фокус овог истраживања на учењу свирања на труби (флигхорни) као водећем инструменту овог типа оркестарског музицирања у нашој земљи, с обзиром на то да је сличан принцип и када су у питању остали лимени дувачки инструменти (тенор хорна и хеликон). Мотив одабира ове теме је произашао из актуелног докторског истраживања савременог трубаштва западне Србије и вишегодишњег личног искуства са учењем свирања на труби.

Средином прошлог века, Курт Сакс (Curt Sachs) је направио поделу преноса (трансмисије) знања и вештина на четири типа: говорни од уха до уха (aural), писани, штампани и снимљени (Sachs, 1948: 378). За овај рад су свакако најзначајнија три наведена типа, осим штампаног, који није укореењен у домаћој традиционалној народној извођачкој традицији. О питањима учења и подучавања народне музике су писали, такође, и музички антрополози и етномузиколози Алан Меријем (Merriam, 1964), Ментл Худ (Hood, 1982), Бруно Нетл (Nettl, 1983) и Тимоти Рајс (Rice, 2014). О феномену педагогије у народном трубаштву до сада није било озбиљније писано са научног становишта, осим помена у једном раду, под називом *Da li postoji narodna muzička pedagogija?* етномузиколога др Димитрија О. Големовића (Golemović, 2005: 183–196). Значајна је и докторска дисертација ддр Весне Ивков, која се бавила формалним и неформалним аспектима учења свирања на хармоници (Ivkov, 2016). Иако се дисертација не бави педагошким аспектима трубаштва, значајна је због компарације педагошких и методичких поступака приликом подучавања и учења извођења народних мелодија на музичким инструментима. Знатно више радова на овом пољу је објављено од стране иностраних етномузиколога, те је комплетан међународни

зборник радова објављен 2018. године на француском језику био посвећен децјем музичком стваралаштву и педагогији. Иностранци научни радови на ову тему су од изузетног значаја, јер је могуће упоредити процесе учења свирања на народним инструментима, специфичним за истраживане земље, биографије и породично наслеђе, које се код нас нарочито огледа у пракси трубачког оркестарског музицирања, које се преноси нараштајима. Из наведеног зборника се посебно истиче рад Ингрид Легаргасон (Ingrid Le Gargasson) на тему породичног преноса индијске музике и инкорпорирања музичког знања, на примеру ове праксе у северној Индији (Le Gargasson, 2018: 169–185). Најзначајнија публикација на пољу педагогије и методике свирања на труби (мада у уметничкој музици) јесте *Уметност трубе* аутора Ирвинга Буша (Bush, 2005). Аутор је у овој књизи детаљно обрадио методичке кораке свирања на труби и припрему која претходи томе, као што су: правилна поставка дисања, формирање амбажуре, правилно каналисање ваздуха и вибрација усана, добијање тона, извођење различитих врста артикулације, као и психолошка припрема извођача за јавни наступ.

Циљ овог рада јесте да се представе процеси у народној инструменталној педагогији и проникне у суштину типова подучавања/учења у народном извођаштву, као и њихов значај у изградњи извођачког стила када је у питању трубаство западне Србије. Такође је и важно да се у научном, академском и примењеном етномузиколошком дискурсу афирмише оваква тематика, не само када је у питању трубаство, већ и у другим инструменталним музичким изражајима.

Предистраживачки кораци који су били предузети за овај рад су: упознавање са релевантном монографском ненаучном, (етно)музиколошком, педагошком литературом, теренски рад, у оквиру кога су били обављени интервјуи трубачких едукатора и њихових ученика у западној Србији. Веома ми је било значајно и лично искуство у учењу свирања на труби, које ми је у великој мери помогло да о овој теми промишљам не само из теоријске као аутсајдер, већ донекле и из практичне извођачке позиције.

Конкретан методолошки поступак се састоји из компаративне анализе транскрипција извођења мелодије кола *Моравац* као честе нумере на репертоару децјих трубачких оркестара. Изабрана су као узорна извођења трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга (1952–2001) из Жевице код Пожеге и трубачког оркестра Милована Петровића (1961–2000) из Дубоког код Ужица. Са њима су упоређена извођења децјих трубачких оркестара чији је едукатор исти. У питању су капелник трубачког оркестар Браће Илић (Лазар Илић, 2005-) из Честобродице и капелник трубачког оркестра Маје Илић из Честобродице (Маја Илић, 2008-). Одабрани су с обзиром на то да им је свима био исти едукатор, трубач Вељко Остојић (1985).

## Типови подучавања/учења

У извођачкој пракси трубачког оркестарског музицирања западне Србије се јављају два главна типа подучавања и учења свирања на инструментима: имитативни и хибридни тип. Који год да се од ова два типа користи у народној педагошко-методичкој пракси, претходи му мотивација за почетак учења свирања. Најчешће је било у питању угледање на ближе чланове породице (обично деда, отац или старији брат) или успешни извођач као узор и инспирација. Тако су, на пример, Маја Илић и њена сестра близнакиња Марија почеле да уче да свирају трубу видевши своју браћу из оркестра Браће Илић из Честоброднице код Пожеге, пратећи их на свиркама (Илић, 2020). Такав прилаз се поклапа са тачком гледишта А. Меријема, који се позивао на истраживања која је спровео и наглашава да деца из целог света почињу да уче музику имитирајући друге, а тек после, да би што дубље изучавали одређену проблематику, пролазе специјалну обуку (Merriam, 1964: 150). Чест је био случај да су деца чланова трубачких ансамбала присуствовала извођачким пробама и да их је то заинтересовало да се и они окушају у томе, о чему је писао и М. Худ (Hood, 1982: 33). Такав је био случај са децом чланова трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица, која су на крају формирала свој састав под називом *Мићини наследници* (капелник Дејан Петровић, 1985), а чији су ментори били управо њихови очеви. Мејвис Бејтон (Mavis Bayton) сматра, такође, да је чест случај да музичари почињу да уче да свирају инструменте тек када постану чланови неког бенда и самим тим се и стилски јасно профилишу (Bayton, 1990: 202). То је случај код готово свих интервјуисаних чланова дејних трубачких оркестара у западној Србији.

На основу теренских интервјуа и података из литературе о трубаштву у западној Србији, први учитељи су се могли поделити у три категорије, док су се издвојиле две главне категорије подучавања/учења, између којих су се јављале међуфазе.

### Имитативна метода подучавања/учења

Првој категорији припадају сеоски трубачи, најчешће мајстори трубе, који нису нотно писмени, већ своје ученике (који су, такође, нотно неписмени) подучавају усменим, имитативним путем, тачније путем демонстрације.<sup>1</sup> Традиционална народна музика, са педагошког аспекта, не познаје нотно писмо као средство учења. Код готово свих трубачких ансамбала је био случај да су чланови на самом почетку били нотно неписмени. У том контексту је слух веома важан. Када је у питању

---

<sup>1</sup> Имитативна метода (демонстрација) је метода „kad učenici u nastavi uče posmatranjem onoga što im nastavnik demonstrira“ (Jukić, Lazarević, Vučković 1998: 228).

традиционална народна инструментална пракса, поред слуха, значајан утисак се добија и помоћу протока информација које се добијају чулом вида. Дакле, процес имитације се не врши помоћу вербалног објашњавања, већ кроз звучну и визуелну демонстрацију с једне и слушање, посматрање и учење напамет с друге стране, што је приметио и М. Худ (Hood, 1982: 39). У том случају, звучни резултат произлази из меморисања на два прожимајућа нивоа: аудитивног и визуелног. Аудитивни ниво меморисања одсвиране мелодије подразумева слушање мелодијског кретања, а визуелни праћење прстореда, што је приметио и Т. Рајс (Rice, 2014: 36–37). Симултано повезивање аудитивног и визуелног нивоа меморисања у дечјем когнитивном систему олакшава и убрзава учење свирања на инструменту и несвесног савладавања стилских карактеристика. Конкретније, едукатори ове категорије то раде тако што одсвирају мелодију или краћи сегмент који је потребно да дете понови. С обзиром на то да учитељ свира мелодију по одсецима, да би лакше ученик запамтио и поновио, интеракција се одвија у форми „музичког дијалога“ (Ivkov, 2016). Трубач Дејан Петровић је у интервјуу врло лепо илустровао свој музички почетак: „Учење извођења конкретних тонова и првих мелодија је ишло на начин да је Дејану Петровићу отац Милован прво показивао и свирао на својој труби, а Дејан слушао, гледао у прсте, памтио звук који је повезивао са комбинацијама вентила и имитирао на својој труби“ (Петровић, 2021). С обзиром на то да је у питању метода чији карактер у суштини није „заледити“ изведени музички текст, пред едукатором се поставља изазов да ученику почетнику сваки пут одсвира на потпуно исти начин све музичке елементе једне нумере. Међутим, за почетника који је у дечјем добу је то од велике важности, с обзиром на чињеницу да оно само не поседује још увек изражену индивидуалну црту. Ова метода је била коришћена и код одраслих извођача, те је Станојла Ђорђевић-Јовановић у интервјуу навела следеће: „Са њима [трубачима – прим. Аутор рада] сам радила по слуху. Ја сам певала, а они су 'хватали' те тонове слухом, без нота. Ако не ухвате, ја сам понављала, мада су трубачи из Ртију и Горачића знали мелодије, али ови из Граба и Дљина су се брзо вратили у форму“ (Ђорђевић-Јовановић, 2020).

Интересантно је да се већина едукатора на труби слаже да се учење мелодија „по слуху“ врши, најпре, без коришћења украса, тј. почетници прво уче да одсвирају основну мелодију и труде се да добро овладају њоме, па се тек онда на њу надограђују артикулација и орнаменти. Ипак, у случају трубача Вељка Остојића (о коме ће бити више речи нешто касније), који је у интервјуу напоменуо да у периоду када је био члан трубачког оркестра Божидара Луковића (1956) из Котраже код Гуче, није учио да свира одмах мелодије песама и кола, већ, најпре, техничке извођачке задатке и украсе (Остојић, 2020). Ова метода би се могла посматрати на два начина: као увод у учење свирања мелодија песама и

кола или,<sup>2</sup> напосто, као обрнут процес у односу на раније објашњену имитативну методу.

Приметно је да у оквиру ове методе најчешће изостаје јако битан сегмент учења свирања на труби (и уопште лименим дувачким инструментима који чине трубачки ансамбл), а то је техника дисања, поставке амбажуре (положај усана у односу на усник) и вибрирања усана, тзв. „зујања“ (без и са усником). Међутим, Радојко Витезовић (1952), трубач из Тубића код Косјерића своје ученике едукује тако што их прво учи како да „продувају“, техничке захтеве, а тек касније би дошло на ред свирање мелодија песама и кола (Илић, 2020).

Једна од првих најчешћих мелодија песама коју трубачи почетници науче да свирају јесте *Јутрос ми је ружа процветала* (Драган Лазовић, 1978; Дејан Петровић), као и *Лена Кеја* (Вељко Остојић) и *У ливади под јасеном* (браћа и сестре Илић). Једно од првих мелодија кола које науче јесте *Моравац*. Приликом избора нумере коју би ученик требало да научи да свира на труби, поред едукаторовог одабира по нивоу комплексности и познавања извођачког умећа ученика, често је и одлучивање ученика, па чак и родитеља. Они често немају објективну просудбу, већ је пре у питању вођење (пре)амбиционизним мотивима, а на уштрб квалитета нивоа научености, што многи трубачки едукатори признају у интервјуима.

Поред мелодија песама и кола, трубачи су још од шездесетих година прошлог века учили да свирају и чочеке из југоисточне Србије и мелодије кола из североисточне Србије. У том периоду су трубачи Светозар Лазовић и Р. Витезовић отишли у Сурдулицу код ромског трубача Ајдина Ајдиновића, који их је учио да свирају чочеке (Јелић Карански, 2019: 19–20). Тако, на пример, Вељко Остојић је учио да свира мелодије чочека тако што је слушао разне ромске трубаче и оркестре, у Гучи на Драгачевском сабору трубача и на предтакмичењу за наведену манифестацију у Сурдулици и снимао извођења (чак и прсторед).

С обзиром на све већу афирмацију медија за репродуковања звука и слике (радио, телевизија, а у новије време и интернет сајтови за репродукцију музике и видео записа) и носача звука (грамофонске плоче, аудио и видео касете, компакт дискови) у друштву, нису заобишли ни педагогију у извођаштву. Њихова употреба се непосредно надовезује на претходно објашњен систем подучавања/учења, а осим што се њиме омогућава финија анализа и вишекратно преслушавање, дугорочно се образује и драгоцену банку података (Ober, 2007: 143–144). О важности слушања снимака је напоменуо и М. Худ (Hood, 1982: 32). Међутим, због природе традиционалне музике и њене варијантности, поред свих предности као „наставног средства“, постоје и одређене мањкавости. Моник Дерош (Monique Desroches) наглашава да, уколико

---

<sup>2</sup> Из искуства ми је познато да се исти методски поступак јавља и у педагогији гусларства.

би извођење одређене народне мелодије рефлектовало пуку имитацију узорно одсвираног музичког текста, даље интерпретације би одражавале херметичност и једна од основних особина народне музике би се изгубила (Desroches, 2008: 103–115). Тако је, на пример, Светозар Лазовић, по речима његовог сина Драгана, народски речено *скидао* мелодије тако што би узимао касетофон, премотавао радио станице које су пуштале ту врсту музике и онда би Драган притиснуо дугме *rec. play* и снимао преко касетофона (Лазовић, 2020).

### Нумеричка метода

Нумеричка метода представља прелазну фазу у односу на претходно објашњену методу. За разлику од имитативне методе, аудитивно и визуелно праћење музичког текста је симултано. Едукатор (који је и даље нотно неписмен) подучава ученика (који је, опет, такође нотно неписмен) нумере тако што му бројчано испише на папиру кад који прст/и треба да притисне/у вентил/е, потом стави ознаке за продужену и краћу ноту (означавање ритма без коришћења нотних ознака), потом се одсвира како би то требало да звучи. То значи да ученик симултано аудитивно перципира одсвирани музички текст и визуелно посматра бројеве вентила које треба притискати да би се добила запамћена мелодија. Слушни метод се комбинује са нумеричким ознакама за комбинације вентила уместо нотних, по којима се мелодија памти и репродукује. Реч је о оквирним назнакама дескриптивне, а не прескриптивне природе, некој врсти подсетника чија је улога да помогне у процесу непосредног преношења знања са учитеља на ученика, а никако да замени усмено предање (Ober, 2007: 142). Овом типу учитеља припада Р. Витезовић, који има вишедеценијско искуство у подучавању младих трубача.

### Хибридна метода подучавања/учења

Као што је већ раније напоменуто, у готово свим случајевима су почетници (било деца или нешто старији) у учењу свирања на труби били нотно неписмени. Да ли ће се временом они нотно описменити или неће, зависи, првенствено од тога да ли је учитељ нотно писмен или не, а потом и од тога да ли дете има вољу да се нотно описмени у формалним (у музичкој школи) или неформалним условима (на приватним часовима код наставника музике). Другој категорији едукатора припадају они који су временом усвојили елементарну нотну писменост (прешли су из прве у другу категорију), али немају завршено музичко образовање, већ су одређена знања стекли учећи од школованих музичара.

Кроз историју војне оркестарске музике, нарочито када је у питању Србија од 19. века па надаље, проналажени су сликовити примери обучавања нотно неписмених, што је било неопходно с обзиром на репертоар који је био извођен на инструментима који су чинили војну

музику. Тако је хрватски мелограф и (етно)музиколог Фрањо Кухач о првом капелнику, Јосифу Шлезингеру (1794–1870), који је био ангажован у Србији 1830. године забележио следеће: „(...) Da svojim momcima pokazem i protumačim kajdopis što praktičnije i što no se veli u oči udarajuć, dao sam nabiti na zid kasarnske sobe, u kojoj je moja škola bila, pet usporednih letava (crte kajdovlja) te ove namazati sivom bojom. Na ove sam letve (crte) napisao, a tako i u praznine glavice kajda i imena im crnom bojom, s prvine dakako samo u G-ključu; kasnije sam dao nabiti slične letve i za kajde drugih ključeva“ (Кућаћ, 1897: 157). Музичка едукација бандиста је, како наводи Фрањо Кухач у Шлезингеровој биографији, текла на следећи начин: „Jednoga dana naložio sam svojim momcima, da si svaki nabavi prostu sviralu, jer ću im sutra tumačiti, koje glasove sviralice označuju pojedine kajde [ноте – прим. Ј. Ј.]. Doneli su na izbor sviralice, među kojima su neke bilo gotovo umjetnički израђене. Sada sam rekao jednomu, a tada drugomu i trećemu, da mi svira napjev, po kojem pjevaju Srbi svoje pučke pjesme. Oni učiniše kako im rekoh, a ja ukajdih redom te melodije. Izabrav od ovih melodija najjednostavniju, tumačio sam momcima da ova kajda znači ovaj, a ona kajda onaj glas [тон – прим. Ј. Ј.]. Te sam napisao celu lestvicu sviralinu i pokazao im, kako se imadu prsti premetati, kad hoćeš ovaj ili onaj glas zasvirati.“ (Ibidem). На основу овог пасуса, може се закључити да је Шлезингер покушавао будуће бандисте, за почетак, да научи ноте, тако што је повезивао извођење тонова на свирали као инструменту који је локалног фолклорног карактера, са нотама у линијском систему. Народне мелодије које су момци знали да одсвирају, Шлезингер је записивао одговарајућим нотама. На тај начин је спојио основе формалног музичког образовања, што подразумева овладавање елементарном музичком писменошћу, и неформалног, који се заснива на имитативном понављању тонова, аналогно учењу слова, симболички повезујући гласове (фонеме) са одговарајућим словима (графемама). У музичком оспособљавању, Шлезингеру су помагали и бандисти које је довео са стране. Потом, када су регрути били нотом оспособљени, било је потребно да крену са учењем оркестарских дрвених и лимених дувачких инструмената. Овакав систем музичке едукације у развоју оркестарског музицирања у Србији, чији је темељ поставио Јосиф Шлезингер, надограђивали су потоњи школованији капелници, с тим што је формални аспект музичког образовања био све заступљенији.

Када је у питању сеоско народно трубаство западне Србије, ни ту не мањају подаци из етнографске литературе. Током Првог светског рата, многи трубачи из западне Србије су учествовали у раду војних оркестара, а неки су у непријатељском заробљеништву стекли извођачку вештину, попут драгачевског трубача Милоја Лојанице из Церове. Он је био заробљеник код аустроугарског грофа на имању, на коме се, уз грофове свираче, обучио да свира на труби (Бабић, 2002: 39–40). Након рата, ови трубачи су оснивали трубачке ансамбле у својим сеоским срединама и свирачко знање из рата су преносили на остале чланове оваквих састава. Ипак, интересантан је и податак да су током тог

периода били ангажовани и војни музичари, врло често странци из Бугарске (извесни Чолаков, који је радио са трубачким оркестром *Бербати* из Пожеге – Бабић, 2004: 51), Македоније (Русе Пауновски свирао трубу), али и из Хрватске (војни трубач Марко Жувела) и Словеније (војни музичар флаутиста Иван Книфиц). Драгољуб Јовашевић, чачански диригент и мелограф је о војном трубачу М. Жувели, који је радио са ужичким трубачким оркестрима навео следеће: „Као пензионер, Марко Жувела помаже развој трубаштва у околини Титовог Ужица. Предано упућује самоуке народне музичаре у лепоте трубаштва. Труди се да их музички опишени, да им постави солидне основе код свирања на труби и култивише им тон. Знао је Марко да их научи и стручно посаветује. Умео је да им укаже путеве ка лепом у извођењу народних мелодија и маршева“ (Јовашевић, 1978: 11). Већ раније поменути С. Ђорђевић-Јовановић је, у раду са драгачевским трубачима 1961. године, такође, навела следеће: „Настојала сам, колико-толико, да их музички опишеним и олакшам технику извођења“ (Славковић, 2003: 30). У овом типу се уводи и коришћење нотне слике онога што треба да се свира. Драган Бабић је о сарадњи свог оца, трубача Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге са војним музичарима из Ужица записао у својој књизи следеће: „Оно што је свирао и вежбао, покушавао је да запише на свој начин. Помагао му је словеначки војни музичар Иван Книфиц, који је покушавао правилно да запише нотама оно што је свирао и записивао Радован“ (Бабић, 2003: 120). Драган Кнежевић, војни музичар који је од 1958. до 1990. године био члан оркестра Гарде, аранжер и композитор, свирао виолину и саксофон, са свим трубачким оркестрима са којима је сарађивао у студију је радио тако што је, заправо, записивао нумеричке ознаке, које су означавале комбинације вентила, које су музичари сваки на свом лименом дувачком инструменту свирао, да би добио одређену мелодију коју је требало да одсвира. Д. Кнежевић је о сарадњи са Р. Бабићем рекао следеће: „Педантнијег човека у животу нисам срео. Био је музички неписмен, али сваку моју написану ноту он би целе ноћи украшавао посебним оловкама, подвлачио, уцртавао динамику, *piano* или *forte*. Иван Книфиц, тада капелник у Ужичком војном оркестру, и ја смо измислили да испод сваке ноте напишемо којим прстом то они треба да одсвирају. Ја то њему дам током дана, а онда он лењиром сваку ноту, сваки лист хартије среди, на начин који разуме оркестар, до јутра, када они долазе“ (Исто, 120–121). И Р. Пауновски је са трубачима радио на сличан начин, тако што им је нумерички записивао апликатуру испод сваке ноте. Затим би им одсвирао мелодију на својој труби, што би потом чланови оркестра поновили.



### Фотографија бр. 1

Пример нотно-нумеричког записа мелодије кола *Козарица*

Интересантан је податак да је средином деведесетих година прошлог века у Гучи био организован семинар, Летња школа трубе, у виду мастер класа, где су трубачи почетници ишли да их професори трубе чују и едукују о основним стварима, као што су техника дусања и слично. Нажалост, био је организован свега пар година, а био је једини заједнички скуп те врсте у Србији. Тај семинар су похађали многи данашњи мајстори трубе, попут Вељка Остојића, Дејана Петровића и Дејана Лазаревића из Пожеге.

Трећој категорији учитеља припадају они који имају завршено музичко образовање, чак и факултетско и предају у музичким школама. Овој категорији припадају Вељко Остојић из Злакусе, трубач који је једини спојио Мајсторско писмо са Драгачевског сабора трубача у Гучи и факултетску диплому за трубача и наставник је трубе у музичким школама у Ужицу и Пожеги (Музичка школа *Војислав Лале Стефановић*),<sup>3</sup> као и Ђорђе Јаћимовић из Негришора код Лучана, који ради као наставник трубе у Музичкој школи *Др Војислав Вучковић* у Чачку и Лучанима. Обојица подучавају младе нараштаје трубача свирању на овом инструменту, како у оквиру формалног музичког образовања, тако и ван њега. То је подразумевало да их уче техници дусања из стомака, зујење на уснику, а то траје неколико месеци, чак и

---

<sup>3</sup> Вељко Остојић је за годину дана завршио целу основну музичку школу, са свим диференцијалним испитима. По завршетку средње музичке школе у Краљеву. Уписао је 2005. године Факултет уметности у Косовској Митровици, такође на одсеку за трубу, у класама професора Изудина Чаврковића и Владимира Поликарпова, а дипломирао је 2012. године. Тада је постао први трубач из западне Србије у историји трубаства, који је имао завршено формално музичко образовање за трубу..

до годину дана. Значајна новина која је дошла почетком овог века са омасовљењем децјег оркестарског трубачког музицирања је била та што је све више чланова кренуло да се формално образује у музичким школама.<sup>4</sup> До 2012. године, једина музичка школа са основним и средњошколским образовањем на подручју западне Србије, која је имала одсек за лимене дувачке инструменте (па самим тим и за трубу) била је Музичка школа *Мокрањац* у Краљеву, са професором трубе Срђаном Радосављевићем.

У овом типу подучавања и учења је битно да се истакне да су и едукатор и ученик нотно писмени кроз формално музичко образовање. Уколико, с друге стране, нотни текст није непознаница, онда се он симултано прати уз слушно праћење учитељеве интерпретације мелодије. У том смислу је нотна писменост била изједначена и са једне и са друге стране. Такође, представља хибридни процес свих раније наведених метода и развојних фаза. То је значило да је, најпре, едукатор транскрибовао и прилагодио мелодијско-ритмичку компоненту, орнаментику и артикулацију, а онда изнад или испод нота записивао нумеричке ознаке вентила које је потребно употребити на труби да се добије одређени тон(ови). Након тога, едукатор одсвира на труби оно што је забележио, а за то време ученик прати симултано звук, нумеричке и нотне ознаке. На крају, ученик треба да одсвира по аудио-визуелним упутима. У случају да ученик није нотно писмен, њему ће нотна слика служити као визуелни подсетник кретања мелодијске линије, док ће, заправо, нумеричке ознаке повезивати са адекватном звучном сликом коју је слушао.

### Етномузиколошка анализа

Уколико упоредимо извођења мелодије кола *Моравац*, може се увидети резултат наведених процеса подучавања и учења. С обзиром на то да се најпре и најлакше перципирају мелодија и ритам, од тога би се и кренуло у анализи.

Упоредивањем мелодијско-ритмичког текста извођења двоје деце трубача (пример бр. 3 и 4) са узорним извођењима С. Лазовића (пример бр. 1) и М. Петровића (пример бр. 2), може се закључити да су прва три такта у сва четири извођења потпуно иста. Међутим, четврти такт, каденца у извођењима младих трубача је најприближнији извођењу трубача С. Лазовића.

Артикулација је музички елемент који је повезан са ритмичком компонентом и у великој мери одређује играчки карактер нумере. Компарацијом нотних исечака се може приметити да је артикулација била у великој мери транспонована у оба извођења трубача деце (примери бр. 3 и 4) у односу на оба узорна извођења (примери бр. 1 и 2).

<sup>4</sup> Лазар Илић је прва година средње музичке школе, Стефан Илић је 4. разред ОМШ, Маја и Марија Илић су 3. разред ОМШ.

Нарочито су истакнути каденцијални тактови у свим извођењима, које одликује *staccato* у осминским вредностима.

Орнаментика је музички елемент чија је функција украшавање мелодије, али је и у корелацији са ритмичком компонентом. Упоређујући орнаментски садржај у оба извођења наведене нумере, може се закључити да су оба дечја извођења (примери бр. 3 и 4) реферирала на извођење трубача М. Петровића (пример бр. 2). То се види по томе што су изводили једноструке пралтрилере на тону  $g^1$  (звучно  $f^1$ ) у ритму осмине. Извођачки, с обзиром на то да се наведени главни тон изводи без употребе вентила, пралтрилери (баш као и једноструки предудар одозго) се изводе брзим овлаш притиском трећег вентила, узимајући у обзир темпо извођења.

### Пример бр. 1

Светозар Лазовић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



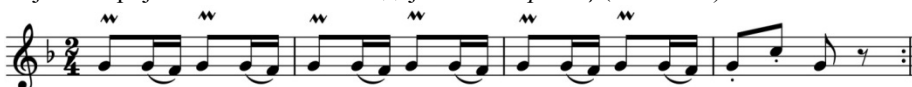
### Пример бр. 2

Милован Петровић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



### Пример бр. 3

Маја и Марија Илић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



### Пример бр. 4

Лазар Илић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



\*\*\*

На основу свега изнетог у овом раду, може се закључити неколико битних ствари. Имитативну методу користе нотно неписмени трубачки едукатори приликом подучавања нотно неписмених ученика трубача. Она активира најпре одвојено, а потом синхронизовано, чуло слуха и чуло вида код ученика. Поред имитације, односно демонстрације, служе се само нумеричким ознакама. Нумеричка метода представља прелазну фазу у односу на претходно објашњену методу. За разлику од

имитативне методе, аудитивно и визуелно праћење музичког текста је симултано. Едукатор (који је и даље нотно неписмен) подучава ученика (који је, опет, такође нотно неписмен) нумере тако што му бројчано испише на папиру кад који прст/и треба да притисне/у вентил/е, потом стави ознаке за продужену и краћу ноту (означавање ритма без коришћења нотних ознака), потом се одсвира како би то требало да звучи. Другој категорији едукатора припадају они који су временом усвојили елементарну нотну писменост (прешли су из прве у другу категорију), али немају завршено музичко образовање, већ су одређена знања стекли учећи од школованих музичара. Нотно-нумеричка метода је прелазна фаза, сама по себи недовољна, јер активира само чуло вида, а изостаје звучни утисак, изузетно важан за меморисање музичког текста и усвајање стилских извођачких карактеристика. Хибридну (имитативну нотно-нумеричку) методу користе нотно писмени едукатори са формалним музичким образовањем. Њена примена се унеколико разликује у зависности од нотне писмености ученика. Ова метода синхронизовано активира чуло слуха и чуло вида код ученика. У овом типу подучавања и учења је битно да се истакне да су и едукатор и ученик нотно писмени кроз формално музичко образовање. Уколико, с друге стране, нотни текст није непознаница, онда се он симултано прати уз слушно праћење учитељеве интерпретације мелодије. У том смислу је нотна писменост била изједначена и са једне и са друге стране. Такође, представља хибридни процес свих раније наведених метода и развојних фаза. Представља најефикаснију методу у трубачкој „педагошкој“ и извођачкој пракси западне Србије и, заправо, као што се могли закључити, има дугу традицију, још из времена ангажмана Јосифа Шлезингера у 19. веку.

Без обзира који систем био у употреби, учење не престати када се савлада одређени инструмент, песма или стил у почетку. Музичко извођење, такође, захтева стална пракса да би се технике одржавале на максималној флексибилности. Учитељ музике мора да има не само широка знања из области своје уметности, већ и посебну способност њиховог преношења на мотивисане, али не увек ваљано припремљене ученике (Ober, 2007: 145). *Bilo koja zvučna arhitektonika uvek ima normativne vrednosti za sve svoje sastavne elemente kao što su boja tona, metrika, tačnost intervala i intonacije, jasnoća artikulacije, i drugo. Svi se oni, pošto ih učenik nauči i usvoji, moraju dozirati ne samo u skladu sa objektivnim merilima, zadatim na osnovu važećih estetskih shvatanja u datoj kulturi, nego i prema subjektivnom osećanju, zavisnom od ukusa i pravilno izgrađene intuicije svakog izvođača* (Ober, 2007: 150). „Те се диспозиције и навике стичу сталном праксом, слушајући и изводећи, праксом која треба да се почне, а обично се и почиње, у раном детињству“ (Мејер 198?: 92). „...разумевање музике није ствар речничких дефиниција, познавања овог, оног или неког другог правила музичке синтаксе или граматике; пре је то ствар навика које је личност исправно стекла и правилно претпоставила у одређеном делу“ (Ibidem).

**Коришћена литература:**

- Бабић, Драган. (2004). *Прича о српској труби*. Београд: Београдска књига.
- Bayton, Mavis. (1990). How Women Become Musicians, in: Simon Frith, Andrew Goodwin (ed.), *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge. 201–204.
- Bush, Irving R. (2005). *Уметност трубе – техника и учење*. (preveli Pavle Ilić, Dragoslav Ilić). Београд: Studio Lirica.
- Golemović, Dimitrije O. (2005). Da li postoji narodna muzička pedagogija?, *IV međunarodni simpozij 'Muzika u društvu', Sarajevo, 28-30.10.2004* (zbornik radova). Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu. 183–196.
- Ivkov, Vesna. (2016). *Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: fenomenologija i pedagoški aspekti*. (doktorska disertacija). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.
- Јовашевић, Драгољуб. (1978). Првом трубачу Ужичке републике Марку Жувели (1898–1978). *Драгачевски трубач*. (9), 11.
- Јелић Карански, Слободан. (2019): *Гонгова труба*. Ужице: Млади Жежевице.
- Jukić, S. A, Ž. Lazarević, V. Vučković (1998): *Didaktika izbor tekstova*. Jagodina: Učiteljski fakultet.
- Kuhač, Franjo Ksaver. (1897). Josip Šlezinger, prvi srpski kapelnik knjaževske garde. *Vienac*, (10). 157.
- Le Gargasson, Ingrid. (2018). La transmission familiale de la musique hindoustanie ou l'incorporation d'un savoir musical (Inde du Nord). *Cahiers d'ethnomusicologie*, (31). 169–185.
- Merriam, Alan. (1964). *The Antropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Ober, Loran. (2007). *Muzika drugih: novi izazovi etnomuzikologije*. (prevela Ana A. Jovanović). Београд: Biblioteka XX vek.
- Rice, Timothy. (2014). *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York : Oxford University Press.
- Sachs, Curt. (1948). *Our Musical Heritage A Short History Of Music*. New York: Prentice-Hall, inc.
- Славковић, Јовиша. (2003). *Повесница Првог сабора трубача*. Гуча: Графика Јуреш, Дом културе Гуча.
- Hood, Mantle. (1982). *The Ethnomusicologist*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Теренски интервјуи обављани 2017. године, затим током 2020. и 2021. године: Станојла Ђорђевић-Јовановић у Чачку (2020), Маја и Марија Илић, чланови трубачког оркестра Браће Илић у Честобродици код Пожеге (2020), Вељко Остојић у Злакуси код Ужица (2020), Драган Лазовић путем мејла (2020), Дејан Петровић (2021).

## SUMMARY

**TYPES OF EDUCATORS AND METHODS OF TEACHING/LEARNING OF PERFORMING IN TRUMPET-PLAYING OF WESTERN PART OF SERBIA**

*Jelena Joković*

The subject of this paper is the types of educators and "pedagogical" methods of learning how to perform on the instruments that make up the trumpet orchestra in Western Serbia. The research method implies an empirical-analytical apparatus. It can be concluded that there are three types of educators in the field who teach instrumentalists in the trumpet orchestras of Western Serbia, depending on whether they are musically literate or not and have appropriate musical education or not. Also, there are two methods of teaching/learning how to perform on the instruments that make up the trumpet orchestra from western Serbia. They involve the synchronized involvement of two senses: vision and hearing. Finally, several important points can be concluded. The imitative method is used by musically illiterate trumpet educators when teaching musically illiterate trumpet students. It activates first separately, and then synchronized, the sense of hearing and the sense of sight in the student. The noto-numerical method is a transitional phase, insufficient in itself, because it activates only the sense of sight, and the sound impression is missing, which is extremely important for memorizing the musical text and acquiring stylistic performance characteristics. The hybrid (imitative notation-numerical) method is used by notation-literate educators with or without formal music education. Its application differs somewhat depending on the student's music literacy. This method simultaneously activates the sense of hearing and the sense of sight in students. It represents the most effective method in the trumpet "pedagogy" and performing practice of western Serbia and, in fact, as could be concluded, it has a long tradition, dating back to the time of Josif Schlesinger's involvement in the 19th century.

**Keywords:** education, imitating, scores, sound recorders, trumpet-playing.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна и универзитетска библиотека  
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком  
стваралаштву" (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 4 :  
зборник радова са научног скупа одржаног 15-17. децембра  
2022. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно  
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2023 (Источно  
Сарајево : Копикомерц). - 285 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.  
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и  
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске  
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-9-6

1. Дани Војина Комадине (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 139474433