

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА СОЛФЕЂО И МУЗИЧКУ ПЕДАГОГИЈУ



**МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКА И УМЕТНИЧКА ДЕЛАТНОСТ  
БОРИВОЈА ПОПОВИЋА – УЛОГА, ЗНАЧАЈ И ДОПРИНОС  
МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ И КУЛТУРИ У СРБИЈИ У ДРУГОЈ  
ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА**

Докторска дисертација

МЕНТОР:

др Гордана Каран, редовни професор

КАНДИДАТ:

мр Драгана Годоровић

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC  
SOLFEGGIO AND MUSIC PEDAGOGY DEPARTMENT



**MUSICAL-PEDAGOGICAL AND ARTISTIC WORK OF  
BORIVOJE POPOVIĆ – ROLE, SIGNIFICANCE AND  
CONTRIBUTION TO MUSIC EDUCATION AND CULTURE IN  
SERBIA IN THE SECOND HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY**

Doctoral Dissertation

MENTOR:

PhD Gordana Karan, Professor

CANDIDATE:

Dragana Todorović, MSc

Belgrade, 2022

**Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Поповића**  
**– улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији**  
**у другој половини 20. века**

**АПСТРАКТ**

Дисертација *Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Поповића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века* пружа увид у свестрано музичко-педагошко деловање Боривоја Поповића где доминантно место заузима траг који је оставио, пре свега, литературом за рад у настави. Уз то, осветљени су и услови и време у коме је деловао, спознавање активности његових претходника и домаћих и иностраних савременика, као и утицај који је његов рад имао на развој музичке педагогије/методике општег музичког образовања/методике наставе солфеђа у Србији.

Имајући у виду полиматску музичко-педагошку личност Боривоја Поповића (музички педагог, музички писац, диригент и композитор), у дисертацији је разматрана и повезаност деловања и перманентно прожимање његових музичко-педагошких и уметничких активности током дугогодишње каријере. Континуирано интерполирајући уметнички рад у музичко-педагошке активности, он је брисао оштре границе између различитих области музике, промовишући поливалентно деловање као препознатљив професионални дискурс. У том смислу наглашена је тенденција корелирања уметничког и педагошког која се у првом реду односи на довођење у узајамну везу његових хорских композиција и инструктивних примера за наставу солфеђа, односно експлицитне тежње ка структурном повезивању контрапункта и хармоније у поставкама вишегласја.

Сагледавање рада, улоге и доприноса Боривоја Поповића култури и уметности у Србији у другој половини 20. века и мапирање његовог места у историји српске музичке педагогије доприноси заокруживању до сада проучене и обрађене периодике и истраживања у историји српске музичке педагогије, посебно наставе музичког образовања у основним, средњим школама стручног типа и гимназијама и наставе солфеђа на свим нивоима музичког школовања у Србији.

Реконструкцијом свестраног ангажовања Боривоја Поповића у музичком образовању и култури у Србији, а и у оквирима државне заједнице Југославије у другој половини 20. века, разоткривају се вишеслојни аспекти његове мисије у служби афирмације и очувања српског музичко-педагошког идентитета.

**Кључне речи:** Боривоје Поповић, опште музичко образовање, настава солфеђа, полиматска делатност, корелација наставе солфеђа, српска музичка педагогија.

**Musical-Pedagogical and Artistic Work of Borivoje Popović**  
**- Role, Significance and Contribution to Music Education and Culture in Serbia**  
**in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century**

**ABSTRACT**

The dissertation *Musical-Pedagogical and Artistic Work of Borivoje Popović - Role, Significance and Contribution to Music Education and Culture in Serbia in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century* provides an insight into the multifaceted musical-pedagogical legacy of Borivoje Popović, which is dominated by the mark he has left with his educational literature. In addition to this, the conditions of the time in which he worked are highlighted, as are the works of his predecessors and contemporaries, both domestic and abroad, as well as the impact his work had on the development of musical pedagogy, the methodology of general musical education and the methodology of solfeggio teaching in Serbia.

Bearing in mind Borivoje Popović's status as a musical-pedagogical polymath (music pedagogue, music author, conductor and composer), the dissertation also considers the connection between various activities and the continuous blending of musical-pedagogical and artistic activities during his long career. By continuously interpolating his artistic and musical-pedagogical work, he erased the boundaries between different fields of music, promoting this interconnected work as a distinctive professional discourse. To this end, we note the tendency to correlate the artistic with the pedagogical, primarily in the case of linking his choral compositions to instructional examples for solfeggio teaching, or rather an explicit tendency towards structurally connecting counterpoint with harmony in the introduction of polyphony.

An overview of the work, role and contribution of Borivoje Popović to culture and art in Serbia in the second half of the 20<sup>th</sup> century and mapping his place in the history of Serbian music pedagogy, help to round out the articles and research on the history of Serbian music pedagogy covered up to this point, particularly the teaching of music education in primary schools and vocational and general secondary schools, and the teaching of solfeggio at all levels of music education in Serbia.

By reconstructing the versatile work of Borivoje Popović in music education and culture in Serbia, and in the multinational community of Yugoslavia, in the second half of the 20th century, we reveal multiple layers of different aspects of his mission in the service of affirming and maintaining the Serbian musical-pedagogical identity.

**Keywords: Borivoje Popović, general music education, Solfeggio teaching, polymathic work, correlation of Solfeggio teaching, Serbian music pedagogy.**

## ЗАХВАЛНИЦА

Израда докторске дисертације је посебан пут кога разумеју само они који су се одважили да њиме ходе. Мој водич, ментор др Гордана Каран, стрпљиво је проматрала моје кораке на том путу, ослушкивала моје унутарње борбе, несебично ми преносећи знање и пружајући ми безрезервну људску и професионалну подршку. На свему томе јој дугујем најискренију и најдубљу захвалност.

Посебно се захваљујем др Бранки Ивковић-Петронић, директорки школе за основно музичко образовање „Невена Поповић“ у Гроцкој у Београду на указаном поверењу и одобрењу истраживања оставштине Боривоја Поповића у оквиру архивске грађе Легата Боривоја и Невене Поповић, чије је сагледавање интегративни део ове докторске дисертације. Такође се срдечно захваљујем и Мирку Јеремићу, нототекару школе „Невена Поповић“ на помоћи током архивистичког рада.

Велико хвала др Ивани Дробни, др ум. Татјани Милошевић Мијановић и др Сањи Радновић на личном залагању, подршци и драгоценим саветима који су унапредили овај рад.

Такође упућујем захвалност мр Весни Кршић Секулић на прослеђивању музичких и документарних материјала из оставштине Боривоја Поповића на Факултету музичке уметности у Београду који су ми били од великог значаја у иницијалном процесу сакупљања грађе. Посебно сам захвална Александру Кодели, студенту мастер студија на Akademiji za glasbo у Љубљани, на значајној помоћи у вези са набавком литературе на словеначком језику.

Од срца се захваљујем и госпођи Нарциси Алексић, главном библиотекару Завичајног одељења Народне библиотеке Пирот, на професионалној сарадњи и пријатељским разговорима.

Хвала мојим драгим пријатељима: Биљи и Исмару, Јелени, Мири, Драгани и Магију, Боби и Биљи, на вери у мене и непрекидној топлој подршци. Хвала Мими што постоји...

И на крају, највећу захвалност дугујем својој породици, мојој мајци Надежди, мојој кћерки Јелени, мом супругу Миши и мом малом белом анђелу, који су на овом дугом путу корачали заједно са мном, пожртвовано и посвећено бринули и веровали у мене.

Овај рад је посвећен њима и успомени на мог оца, Добросава Киселчића (1934–2019).

# САДРЖАЈ

<b>1. ПРОЛЕГОМЕНА .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ПОРТРЕТ БОРИВОЈА ПОПОВИЋА – ПРОФИЛ ПОЛИМАТСКОГ МУЗИЧКОГ ПОСЛЕНИКА.....</b>	<b>4</b>
2.1. ИСТОРИЈСКИ ТРАГОВИ РАЗВОЈА НАСТАВЕ НОТНОГ ПЕВАЊА/ ИНТОНАЦИЈЕ/СОЛФЕЋА КАО МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКЕ ДИСЦИПЛИНЕ У СВЕТЛУ ДЕЛОВАЊА ПРЕТХОДНИКА БОРИВОЈА ПОПОВИЋА.....	37
2.1.1. НАПОМЕНЕ у вези поглавља Историјски трагови развоја наставе нотног певања/интонације/солфеђа као музичко-педагошке дисциплине у светлу деловања претходника Боривоја Поповића.....	46
<b>3. УМЕТНИЧКИ ОПУС БОРИВОЈА ПОПОВИЋА .....</b>	<b>56</b>
3.1. БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ – КОМПОЗИТОР И ДИРИГЕНТ .....	56
3.1.1. Први период (1935–1951).....	57
3.1.2. Други период (1951–1968) .....	102
3.1.3. Трећи период (1968–1984) .....	193
<b>4. МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКА ДЕЛАТНОСТ БОРИВОЈА ПОПОВИЋА.....</b>	<b>220</b>
4.1. БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ – ПИСАЦ ИНСТРУКТИВНЕ ЛИТЕРАТУРЕ ЗА МУЗИЧКО ВАСПИТАЊЕ .....	220
4.1.1. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić <i>Muzika u školi – metodski priručnici                 za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi</i> .....	222
4.1.2. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, <i>Muzika u školi, I deo: metodski                 priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda</i> .....	225
4.1.2.1. Поглавље <i>Ритмика I део</i> .....	225
4.1.2.2. Поглавља: <i>Уочавање звучних појава у природи и Доживљавање особина тона</i> .....	236
4.1.2.3. Поглавље: <i>Мелодика I део</i> .....	237
4.1.3. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak <i>Muzika u školi II deo: metodski                 priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od VI do VIII razreda</i> ....	257
4.1.3.1. Поглавље: <i>Ритмика II део</i> .....	258
4.1.3.2. Поглавље: <i>Мелодика II део</i> .....	262
4.1.4. Borivoje Popović i Arnold Vlasak: <i>Mi pevamo – melodije, ritmovi, kanoni i pesmice                 za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola</i> .....	279
4.1.5. Боривоје Поповић и Арнолд Власак: <i>Музичко васпитање – приручник за                 ученике IV, V и VI разреда основне школе</i> .....	286
4.1.6. Borivoje Popović: <i>Solfedо u dečjem horu</i> .....	289

4.2. ЛИТЕРАТУРА ЗА СОЛФЕЂО .....	296
4.2.1. <i>Dvoglasni solfeđo</i> .....	296
4.2.2. <i>Solfeđo I</i> (jednoglasni, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole .....	304
4.2.3. <i>Intonacija</i> .....	337
4.2.4. Udžbenici za solfeđo I–VI razreda niže muzičke škole .....	376
4.3. МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКЕ, СТРУЧНЕ И ВАНШКОЛСКЕ АКТИВНОСТИ .....	427
<b>5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА .....</b>	<b>432</b>
ЛИТЕРАТУРА .....	438
АРХИВСКИ ИЗВОРИ .....	452
<b>ПРИЛОЗИ</b>	
ПРИЛОГ 1 .....	460
ПРИЛОГ 2 .....	464
БИОГРАФИЈА.....	470

## 1. ПРОЛЕГОМЕНА

Животни и стваралачки пут музичког и културног посленика Боривоја Поповића (1918–1994) сагледан је као сигнификантно неиспричано сведочанство и баштина српске музичке прошлости. Сложеност његове музичке личности и траг који је оставио у процесу развоја музичког школства, образовања и културе у Србији до данас нису свеобухватно расветљени и утемељени. Опсежна инструктивна и методичка литература за наставу солфеђа и музичког васпитања, која је Боривоја Поповића афирмисала у домаћим, регионалним и иностраним оквирима стручне музичке јавности, само је део његове интегралне професионалне делатности која је неоправдано потиснута и заборављена.

Свестрани музичко-педагошки ангажман Боривоја Поповића у сфери српске и југословенске музичке педагогије друге половине 20. века обухвата различита поља деловања. Егзактно сагледавање његове поливалентне личности објединило је многобројне, проминентне и мање познате музичко-педагошке активности. Био је композитор, хорски и оркестарски диригент, творац инструктивно-методичке литературе за интонацију/солфеђо, као и инструктивне и методичке литературе за музичко васпитање, писац студија, чланака и саопштења из области музичке педагогије и музичког извођаштва; координатор и реализатор стручних семинара и предавања из методике музичке наставе и методике наставе солфеђа; редовни учесник музичко-педагошких скупова у земљи и иностранству; члан и руководилац највиших републичких просветних тела за музичко образовање и образовање наставника, реформу музичких школа и израду програма за солфеђо и методiku наставе музичког васпитања; члан бројних друштвених просветно-педагошких организација у граду Београду и у Републици; члан жирија на престижним хорским такмичењима и такмичењима из солфеђа; рецензент методичке литературе из области музичке педагогије...<sup>1</sup>

Посебну грану Поповићеве професионалне делатности сачињава интензивно факултетско деловање, које је поред експлицитног ангажовања у оквирима наставног процеса, било подржано и активним партиципирањем у органима упра-

---

<sup>1</sup> Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, у: проф. др Соња Маринковић, проф. др Санда Додик, доц. др Драгица Панић Кашански (уредници), Зборник радова са научног скупа Владо С. Милошевић, *Традиција као инспирација*, Бања Лука, Академија умјетности, 2019, 184.



вљања. На Музичкој академији/Факултету музичке уметности у Београду, Боривоје Поповић је оставио дубок траг као професор интонације/солфеђа и методике музичке наставе, а и ментор при изради бројних дипломских и магистарских радова (из области методике музичке наставе и методике наставе солфеђа) на основним, односно последипломским студијама у оквиру тадашње Катедре за солфеђо и методику. Улога Боривоја Поповића у развоју српске музичке педагогије, посебно наставе солфеђа и методичких дисциплина је представљала иницијалну карику у оквиру концептуализације истраживања. Стога је основни метод рада био аналитички – анализа објављене инструктивне и методичке литературе, уз компаративну анализу са одговарајућом литературом Поповићевих претходника и савременика.

Сагледавање педагошке делатности Боривоја Поповића фокусирао је сигнификантно хронолошко раздобље у историји српске и музичке педагогије на простору тадашње Југославије, у коме су се догодиле значајне прекретнице у систему рада на предмету интонација/солфеђо и посебно у оквиру методика наставе (методика музичке наставе и методика наставе солфеђа). С једне стране, Поповић је тежио отварању дотадашњег система рада ка европским националним школама, а с друге стварању оригиналног начина рада који би представљао српски музичко-педагошки идентитет. Токови модерне наставе у Европи су утицали на Поповића поводом примене методских поступака и иностране литературе у домаћој настави солфеђа. У исто време, то је била снажна мотивација која је допринела да се он оствари као писац и методичар. Ова специфична фузија различитих утицаја једна је од главних карактеристика Поповићеве педагошке мисли и највидљивија је у његовој инструктивној литератури за интонацију/солфеђо. У том смислу, уџбеници и приручници са бројним и сигнификантним методским упутствима били су основне скице за тумачење и извођење релевантних спознаја о његовом начину рада. Разматрање је издвојило два аспекта: сагледавање квалитативне вредности уџбеника путем анализе садржаја и степен пријемчивости уџбеника у наставној пракси данас. Синтеза добијених резултата представљала је логичан след истраживања, омогућивши континуитет разлучивања Поповићевог методичког лика.

Истраживање свестране музичко-педагошке делатности, личне ерудиције Боривоја Поповића и његове улоге у културном и образовном контексту српске музичке педагогије друге половине 20. века има за циљ: надовезивање на до сада

обрађену и разматрану периодику у историји српске музичке педагогије са главним освртом на историју наставе солфеђа и методика, утицај на савремену наставу солфеђа и методика, отварање нових могућности за даља истраживања у области солфеђа и методичких дисциплина и на крају, потврду дуготрајности српског музичко-педагошког идентитета.

Уметничко ангажовање Боривоја Поповића удружује музичко извођаштво и стваралаштво – пасионирани диригент се остварује и као признати аутор. Минуциозно сагледавање Поповићевог уметничког деловања осветлило је интегративност и универзалност везе педагошког и уметничког дела његове музичке личности и допринело синтетичком креирању закључака у том смислу.

Специфичност деловања Боривоја Поповића је имала за последицу више праваца истраживања, које се великим делом састојало и од прикупљања и проучавања изворне и репродуковане архивске грађе на Факултету музичке уметности у Београду (архива Катедре за солфеђо и музичку педагогију, архива Опште службе, архива Студентског реферата), Православном богословском факултету у Београду (архива Студентског реферата), у оквиру фондова и збирки Архива Југославије, Архива Србије, архиве Удружења музичких и балетских педагога Србије, Фоно архива Радио Београда и до сада непознате архивске грађе похрањене у архивском фонду Основне музичке школе „Невена Поповић” из Гроцке, Београд, у чијем саставу се налази Легат Боривоја и Невене Поповић.<sup>2</sup>

У циљу премошћавања временске дистанце и што аутентичнијег приближавања периоду у коме је Боривоје Поповић живео и радио, у истраживање су инкорпорирани и изводи из спроведених интервјуа са његовом некадашњом колегицом и студентом, као и чланом најближе породице. Мемоарска грађа прикупљена овим путем допринела је рељефнијем сагледавању његовог начина рада, професионалног става, уплива који је имао у музичком образовању својих ученика и на крају, рефлексije која је препозната у професионалним музичким каријерама Поповићевих посредника и следбеника.

---

<sup>2</sup> Идеја о формирању легата потекла је од наследника имовине Боривоја и Невене Поповић, који су значајан део оставштине познате српске музичке породице поклонили Основној музичкој школи „Невена Поповић”. У школској згради налази се и спомен-соба породице Поповић с *Кутком Боривоја Поповића* у оквиру кога су изложене личне фотографије, аутографи одабраних музичких партитура, као и најзначајније публикације за наставу солфеђа.

## 2. ПОРТРЕТ БОРИВОЈА ПОПОВИЋА – ПРОФИЛ ПОЛИМАТСКОГ МУЗИЧКОГ ПОСЛЕНИКА



*Borivoje Popović*

Боривоје Поповић је рођен 29. априла 1918. године у Крупцу крај Пирота (Пиротски округ, Краљевина Србија). По његовим сећањима, љубав према музици сеже у период детињства, када је захваљујући пиротском виолинисти-аматеру чика Тодору, у својој дванаестој години почео да свира виолину.<sup>3</sup> Школовао се у Пироту, Лесковцу, Сремским Карловцима и Београду. Са жељом да настави породичну традицију<sup>4</sup>, а могуће и пратећи траг свог земљака и суграђанина Војислава Илића

---

<sup>3</sup> *Horsko stvaralaštvo Borivoja Popovića* (diplomski rad Ankice Savić, mentor Miloje Nikolić), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994, 3.

<sup>4</sup> Како се сазнаје из новијих биографских истраживања, посвећивање свештеничком позиву део је породичне баштине крупачке породице Поповић. Наиме, Поповићев деда са очеве стране био је православни свештеник Цркве рођења Христовог у Пироту. Видети: Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић – музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 185.

(1911–1999)<sup>5</sup>, после завршене основне школе у Пироту године 1932. године уписао је Богословију Светог Саве<sup>6</sup> у Сремским Карловцима.

Период од 1932. до 1938. године<sup>7</sup> Поповић у целости проводи у Сремским Карловцима, изучавајући опште и теолошке наставне области. Будући да је виолину почео да свира још у Пироту, током школовања у Богословији још више се посвећује овом инструменту. Наставници музике у српским православним богословијама неретко су поред нотног певања/солфеђа, хорског певања и теорије музике, ученике подучавали и свирању на инструменту. Иницијатор ове идеје био је управо Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914), наставник музике у Новој Богословији/Богословији Светог Саве у Београду, чији је предлог „да ученици ове школе уче и свирање”<sup>8</sup>, једногласно усвојио професорски савет Богословије на седници 10. фебруара 1903. године.<sup>9</sup>

Спрега извођаштва и иницијалног композиторског деловања обележава раздобље четврте и пете године средњошколског образовања, када настају прва дела његовог композиторског опуса посвећена гудачким инструментима (оркестарска, солистичка и камерна). Композицију *Младост* за гудачки оркестар написао је већ 1935. године, као седамнаестогодишњак. Затим настају *Sonata a-moll* (1936), *Sonata* и *Индијска љубавна песма* за виолину, *Романса (виолин-дует)* и *Песма бола* за виолину и клавир. Осим инструменталног, Боривоје Поповић се окреће и вокалном, хорском звуку, те ствара *Мајчин плач* (1937) за мешовити хор.

---

<sup>5</sup> Диригент, композитор, музички педагог, професор Музичке академије у Београду Војислав Илић се „по завршеном нижем течајном испиту уписује (...) у Богословију у Сремским Карловцима, коју похађа и завршава у времену од 1927. до 1932. године”. Видети: Бошко Кирћански, „Војислав Ј. Илић – о педесетогодишњици уметничког рада”, *Каленић*, број 6, Крагујевац, Српска православна епархија шумадијска, 1982, 11.

<sup>6</sup> Нова Богословија, као наследница Старе Београдске Богословије, званично је основана 1900. године и указом Краља Александра названа Богословија Светог Саве у Београду. Релокација Београдске Богословије, условљена финансијским проблемима и нарочито непоседавањем сопственог простора за рад, догађа се крајем школске 1920/21. године пресељењем у Сремске Карловце, где остаје до априла 1941. године. Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, Београд, Богословија Светог Саве, 2016, 117–118; 129.

<sup>7</sup> Средњошколско школовање у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима у почетку је трајало четири године, да би се касније продужило на пет и шест година. Видети: Катарина Станковић, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012, 12.

<sup>8</sup> *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 92.

<sup>9</sup> Захваљујући Мокрањцу, одлуку о набавци двадесет виолина за потребе инструменталне наставе одобрио је тадашњи Министар просвете и црквених дела Лука Лазаревић (1857–1936). Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 92.

Музичко-педагошку подршку Поповићевом извођачком/свирачком и почетном композиторском раду пружали су професори – руски емигранти<sup>10</sup> који су у Карловачкој Богословији предавали музичке предмете, као и хонорарни професор теорије музике, Живорад Грбић (1892–1954)<sup>11</sup>. Као некадашњи ђак Стевана Стојановића Мокрањца<sup>12</sup> и Јована Зорка (1881–1942)<sup>13</sup>, који су му предавали црквено и хорско певање у Богословији Светог Саве у Београду<sup>14</sup>, Живорад Грбић је

---

<sup>10</sup> Протојереј Борис Волобујев (Борис Георгиевич Волобуев, 1890–1980) завршио је Кијевску богословску академију и од 1920. је био у изгнанству у Србији. Предавао је црквену историју у Богословији у Сремским Карловцима и службовао у српској парохији. Поред наставе из црквене историје, Борис Волобујев је од 1927. године у Богословији Светог Саве био ангажован и на предмету музика, док је његов колега и земљак, Сергеј Муратов (Сергей Матвеевич Муратов, 1893–1945) почев од школске 1932/33. године предавао црквено појање, теорију музике и водио богословски хор. Муратов је пре ангажовања у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима службовао и у Државној мушкој гимназији у Суботици у периоду од 1927. до 1932. године као контрактуални наставник певања. Видети: Андрей Александрович Кострюков, „Чужой хлеб больше чем горек...”, *Вестник ПСТГУ, Серия II: История. История Русской Православной Церкви*, Выпуск 5, 2015, 134. и [https://subotickaistorija.wordpress.com/ruski-emigranti-gimnazijski-profesori-osvrt-na-ucisce-ruske-emigracije-u-subotickom-skolstvu/#\\_ftnref6](https://subotickaistorija.wordpress.com/ruski-emigranti-gimnazijski-profesori-osvrt-na-ucisce-ruske-emigracije-u-subotickom-skolstvu/#_ftnref6), приступљено 06. 10. 2020.

<sup>11</sup> Живорад Грбић је био реномирани српски и југословенски музички педагог, виолиниста и публициста. Студије виолине завршио је у Прагу (Praha, Československo) у класи професора Јиндриха Фелда (Jindřich Feld, 1883–1953). Паралелно са прегалачким музичко-педагошким радом на развоју музичке културе у Ваљеву као професор хора и оркестра Ваљевске гимназије, руководио је и диригент певачког друштва „Занатлија”, Живорад Грбић је део професионалне каријере провео и као спољни сарадник Богословије у Сремским Карловцима у периоду 1930–1937. године. Грбић је предавања из теорије музике изводио по уџбеницима Милоја Милојевића: *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1922, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1922. и *Наука о хармонији*, Београд, издање аутора, 1934. Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 125. Поред професорског позива, Грбић се бавио и приређивањем инструктивне литературе за виолину и објавио је неколико публикација: *Златне степенце, 30 лаких композиција југословенских аутора за децу и почетнике: виолина и клавир*, тројезично издање (на српском, руском и француском језику), Београд, Просвета, 1946; *Otokar Ševčík: Škola za violinu* op.6, sv. 3, тројезично издање (на српском, македонском и словеначком језику), Beograd, Prosveta, 1948; *Franz Wohlfahrt: 60 etida za violinu*, op. 45, Beograd, Prosveta, 1952; *H. E. Kayser: 36 etida za violinu*, op. 20, Beograd, Prosveta, 1952. Значајан део полиматске делатности Живорада Грбића је и стваралачки/композиторски рад. Из његовог пера настало је неколико композиција од којих се посебно истиче *Интродукција и рондо* за виолину и клавир за коју је 1953. године добио прву награду на конкурс за нова музичка остварења. Видети: Здравко Ранковић, „Живорад Грбић, хоровађа и музички педагог”, *Гласник*, број 26–27, Ваљево, Међуопштински историјски архив, 1992, 35.

<sup>12</sup> Стеван Стојановић Мокрањац је од школске 1901/1902. године у Богословији предавао Нотно и Црквено певање, а у каснијим годинама и свирање и Хорско певање. Драгоцен је податак да је у настави Нотног певања користио уџбенике Н. М. Ладухина (Николай Михайлович Ладухин, 1860–1918) и И. Ковалевског (И. Ковалевский). Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 102.

<sup>13</sup> Јован Зорко, као један од првих предавача Богословије Светог Саве у Београду после Првог светског рата, имао је звање учитеља вештина. Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 114.

<sup>14</sup> Живорад Грбић се 1903. године уписао у Богословију *Светог Саве* у Београду. Видети: <http://www.muzika.edu.rs/index.php/istorijat-skole-zivorad-grbic>, приступљено 16. 11.2019.

захваљујући свом свеобухватном музичком образовању и искуству педагошки интуитивно утицао на развојне диспозиције талентованог богослова Поповића. Средњошколско образовање у Сремским Карловцима Боривоје Поповић је окончао успешно положеним „испитом зрелости” чије је полагање трајало пуних двадесет дана, од 28. маја до 16. јуна 1938. године.<sup>15</sup>

У намери да настави даље музичко усавршавање, Поповић септембра 1938. године уписује прву годину „III – отсека [sic] за инструменте /виолина”<sup>16</sup> Средње музичке школе при Музичкој академији у Београду у класи професора Живорада Грбића. У исто време Поповић се суочио и са дилемом – теологија или музика, о чему доноси суд тек крајем октобра месеца исте године.<sup>17</sup> Тада подноси молбу Ректорату Универзитета у Београду за одобрење накнадног уписа на Православни богословски факултет.<sup>18</sup> Декан Православног богословског факултета, др Радивој Јосић (1889–1960), дан касније упућује препоруку Ректорату Универзитета и истиче да је деканату „част извести да се г. Боривоју Поповићу, свршеном матуранту богословије може дозволити накнадни упис на Богословски факултет”. Захваљујући овом одобрењу, Боривоје Поповић постаје редовни студент „II отсека”<sup>sic</sup> Православног богословског факултета у Београду.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Уписни лист редовног студента Боривоја Поповића, I (зимски) семестар на првој години студија Православног богословског факултета школске 1938/39. године, досије Боривоја Поповића бр. 109, у даљем тексту: Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног Богословског факултета, 20. октобар 1938. године.

<sup>16</sup> Музичка академија у Београду /Academia Artium Musicarum Belgradensis, *Извештај за школску 1938/39. годину*, Музичка академија у Београду, 1939,56.

<sup>17</sup> Видети: Драгана Тодоровић, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), у: др Драган Жунић, др Сава Стаменковић, др Зоран Стаменковић ур.), *Зборник радова са међународног научног симпозијума Уметност и контекст 6: заборављени уметници и уметничка дела*, Српска академија наука и уметности, огранак САНУ у Нишу и Српска академија наука и уметности, огранак САНУ у Новом Саду, 2021, 151.

<sup>18</sup> *Молба Боривоја Поповића ректорату Универзитета у Београду Краљевине Југославије за накнадни упис на Православни богословски факултет*, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, број 1397, 21. октобар 1938. године.

<sup>19</sup> Уписни лист редовног студента Боривоја Поповића, I (зимски) семестар на првој години студија Православног богословског факултета школске 1938/39. године, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, 20. октобар 1938. године.



Слика 1. Писани одговор декана Православног богословског факултета Радивоја Јосића.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Писани одговор декана Православног богословског факултета у Београду, Радивоја Јосића, Ректорату Универзитета у Београду, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, Број 3679, 21. октобар 1938. године.





шене прве године Средње школе при Музичкој академији, 1939. уписује другу годину, али ненадано у току другог полугодишта „напушта завод”.<sup>22</sup>

5 динар  
такса  
за  
пријаву

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

Декану *Православног Богословског* факултета

Пријављујем се за полагање посебног испита *дипл.* из *црквеног певања*  
који сам предмет слушао *д-ра (П)* семестра 1938 — 1939 школске  
године код г. *Бранка Цвејића*  
Испит ми је *редован*  
Уписницу у којој има оверен потребан број семестара из овога предмета  
подносим на увиђај.

*5- јуни* 1939. год.  
у Београду.

*Боривоје Ј. Поповић*  
*Староста Православног* факултета

По таксовој тарифи плаћа се за сваки предмет: за накнадни испит шестет, а за поновни четрдесет динара. Такса се  
плаћа у таксеним жаркама које треба сами учесници да приложе на пријаву.

По члану 27 Закона о уређењу и унапређењу високог образовања од 9 августа 1926 год., штампар који се уписао да штампаш ову формулар, казни се  
по Кривичном закону.

Издање и штампане Државне штампарије Краљевине Југославије — Београд.

Слика 3. Испитна пријава редовног студента Боривоја Ј. Поповића из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду, *Извештај за школску 1939/40. годину*, Београд, Музичка академија, 1940, 55.

<sup>23</sup> *Испитна пријава редовног студента Боривоја Ј. Поповића из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду*, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, 5. јун 1939. године. Боривоје Поповић је наставу из *Црквеног певања/Црквеног појања с правилном похађао* у класи протојереја-ставрофора и бившег хонорарног наставника Православног богословског факултета у Београду Бранка Цвејића (1882–1951). Бранко Цвејић је у оквиру десет књига записао мелодије готово комплетног Карловачког појања, од којих је штампана само последња публикација – *Србљак*. Видети: Бранко Цвејић, *Карловачко појање, Србљак*, Београд, захваљујући прилозима предуписника издао Димитрије Стефановић, сарадник Музиколошког института, 1970, Уводна реч, I–V.

Досије № \_\_\_\_\_

Кандидат Боривоје Ј. Поповић

Предмет Црквено певање

9. VI. 1939

Заведено у деловодном протоколу \_\_\_\_\_

факултета дана 6 месеца VI

193...9 године.

Бр. 1404

Кандидат је данас полагао посебни испит из \_\_\_\_\_

и показао овај успех одличан (10)

26/VI. 193...9 год.

у Београду.

Испитна комисија:

Душан Глумац

Слика 4. Редовни студент Боривоје Ј. Поповић, испитни Записник из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду.<sup>24</sup>

Ратни сукоби прекидају континуитет и квалитет започетих студија на оба факултета. Кулминација је бомбардовање Београда 6. априла 1941. када у потпуности страдају Народна библиотека и Дом студената Богословског факултета који се налазио надомак ње, те је настава на Православном богословском факултету прекинута. Тада и Музичка академија у Београду престаје са радом. Стана Ђурић-Клајн (1908–1986) наводи да „догађаји од 27. марта изазивају не само узбуђење него и прекид наставе, да би после 6. априла дефинитивно настао поремећај у самој

<sup>24</sup> Редовни студент Боривоје Ј. Поповић, испитни Записник из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, 9. јун 1939. године. Поред предметног наставника Бранка Цвејића, члан испитне комисије био је и др Душан Глумац (1899–1980), који је предавао Свето Писмо Старог завета, Старозаветну археологију, Јеврејски језик и Тумачење псалама.

школи”.<sup>25</sup> Боривоје Поповић се из Београда враћа у родно место, те у Крупцу и Пироту проводи већи део окупације. Занимљиво је да *Анкетни лист*, чија је садржина требало да прецизира пребивалиште/пребивалишта грађанина током окупације, однос према фашистичким и квислиншким властима, као и делатности током ратних година, садржи и изјаву Боривоја Поповића да је окупацију провео у „селу Крупцу код Пирота, Пироту и Софији”, где је „студирао [...] а после тога бавио се давањем приватних часова из музике”.<sup>26</sup> Нажалост, нису сачувани додатни писани трагови који би поткрепили ову тврдњу и употпунили Поповићев исказ у смислу типа студија које је похађао у Софији (София, Бугария). Но, сходно напомени у *Анкетном листу* којом се подносилац изричито упозорава да се за нетачно давање података сноси кривична одговорност, верујемо да су подаци које је Боривоје Поповић унео истинити и да се ипак радило о студијама музике у Краљевини Бугарској (Царство Бугария).

У време Другог светског рата Боривоје Поповић се посвећује компоновању, настављајући стваралачку инвенцију започету у периоду школовања у Сремским Карловцима. Већина његових дела из тог периода су инструментална: *Гудачки квинтет* (1942), *Pastorale – квинтет за флауту, 3 виолине и виолу* (1942), *Композиција за гудачки оркестар* (1943)<sup>27</sup>, *Виртуозно оро/Концертно коло* (1944) за виолину и клавир...

Године 1944.<sup>28</sup> Боривоје Поповић ступа у Народноослободилачку војску Југославије. Заједно са око тридесет житеља Крупца, Поповић постаје војник партизанских јединица у саставу 46. и 22. Српске ударне дивизије, а потом и 37. Санџачке. Крупчанци су се у ратном походу истакли, обављајући „војне и политичке

---

<sup>25</sup> Прва генерација студената Музичке академије коју је сачињавало укупно дванаест „слушалаца”, 6. априла 1941. године „завршава школовање и стиче прве дипломе тек је лето 1941. у сасвим изузетним приликама”. Видети: Стана Ђурић-Клајн, *Двадесет пет година Музичке академије, Двадесет пет година Музичке академије у Београду 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 11.

<sup>26</sup> *Анкетни лист о боравишту и активностима током окупације (од 06. априла 1941. до ослобођења)*, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета.

<sup>27</sup> С обзиром на то да партитури композиције за гудачки оркестар настале 1943. године у Пироту недостају почетне стране, а самим тим и назив, насловљена је према извођачком ансамблу коме је намењена.

<sup>28</sup> Боривоје Поповић је у ступио у стални кадар Југословенске армије 08.09. 1944. године као припадник Музичке службе у јединици при штабу 46. дивизије. Демобилисан је 15. 10. 1945. године. Видети: *Војна књижевна обвезника Боривоја Поповића*, Легат Боривоја и Невене Поповић, у даљем тексту: Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе Невена Поповић, 7.

дужности од комесара батаљона до делегата вода (...) Боровоје Поповић био је руководилац Културне екипе 46. дивизије, а касније и V армије”.<sup>29</sup>



Слика 5. Битољ, 1945. година. Фотографија групе бораца из Крупаца. Боровоје Поповић стоји у горњем реду, четврти сдесна налево.<sup>30</sup>

У ратном окружењу као руководилац Културне екипе 46. дивизије Поповић је именован за диригента хора и оркестра. Овај ансамбл је одржао преко сто концерата, од којих се издваја концерт у ослобођеном Нишу пред савезничким војним мисијама.<sup>31</sup> Крајем 1945. године био је и диригент хора V армије у Скопљу. После завршетка рата, Боровоје Поповић школске 1945/46. наставља студије на Православном богословском факултету у Београду и уписује завршну, четврту годину.

<sup>29</sup> Др Јован В. Ћирић и Витомир В. Живковић, *Крупац: географија, историја, друштвени живот, народноослободилачки рат*, Пирот, 1974, 229.

<sup>30</sup> Исто, 229.

<sup>31</sup> *Биографија Боровоја Поповића*, Персонални досије Боровоја Поповића, у даљем тексту: Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.



Слика 6. Боривоје Поповић, 1944. година.  
Фотографија из војне књижице.<sup>32</sup>

У оквиру Пријавног семестралног листа за упис VIII семестра потврђено је да је студенту Боривоју Поповићу признато укупно седам семестара од почетка студија, означавајући испуњеност услова за неометан продужетак школовања. Но, општа друштвено-политичка ситуација у земљи и идеолошка превирања на Београдском универзитету умногоме су утицали на нагли прекид његових студија. По речима његове кћерке Невене Поповић<sup>33</sup> „апсолутни комунизам који је завладао у тадашњој Федеративној Народној Републици Југославији је био у директном сукобу са религијом, па вероватно и са изучавањем исте...”.<sup>34</sup> Последњи студентски документ који је Боривоје Поповић својеручно попунио током студија на Православном богословском факултету у Београду, Пријавни лист за упис VIII семестра, између осталог садржи и податак о чланству Поповића у одбору студентске организације Уједињена студентска омладина. Ово удружење било је значајан део револуционарног студентског покрета и главни носилац антифашистичких тенденција на Универзитету.<sup>35</sup>


<sup>32</sup> *Vojna knjižica obveznika Borivoja Popovića*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе Невена Поповић, 3.

<sup>33</sup> Невена Поповић (1955–2016) била је истакнута пијанисткиња и музички педагог, редовни професор на Катедри за клавир Факултета музичке уметности у Београду.

<sup>34</sup> Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић – музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 186.

<sup>35</sup> Међу истакнутим студентским активистима који су имали водећу улогу у рукавствима омладинских секција грађанских политичких странака, значајан део су представљали „криптокомунисти или прикривени симпатизери КПЈ, тако да је КПЈ заправо имала већину у рукавству УСО”. Видети: Milan Radanović, *Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929–1941*, 2012, <https://kontekstprostor.wordpress.com/tag/milan-radanovic/>, приступљено 03.03.2022.

## СЕМЕСТРАЛНИ ЛИСТ



**Богословски** Факултет Семестар (по реду) **VIII**  
 Име и презиме **Боривоје Ј. Поповић**  
 Дан, месец и година рођења **29-IV-1918.**  
 Место рођења **Зрнопаланка**  
 Вероисповест **Апост. Православ.** Држављанин **Југословен.**  
 Очево занимање **Оп. писар.**  
 Стан учеников (улица и број) **Семинска бр. 11**  
 Слушао је у <sup>школско-</sup>летњем семестру 1945/1946 школске године као <sup>редован</sup>ученик:

НАЗИВ ПРЕДМЕТА	ИМЕ И ПРЕЗИМЕ НАСТАВНИКА	Број изданих часова	ПРИМЕДБА
Лекци. верске књижевности	Др Јордан Митић	4.	
Уривак. социологија	Др Рајко Јосиф	2	
Осници учења	Др Рајко Јосиф	2.	
Посебно учење догмат. са одличним резултатом	Др Рајко Јосиф	2	
Лекцијска уривак и средња црква. цркви код	Др Јован Ђурићковић	4	
Уривак. цркви код	Др Јован Ђурићковић	2.	
Уривак. цркви код	Др Јован Ђурићковић	2	
Уривак. цркви код	Др Јован Ђурићковић	4	
Уривак. цркви код	Др Јован Ђурићковић	4	
Уривак. цркви код	Др Јован Ђурићковић	2	

Потпис учеников,  
**Боривоје Ј. Поповић**

Уверено се из ученикове уписнице, да су му наставници својим потписима потврдили уредно похађање ових предавања и вежбања

ДЕКАН ФАКУЛТЕТА,


По плану 3. Одлуке Националног комитета ослобођена Југославија бр. 60/45, штампар који се узвати да штампа ово издање Државне штампарије, као и продавац, књижице се повучено, пријудина редом и заплатом свег фласификованог материјала.  
 ЦЕНА КОМАДУ 1— ДИНАР П. дн. 1087-40 ИЗДАЊЕ И ШТАМПА ДРЖАВНЕ ШТАМПАРИЈЕ У БЕОГРАДУ.

Слика 7. Семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII (летњи) семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду школске 1945/46. године.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII (летњи) семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду школске 1945/46. године, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета.

*Богословски* ФАКУЛТЕТ

**ПРИЈАВНИ СЕМЕСТРАЛНИ ЛИСТ**



Г. *Поповића Ј. Боривоје* који се уписао

за редовног ученика у *VIII* семестар

ОТДЕК (ГРУПА) *II*

1) Дан, месец и година рођења *29 - IV - 1918 год.*

2) Место рођења (банавина) *Вршац код Тирата (Нашавски срег)*

3) Држављанство *Југословен*

4) Народност *Србин*

5) Вероисповест *ист. православна*

6) Очево име и презиме *Николије Поповић*

7) Очево занимање *ликар у митиници*

8) Код кога станује (код породице или као самц) \_\_\_\_\_

9) Где станује *Милерова 5*

10) Стало место живљења (где се бави-о распусти) *Вршац*

11) Од чега се издржава, (родитољи, државна служба, приватна служба, банка, редакција и т. д.)  
*сам*

12) Прима ли благодетење \_\_\_\_\_

13) Је ли питомац и чији \_\_\_\_\_

14) Где је и кад положио испит зрелости *у срем. Вршацкој 1938*

15) Је ли мењао факултет *није*

16) Колико има признатих семестара *седам*

17) Је ли члан управе кога студентског удружења *члан одбора У. С. О.*

*4 - III - 1946*  
Београд.

Својеручни потпис ученика  
*Боривоје Ј. Поповић*

По члану 22 Закона о утврђивању новог државног монопола од 3 августа 1945. год. штампање које се узима да штампана овај формулар важи се по Кривичном закону.  
Цена комаду 1 дина. 20-324-III-41-с. Издање и штампана Државне штампарије Краљевине Југославије - Београд.

Слика 8. Пријавни семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду.<sup>37</sup>

Током завршне године студија Боривоје Поповић се суочава са поимањем свог теолошког школовања и усавршавања у атмосфери новог, комунистичког „друштвеног духа“<sup>38</sup>, али по свему судећи не успева у томе. Пола године по

<sup>37</sup> Пријавни семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, 4. март 1946. године.

<sup>38</sup> У оквиру Устава Федеративне Народне Републике Југославије из 1946. године, легитимно је потврђена потпуна сепарација верских заједница и државе. Видети: Устав Федеративне Народне Републике Југославије, Глава V, Права и дужности грађана, Члан 25, Београд, 31. јануар 1946. године.

апсолвирању на Православном богословском факултету, тачније 30. јануара 1947. године он се исписује са ове високе школе, никада не окончавши студије.<sup>39</sup>

Потреба за даљим школовањем довела је Поповића поново у Београд. Наставне 1947/1948. године је уписан на Наставнички одсек<sup>40</sup> Музичке академије у Београду. Студије је завршио 1951. године „са оценом успеха *одличан* и оценом педагошке способности *изразита*“.<sup>41</sup>

Период после Другог светског рата одражава се у револуционарном преображају свих друштвених подручја, понајвише економије, политике и културе. Први весници буђења музичког живота у ослобођеном Београду били су културно уметнички колективи који су са великим ентузијазмом прокламовали идеју општедруштвеног, па и музичког удруживања. Аматерске асоцијације биле су носиоци динамичног тока културне револуције, као сигнификантног дела духовне наградње тадашњег друштва у целини. У то време Боривоје Поповић наставља диригентску каријеру. Од 1946. до 1951. године он делује као руководилац мешовитог радничког хора културно уметничког друштва „Стеван Бракус“ на Чукарици у Београду.<sup>42</sup>

По завршеним студијама Боривоје Поповић је добио запослење у музичкој школи „Станковић“ у Београду захваљујући препоруци Миленка Живковића (1901–1964), тадашњег декана Музичке академије у Београду у којој се подвлачи да „Музичка академија мора спремати и дати велики број таквих кадрова који ће баш својом добром стручном спремом бити они који спремају и стварају квалифи-

---

<sup>39</sup> *Службена белешка о враћању личне документације (матурског сведочанства и крштенице) студенту Боривоју Поповићу*, Дос. 109, Београд, архива студентског реферата Православног богословског факултета, 30. јануар 1947. године.

<sup>40</sup> У тежњи да обезбеди што већи број високо квалификованих кадрова за рад у основним и средњим музичким школама у Србији, Музичка академија у Београду је 1946. отворила Наставничко одељење. После четрнаест година, 1960. овај одсек је укинут „јер је већина чланова Управе сматрала да наставни програм овог одељења није одговарао програму једне високе уметничке школе. Стога је овај одсек касније претворен у Одсек за музичку теорију“. Видети: *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu Predraga Miloševića, Republičkom izvršnom veću Socijalističke Republike Srbije i Komisiji za visoko školstvo*, Општа акта 1965. и 1966. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 01, 357/1, 29. април 1965. године, 2–3.

<sup>41</sup> *Referat za izbor jednog vanrednog profesora za predmete metodika muzičke nastave i intonacija*, Конкурси за избор наставника и сарадника од 1970. до 1972. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 01-1084/1, 2. новембар 1970. године, 1.

<sup>42</sup> Боривоје Поповић је са овим ансамблом остварио веома успешну сарадњу, где се нарочито издаваја освојено друго место на такмичењу београдских аматерских хора. Видети: *Biografija Borivoja Popovića*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.



коване музичаре. Можемо навести доста примера код свршених студената Наставничког одељења Музичке академије да поткрепимо ово своје тврђење. Случај Драгослава Девића, Боривоја Поповића и Стојана Лазаревића и других довољно је поучан а Музичка академија је добро поступила кад их је, као изузетно способне, предложила Савету за просвету, науку и културу да добију службу у Београду”.<sup>43</sup>

Поповићево прво звање у Музичкој школи „Станковић” било је приправник-професор. После положеног стручног професорског испита 1955. године стекао је више звање – професор. Предавао је солфеђо, теорију музике и методику музичке наставе и истовремено обављао функцију шефа Теоријско-наставничког одсека.<sup>44</sup>



Слика 9. Наставнички колегијум Музичке школе „Станковић” у Београду, школска 1960/61. година. Боривоје Поповић, други ред, шеста фотографија слева надесно.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Извод из писма ректора Музичке Академије, Миленка Живковића, Савету за просвету, науку и културу Владе Народне Републике Србије, Општа акта 1949–1956. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 1. октобар 1952. године.

<sup>44</sup> Наставнички кадар Теоријско-наставничког одсека Музичке школе „Станковић” у то време чинили су и Драгослав Девић (1925–2017), Зорислава (Васиљевић) Верига (1932–2009), Роксанда Пејовић (1929–2018), сви касније професори Музичке академије/Факултета музичке уметности у Београду, а такође и композитор Владан Радовановић (1932), диригент и композитор Златан Вауда (1923–2010)...

<sup>45</sup> Педесет година Музичке школе „Станковић” у Београду: 1911–1961, Београд, Музичка школа „Станковић”, 1961, 35.

На почетку каријере Боривоје Поповић се исказао као стручан и ангажован педагог. За постигнути успех у раду, одлуком управе школе, 1954. године је награђен новчаном наградом. Одлуком Савета за просвету Социјалистичке Републике Србије, Поповић је јуна 1962. године унапређен и постављен за професора – педагошког саветника.<sup>46</sup> Исте године постао је и добитник *Награде града Београда Доситеј Обрадовић*, и то за изузетан допринос у области просветно-педагошког рада.<sup>47</sup> У образложењу је између осталог истакнуто да „друг Поповић Боривоје спада у ред истакнутих наставника, који својим радом како у школи тако и ван ње настоји да оспособи што већи број и што солиднији кадар музичких радника, педагога и васпитача (...) Сналажење његових ученика у разради методских јединица сведочи о његовим педагошким способностима као одличног методичара и практичара...”.<sup>48</sup>

У периоду од 1951. до 1962. године Поповић је деловао као наставник у основном и средњем музичком образовању у музичкој школи „Станковић”. Истовремено се бавио и уметничким радом као диригент и композитор. У том смислу посебно је истакнута његова диригентска активност (1951–1957) и професионална сарадња са великим бројем београдских аматерских и професионалних хорова. Био је диригент хора културно уметничког друштва „Филип Кљајић” у Београду, Омладинског хора II женске гимназије, камерног мушког хора културно уметничког друштва „Абрашевић”, дечјег хора Друштва пријатеља деце са Чукарице, хора Саборне цркве у Београду, оснивач и диригент Београдског мушког хора 1957. године. Хор Саборне цркве у Београду под управом Боривоја Поповића био је сачињен од бивших чланова хора Православног богословског факултета у Београду.<sup>49</sup> Београдски мушки хор под палицом Боривоја Поповића је био најуспешнији на такмичењу мушких хорова А категорије 1958. године.<sup>50</sup> Од 1963. па до 1966. године

---

<sup>46</sup> *Prepis izvoda iz rešenja Saveta za prosvetu Narodne Republike Srbije o postavljenju pedagoških savetnika*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 05 Број 2433/1, 22. јун 1962. године.

<sup>47</sup> *Biografija Borivoja Popovića*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.

<sup>48</sup> *Upitnik za ocenjivanje nastavnog i vaspitnog osoblja za školsku 1961/1962. godinu, odeljak II – Podaci o zalaganju i rezultatima postignutim u nastavno-pedagoškom radu Muzičke škole „Stanković”*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 28. јун 1962. године.

<sup>49</sup> По Поповићевом сведочењу, у питању је „остатак Теолошког хора (16 чланова)”. Видети: *Horsko stvaralaštvo Borivoja Popovića* (diplomski rad Ankice Savić, mentor Miloje Nikolić), нав. дело, 4.

<sup>50</sup> *Biografija Borivoja Popovića*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.

Поповић је водио и Дечји хор Народног универзитета на Чукарици у Београду/хор Друштва пријатеља деце са Чукарице. Овај ансамбл са диригентом Боривојем Поповићем је добитник I награде на такмичењу дечијих хорова у Народној Републици Србији одржаном маја 1957. године у конкуренцији од чак 283 дечја ансамбла.<sup>51</sup>

Дириговање хорским ансамблима допринело је значајној афирмацији Боривоја Поповића у оквиру српске музичке јавности и утицало на формирање његовог својственог композиторског музичког израза. Током шесте деценије 20. века он је компоновао већи број хорских дела (за женске, дечје, мушке и мешовите хорова), која откривају дуалност извора инспирације и стваралачког полазишта: традиционални музички ентитет јужне и источне Србије и савремени музичко-естетски израз проткан новим, идејним смерницама и уметничким околностима које доноси друга половина двадесетог века обухватајући простор целе тадашње Федеративне Народне Републике Југославије. Међу њима се нарочито издвајају: *И руковат: Под Видлич гором* (1951), *Nišavsko oro* (1951), *Грозданина жалба* (1953), *Пироћанке* (1953), *Ох, Шајо, ох, цвете...* (1953), *Pesma uvojcima* (1954), *Песма о Марији* (1957), *Bilećanka*, *Konjuh planinom* (1959), *Песма домовини* (1959), *Песма о Сави* (1960)...<sup>52</sup> Већину ових композиција изводио је и снимио хор Радио-телевизије Београд, а до данас су остала сачувана само четири трајна снимка у фонотеци Радио Београда, и то са диригентима Боривојем Симићем (1920–2001)<sup>53</sup>, Бранком Ђурковићем (1937–2021)<sup>54</sup> и Сузаном Костић (1961).<sup>55</sup> У тонском архиву Радио Београда пронађен је и снимак Поповићеве композиције *Успаванка* за дечји хор и хармонику, али нажалост метаподатак не садржи и имена извођача.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Упитник за оцењивање наставног и васпитног особља Музичке школе „Станковић” у Београду за школску 1959/60. годину, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности.

<sup>52</sup> Драгана Тодоровић, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), нав. дело, 153–154.

<sup>53</sup> Borivoje Popović, *Oj Šajo, oj, dušo*, хор Radio televizije Beograd, dirigent Borivoje Simić, Beograd, fonoteka Radio Beograda, O-TR 4952/t.3, 1953.

<sup>54</sup> Borivoje Popović, *Pesma o Mariji*, хор 66 devojaka iz Šarca uz pratnju klavira, dirigent Branko Đurković, Beograd, fonoteka Radio Beograda, TRO-11695, 1976.

<sup>55</sup> Borivoje Popović, *Nišavsko oro*, мешовити хор из Ниша, dirigent Suzana Kostić, Beograd, fonoteka Radio Beograda, DO-2129.

<sup>56</sup> Borivoje Popović, *Muzika za decu – Uspavanka*, деџи хор и harmonika, Beograd, fonoteka Radio Beograda, TRO-9561.

Период Поповићевог најинтензивнијег уметничког/композиторског деловања на пољима инструменталне и вокалне музике обележила су и дела за још један соло инструмент – клавир: *Успаванка*, *Песма* (1953), *Звона* (1954), *Јутро...* као и за камерни дуо виолина и клавир: *Романса D-dur* (1951). После више од седам деценија, ове композиције су пронађене међу бројним музичким рукописима Боривоја Поповића у Легату Боривоја и Невене Поповић.<sup>57</sup>

Запажа се да је 1970. година била посебно плодносна и успешна у домену диригентске и композиторске делатности Боривоја Поповића. Као изузетно значајно истиче се прво јавно извођење композиције *Nišavsko oro* у оквиру Хорских свечаности у Нишу, а у интерпретацији Академског хора Београдског универзитета „Бранко Крсмановић”. Исте године, Боривоје Поповић бележи још једну премијеру – 11. јуна, у Великој сали Коларчевог народног универзитета на јубиларном концерту хорског ансамбла „Бранко Цветковић” изведена је *Грозданина жалба*.<sup>58</sup>

Поповићево композиторско надахнуће претежно је инспирисано музичким и/или књижевним потенцијалом.<sup>59</sup> У том смислу, интересантно је напоменути да је мешовити хор *Ох, Шајо, ох, цвете...* инспирисан албанском народном песмом *Njëzetepesë gërsheta*<sup>60</sup> из Корче (Korça, Albania). У жељи да што аутентичније прикаже специфичност овог музичког фолклорног ентитета, Поповић је исте године (1953) сачинио и верзију овог хора на албанском језику *Мој Шаје, мој љуље/Njëzetepesë gërsheta*.

Писана реч била је инспирација и композиторски изазов за Боривоја Поповића. Историјска ратна драма и песма Бранка Ћопића (1915–1985) *Марија на пркосима* коју је написао 1945. године у спомен на Марију Бурсаћ (1920–1943), прву жену народног хероја Југославије, била је „идејна парадигма за стварање дела *Песма о Марији* за двогласни женски хор и клавир”.<sup>61</sup> Првобитну композицију из

---

<sup>57</sup> Поред оригиналних композиција Боривоја Поповића, садржина Легата Боривоја и Невене Поповић укључује значајну збирку публикација иностраних аутора из области солфеђа и методике наставе солфеђа, богату фототеку и другу изворну и репродуковану документарну грађу.

<sup>58</sup> Видети: *Borivoje Popović, Podaci o stručnom i pedagoškom radu*, Конкурси за избор наставника и сарадника Музичке академије од 1970. до 1972, Београд, архива Опште службе архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 01-663/1, 11. јул. 1970. године.

<sup>59</sup> Видети: Драгана Тодоровић, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), нав. дело, 154.

<sup>60</sup> Dungu, Pjeter, *Lyra shqiptare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1940 [bez paginacije]

<sup>61</sup> Видети: Драгана Тодоровић, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), нав. дело, 154.

1957. године Поповић је прерадио у оквиру друге верзије из 1959. године, оснажујући експресивну и колористичку димензију клавирског тембра. У годинама које су уследиле, његов уметнички/композиторски и диригентски рад се интензивније преплиће са педагошким. Велики корак и напредак у професионалној каријери дешава се преласком на Музичку академију у Београду.

Боривоје Поповић се 21.06. 1962. године, по решењу Савета за просвету Народног Одбора Општине Врачар, разрешава дужности у Музичкој школи „Станковић” у Београду, те „ставља на располагање”<sup>62</sup> Музичкој академији у Београду од 01. септембра 1962. године, где је изабран за предмете Интонација и Методика музичке наставе.<sup>63</sup> Прво звање Боривоја Поповића било је – професор I врсте, VI платног разреда. У току процеса преласка Боривоја Поповића из школе „Станковић” на Музичку академију у Београду начињен је озбиљан административни преступ. Наиме, у потпуности је пренебрегнуто његово претходно постављење за педагошког саветника од стране Савета за просвету Народне Републике Србије 16. јуна 1962. године, које му је обезбедило унапређење и један платни разред више.<sup>64</sup> У циљу разрешења ове нимало пријатне ситуације, секретар Музичке школе „Станковић” упутила је допис Музичкој академији са прилогом/решењем, којим се Боривоје Поповић од стране Народног одбора општине Врачар ставља на распо-

---

<sup>62</sup> *Rešenje Saveta za prosvetu Narodnog odbora Opštine Врачар o razrešenju od dužnosti Borivoja Popovića u muzičkoj školi „Stanković” u Beogradu i stavljanju na raspolaganje Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 02/1-10970/1, јун 1962. године, 21. Заједно са Боривојем Поповићем и његове колеге из Музичке школе „Станковић”, професори виолине Дејан Михаиловић (1932–2016) и Рајко Дојчиновић (1922–1996) су у исто време променили запослење и прешли на Музичку академију у Београду.

<sup>63</sup> Реформом студија на Музичкој академији у Београду, од школске 1961/62. уведен је степенести систем студија који је подразумевао три образовна нивоа. Трајање школовања успостављено је по моделу 2+2+2 (студије I, II и III нивоа) за све одсеке осим у случају Одсека за композицију где је организација наставе конституисана по принципу 2+3+2. У оквиру Статута Музичке академије из 1963. године јасно су прецизирани исходи тростепене наставе у смислу компетенција свршених студената, као и одреднице запошљивости будућег наставног кадра, те се подвлачи да „настава I степена спрема стручњаке са вишом спремом, дајући им потпуно образовање, првенствено за наставнички рад у општеобразовним и музичким школама а оспособљава их и за друге области музичке делатности. Настава II степена спрема стручњаке са високом спремом. Настава III степена спрема највише стручне кадрове уводећи их у продубљене специјалне студије њихове уже струке и у самосталан уметнички или научни рад”. Видети: *Statut Muzičke akademije u Beogradu utvrđen na sednici Saveta Muzičke akademije 24. septembra 1963. godine*, Општа акта 1962. и 1963. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 20.

<sup>64</sup> *Rešenje o postavljenju pedagoških savetnika Saveta za prosvetu Narodne Republike Srbije*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 24--/1-62, 22. јун 1962. године.

ложење Музичкој академији у Београду.<sup>65</sup> Даље, у допису се напомиње да ово решење није достављено на време „из разлога што смо очекивали да ће за именованог стићи решење о унапређењу у звање педагошког саветника што до данас није остварено. Да не би именовани остао за дужи временски период без надлежности достављамо вам га на даљу надлежност с тим да ћемо вам решење о унапређењу у звање педагошког саветника доставити чим буде уручено овој школи”.<sup>66</sup> Наставничко звање на Музичкој академији – доцент, за предмете Интонација и Методика музичке наставе стекао је 1964. године. Ванредни професор постао је 1971. године, а у звање редовног професора изабран је 1979. године.

Професор Боривоје Поповић један је од оснивача Катедре за солфеђо и методу Музичке академије у Београду. На првој, конститутивној седници која је одржана 8. новембра 1972. године<sup>67</sup>, једногласно је изабран за шефа Катедре на чијем челу је остао пуних једанаест година, све до одласка у пензију.

Почетак рада Боривоја Поповића на Музичкој академији осликала је атмосфера великих напора и ангажовања на пољу стварања образованих наставничких кадрова за рад у настави музичког васпитања и образовања у основним школама, гимназијама и средњим стручним школама, као и наставника солфеђа у музичким школама. Миленко Живковић, декан Музичке академије у периоду од 1952. до 1960. године, подвукао је у оквиру извештаја о донетима рада и развоја Музичке академије да је „буран развој културног живота у послератном периоду поставио Музичкој академији многобројне задатке, од којих се као најважнији истиче оспособљавање висококвалификованих кадрова за разне гране уметности и просвете (...) Према подацима добивеним<sup>sic</sup> од Савета за просвету Народне Републике Србије на територији Народне Републике Србије постоје велике потребе за музичким стручњацима разних специјалности, а нарочито у наставничким кадровима”.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> *Rešenje o stavljanju na raspoloženje Popović Borivoja, profesora muzičke škole „Stanković” Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Музичка школа „Станковић” у Београду, Број 295/2-1962, 30. август 1962. године.

<sup>66</sup> Исто.

<sup>67</sup> *Записник са Прве седнице Катедре за солфеђо и методу*, Београд, архива Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности, 8. новембар 1972. године, 1. Катедра за солфеђо и методу и Катедра за теоријске предмете постале су матичне катедре Одсека за музичку теорију, који је наредне школске године (1973/74) променио име у Одсек за општу музичку педагогију.

<sup>68</sup> *Izveštaj dekana Muzičke akademije u Beogradu Milenka Živkovića: Program perspektivnog razvoja Muzičke akademije u Beogradu*, Општа акта 1960. и 1961. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности у Београду, Број 01/140/1, 29. јануар 1960. године, 2.

одржана 8.11.1972.г.

ДНЕВНИ РЕД

Избор шефа катедре и секретара

Набавке за катедру

Програм пријемног испита за други степен наставе VIII-ог одсека

Разно

М. Васиљевић: Пред нама је лак задатак, с обзиром да је врло јасно да једино проф. Б. Поповић може и треба да буде шеф катедре, па га чини ми се, у име свих нас, предлажем за шефа катедре.

Б. Поповић, предлаже за секретара Зориславу Васиљевић. Потом је приступљено тајном гласању на коме су кандидати изгласани са по пет гласова за и по једним уздржаним гласом.

Гласали су следећи чланови катедре: Б. Поповић, М. Васиљевић, М. Навановић, З. Васиљевић, Б. Пантовић и Д. Младеновић.

По питању набавке решено је да секретар преузме обавезу да набави метронома, нотни папир, као и да се поручи фр. литература за солф.

Прецизирани су захтеви за мелодијске вежбе на пријемном испиту за други степен наставе (видети у закључцима са седнице), као и типови ритмичких примера које су приложиле М. и З. Васиљевић. Асистент Паутових се оградиле са напоменом да још нема увида у термину кстих, с обзиром да је тек ове године почела да ради на академији. Д. Младеновић је донео неколико примера који нису били систематизовани, па зато нису одговарали постављеним захтевима, те нису примљени да служе као мерило приликом одабирања задатака за колоквијуме. Решено је да се горњи примери који су прихваћени умноже и пошаљу свим наставницима, што је секретар узео на себе да изврши. Замолен је проф. Поповић да за следећи састанак катедре припреми извесан број двогласних примера који би служили као оријентација за пријемни испит другог степена.

Примљени рукопис Дорине Спихић од стране теоретичара налазио се код проф. Поповића, кога је већ раније веће теоретичара одредило за првог рецензента. Међутим, проф. Поповић је само летимично прегледао рукопис с напоменом да је хтео да новоформирана катедра именује оба рецензента. За другог рецензента изабрана је М. Васиљевић, којој је предат рукопис. Проф. Поповић предлаже да и остали наставници прегледа-

Слика 10. Записник са Прве седнице Катедре за солфејо и методику Музичке академије у Београду.<sup>69</sup>

Боривоје Поповић је почетком педесетих година разумео проблематику која је била у директној вези са развојем српске музичке педагогије у целини. Као истакнути члан Удружења музичких педагога Србије<sup>70</sup>, а касније и Савеза удру-

<sup>69</sup> Записник са Прве седнице Катедре за солфејо и методику, Београд, архива Катедре за солфејо и музичку педагогију Факултета музичке уметности, 8. новембар 1972. године, 1.

<sup>70</sup> Удружење музичких педагога Србије основано је у Београду 1954. године.

жења музичких педагога Југославије<sup>71</sup> међу првима се мобилисао на пољу усавршавања младих педагога координирајући и реализујући изузетно велики број семинара на целој територији Републике Србије, али и на савезном нивоу. У исто време, будући да је био на функцијама стручног саветника и помоћног инспектора Инспектората за просвету и културу народног одбора Београда, у периоду од 1951 до 1959. године, често посећује музичке школе у унутрашњости (Ваљево, Лозница, Зрењанин...) где „одржава предавања, стручна саветовања и конференције”.<sup>72</sup> Једногодишњи семинар који је за професоре солфеђа нижих и средњих музичких школа одржао у Београду током школске 1959/60. године састојао се од преко двадесет предавања која су се одржавала „по посебном распореду часова, сваких петнаест дана.”<sup>73</sup> Теме су биле многобројне и обухватале су суштинске области наставног предмета солфеђо: интелектуалне делатности у настави солфеђа, обраду интервала, осврт на историјат солфеђа, поставку дурског и молског тонског рода, обраду свих дурских и молских лествица, модулације и алтерације, атоналну и савремену музику и развијање апсолутног слуха.<sup>74</sup> Поред наведених програмских садржаја Боривоје Поповић је, како наводи „говорио о неким савременим струјањима у настави солфеђа а изложио сам и властите концепције из Методике наставе солфеђа”<sup>75</sup>, области која је захваљујући њему очито тек заживљавала у српској музичкој педагогији. У оквиру музичко-педагошког деловања Методика музичке наставе била је у то време главна смерница Поповићевог рада. Паралелно са ангажовањем у области солфеђа као наставног предмета и наставне дисциплине

---

<sup>71</sup> Оснивању Савеза Удружења музичких педагога Југославије у Загребу крајем јуна 1958. године претходило је I Саветовање музичких педагога Југославије одржано у Београду 11–13. октобра 1956. на иницијативу Удружења музичких педагога Социјалистичке Републике Србије и Удружења музичких педагога Хрватске. Управо се на овом скупу „указало на потребу да музички педагози Југославије удруже своје снаге”. Видети: *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 103.

<sup>72</sup> *Uputnik za ocenjivanje nastavnog i vaspitnog osoblja za školsku 1958/1959. godinu*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Музичка школа „Станковић” у Београду.

<sup>73</sup> Miloš Pavlović, „Delatnost udruženja na polju stručnog i ideološkog usavršavanja – savezni, republički i gradski seminari: stručno usavršavanje muzičkih pedagoga u periodu od 1954. do 1979”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 168.

<sup>74</sup> *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 167–168.

<sup>75</sup> *Biografija Borivoja Popovića*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.



активан је и као предавач на семинарима из области Методике музичке наставе, за наставнике и професоре музичког васпитања у школама општеобразовног типа.

У седмој деценији 20. века (1961) Боривоје Поповић започиње опус као писац уџбеника и приручника за наставу музичког васпитања, интонације и солфеџа. Паралелно са тим уобличава и утемељује свој методички пут у оквиру наставе општег музичког образовања и наставе солфеџа. Као дугогодишњи професор методике музичке наставе у музичкој школи „Станковић” у Београду, он је имао могућност да у наставну праксу имплементира своје методичке поставке и перспективе и да сагледа њихову образовно-педагошку употребљивост. Његов основни порив био је у директној вези са развојем културе и образовања у оквиру тадашње земље, чије је стратегијско упориште видео у едукацији и оспособљавању дефицитарног наставног кадра из области музичког образовања. Ангажованост Боривоја Поповића у том историјском тренутку умногоме је утицала на развој његове методичке мисли и дефинисала је његову музичко-педагошку трасу чија је карактеристика бинарност која је отелотворена у методичким високошколским дисциплинама – методици музичке наставе и методици наставе солфеџа. Извориште обе високошколске методичке дисциплине представља некадашњи наставни предмет *Методика наставе певања у средњим школама и хоститовање*, који је од оснивања Музичке академије у Београду 1937. године био основни образовни музичко-педагошки курикулум.<sup>76</sup>

У периоду од 1961. до 1983. године Поповић се предано бавио објављивањем инструктивних и методичких рукописа. Прва публикација, *Muzika u školi: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda, I deo*<sup>77</sup> из штампе је изашла 1961. године. Основна стваралачка идеја Боривоја Поповића и коаутора, проминентних југословенских музичко-педагошких посленика: Душана Плавше (1924–2009), клавијерског педагога, музичког писца и теоретичара музике, Драгољуба Голуба Ерића (1923–1963), оркестарског диригента, шефа Музичке продукције Радио-телевизије Београд, оснивача Дечје и Омладинске филхармоније и Маргите Дебељак (1905–1989), балетског педагога, идејног

<sup>76</sup> *Правилник о наставном плану Музичке академије у Београду*, Фонд Г-210, фасцикла VIII, Државна музичка академија, година 1937–1944, Разно, Београд, Архив Србије, 1940, 7.

<sup>77</sup> Dušan Plavša i Borivoje Popović, Margita Debeljak, Dragoljub Erić, *Muzika u školi: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda, I deo*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1961.

оснивача Балетске школе у Новом Саду 1948. године приликом израде наведеног методског приручника била је вођена унапређивањем процеса образовања и васпитања, те креирањем специфичног дидактичко-методичког оквира који би требало да младим педагозима укаже на методички оријентир у наставном процесу.

У сарадњи са Арнолдом Власаком<sup>78</sup>, једним од најблискијих сарадника током професионалне каријере, Боривоје Поповић 1962. године објављује уџбеник *Mi pevamo*<sup>79</sup>, који је коришћен на простору целе бивше Федеративне Народне Републике Југославије/Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Уџбеник постаје обавезна литература за наставни предмет Музичко васпитање у основној школи и штампа се у више од двадесет издања, са изузетно великим тиражима.<sup>80</sup>

Прво издање књиге *Intonacija*<sup>81</sup>, намењене настави солфеџа на студијама музике, које „може бити и од користи и наставницима за лично стручно усавшавање”<sup>82</sup> излази из штампе 1969. године. Рецензенти рукописа, професори Музичке академије у Београду Драгутин Чолић (1907–1987) и Властимир Перичић (1927–2000) истакли су да кроз садржину ове књиге долази до пуног изражаја не само дугогодишње педагошко искуство аутора уџбеника, већ и његово познавање светске литературе у овој области. Сматрамо да је овај уџбеник од неоцењиве користи...”<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> Делатност музичког педагога Арнолда Власака (1914–1977) обавата широк спектар активности. Био је писац инструктивне литературе за музичко васпитање (Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola*, Београд, Удружење музичких педагога Народне Републике Србије, 1962; Арнолд Власак, *Албум музичких инструмената: Сликовно градиво*, Београд, Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, 1968; Арнолд Власак, *Да ли познајете музичке инструменте?: радна свеска за ученике VII и VIII разреда основне школе*, Београд, Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, 1969; Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе*, Књажевац „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1979...), аутор и реализатор великог броја стручних семинара из области Методике музичке наставе, просветни саветник, наставник музичког васпитања у оквиру основног образовања (основна школа „Вељко Дугошевић” у Београду) и професор Педагошке академије за образовање наставника разредне наставе у Београду.

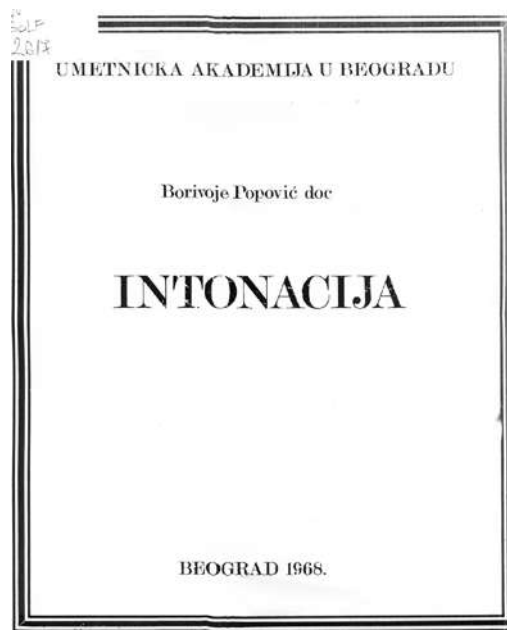
<sup>79</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola*, ... 1962, нав. дело.

<sup>80</sup> Уџбеник *Mi pevamo* је у периоду 1968–1970. године штампан у преко 100.000 примерака. Видети: „Rekaritulacija izdanja u 1968. godini”, *Izdavačka delatnost do 17. II 1979* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 24.

<sup>81</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*, Београд, Univerzitet umetnosti, 1969.

<sup>82</sup> Исто, Предговор, 3.

<sup>83</sup> *Recenzija rukopisa Intonacija upućena Umeničkoj akademiji/Komisiji za izdavanje udžbenika*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 27. март 1968. године.



Слика 11. Пробна штампана верзија насловне стране уџбеника *Intonacija* Боривоја Поповића из 1968. године.<sup>84</sup>

Како је већ истакнуто, *Intonacija* је настала средином циклуса Поповићевих бројних путовања у иностранство које је реализовао у циљу свог личног усавршавања.<sup>85</sup> Године 1965. боравио је у Народној Републици Румунији, конзерваторијуму у Букурешту (*Ciprian Porumbescu, Bucureşti*) и Клужу (*Babeş-Bolyai, Cluj*)<sup>86</sup>; године 1967. такође у Народној Републици Румунији, а и у Бугарској и Мађарској, конзерваторијумима у Букурешту (*Ciprian Porumbescu, Bucureşti*), Софији (*проф. Панчо Владигеров, Софија*) и Будимпешти (*Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest*)<sup>87</sup>; године 1971. у Француској – конзерваторијуму *Conservatoire National supérieur de Musique* и музичкој школи *École Normale de Musique, Paris...*<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Пробна штампана верзија насловне стране уџбеника *Intonacija* Боривоја Поповића, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”, 1968.

<sup>85</sup> Видети: Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 190.

<sup>86</sup> Боривоје Поповић је боравио у Народној Републици Румунији од 15. октобра до 1. новембра 1965. године, у склопу културне размене између наше земље и Народне Републике Румуније. Управа Музичке академије сагласила се да му се одобри одсуство „пошто се ради о стручном усавршавању и репрезентацији наше земље”. Видети: *Одлука Већа Музичке академије о одобравању одсуства Боривоју Поповићу*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 20/38, 10. 10. 1965. године.

<sup>87</sup> Боривоје Поповић је путовање у периоду од 19. до 29. априла 1967. године реализовао у својству помоћног саветника Просветно-педагошког завода за срез Београд. Видети: *Rešenje o odobrenju odsustva Borivoju Popoviću*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 271/2, 31.03. 1967. године.

<sup>88</sup> Музичка академија у Београду и Комисија Републичког извршног Већа за међународну сарадњу у области културе, науке и образовања при Републичком секретаријату за образовање и културу

У раздобљу од 1965. до 1975. године Боривоје Поповић се упознавао са музичко-педагошким школама земаља које је посетио, а у фокусу његовог интересовања су били наставна пракса, методички системи рада, као и наставна литература за солфеђо. Своја запажања, као на пример она са боравка у Румунији, изложио је у форми стручног чланка, и музичку јавност подробно информисао о свим аспектима своје посете: „Циљ мог путовања био је, пре свега, детаљно упознавање с организацијом музичког школства у целини. Од посебног значаја било је за мене и упознавање с методиком рада при практичном извођењу наставе солфеђа (...) Највећи део времена провео сам на часовима солфеђа, и то у нижој и средњој музичкој школи и конзерваторијумима у Букурешту и Клужу”.<sup>89</sup>

Токови модерне наставе солфеђа у Европи шездесетих и нарочито седамдесетих година прошлог столећа утицали су и обавезивали Поповића као шефа Катедре за солфеђо и методику Факултета музичке уметности у Београду да своје опсервације са студијских путовања пренесе и предочи својим катедарским колегама. Један од закључака са прве седнице Катедре за солфеђо и методику а у вези са актуелним потребама, био је и да се „поручи француска литература за солфеђо”.<sup>90</sup>

Свеобухватно сагледавање могућих и различитих приступа изучавању наставног предмета солфеђо на извориштима педагошких пракси пружило је Боривоју Поповићу непроцењиво искуство, што се можда понајвише може видети у *Intonaciji*, у чијој се садржини препознају утицаји многих еминентних европских методичара тога доба – Ивана Пеева<sup>91</sup>, Здравка Манолова<sup>92</sup>, Виктора Јушчануа (Victor

---

су у оквиру програма културне сарадње са Француском за 1970/71. годину формирали предлог о делегирању кандидата за посету француским музичким високошколским установама у првој половини новембра 1971. године. Видети: *Dopis sekretara Komisije Republičkog izvršnog veća za međunarodnu saradnju u oblasti kulture, nauke i obrazovanja Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Општа акта 1971. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, Број 01-164/1, 23.02. 1971. године.

<sup>89</sup> Боривоје Поповић, „Настава солфеђа у СР Румунији”, *Pro musica*, број 13, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1966, 12.

<sup>90</sup> *Записник са Прве седнице Катедре за солфеђо и методику*, Београд, архива Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности, 8. новембар 1972. године, 1.

<sup>91</sup> Иван Иванов Пеев (1907–1981), бугарски виолиниста, хорски диригент, композитор и професор солфеђа на државном музичком конзерваторијуму.

<sup>92</sup> Здравко Христов Манолов (1925–1983), бугарски музички педагог и аутор литературе за наставу солфеђа.

Иуџеану)<sup>93</sup>, Арона Љвовича Островског (Арон Љвович Островский)<sup>94</sup>. Боривоје Поповић је говорио „немачки, француски, грчки делимично, а руски и бугарски језик перфектно”.<sup>95</sup> Захваљујући његовим евидентним полиглотским способностима, може се претпоставити да су вербална и писана комуникација са иностраним колегама, као и праћење практичне наставе и сагледавање иностране наставне литературе из музичких предмета били у потпуности језички функционални.

Сарадња коју је Боривоје Поповић остварио са иностраним колегама далеко је премашивала уобичајене професионалне стереотипе, што нарочито показује његова релација са Иваном Пеевом, Каменом Попдимитровом<sup>96</sup>, Кристијаном Маненом (Christian Manen)<sup>97</sup>, Ароном Љвовичем Островским<sup>98</sup>, Виктором Јушчеануом... Трагом сећања Невене Поповић, осветлили су се и пријатељски односи њеног оца и познатих европских музичких педагога.<sup>99</sup> Размена искустава у професионалном погледу била је у интересу обостраног задовољства и педагошке добити и нарочито се огледала у преузимању и цитирању музичких садржаја приликом креирања наставне литературе. У том смислу, садржина из уџбеника Боривоја Поповића је постала део књига аутора Ивана Пеева, Здравка Манолова, Арона Љвовича Островског, Евгеније Александровне Леонове (Евгения Александровна Леонова)... У оквиру коауторске књиге Ивана Пеева и Здравка Манолова *Курс за изучавање на тригласна и четиригласна диктовка*<sup>100</sup> налазе се и трогласне композиције Боривоја Поповића, преузете из уџбеника *Solfedо I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*.<sup>101</sup> У уџбенику Арона Љвовича Островског *Учебник сольфе-*

---

<sup>93</sup> Виктор Јушчеану (1905–1976), румунски педагог, композитор, виолиниста и диригент, професор на Катедри за теорију и солфеђо конзерваторијума Њипријан Порумбеску у Букурешту (*Conservatorul Ciprian Porumbescu, București*).

<sup>94</sup> Арон Љвович Островски (1905–1985), руски музиколог и музички педагог, професор конзерваторијума у Лењинграду (данас Санкт-Петербург).

<sup>95</sup> *Vojna knjižica obveznika Borivoja Popovića*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”, 4.

<sup>96</sup> Камен Попдимитров (1904–1992), бугарски виолиниста, музички педагог, аутор литературе за наставу виолине и солфеђа и музиколог, професор на Државној музичкој академији у Софији.

<sup>97</sup> Кристијан Манен (1934–2019), француски композитор, музички педагог, аутор литературе за наставу солфеђа, диригент и оргуљаш, професор на Париском конзерваторијуму (*Conservatoire National supérieur de Musique*).

<sup>98</sup> Видети Прилог 1: Странице публикација са личним посветама аутора Боривоју Поповићу.

<sup>99</sup> Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 190.

<sup>100</sup> Иван Пеев и Здравко Манолов, *Курс за изучавање на тригласна и четиригласна диктовка*, Софија, Наука и изкуство, 1972.

<sup>101</sup> Borivoje Popović, *Solfedо I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*, Београд, Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, 1967.

джио<sup>102</sup> унутар поглавља „Савладавање инерције метроритма” цитирано је дванаест мелодијско-ритмичких етида Боривоја Поповића из уџбеника *Solfedо I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*. Ауторка Евгенија Александровна Леонова је у својој књизи *Полифоническое сольфеджио*<sup>103</sup> цитирала двогласне примере Боривоја Поповића из трећег, измењеног и допуњеног издања уџбеника *Dvoglasni solfedо*.<sup>104</sup> Занимљиво је да је Људмила Михајловна Масленкова (Људмила Михайловна Масленкова), рецензент књиге Евгеније Леонове била колегиница и близак сарадник Арона Љвовича Островског.<sup>105</sup>

Поред уџбеника за наставу солфеђа у средњој музичкој школи, као и у оквиру факултета музике, у најплодоноснијем педагошком периоду Поповићеве каријере настаје и циклус уџбеника за солфеђо за основни ниво музичког образовања који траје шест наставних година, први те врсте у Србији. Године 1970. Боривоје Поповић је објавио *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole*.<sup>106</sup> На почетку уџбеника аутор сажето излаже методска упутства за рад и упућује значајне методичке поруке и поуке наставницима у вези са процесом рада у настави припремног разреда, структуром и динамиком часа солфеђа, развојем вокалне технике и другим елементима наставног програма. У наредном петогодишњем периоду (1970–1975), Боривоје Поповић је израдио и објавио уџбенике за солфеђо за преостале разреде у оквиру ниже музичке школе и тако финализовао садржајну програмску целину намењену основном музичком образовању.

Паралелно са упознавањем иностраних наставних пракси и писањем уџбеника за све нивое музичког образовања, Боривоје Поповић је био посвећен и свом композиторском раду. Посебан значај у његовом опусу заузима *Нанина успаванка* за трогласни женски/дечји хор (1968). Боривоје Поповић жанр народне песме третира као инспирацију и елементарни супстрат свог уметничког музичког израза, што се особито манифестује у његовом непосредном, личном додиру са народном

---

<sup>102</sup> Арон Љвович Островский, *Учебник сольфеджио, Выпуск IV*, Ленинград, Музыка, 1978.

<sup>103</sup> Евгения Александровна Леонова, *Полифоническое сольфеджио*, Ленинград, Музыка, 1990.

<sup>104</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfedо* (treće, izmenjeno i dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Socijalističke Republike Srbije, 1969.

<sup>105</sup> Видети: Зивар Махмудовна Гусейнова, „Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра... интервью с Л. М. Масленковой”, *MUSICUS*, No. 1, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011, 41–43.

<sup>106</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Socijalističke Republike Srbije, 1970.

музичком грађом. Мелографски запис мелодије и текста народне песме који је Поповић сачинио прерастао је у уметничку парадигму за стварање *Нанине успаванке*<sup>107</sup>. Ова композиција за женски/дечји хор је имала посебан значај за њега јер је компонована „у знак сећања на његову мајку (...) Био је нераскидиво везан за свој родни крај – Пирот, чији је музички фолклор темељ већине његових композиција...”<sup>108</sup>

У Поповићевом односу према фолклорном материјалу одражава се утицај Мокрањчевог узорног националног романтизма сагледан кроз уметничку синтезу фолклорних елемената и стилских особина западноевропског музичког романтизма. Поповићев музички језик у *Наниној успаванци* представља опсежно преобликовање фолклорне грађе из перспективе сопственог вишеслојног односа према музичкој традицији. Он се увиђа кроз третман градивних елемената музичке садржине – мелодије, хармоније и форме, али и „литерарно-програмске условљености фолклорног материјала”<sup>109</sup>. Боривоје Поповић је, интегрисањем два музичка изворишта – фолклорног и свог личног стваралачког, начинио нарочиту симбиозу која портретише срж његовог композиторског музичког језика. Могуће је да је успех, односно велики број извођења композиције *Нанине успаванке* донело потврду квалитета његових дела за хорске ансамбле те је у новембру 1969. године примљен за ванредног, а 1971. године и за редовног члана Удружења композитора Србије.

Својеврсна пекулијарност везана за композицију *Нанина успаванка* огледа се у поступку Боривоја Поповића да овај хор адаптира и инкорпорира у мелодијску грађу за рад у настави солфеђа (област вишегласје). Само годину дана по настанку, хор *Нанина успаванка* постао је и део музичке грађе првог издања факултетског уџбеника *Intonacija*.<sup>110</sup>

Почетком осамдесетих година 20. века музички језик Боривоја Поповића у домену сфере хорског стваралаштва добија нову димензију. Однос према музичком

---

<sup>107</sup> Композиција *Нанина успаванка* у аранжману и извођењу уметнице Биљане Крстић и ансамбла Бистрик је главна музичка тема филмског остварења *Спаситељ* (Savior, 1998) редитеља Петра Антонијевића (1959) и продуцента Оливера Стоуна (Oliver Stone, 1946).

<sup>108</sup> Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 191.

<sup>109</sup> Видети: Соња Маринковић, Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору, у: Димитрије О. Големовић (уред.), *Зборник радова научног скупа Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, Академија умјетности, 2004, 140.

<sup>110</sup> Хорска композиција *Нанина успаванка* је део садржине области вишегласја у уџбенику *Intonacija*, презентована као пример број 166. Видети: Боривоје Поповић, *Intonacija*, нав. дело, 130–131.

ткиву поприма примесе модерних тенденција које карактеришу савремену музичку уметност Поповићевог доба.<sup>111</sup> Године 1982. настаје композиција *Damnjanova majka* за мешовити хор, потресно музичко сведочанство о личној ратној трагедији.

Поповићево перманентно деловање у области хорског стваралаштва и извођаштва дуго више од три деценије потакло је и стварање приручника *Solfedo u dečjem horu*<sup>112</sup> намењеног најмлађим хорским ансамблима. Искуственост хорског диригента и композитора и професора солфеђа сублимирана је у овој публикацији која фокусира феномен музичког извођења с аспекта музичке писмености. У оквиру методских упутстава за припрему хорских дела различитих епоха и стилова Боривоје Поповић есенцијалну пажњу посвећује чистој интонацији или проблематици „интонативног колебања“<sup>113</sup>, метричкој и ритмичкој прецизности, а посебно „слушању као методској активности“<sup>114</sup>. Овде се може сагледати не само начин на који је Боривоје Поповић користио елементе наставе солфеђа у раду са деčјим хором, већ генерално – значај солфеђа као музичко-педагошке дисциплине при формирању извођења музичког, у овом случају хорског дела. Публикација *Solfedo u dečjem horu* је уједно и последња у оквиру богатог Поповићевог писаног педагошког опуса.

Иако је композиторско стваралаштво Боривоја Поповића „у најзрелијем периоду уметничке каријере било великим делом посвећено хорској музици, његово последње дело означило је својеврстан повратак коренима – виолини као омиљеном инструменту и музичкој традицији родног краја као основном инспиративном изворишту. Године 1984. настала је *Pastorala u g-mollu* за виолину.<sup>115</sup> Бо-

---

<sup>111</sup> Сагледавајући развој музичког мишљења и композиционе технике у музици 20. века, аутор Цтирад Кохоутек (Stirad Kohoutek, 1929–2011) излаже таксономију музичке грађе према специфичностима музичких тенденција, као и композиционо-технолошких начела, стваралачке концепције и метода. По његовом мишљењу, креативни параметри савремену музичку уметност деле на „а) проширено-тоналну и модалну музику; б) атоналну музику – серијску и серијалну; ц) пунктуалистичку музику; д) техничку музику (електронску, конкретну, магнетофонску); е) алеаторику и музику звучних боја; ф) екстремно-експерименталну музику“. Видети: Stirad Kohoutek, „Техника компоновања у музици XX века“, Београд, Универзитет уметности, 1984, 18.

<sup>112</sup> Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*, Београд, Удружење музичких педагога Србије, 1983.

<sup>113</sup> Исто, Предговор.

<sup>114</sup> Исто, Опште методске напомене, 7.

<sup>115</sup> *Pastorala u g-mollu* Боривоја Поповића се, као нумера А4, налази на грамофонској плочи *Ana i Tripo Simonuti* (LP, album), Jugodisk, LPD-0420, Yugoslavia, 1988. као и компакт касети *Ana i Tripo Simonuti* (Cass, album), Jugodisk, BDN-3234, Yugoslavia, 1988. Видети: Драгана Тодоровић, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), нав. дело, 156.



ривоје Поповић је овој инструменталној композицији дао поднаслов *Жал за младост* и посветио га свом блиском пријатељу и колеги, познатом српском и југословенском уметнику, виолинисти Трипу Симонутију (Tripo Simonutti, 1932).

Спознаја свеобухватног Поповићевог полиматског музичко-педагошког деловања могућа је и кроз сагледавање садржине сачуваних докумената и сведочења о реализацији великог броја стручних семинара за наставнике музичког васпитања и солфеђа, као и његовом активном учешћу на републичким и савезним симпозијумима, саветовањима и конференцијама у организацији најзначајнијих југословенских музичко-педагошких удружења: Савеза музичких педагога Југославије, Удружења музичких педагога Србије, Музичке академије из Сарајева, Савеза културних организација Словеније (*Zveze kulturnih organizacij Slovenije*), Друштва музичких педагога Словеније (*Društvo glasbenih pedagogov Slovenije*), Републичког секретаријата за школство Словеније, Заједнице музичких школа Хрватске, Удружења музичких педагога Хрватске... Како се може сагледати из обимне грађе архива Факултета музичке уметности у Београду и Удружења музичких и балетских педагога Србије, Боривоје Поповић је током своје професионалне каријере реализовао преко стотину стручних семинара, предавања и саветовања на простору целе бивше Југославије. Реферате са одржаних предавања објављивао је у значајним часописима из области педагогије међу којима су *Muzika i škola* (Удружење музичких педагога Хрватске), где је био ангажован и као повремено сарадник часописа<sup>116</sup> и *Grlica: revija za mladinsko zborovsko glasbo*<sup>117</sup> (Друштво музичких педагога Словеније).<sup>118</sup> Додатни допринос овог сегмента деловања Боривоја Поповића су стручни прикази његових излагања чији су аутори познати југословенски музички педагози.

---

<sup>116</sup> Часопис *Muzika i škola* је од 1961. године постао савезни музички часопис и у великој мери је утицао на афирмацију музичке културе путем штампе у целој бившој Југославији. Представник Републике Србије у редакционом одбору је била Бојана Дунђерски (1922–2017), један од оснивача Удружења музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, а одабрани чланови ове асоцијације – Драгољуб Јовашевић из Чачка, Љубица Копуновић из Новог Сада и Боривоје Поповић из Београда су током времена постали и сарадници часописа. Видети: Dušica Šišmanović, „Istorijski pregled”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 39.

<sup>117</sup> У периоду од оснивања (1953) па све до 1963. године издања музичко-педагошког гласила *Grlica* су била посвећена стручним темама из области омладинске хорске музике. У првом броју из 1963. године, *Grlica* најављује име које јасније индукује свеобухватнији музичко-педагошки и уметнички карактер ове публикације – *Grlica: revija za glasbeno vzgojo/Грлица: ревија за музичко васпитање*.

<sup>118</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, *Muzika i škola*, broj 1, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1963, 5–10 (објављено предавање са Симпозијума музичких педагога Југославије у

У оквиру своје каријере Поповић је предано учествовао у раду импозантног броја стручних и друштвених организација и професионалних удружења. Био је члан Савета за просвету Народног одбора града Београда, члан Комисије за уџбенике при педагошком центру Народне Републике Србије, стални члан Комисије за полагање стручних државних испита, члан управног одбора Савеза музичких друштава Србије, саветник за наставу солфеђа у нижим и средњим музичким школама при Просветно-педагошком заводу града Београда, члан Комисије за израду учила у Заводу за израду учила Социјалистичке Републике Србије, члан Стручног савета у Заводу за основно образовање и образовање наставника при Савету за просвету и културу Социјалистичке Републике Србије, члан Савета Музичке академије, први и дугогодишњи шеф Катедре за солфеђо и методику Музичке академије/Факултета музичке уметности у Београду, члан управног одбора и руководиолац секције теоретичара у Удружењу музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, члан Уметничке комисије *Југословенских хорских свечаности* у Нишу, редовни члан жирија *Фестивала дејчјих хорова* у Шапцу... Овај вид ваннаставних активности подразумевао је значајне одговорности и обавезе које су се тичале обезбеђивања квалитета наставног процеса, стручног усавршавања наставника, издавања уџбеника и приручника, организовања уметничких догађаја и као најзначајније израде и реформи тадашњих планова и програма за методику наставе музичког васпитања и солфеђа.

Од 1962. године, када је започео каријеру на највишој музичко-образовној установи у земљи, Боривоје Поповић се осим позива професора интонације/солфеђа, методике музичке наставе и методике наставе солфеђа на основним студијама, остварио и у улози ментора при изради бројних дипломских и магистарских радова (из области методике музичке наставе и методике наставе солфеђа) на основним и последипломским студијама у оквиру Катедре за солфеђо и методику Музичке академије, касније Факултета музичке уметности у Београду. Према подацима из архиве Студентског реферата Факултета музичке уметности у Београду укупно тридесет седам студената из класе Боривоја Поповића одбранило је дипломске радове из методике музичке наставе и методике наставе солфеђа. Под ментор-

---

Охриду, септембра 1962. године) и „Vzgoja učnega kadra za glasbeni pouk na osnovni šoli”, *Grlica*, številka 3, Ljubljana, Društvo glasbenih pedagogov Slovenije, 1963, 44–48 (објављен реферат са Саветовања музичких педагога у оквиру омладинског фестивала у Цељу, маја 1963. године).

ством Боривоја Поповића, четири кандидата одбранила су магистарске тезе из методичких дисциплина. Као дугогодишњи наставник и професор солфеђа/интонације, методике наставе солфеђа и методике музичке наставе на Музичкој академији у Београду, касније Факултету музичке уметности, Боривоје Поповић је изградио на десетине еминентних наставника из наведених области, те се претпоставља да је својим истакнутим деловањем и професионалним угледом оставио значајан траг у њиховим музичко-педагошким каријерама.

Боривоје Поповић деловао је као музички педагог, музички писац, диригент и композитор, што га дефинише као полиматску музичку личност. Концепт интегративности био је изразита диспозиција музичких педагога који су деловали од почетака музичког образовања у Србији – од оснивања *Српске музичке школе* 1899. године, па све до седамдесетих година прошлог века. Вишестраност српских музичких посленика какви су, као најзначајнији, били Милан Миловук (музички педагог, хорски диригент, композитор, музички писац, 1826–1883), Стеван Стојановић Мокрањац (музички педагог, диригент, композитор, мелограф, 1856–1914), Исидор Бајић (музички педагог, диригент, композитор, музички писац, 1878–1915), Владимир Р. Ђорђевић (музички педагог, композитор, етномузиколог, органолог, 1869–1938), Милоје Милојевић (музички педагог, композитор, музиколог, музички писац, пијаниста, диригент, 1884–1946) и Миодраг Васиљевић (музички педагог, етномузиколог, музички писац, 1903–1963) уградила се у темеље српског музичког образовања, систем српског музичког школства и музичку културу и утицала на утемељење специфичног модела музичко-педагошке личности каква је осим поменутих, био и Боривоје Поповић.

## 2.1. ИСТОРИЈСКИ ТРАГОВИ РАЗВОЈА НАСТАВЕ НОТНОГ ПЕВАЊА/ИНТОНАЦИЈЕ/СОЛФЕЋА КАО МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКЕ ДИСЦИПЛИНЕ У СВЕТЛУ ДЕЛОВАЊА ПРЕТХОДНИКА БОРИВОЈА ПОПОВИЋА

Истраживање методике и наставе нотног певања/интонације/солфеђа као појединачне музичко-педагошке дисциплине<sup>119</sup> нашло се у средишту интересовања респектабилних аутора из области историје музичке педагогије<sup>120</sup> седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година двадесетог века. Током више од четири деценије континуираног рада у овој области обављена су минуциозна истраживања која су третирали садржаје везане за развој музичке писмености – програмске и организационе аспекте наставе нотног певања/интонације/солфеђа, поставке основних појмова и појава из области мелодике и ритма, методичке поставке и ставове у наставним предметима који су се бавили основама музичке писмености, аналитичке студије о објављеној инструктивној, стручној и методичкој литератури.<sup>121</sup> Син-

---

<sup>119</sup> Настава нотног певања/интонације/солфеђа представља **појединачну** музичко-педагошку дисциплину, један од аспеката музичког образовања у оквиру музичке педагогије као **опште** педагошке дисциплине.

<sup>120</sup> Zorislava Vasiljević, „Prikaz prelaza sa relativnog na apsolutno imenovanje tonova solmizacijom” (prvi deo), *Zvuk*, број 4, 1981, Сарајево, Удружење композитора Босне и Херцеговине, 60–62; Zorislava Vasiljević, „Prikaz prelaza sa relativnog na apsolutno imenovanje tonova solmizacijom” (drugi deo), *Zvuk*, број 2, 1982, Сарајево, Удружење композитора Босне и Херцеговине, 24–28; Зорислава Васиљевић, „Педагошке основе Српске музичке школе окренуте нашим приликама и потребама”, *Нови звук*, број 14, Београд, Савез организација композитора Југославије, 1999, 75–82... Потребно је напоменути да су се поједини музиколози такође бавили темама из области музичке педагогије, пре свих Стана Ђурић-Клајн и касније, Роксанда Пејовић. Видети: Стана Ђурић-Клајн, *Музичко школовање у Србији до 1914. године*, у Биљана Димитријевић (приређивач), *Музичка школа Мокрањац 1899–1974*, Београд, Музичка школа „Мокрањац”, 1974, 11–41; Стана Ђурић-Клајн, „Српска музичка школа 1889–1914”, *Pro musica*, број 77–78, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1975, 7–9; Roksanda Pejović, *Težnje za muzičkim obrazovanjem*, у: Vera Milanković (ured.), *Zbornik radova trećeg Pedagoškog foruma*, Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za solfeđo, Beograd, 2001, 5–55...

<sup>121</sup> Vera Marinković, *Istorijski pregled nastavnih planova i programa iz solfeđa od oslobođenja do danas* (pristupni rad za poslediplomske studije, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2000; Gordana Karan, „Putevi pedagogije solfeđa (prva stručna polemika o nastavi i literaturi za notno pevanje u Srbiji)”, у: Gordana Karan (ured.), *Zbornik radova petog pedagoškog foruma*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za solfeđo, 2003, 62–65; Ivana Drobni, *Koaptacija smerova postavki elementarne muzičke pismenosti u muzičkom obrazovanju – od specifičnih stručnih problema do pragmatičnih rešenja* (doktorska disertacija, mentor dr Desanka Trakilović), Bijeljina, Pedagoški fakultet, 2005; Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005; Ивана Дробни, „Почетни кораци ка стварању инструктивне литературе у Србији – Георгије Милановић”, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник деветог педагошког форума*, Београд, Факултет музичке уметности-Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 2006, 1–6; Гордана Каран, „Настава певања у основним школама Србије између два светска рата (1914–1940)”, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник десетог педагошког*

тетичко обједињавање објављене научне грађе у циљу историографске реконструкције српске музичко-педагошке праксе, посебно је указало на линију деловања најзначајнијих педагога у погледу принципа<sup>122</sup> и система<sup>123</sup> рада, наставне литературе и морфологије предмета нотно певање/интонација/солфеђо у оквирима српског музичког школства од почетака развоја музичке писмености и музичког образовања у Србији до половине 20. века.<sup>124</sup>

Сагледавање педагошког и уметничког рада Боривоја Поповића који до сада није био значајније разматран<sup>125</sup> логичан је и неопходан наставак досадашњих научних студија из области историје српске музичке педагогије, посебно методике наставе солфеђа и методике наставе општег музичког образовања. Уз то, као неминовна премиса за истраживање музичко-педагошке делатности Боривоја Поповића

---

*форума*, Београд, Факултет музичке уметности–Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 2008, 193–198; Гордана Каран, Ивана Дробни, „Ретроспектива библиографије из области историје српске музичке педагогије (књиге и чланци наставника и одбрањене докторске и магистарске тезе дипломираних студената Катедре за солфеђо Факултета музичке уметности у Београду (1973–2007)”, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник десетог педагошког форума*, Београд, Факултет музичке уметности-Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 2008, 199–204, Ивана Дробни, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд, Завод за уџбенике, 2008, Александра Јовић-Милетић, *Почетно музичко образовање на српском музичком језику*, Београд, 2011; Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари – дипломици после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.

<sup>122</sup> У методичком смислу, принцип тумачимо као основну, руководећу идеју, примарно гледиште и начело.

<sup>123</sup> Системи рада истакнутих педагога у овој студији односе се на специфичан модалитет, стил и методологију рада примењене у педагогији нотног певања/интонације/солфеђа.

<sup>124</sup> Zorislava Vasiljević, *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca* (докторска дисертација, ментор др Мирјана Веселиновић-Хофман), Београд, Факултет музичке уметности, 1986; Gordana Karan, *Morfološki prilaz instruktivnoj literaturi notnog pevanja i teorije muzike u Srbiji do Drugog svetskog rata* (magistarski rad, mentor dr Zorislava Vasiljević), Београд, Fakultet muzičke umetnosti, 1993; Aleksandra Jović-Miletić, *Funkcionalna metoda Miodraga A. Vasiljevića i njena primenljivost danas* (magistarski rad, mentor dr Zorislava Vasiljević), Београд, Fakultet muzičke umetnosti, 1996; Зорислава Васиљевић, *Пат за српску музичку писменост*, Београд, Просвета, 2000; Гордана Каран, „Милоје Милојевић – музички педагог и аутор инструктивне музичке литературе”, у: Gordana Karan (glavni i odgovorni urednik), *Zbornik sedmog pedagoškog foruma*, Београд, Fakultet muzičke umetnosti-katedra za solfeđo, 2005, 1–20; Гордана Каран, *Музичко-педагошка активност др Милоја Милојевића* (докторска дисертација, ментор др Драгана Стојановић-Новичић), Београд, Факултет музичке уметности, 2010, Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2015.

<sup>125</sup> Музичко-педагошко деловање Боривоја Поповића било је разматрано у неколико дипломских и магистарских радова. Аутори ових радова разматрали су микроелементе његовог опуса – анализу појединих уџбеника, или компаративну анализу његових и уџбеника других аутора. Видети: Milica Đinđić-Maga, *Metodološka analiza melodijskih primera iz udžbenika solfeđa Borivoja Popovića za škole za osnovno muzičko obrazovanje* (magistarski rad, mentor Zorislava Vasiljević), Београд, Fakultet muzičke umetnosti, 1983; Vedrana Marković, *Analiza i metodski pristup melodijskom i ritmičkom sadržaju udžbenika Into-nacija Borivoja Popovića* (magistarski rad, mentor mr Dorina Radičeva), Ћетинје, Музичка академija, 2003.

је расветљавање слике времена, услова, деловања и посебно, трагова које су оставили за собом његови претходници.

Средином деветнаестог века код српског и нарочито, београдског грађанства, по угледу на већ устаљене и развијене тековине европске музичке културе, сазрева свест о потреби стварања музичко-образовног система који ће одгајати професионалне музичаре свих профила. Године 1888. ангажовањем Тоше Андрејевића Аустралијанца (1852–1931) основан је музички завод, претенциозно назван Београдски конзерваторијум.<sup>126</sup> У тексту објављеном у часопису *Звук*, поводом сто-годишњице од оснивања Музичке школе Мокрањац (1899–1999), Зорислава Васиљевић (1932–2009) описује пионирске покушаје институализације српског музичког школства подвлачећи да је крајем деветнаестог века „Србија чекала учитеље као насушни хлеб, за бројне гимназије, полугимназије, хорска друштва, оркестре, учитељске школе, тако да је отварањем овог завода створена могућност да се постепено ублажи недостатак музичког кадра, који се крајем века смањивао због тога што је све мање Чеха долазило у нашу земљу”.<sup>127</sup> Док је широм Србије музичка педагогија у запећку и док „у Србији влада општа музичка неписменост”<sup>128</sup> у Европи се дешава процват музичког романтизма. После првих корака које су начинили Корнелије Станковић (1831–1865)<sup>129</sup> и Милан Миловук<sup>130</sup>, значајнији помак у развоју српске музичке педагогије и наставе музичке писмености увиђа се у активностима Исидора Бајића, композитора, педагога, мелографа, издавача, и музичког писца, који је заслужан за организацију музичког живота у Новом Саду, тадашњем значајном јужном средишту Аустроугарске царевине.<sup>131</sup> Иако су српске интелекту-

---

<sup>126</sup> *Београдски конзерваторијум* је основао Тоша Андрејевић 1888. године. Видети: Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари*, Београд, Просвета, 1956, 53.

<sup>127</sup> Зорислава М. Васиљевић, „Педагошке основе српске музичке школе, окренуте нашим приликама и потребама”, нав. дело, 75.

<sup>128</sup> Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 29.

<sup>129</sup> Штампанјем духовне музике 1862. године (*Православно црквено појанњ у србског народа*, Књ. 1, Беч, своина Композитерова, Wien, Druck von F. Ofner, 1862) Корнелије Станковић је обележио почетак нове музичке нотације у Срба.

<sup>130</sup> Милан Миловук, многоврстан музички посленик, бавио се и издаваштвом. Наставивши рад свога оца, пештанског трговца Јосифа Миловука (1787–1850), од 1. јануара 1866. године почео је са публикавањем часописа *Београдске илустроване новине*, чији је био и главни уредник. Исте године излазе из штампе књиге *Теоричке основе музике и Српска стенографија*. Видети: <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:597997-Beogradske-price-Da-se-svakome-omili>, приступљено 16. 11.2017.

<sup>131</sup> Исидор Бајић у Новом Саду 1903. године покреће *Српски музички лист* и оснива *Српску музичку библиотеку*, а већ наредне године издаје уџбеник *Теорија правилног нотног певања*. Видети: Исидор Бајић, *Теорија правилног нотног певања*, Нови Сад, Парна штампарија Ђорђа Ивковића,

алне, педагошке и опште етничке везе биле јаке, раздвојеност државним границама утицала је на чињеницу да су Бајићево ангажовање и утицај били усмерени већином на Војводину. Не занемарујући историјски значај и улогу Исидора Бајића у оквиру српске културне заједнице у Аустроугарској, за истраживање линије српских музичких педагога који су на тлу Србије дали круцијални допринос у развоју музичке педагогије и нарочито у области нотног певања, сигнификантно је сагледавање деловања Бајићевог колеге и савременика, Стевана Стојановића Мокрањаца.

Стеван Стојановић Мокрањац, који се школовао<sup>132</sup> на Конзерваторијуму у Минхену (Немачка) код Јозефа Рајнбергера (Josef Rheinberger, 1839–1901), Риму (Италија) у класи Алесандра Паризотија (Alessandro Parisotti, 1853–1913) и на Конзерваторијуму у Лајпцигу (Немачка) код познатих композитора и музичких теоретичара Јадасона (Salomon Jadassohn, 1831–1902), Рајнекеа (Carl Reinecke, 1824–1910) и Бродског (Adolph Brodsky, 1851–1929), један је од суоснивача Српске музичке школе, чије је успостављање на самом крају деветнаестог века у Србији отворило пут ка системском музичком образовању и самим тим музичком професионализму било да је реч о стваралаштву, извођаштву или музичкој педагогији. У Српској музичкој школи Мокрањац је предавао „практичан предмет певање са листа, називан *певање у хору* и касније – солфеђо”.<sup>133</sup> С обзиром на његово школовање и познавање иностране музичко-педагошке литературе, у својој наставној пракси се на почетку окреће методи рада коју је следио Франц Вилнер (Franz Wüllner, 1832–1902), а потом и романској школи солфеђа<sup>134</sup>. Једини писани траг који је Мокрањац оставио за собом су скрипта које је објавио 1901. године у оквиру Српске музичке школе. Фактички, он је у њима превео и адаптирао уџбеник Франца Вилнера *Chorübungen der Münchener Musikschule* и назвао га *Хорска вежбања по Ф. Вилнеру (удешено за ученике Српске музичке школе)*.<sup>Напомена 1</sup>

---

1904. Неколико година касније, тачније 1909. Бајић оснива и музичку школу, у оквиру које је имао двојаку улогу – био је први директор школе и наставник теоретских предмета.

<sup>132</sup> После положене матуре, Стеван Стојановић Мокрањац, захваљујући вољи и организацији чланова Првог београдског певачког друштва, одлази 1879. године прво у Минхен (Немачка) на студије музике, а потом и у Рим (Италија) и Лајпциг (Немачка). Осам година касније, 1887. Мокрањац се враћа у Београд „Друштву које га је послало на студије, да цео свој живот посвети многостраном – како смо видели – раду на музици”. Видети: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 102.

<sup>133</sup> Зорислава М. Васиљевић, „Педагошке основе Српске музичке школе, окренуте нашим приликама и потребама”, нав. дело, 79.

<sup>134</sup> У романској школи солфеђа (Француска, Италија) пре свега, користи се апсолутно именоване тонова солмизацијом, постављање тонских и хармонских функција једновремено и ритмичко читање – *parlato* у свим нотним кључевима. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006, 35; 40.

Наставна литература се великим делом заснивала и на публикацијама за солфеђо француског педагога Огист Матје Пансерона (Auguste Mathieu Panseron, 1795–1859)<sup>135</sup> која је укључивала рад на чистој интонацији, вокалној техници и извођењу у различитим нотним кључевима.<sup>136</sup> Мокрањчев методички приступ предмету певање с листа/певање у хору/солфеђо<sup>137</sup>, као и коришћена литература су пратили дешавања у европској настави тога времена. Ипак, по Зорислави Васиљевић „ниво Мокрањчеве наставе знатно је заостајао за нивоом солфеђа на Париском конзерваторијуму – што је више него разумљиво – али је значајно навести да је Мокрањчев систем рада био веома сличан раду у овој највишој светској установи за поменути дисциплину”.<sup>138</sup>

Драгоценост Мокрањчевог приступа и специфичног односа према народној песми као грађи за уметничко обликовање упућивали су и на претпоставку да ће се на његовим поставкама формирати нарочит модалитет основа музичке писмености, у великој мери утемељен на традиционалном музичком ентитету. То се није догодило, као ни у случају Мокрањчевог колеге и савременика Исидора Бајића. После смрти ова два музичка посленика, на српску музичко-педагошку сцену ступа Милоје Милојевић. Иако је био добро упознат са њиховим музичко-педагошким деловањем и опусом<sup>139</sup>, нове методичке идеје базиране на германским музичким узорима, а које је Милојевић упијао током свог школовања у Минхену, утицале су на креирање његовог музичко-педагошког правца. Дивергентност на линији професор – ученик прва је у занимљивом историјском ланцу који ће обележити српску педагогију нотног певања/интонације/солфеђа скоро до самог краја двадесетог столећа.

---

<sup>135</sup> Огист Матје Пансерон је аутор изузетно популарних и коришћених уџбеника: *ABC Musical ou solfège rithmiques*, Paris, Editions Durand & Cie, 1840. као и *Solfège d'Artiste*, Paris, Chez 1840. Видети: Ivana Нрпка, *Iskustva i metode francuske i bugarske škole solfeđa – analize i razmatranja* (doktorska disertacija, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 19–37.

<sup>136</sup> Пансеронов уџбеник превасходно је био намењен ученицима соло певања „али за наставу солфеђа, и то не само соло певача”. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Od notnog pevanja do moderne nastave solfeđa* (рукопис), Beograd, 1975, 27.

<sup>137</sup> Различити називи наставног предмета упућују на његову вишеслојну примену у тадашњем музичком образцовном систему. Програмски развој предмета и утицај иностраних метода доносио је и нове термилошке промене имена, али и поимања наставне праксе.

<sup>138</sup> Зорислава М. Васиљевић, „Педагошке основе српске музичке школе, окренуте нашим приликама и потребама”, нав. дело, 80.

<sup>139</sup> Исидор Бајић је био наставник нотног певања Милоју Милојевићу у Српској великој гимназији у Новом Саду. Доласком у Београд године 1904. Милоје Милојевић је постао ученик Српске музичке школе и код Стевана Стојановића Мокрањца похађао теорију композиције. Видети: Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 34; 37.



Милоје Милојевић, свестрани музички делатник, оставио је значајан траг у историји српске музичке уметности и педагогије. Истраживања која су обухватила његов стваралачки опус<sup>140</sup> донела су јасно сагледавање његовог рада и допринела утврђивању јасне линије континуираног развоја српског музичко-педагошког идентитета. Посебно су значајна Милојевићева стручна сагледавања европске педагошке праксе, презентована у форми извештаја са многобројних просветних манифестација посвећених музичком васпитању и образовању. У том смислу се нарочито издваја његово учешће на Међународном конгресу за музичко васпитање који се одржао у Прагу (Praha, První československá republika) 1936. године и чија је главна тема фокусираола когнитивну функцију наставних метода у музичком образовању.<sup>141</sup>

Милојевићева делатност у области нотног певања била је двострука – наставник нотног певања и аутор инструктивне и методичке литературе из те области. На основу писане грађе коју је оставио за собом, могу се извести закључци о поставкама, смеру и циљевима наставе нотног певања. Прва у низу била су скрипта *Градиво за уџбеник певања помоћу нота*<sup>142</sup>, изашла из штампе 1914. године. Скрипта садрже два поглавља – „Ритам” и „Мелодија”. Милојевић теорију музике не сврстава у посебно поглавље, мада јој тиме не даје мањи значај, напротив.<sup>143</sup> С обзиром на школовање у иностранству<sup>144</sup>, већ у овој, првој публикацији видљиве су ви-

---

<sup>140</sup> Dragoljub Katunac, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Clio, 2004; Слободан Турлаков, *Collegium musicum и Милоје Милојевић*, сепарат, Посебан отисак из годишњака града Београда, књ. XXXIII, Београд, Музеј града Београда, 1986; Александар Васић, Два непозната документа о Милоју Милојевићу, у: Божидар Ковачек (главни и одговорни уредник), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 12–13, Нови Сад, Просвета, 1993, 131–136; Ђорђе Живановић, Милоје Милојевић, професор Филозофског факултета у Београду, у: Божидар Ковачек (главни и одговорни уредник), *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, број 6–7, Нови Сад, Просвета, 1990, 325–348; *Miloje Milojević kompozitor i muzikolog*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986; Надежда Мосусова, „Уводна реч на отварању скупа о Милоју Милојевићу”, у: Властимир Перичић (уред.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића: зборник радова*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998, 1–3; Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело.

<sup>141</sup> Видети: Драгана Тодоровић, „Трагом рукописа *Од нотног певања до модерне наставе солфеђа* Зориславе М. Васиљевић”, у: др Ивана Дробни (уред.), *Тематски зборник Зорислава М. Васиљевић – живот и дело*, Београд, Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности, 2020, 316.

<sup>142</sup> Милоје Милојевић, *Градиво за уџбеник певања помоћу нота (скрипта)*, Београд, Литографија Косте Бојковића, Народна библиотека Србије, III 1404, 1914.

<sup>143</sup> Видети: Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 68.

<sup>144</sup> После завршене гимназије у Новом саду и Српске музичке школе у Београду, Милоје Милојевић је отишао на студије музике у Минхен (Немачка).

шеслојне парадигме који утичу на Милојевићево поимање нотног певања и теорију музике, што ће се још више показати у његовим наредним уџбеницима. <sup>Напомена 2</sup>

Даљи развој морфологије наставног процеса у области нотног певања/интонације/солфеђа у Србији донеће велика превирања у смислу устоличења функционалног начина мишљења, сагледаног превасходно у деловању Милојевићевог ученика и колеге, Миодрага Васиљевића.

Музички педагог, писац и етномузиколог Миодраг Васиљевић аутор је функционалне методе нотног певања базиране на народним основама. Васиљевић је, ослањајући се на приципе већ познате методе *Тоника-до* покушао да у наставу уведе функционалан начин музичког мишљења који би имао ефектнији учинак приликом савладавања мелодике. Како сам истиче, он је „приступио (...) искључиво практичном проучавању и проверавању свих наставних праваца од Гвида до Долежила...”<sup>145</sup>

У настојању да повеже основне постулате интернационалне *Тоника-До* методе<sup>146</sup> и елементе фолклорног наслеђа нашег поднебља, Миодраг Васиљевић је створио нов принцип музичког описмењавања. Идеја којом би се тонске функције успоставиле и учврстиле била је употреба народних песама и напева чији су почетни слогови одговарали солмизационим именима. <sup>Напомена 3</sup>

У процесу успостављања тонских функција, памћење песама – модела је последица асимилације звучних наслага. Наслојавање и даља организација прикупљених звучних феномена постаје опсежно звучно упориште и у исто време „најјаче и најважније оруђе за ново учење. Уколико је то, искуствено оруђе, добро конципирано, оно ће имати исвојство модификације и брзе адаптације – чиме се постиже

---

<sup>145</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси: комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, I део за I разред*, Београд, Издање Јована Фрајта, 1940, Предговор, 1–2.

<sup>146</sup> По Зорислави Васиљевић, немачка музичка наставна метода *Тоника-До* сматра се „мешовитом упрошћеном методом”. Разматрајући њено географско и етимолошко порекло, као и развитак структурних и методичких поставки у односу на историјски старију енглеску *Tonic SOL-FA* методу, ауторка подвлачи да су „из енглеске методе одстрањене (...) песме са текстом које су се солмизационим слоговима училе напамет, а на њихово место Агнеза Хундегер (Agnes Hundegger, 1858–1927) прилази свесном постављању тоничног дурског трозвука као звучног ослонца, те попуњавањем тонова између тонова основног акорда долази до дурске лествице коју транспонује на различите позиције захваљујући релативном именовану. Немачка Тоника-До пренета је у Чешку и преко ње у нашу земљу, без песама са текстом и без спонтаног савлађивања тонских функција”. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Methodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 24–26.

и већа ефективност у његовом коришћењу”.<sup>147</sup> У својој методи Миодраг Васиљевић интегрише доживљен и (у свести) усвојен звук са активацијом музичког мишљења. Почетни слогови песме, подвлачећи одређени солмизациони слог, доприносили су како памћењу тонског имена, тако и његовог звука. Овим методичким принципом успостављали су се релативни односи између тонова у оквиру једног тоналног центра. Приликом упознавања осталих тоналитета, по већ познатом систему *Тоника-до*, солмизациони слогови су транспоновани релативним именовањем.<sup>Напомена 4</sup>

Миодраг Васиљевић је почетак музичког описмењавања, као и даљи процес рада на нотном певању изложио у више својих публикација<sup>148</sup>, које су, што је занимљиво, из штампе излазиле готово у исто време када и књиге и уџбеници Милоја Милојевића. Различити приступи, видљиви већ у смислу именовања тонова, засигурно су имали и различите следбенике. Но, занимљиво је да и Милојевић и Васиљевић своје књиге намењују идентичним нивоима наставе.<sup>149</sup> У том смислу, изузетак је *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom, I deo* Миодрага Васиљевића, за коју аутор каже да је „књига намењена школи и приватној употреби. За правилно извођење њених задатака, поједине диктате, код самосталног приватног рада, могу узајамно вршити најмање две особе”.<sup>150</sup>

Путеви наставе нотног певања/интонације/солфеђа у периоду од краја деветнаестог до прве половине двадесетог века доносили су врло честе промене суштине предмета, сагледане кроз систем именовања тонова, рад на ритму, поимање теорије музике и везе са другим наставним областима. Деловања најреспектабилнијих педагога – Стевана Мокрањца, Милоја Милојевића и Миодрага Васиљевића имала су највећи утицај на развој и статус наставног предмета у оквиру система српског музичког школства. Занимљива и с историјске дистанце посматрана конекција

---

<sup>147</sup> Ивана Дробни, „Тонално – апсолутно, или у потрази за методичким консензусом”, *Настава и васпитање*, број 1, Београд, Педагошко друштво Србије, 2008, 39–40.

<sup>148</sup> Miodrag A. Vasiljević, *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom, I deo*, Beograd, Izdanje Jovana Frajta, 1939; *Нотно певање у теорији и пракси: комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, I део за I разред*, нав. дело; *Нотно певање у теорији и пракси: комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, II део за II разред*, Београд, Издање Јована Фрајта, 1940; *Једногласни солфеђо: заснован на народном певању*, Београд, Просвета, 1950.

<sup>149</sup> Милојевићево двотомно издање *Основне теорије музике у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима* намењено је првом и другом разреду средњих и њима сличних школа, а Васиљевићево *Нотно певање у теорији и пракси* средњим и учитељским школама.

<sup>150</sup> Miodrag A. Vasiljević, *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom, I deo*, нав. дело, 17.

између поменутих педагога јесте да су се изузетно добро професионално познавали, с обзиром на то да је Милоје Милојевић био ђак Исидора Бајића и Стевана Мокрањца, а Миодраг Васиљевић Милоја Милојевића. Очекивање да ће ученици бити уједно и идејни последници, те следити смернице и поставке својих професора у овом случају се није обистинило, јер је свака нова генерација трасирала нарочит педагошки пут.

Почев од шездесетих година двадесетог века, тадашњу југословенску наставу интонације/солфеђа, као и методику музичке наставе обележиће деловање Боривоја Поповића на свим нивоима музичког образовања, од почетних разреда ниже музичке школе до факултета музике и у оквиру општеобразовног школског система – основне и средње школе (гимназије и средње стручне школе). Као и његови претходници, није пратио траг свог професора (Миодрага Васиљевића), већ је пошао особеним правцем. Помицањем оштрих граница између различитих области музике успоставио је свој специфични музички дискурс, интегришући музичко стваралаштво, извођаштво и музичко-педагошки рад. По речима Роксанде Пејовић, као један из групе педагога који су етаблирали темеље музике на простору бивше Југославије, Боривоје Поповић ће у историји српске музичке педагогије остати упамћен као борац за „музику, музичко просвећивање и музички професионализам...”.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Роксанда Пејовић, *Критике, есеји и књиге: први београдски музичари-дипломци после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016, 255.

### 2.1.1. НАПОМЕНЕ у вези поглавља **Историјски трагови развоја наставе нотног певања/интонације/солфеђа као музичко-педагошке дисциплине у светлу деловања претходника Боривоја Поповића**

1. Стеван Стојановић Мокрањац је 1901. године, за потребе наставног предмета *певање у хору* у оквиру Српске музичке школе, превео и адаптирао уџбеник Франца Вилнера *Chorübungen der Münchener Musikschule*<sup>152</sup> и назвао га *Хорска вежбања по Ф. Вилнеру (удешено за ученике Српске музичке школе)*. Иако није оригинално музичко-педагошко дело, овај рукопис је значајан јер је једини писани траг у форми вежбанке или скрипата за наставу нотног певања који је Мокрањац као наставник нотног певања оставио за собом. Мокрањац је *Хорска вежбања по Францу Вилнеру* користио у почетној настави, највероватније због специфичног баланса градива из области основне теорије музике и практичних вежбања из области ритма и мелодике. Поред тога, он је у овој књизи презентовао начин припреме и савладавања сложеније мелодијске проблематике. Из пронађене архивске грађе<sup>153</sup> сазнаје се да је Мокрањац у настави и у оквиру испитних захтева, осим уџбеника Франца Вилнера користио и збирку *ABC Musical ou solfège rithmiques* и збирке вежбања за читање нота са променом нотних кључева Огист Матје Пансерона.<sup>154</sup>

Свеобухватна педагошка делатност Стевана Стојановића Мокрањца била је предмет подробног истраживања и елаборирања у оквиру докторске дисертације *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca*<sup>155</sup>, те и објављене књиге *Рат за српску музичку писменост* Зориславе Васиљевић. У студији се, између осталог, налази и опис садржаја првих петнаест поглавља *Хорских вежбања по Ф. Вилнеру*.<sup>156</sup> Заправо, грађа Вилнерове књиге, те и Мокрањчевих скрипата, је систематизована по својеврсним *поглављима*, а њих је укупно 41. Већина поглавља садржи мелодијске вежбе који припадају типу инструктивних мелодијских примера/вежбања. Осим забележених ознака за дах примећује се одсуство записа осталих параметара музике који одређују прецизно извођење нотног текста (ознаке за карактер, темпо, динамичко сенчење, артикулацију...). Ово указује на њихов инструктивни карактер јер су компоновани са јасно одређеном методичком идејом и намером, чак и онда када су стварани по узору на теме из музичке литературе (рецимо мелодијски пример „по Хенделу” у оквиру лекције „Каденца”<sup>157</sup>).

<sup>152</sup> Franz Wüllner, *Chorübungen der Münchener Musikschule*, нав. дело.

<sup>153</sup> Зорислава М. Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, нав. дело, 307.

<sup>154</sup> Auguste-Mathieu Panseron, нав. дела.

<sup>155</sup> Zorislava Vasiljević, *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca*, нав. дело.

<sup>156</sup> Зорислава М. Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, нав. дело, 292–293.

<sup>157</sup> Стеван Мокрањац, *Хорска вежбања по Ф. Вилнеру...*, нав. дело, Београд, 1901, 70.

Сагледавањем садржине скрипата може се констатовати Мокрањчев иноваторни приступ настави нотног певања јер се поједини идентични, па чак ни слични захтеви у раду са ученицима не проналазе у ранијој уџбеничкој и приручничкој литератури у Србији. Тако на пример, у оквиру поглавља које третира поставку и обраду дијатонске модулације, које је Мокрањац превео са немачког језика као „Однос тонских родова”, издваја се занимљив приказ такозваних „вежбања са цифрама”. У овим вежбањима задати мелодијски мотиви су компоновани у варијантама тако што су коришћени алтеровани и реалтеровани тонови. Реч је заправо о упоређивању мотива који се изводе певањем у низу. Овде је наглашена проблематика функционалне припадности тонова који условљавају интонативну прецизност. Тоновима се именују идентичним солмизационим слоговима док се звук мења, а задатак је перманентна контрола прецизне интонације код хроматске промене тона, а у оквиру промене тоналног центра. Са циљем да ученици уоче различитост у звуку мотива у односу на именовање, тонови су обележени арапским бројевима који појашњавају припадност тонова или мотива одређеној дурској лествици.

Пример 1. Стеван Стојановић Мокрањац, „Однос тонских родова”<sup>158</sup>

Бр. 40. G-дир упоређен са C-дир-ом.

а.)

б.)

Ранија уџбеничка и приручничка литература која је коришћена у настави нотног певања у Србији област ритма презентује по лекцијама. Елементи ритма су тумачени готово искључиво са аспекта теорије музике<sup>159</sup>, дакле нису били повезани са мелодиком,

<sup>158</sup> Исто, 56. Овде је реч о архаичној музичкој терминологије те се израз „тонски род” односи на нов (дурски) тоналитет.

<sup>159</sup> Драгутин Блажек, *Наука главних појмова музике*, издавач непознат, Сомбор, 1889; Аксентије Максимовић, *Буквар и читанка нотног певања за школе. Св. 1*, Нови Сад, Литографија Игњата Фукса, 1869, *Кажипут учитељима основних школа при предавању мога буквара*, Нови Сад, Литографија Игњата Фукса, 1870, *Приправа за учење нотног појања и свирања на виолини – покушај како би се најлакше наука о музици у народу распространила. За приправнике, учитеље, богослове, гимназисте и сваког, који жели упутити се у музику*, Панчево, Штампарииа Јовановића и Павловића, 1871; Јосиф Свобода, *Теорија музике за ученике средњих школа*, Београд,

то јест извођењем нотног текста певањем. Ово указује да циљ наставе није подразумевао рад са ученицима на схватању комплетне музичке садржине. Примери су давани искључиво као „ритмичка вежбања” која су се изводила мануелном репродукцијом (куцањем) или неутралним слогом. Примери су били исписани на једној нотној линији.<sup>160</sup>

**Пример 2.** Александар Ј. Станковић, *Нотно певање. Основна теоријска и практична знања из музике за први разред грађанске школе, I део*<sup>161</sup>

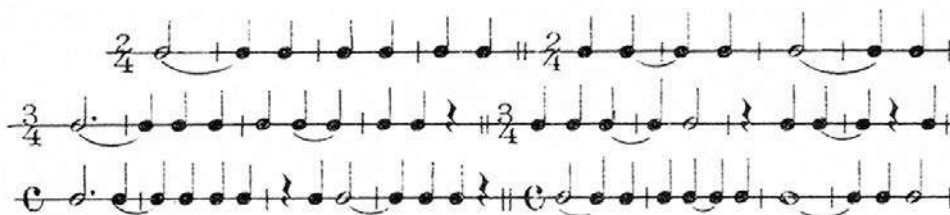
Луком трајања могу се исто тако спојити и две ноте које не припадају истом такту.



Ноте које су раздвојене паузама не спајају се са луком трајања.

## РИТМИЧКИ ПРИМЕРИ

са луком трајања



Наставом на предмету *певање у хору* Мокрањац је начинио значајан корак у формирању наставног предмета нотно певање/интонација/солфеђо који и данас егзистира у систему српског музичког школовања на свим нивоима учења. Коришћење адекватне иностране уџбеничке литературе (Вилнер, Пансерон, Конконе...), дакле начин рада који је садржавао иноваторске елементе указује да је Стеван Мокрањац поставио темељ принципима који се и данас поштују у настави солфеђа у Србији, упркос различитим приступима који се после Мокрањца јављају у даљем току историје методике наставе музичке писмености у виду деловања значајних наставника и аутора уџбеничке и приручничке литературе.

Дворска књижара Мите Стајића, 1914; Исидор Бајић, *Теорија правилног нотног певања*, нав. дело.

<sup>160</sup> Изузетак је приступ Исидора Бајића који елементе ритма, осим на једној линији обрађује и техником ритмичког читања. Видети: Исидор Бајић, *Теорија правилног нотног певања*, нав. дело, 38–40.

<sup>161</sup> Александар Ј. Станковић, *Нотно певање: основна теоријска и практична знања из музике за први разред грађанске школе, I део*, Београд, Издавачко књижарско предузеће Геца Кон а. д, 1939, 41.

2. Године 1922. настаје први део књиге *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима*<sup>162</sup>. Немачки ђак, Милоје Милојевић је узоре за креирање наставне литературе за нотно певање потражио у деловању више знаменитих немачких теоретичара, педагога, извођача и музичких писаца који су суштински „утицали на његов методички образац“<sup>163</sup>: Ото Фихтнер (Oto Fichtner), Ото Лајснер (Oto Leisner), Макс Шипке (Max Schipke, 1873–1965), Карл Готлиб Родер (Carl Gottlieb Roeder), Франц Вилнер, а понајвише Макс Батке (Max Battke, 1863–1916) и његов систем рада. Европски образац креирања наставних садржаја се појављује као новина у српској настави нотног певања у смислу расподеле градива, методских начела и примене у пракси. Милојевић је грађу систематизовао у више поглавља – после „Предговора за наставнике“ и „Увода“ следе А. „Ритмика“, Б. „Мелодика“ и В. „Динамика“. Сва поглавља садрже потпоглавља, која разматрају одређене сегменте градива. Занимљив и значајан је „Додатак: Из природе“ на крају књиге, који обухвата десет дечјих песмица за један глас у Це-дуру. У „Предговору“, који заправо представља методска упутства за наставнике, Милојевић инсистира и подвлачи да апстрактно теоретисање о музици, те само пуко познавање дефиниција, не доводи до правог доживљавања музике и учења. Стога, у свакој наставној области коју излаже, успоставља интегрисани систем по принципу: теоретски појмови, тумачење, практични примери (вежбања). Ипак, аутор није у потпуности преузео Баткеов систем рада. У области мелодике, на пример, задржао је апсолутно именовање тонова солмизацијом, које наслеђује од свог професора Мокрањца. Говорећи о аретинским или гвидонским слоговима, наводи „Молитву Св. Јовану“ калуђера Гвида из Арца (Guido d' Arezzo, 995-1052?), где почетни слогови стихова представљају аретинске слоге. Са жељом да олакша учење и памћење основних тонова, покушао је да направи паралелу својом песмом *Мајски поздрав*, где је посебно интересантан први стих „Дубраве се смеше!“ са издвајањем слога *ду*, а не *до*.

---

<sup>162</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део* (треће издање), Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1922.

<sup>163</sup> Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 53.



**МАЈСКИ ПОЗДРАВ.**

Живо и весело. Милоје Милојевић.

Ду-бра-ве се сме-ше! Ре-че ла-ста рој: „Ми смо до-ле-те-ле,  
„Фа-ла Бо-гу пре ле-те-ле Со-лун бе-ли, хај! Ла-сте су вам,  
постепено све лакше и лакше.  
де-цо, ма-ле, Силно цве-ће рас-цве-та-ле, До-не-ле вам мај! До-не-ле вам мај!

После поглавља „Ритмика” и „Мелодика” која осим теоријских појмова и тумачења садрже чак 162 практична примера, или вежбања како их Милојевић назива, следи поглавље „Динамика” о видовима и могућностима експресије музичког израза. Пратећи практични примери, којима је илустрована не само улога динамике, већ и фразирања, артикулације, агогике, на конкретан начин упућују ученике на музикално извођење и доживљавање музичког ткива.

Садржина другог дела уџбеника *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима* обилује табеларним прегледима и илустрацијама којима се додатно издваја најважнији део градива и тако чини једноставнијим за памћење и учење. Сложенији и обухватнији прилаз материји у односу на први део уџбеника огледа се и у интегрисању наставних области, нарочито када је реч о увођењу нових сегмената ритмике. Након почетних и обавезних вежбања на једној линији, Милојевић сублимира ритмичке и мелодијске обрасце, приказујући на тај начин музичку целину са свим својим особеностима (ритам, мелодика, темпо, артикулација, динамика...).

У области мелодике интересантно је поглавље „Вишегласно певање”, са потпоглављима „Кретање гласова” и „Хор”. Лепота групног музицирања је за Милојевића као композитора свакако била изузетно значајна у времену када је ова књига била коришћена, те је у наведеним кратким поглављима презентовао ученицима основне смернице вишегласне интерпретације – из угла композитора и музичког педагога.

<sup>164</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926, 57.

Године 1940. из штампе излази тринаесто издање *Основа музичке уметности...*, овога пута прерађено на основу новог наставног програма, под називом *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима...* Промена наслова је условљена новом систематизацијом грађе, јер су „само основна теориска факта узета у обзир”.<sup>165</sup> Но, иако је градиво сужено и формално подељено у двадесет лекција, Милојевић не напушта свој принцип излагања приказан у претходним издањима *Основа музичке уметности*, те садржина поред теоријских појмова и тумачења обавезно доноси практична вежбања из области ритма и мелодике. Претпостављамо да су у „Садржају” уџбеника, ради лакшег и бржег сналажења, поглавља са конкретним ритмичким и мелодијским вежбањима посебно издвојена и односе се на одређене часове. С обзиром на нову систематизацију градива, Милојевић се ипак залаже да се основни педагошки циљ – развијање љубави према музичкој уметности, не заборави. Говорећи о структури и динамици појединог часа, истиче да „велики број часова завршава се, усто, и певањем народних мелодија или нарочито компонованим дечијим песмама, на народни текст, или на стихове наших песника...”.<sup>166</sup>

Садржај другог дела уџбеника *Основна теорија музике...* је наставак презентације градива по новом наставном програму, задржавајући исту форму и систематизацију, са једном лекцијом/часом више него у првом делу. Нови распоред грађе условљен тада новим наставним програмом, је сигурно био својеврстан изазов и за ученике и за наставнике, те је Милојевић, подстакнут жељом да његови уџбеници што пре „заживе” и доживе пуну примену у настави, написао и *Некоје опште напомене и методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике*.<sup>167</sup> Систематизација приручника је једноставна јер прати градиво по часовима изложеним у уџбенику. Методичка упутства су детаљна и дају наставнику педагошке, васпитне и образовне смернице о сваком сегменту наставног процеса. Милојевић даје и предлог провере стеченог знања, дајући нарочито конструисана „пропитивања” која се односе на садржину градива сваког посебног часа. Милојевић је у приручнику додатно презентовао и образложио свој принцип рада, од система апсолутног именовања тонова, рада на мелодици по принципу интервалско-лествичне интонације до поставке ритмичких образаца и фигура.

---

<sup>165</sup> Милоје Милојевић, *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима (тринаесто прерађено издање Основа музичке уметности)*, I део за први разред средњих и њима сличних школа, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д, 1940, Предговор за наставника, 4.

<sup>166</sup> Исто, 4.

<sup>167</sup> Милоје Милојевић, *Некоје опште напомене и методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике за први и други разред средњих и њима сличних школа*, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д, 1940.

3. Миодраг Васиљевић је иницијално презентовао апликативну улогу народних мелодија са текстом у процесу упознавања тонских имена/функција у оквиру свог уџбеника *Нотно певање у теорији и пракси I део за I разред: комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама*, интегришући ову материју у садржину дела књиге који третира област мелодике. Почев од народног трихорда *ми-ре-фа* и комбинација та три тона, изложио је примере народних песама по иницијалисима.<sup>168</sup> У наставку је уследило упознавање тонова *до* (песма *Долетео сив соколе*), *сол* (*Солченце захаја*, песма из Словеније), *ла* (*Лазу, Лазу, Лазаре*, обичајна народна песма и *Ладу, тупан ми тупа*) и *си* (*Сини сунце*).<sup>169</sup> Сагледавајући материјал вокалне традиције као извориште звучно-асоцијативних *модела* за поставку „тонских функција”, Миодраг Васиљевић је први пут, у склопу завршне аутономне тематске целине уџбеника *Једногласни солфеђо* објединио одабране музичко-инструктивне садржаје.<sup>170</sup> Васиљевић је моделе наменио „општој”, односно „стручној” настави музике, што је упућивало на поделу по типу школе и наставном предмету.<sup>171</sup> Подела наставе извршена је по типу образовне установе у којој се настава изводи. Тако, „општа” настава је подразумевала наставу школског певања у основним школама и гимназијама, док је „стручну музичку наставу” представљала настава предмета *солфеђо* у нижим музичким и учитељским школама. С тим у вези, народне песме са изражајнијом и сложенијом ритмичком фактуром и изражајнијом метриком (промене тактова, варијанте тактова) намењене су за рад у настави солфеђа у музичким и учитељским школама.

Препорука за учење народних песама-модела била је да се уче и изводе напамет уз обавезно тактирање. Васиљевић се приликом одабира одговарајућих модела за звучно меморисање тонских функција углавном одлучио за преузимање народних песама из српске музичке фолклорне баштине, уз додатак неколико народних мелодија из Словеније и Црне Горе.

---

<sup>168</sup> Народне песме: *Ми идемо преко поља*, *Ресаво водо хладна* и *Фала ти Боже* презентоване су у оквиру поглавља „Солмизација: теориски<sup>sic</sup> и практични део”. Видети: Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси... I део за I разред*, нав. дело, 28–29.

<sup>169</sup> Исто, 39; 62–63; 79.

<sup>170</sup> Видети: Миодраг Васиљевић, *Једногласни солфеђо: заснован на народном певању...* (друго издање), 1952, 207–216. У садржини VII дела *Једногласног солфеђа* које носи наслов „Додатак: 1) Модели за образовање тонских функција; 2) Обрасци за учење народних ритмова” проналазе се и народне мелодије које су накнадном селекцијом промовисане у песме-моделе. Реч је о песмама: *Домаћине роде мој*, *Редом иде здравица*, *Фалила ми се*, *Лазара мајка карала* и *Синоћ мајка*.

<sup>171</sup> Миодраг Васиљевић, *Једногласни солфеђо: заснован на народном певању...* (друго издање), 1952, нав. дело, 209–210.

4. Транспозиција солмизационих слогова по систему релативног именованја приликом савладавања нових тоналитета базирала се на својеврсним визуелним „ослонцима” у оквиру нотног записа. Издвајањем и прецизним позиционирањем тонике, медијанте и доминанте у различитим дурским лествицама илустрована је њихова мобилност у простору линијског система.

Пример 4. Мiodrag A. Vasiljević, *Intonacija u vezi sa...* I deo<sup>172</sup>

The image displays four examples of musical notation, each consisting of a main staff and a lower staff. Example 1 shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note on the first line (labeled 'Do'), followed by quarter notes on the second, third, and fourth lines. The lower staff shows a series of chords. Example 2 shows a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The first staff contains a dotted quarter note on the first line (labeled 'Do'), followed by a quarter rest. The lower staff shows a series of chords. Example 3 shows a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note on the first line (labeled 'Do'), followed by quarter notes on the second, third, and fourth lines (labeled 'do', 'dòmí', 'mí'). The lower staff shows a series of chords. Example 4 shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff contains a dotted quarter note on the first line (labeled 'Do'), followed by a quarter note on the second line (labeled 'sol.'). The lower staff shows a series of chords.

<sup>172</sup> Miodrag A. Vasiljević, *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom I deo*, нав. дело, 29.

Далеко сложенији захтев од управо приказаног је промена тоналитета или тоналног центра у току музичке целине. Како тонска висина за Васиљевића представља функцију, њена промена – *мутација*<sup>173</sup> захтева извештан временски интервал пре извођења, ради уочавања презначења и потврде новог тоналитета.

**Пример 5.** Миодраг А. Васиљевић, *Једногласни солфеђо*<sup>174</sup>

**МОДУЛАЦИЈЕ** 173

XXVI ПРОМЕНЕ ТОНСКИХ ФУНКЦИЈА  
(МУТАЦИЈЕ) НА ПРИМИ

(1) Квинтна сродност

The image shows three examples of modulation exercises, numbered 502, 503, and 504. Each example consists of two staves of music. Example 502 is in 2/4 time and shows a modulation from G major to D major, with solfège syllables 'sol' and 'do' indicating the new tonic. Example 503 is in 2/4 time and shows a modulation from D major to A major, with solfège syllables 'mi', 'la', and 're' indicating the new tonic. Example 504 is in 2/4 time and shows a modulation from D major to G major, with solfège syllables 'mi', 'si', and 'mi' indicating the new tonic. The exercises are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

<sup>173</sup> Музичка терминологија Миодрага Васиљевића се унеколико разликује од данашње, јер модулацију и мутацију тумачи на следећи начин: *модулацију* као прелазак у нови тоналитет, а *мутацију* у смислу измене тонске функције у моменту слоговног презначења.

<sup>174</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Једногласни солфеђо...* 1952, нав. дело, 173.

У оквиру приказаних мелодијских вежбања реч је о мутацији на прими – промени тоналног центра на истом тону, из основног тоналитета (дурског и молског) у тоналитет доминанте. Осим промене тонских функција на прими, која су видљиво графички истакнуте у нотном тексту, Миодраг Васиљевић у поглављу „Модулације” третира и промене тонских функција на осталим интервалима. Моменат пренамене, који означава промену тонске функције доводи и до промене слога, захтевајући брзу оријентацију од извођача у новом тоналном центру. Фреквентност *мутација* у оквиру једног мелодијског примера представља сложен захтев при употреби релативног именовања тонова, те свакако претпоставља извесну припрему пре извођења која се састоји у прецизном одређивању тоналног плана музичке садржине.

### 3. УМЕТНИЧКИ ОПУС БОРИВОЈА ПОПОВИЋА

#### 3.1. БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ – КОМПОЗИТОР И ДИРИГЕНТ

Дуалност стваралачког деловања Боривоја Поповића детерминише креативни постулат његове дуге и плодноне уметничке каријере, која до сада није била предмет опсежног научног истраживања. Подухват аналитичке реконструкције Поповићевог уметничког рада садржан је у ретроспективи идејних и градивних субјеката његове стваралачке еволуције као стубова његовог артистичког сазревања и развитака. Примарна тежишта проучавања мапирала су композиционо-техничке и музичко-стилске координате које чине срж уметничке енунцијације Боривоја Поповића. Свој богати уметнички рад континуирано је интерполирао у друге музичко-педагошке активности, откривајући свој доминантни полиматски индивидуалитет.

У оквирима српске музичке јавности композиторски опус Боривоја Поповића представљало је неколико композиција за хорске ансамбле и једно дело за соло инструмент – виолину. Детаљна потрага за новим историјским изворима који би додатно разоткрили и у исто време, промовисали уметнички лик Боривоја Поповића, уродила је плодом. Као што је у уводном делу овог рада напоменуто, архивска грађа Легата Боривоја и Невене Поповић у оквиру библиотечког фонда Основне музичке школе „Невена Поповић” (Гроцка, Београд) садржи обиље изворног и репродукованог документарног материјала:

- рукописе објављене и необјављене нотне грађе Боривоја Поповића и друге музикалије;
- фотодокумента: оригиналне фотографије, као и бројне албуме са фотографијама;
- колекционарске збирке Боривоја Поповића (делтиолошка збирка, збирка визиткарти, збирка значака);
  - личне предмете Боривоја Поповића (дневници рада, радне свеске, ордени, медаље);
  - књижну грађу на нашем и на страним језицима.

Иницијални преглед нотног материјала у библиотечкој грађи резултирао је бројним изненађењима, нарочито у погледу композиторског опуса Боривоја Поповића. Оригиначне партитуре биле су изгубљене и заборављене и као да су чекале да отпочну свој нови музички живот. Пронађен је велики број аутентичних музичких дела од којих су поједина била сакривена од очију јавности дуже од осам деценија.

Креативни опус Боривоја Поповића сагледан је кроз три временска периода који осветљавају идејне и развојне перспективе његовог стваралачког и извођачког уметничког израза. Први, од 1935. до 1951. године, у оквиру којег настају композиторова најранија дела која су написана током његовог боравка и школовања у Сремским Карловцима, Београду и Пироту. У овом раздобљу доминације композиторског рада препознатљив је и зачетак његовог интересовања за хорско дириговање. Други период, од 1951. до 1968. године он у целости проводи у Београду обликујући свој дуални музичко-стваралачки и извођачки лик. Уметничко стваралаштво трећег периода, од 1968. до 1984. године, карактерише синтеза модернистичких тенденција друге половине 20. века и већ доказана Поповићева приврженост класично-романтичном националном идиому обојеном снажном музичко-фолклорном основом.

### 3.1.1. Први период (1935–1951)

Одлазак из родног Пирота на школовање у Сремске Карловце био је значајан корак за младог Боривоја Поповића. Средњошколско темељно образовање у Богословији Светог Саве, програмски садржано у главним теолошким дисциплинама (Свето писмо, Догматика, Морално богословље, Апологетика, Патрологија, Литургија, Омилитика, Методика верске наставе...) и пратећим наставним предметима (Психологија и Логика, Философија<sup>sic</sup>, Српски језик, Грчки језик, Латински језик, Теорија музике<sup>175</sup>, Црквено певање с правилом...) <sup>176</sup> заузимало је највећи део ђач-

---

<sup>175</sup> Наставни програм предмета Теорија музике предвиђао је као основну литературу публикације Милоја Милојевића: *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I и II део* и *Наука о хармонији*. Практична вежбања изводила су се по методским упутствима предметног наставника. Видети: *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 125.

<sup>176</sup> *Богословија Светог Саве 1836–2016*, нав. дело, 123–125.



ких живота. Но, и поред мноштва школских обавеза, Боривоје Поповић се интуитивно препушта музичком стваралаштву.

Ту се већ може констатовати да изворну композиторску делатност Боривоја Поповића манифестује утемељеност у традиционалним формалним обрасцима са композиционо-техничким поступцима који су изненађујући за младог богослова. Кохезија аутобиографских трагова и нарочито музичко-поетског наслеђа родног краја је Поповићево примарно креативно надахнуће, које ће у каснијим годинама значајно еволуирати и постати његов препознатљив композиторски дискурс.

Ову фазу композиторског стваралаштва обухватају дела посвећена гудачким инструментима (оркестарска и солистичка), камерним и хорским ансамблима, нарочито мушком хору:

*Младост (оркестар)*, година 1935.

*Sonata a-moll* за виолину, година 1936.

*Sonata* за виолину, година непозната

*Романса (виолин-дует)*, година непозната<sup>177</sup>

*Песма бола (соло виолина уз пратњу клавира)*, година непозната<sup>178</sup>

*Индијска љубавна песма (violino solo)*, година непозната

*Мајчин плач* за мешовити хор, година 1937.

*Јел` те жалба* за мушки хор, аранжман, година непозната

*Ниње отпушчајеши (мушки хор)*, година 1941.

*Пресвјатаја* за мешовити хор, година непозната

*Pastorale* (квинтет за флауту, 3 виолине и виолу), година 1942.

*Концертно коло/Виртуозно оро (виолина и клавир)*, година 1944.

*Свадбарско оро (из околине Пирота)*, мушки хор, година 1947.

*Марш XLVI дивизије Југословенске армије* за мешовити хор, година непозната.

У архивској документацији из овог стваралачког периода откривене су такође и музикалије са непотпуним партитурама намењене хорским и камерним саставима.

---

<sup>177</sup> На аутографу *Романсе* аутор је својеручно назначио да је запис настао на петој години школовања у Богословији, што упућује на 1936. или 1937. годину.

<sup>178</sup> Аутограф композиције *Песма бола* није датиран, али је Поповић својеручно назначио да је запис настао током четврте године школовања у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима, што указује на 1935. или 1936. годину.

*Пиротска хумореска*, за мешовити хор, година непозната

*Гудачки квартет*, за четири виолине, година 1942.<sup>179</sup>

*Композиција за гудачки оркестар*, година 1943.<sup>180</sup>

Додатни интегративни сегмент архивског фонда су и бројне композиторске скице које у одређеним случајевима представљају иницијално идејно полазиште за стварање његових будућих музичких дела.

*Сањарије (соло виолина и клавир)*, година непозната<sup>181</sup>

*Meditation*, година непозната<sup>182</sup>

*Гроздана по двор шетала* за мешовити хор, година 1939.

Најранија сачувана композиција Боривоја Поповића у оквиру архивске грађе из Легата Боривоја и Невене Поповић је *Младост* за гудачки оркестар из 1935. године, настала на четвртој години Богословије у Сремским Карловцима.

---

<sup>179</sup> Сачуваној верзији партитуре гудачког квартета недостају завршне стране. У библиотечком фонду су такође пронађене и целовите деонице друге, треће и четврте виолине делимично редиговане верзије композиције. Видети: Боривоје Поповић, *Гудачки квартет*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Аутограф датиран у Крупцу, 19. јуна 1942. године.

<sup>180</sup> Прве две стране композиције за гудачки оркестар су нажалост изгубљене. Видети: Боривоје Поповић, *Композиција за гудачки оркестар*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Аутограф датиран у Пироту, 10. јуна 1943. године.

<sup>181</sup> Као и у случају композиције *Песма бола*, на аутографу композиције *Сањарије* обележено је да је настала током четврте године школовања у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима.

<sup>182</sup> У оквиру архивске грађе не постоји комплетна партитура композиције *Meditation*, али су сачуване деонице прве виолине и контрабаса, као и недовршена деоница виоле.

Пример 6. Боровоје Поповић, *Младост* (оркестар), почетна страна<sup>183</sup>

*Младост*  
(ОРКЕСТАР)

*Andantino et dolce* *Б. Поповић, Београд 1935.*

The musical score is handwritten and consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Horn, and Trombone. The second system includes staves for Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as 'mf', 'p', 'f', and 'rit.'

<sup>183</sup> Боровоје Поповић, *Младост* (оркестар), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Сремским Карловцима, 5. децембра 1935. године.

Како само име композиције одговара тадашњој животној доби аутора (у време настанка ове композиције имао је седамнаест година), не изненађују почетничке грешке у погледу записа, који је невешт и у одређеним сегментима и неправилан. Занимљив је и састав извођачког корпуса, нарочито у погледу носиоца водеће мелодијске линије – групе виолина. Нотни текст је нестандартно расписан за прву, другу и трећу виолину, што наводи на аналогију са барокном оркестрацијом<sup>184</sup> чији су композиционо-технички аспекти били очит узор Поповићу. У формалном погледу, композицију сачињавају четири одсека: *Andantino et dolce* (т. 1–14), *Tempo di vals*, централни, уједно и највећи одсек (т. 15–87), *Largo – patetico* (т. 88–94) и *Allegro vivo* (т. 95–118). Упечатљиво је ауторово тенденциозно испољавање назнака о микро променама основног темпа, које твори специфични динамизам композиције. Ово се догађа нарочито у оквиру трећег одсека, где ознакама за успоравање темпа реализује својеврстан антиклимакс и уједно припрему за завршни контраст – одсек *Allegro vivo* којим заокружује композицију. И поред јасних импликација да се ради о почетничким стваралачким корацима Поповића, идеја о архитектоници композиције и контрастима унутар музичког израза представља базу за будући развој његовог креативног уметничког потенцијала.

Свој музички сензибилитет Поповић у даљем стваралачком раду у оквиру првог периода интензивније посвећује омиљеном инструменту – виолини. Године 1936. настаје *Sonata a-moll* за виолину.

---

<sup>184</sup> Johann Sebastian Bach, *Brandenburgisches Konzert Nr. 3 für neun Streichinstrumente* (Violine I, II, III, Viola I, II, III, Violoncello I, II, III) und Basso continuo G-dur BWV 1048.

*solo violin.* **a-moll Sonata a-moll**

*fudibile con dolore (rubato)* *solce* *Рели. б. Одиобит, дајас, еб*

*mf* *mf.* *rit.* *recit.* *acell.* *mit. acell. ff.* *rit.* *morendo* *ff.* *Fine* *Presto (maestissimo)* *mf.* *Da capo al Fine*

29-X-1936г.  
Б. Поповић

<sup>185</sup> Боривоје Поповић, *Sonata a-moll*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Сремским Карловцима, 29. октобра 1936. године.

У домену музичке форме овде се не може говорити о традиционалној, класичарској сонати, првенствено захваљујући наведеној ознаци *Da capo al Fine* која јасно сугерише да је реч о облику песме. Но, могуће је да је Боривоје Поповић, вођен поетско-драматским надахнућем, своју композицију назвао „сонатом” у намери да потцрта специфичне садржајне и тематске карактеристике углавном првих ставова сонате у форми сонатног облика. Алудирајући на дуалитетни контраст између тема у архитектоници сонатног облика, аутор постиже сличан ефекат на бази интеракције хетерогених одсека композиције. Први део *A – Andante con dolore* (т. 1–43) са додатном назнаком *rubato* доноси сериозну, болну тематику која извођачу нуди прилику за креирање нарочитог интерпретативног наратива. Фреквентно форсирајући лаке двохвате – терце и сексте, Поповић показује свој, и даље „школски” стваралачки приступ, но то чини на изузетно вешт начин. Део *B – Presto, prestissimo* (т. 44–63) у изузетно брзом темпу доноси неочекиван и снажан музички контраст. Понављањем реченица аутор обликује однос који подсећа на излагање прве и друге теме у оквиру првог става сонатног облика, представљајући метафорично сучељавање музичке садржине. Поповић музички запис обогаћује честим динамичким и артикулационим смерницама, у значајној мери доприносећи рељефности уметничког израза. Но и поред тога, он извођачу оставља значајан простор за агогичка нијансирања и индивидуални интерпретативни приступ делу.

До данас је остала сачувана још једна соната за виолину Боривоја Поповића, *Sonata* у де-молу. Иако нема хронолошких података о настанку, претпоставља се да је компонована у истом стваралачком периоду као и *Sonata a-moll*. Такође експлицитно названа сонатом, сугеришући на контекст апсолутне музике, ова композиција доноси нову стваралачку идеју и формални оквир у односу на *Sonatu a-moll*.

Пример 8. Боривоје Поповић, *Sonata*<sup>186</sup>

Репетитивним низањем различитих одсека упечатљивих тема, Поповић гради облик развијене песме схеме:

$$a : b : c : a_1 : d : b : c : a_2$$

Сваки од одсека одликује се новом ознаком за карактер и потпуно новом фактуром. Потцртана форма сонате у наслову композиције имплицира начелно присуство тематског и тоналног контраста музичке садржине. У том смислу, могуће је драматски карактер тематског материјала одсека *a* доживети као „прву тему”, а лирско расположење у оквиру одсека *d* уоквирено карактером *Andante calmo* као „другу тему”. Но, очекивано сучељавање ипак изостаје у тоналном погледу. Интродукција *Allegro vivo* (т. 1–13) је кантилена, која одражава експресију главног тематског садржаја. Мелодију образују локални врхунци чије наслојавање формира климакс и антиклимакс мелодијског тока.

<sup>186</sup> Боривоје Поповић, *Sonata* за виолину, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

Два наредна одсека, *Andantino* (т. 14–18) и *Allegro vivo* (т. 19–22) својим садржајима уносе значајан формални, тематски и нарочито извођачки контраст у односу на почетак композиције. Нижући моторичне обрасце у шеснаестинама на празној жици у оквиру трећег одсека, Поповић фрагментарном структуром досеже целовитост и специфичност ове теме која ће се у даљем току композиције још једном поновити, чиме пружа прилику да извођач исказе свој виртуозитет.

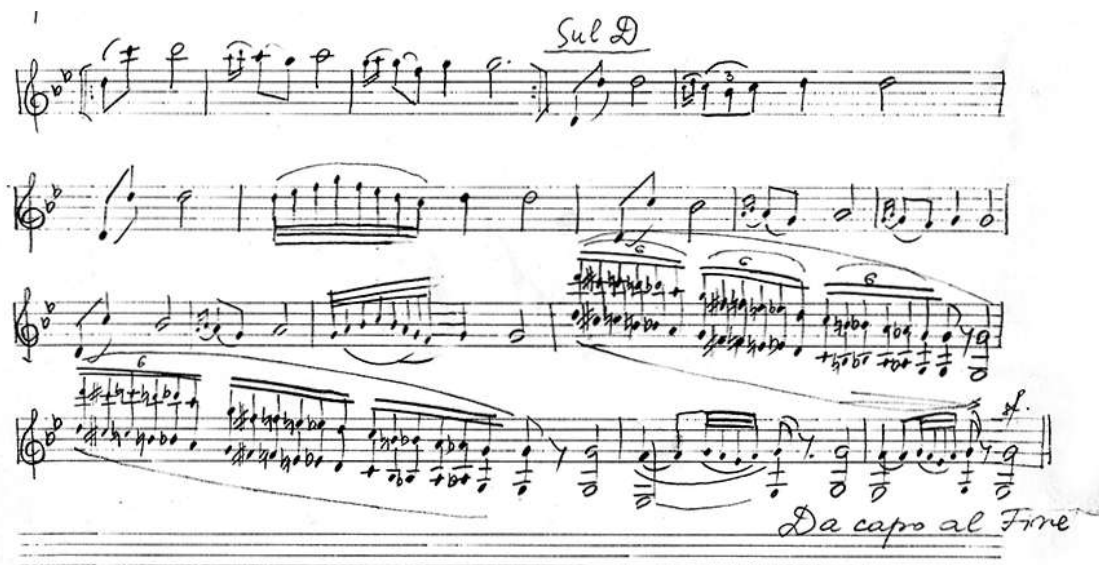
Обликотворни концепт *Sonate* у де-молу базиран је на умрежавању и балансу тема контрастног колорита. Овај иницијални стваралачки чинилац додатно је осветљен употребом динамичког сенчења и пратећим упутствима за агогичке промене основног темпа, нарочито у завршници композиције.

Обе сонате за виолину Боривоја Поповића настале су у почетној композиторској фази, као продукт ауторовог извођачког импулса и стваралачког порива, подржаног и усмераваног од стране његових професора музике у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима – Бориса Волобујева, Сергеја Муратова и Живорада Грбића. У овом „Карловачком периоду” настала је још једна композиција посвећена виолини – *Индијска љубавна песма*.

**Пример 9.** Боривоје Поповић, *Индијска љубавна песма (violino solo)*<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Боривоје Поповић, *Индијска љубавна песма (violino solo)*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.





Мала по обиму (33 такта без репетиција), *Индијска љубавна песма* је то и у формалном смислу – мала троделна песма. Неспретан технички нотни запис ипак открива Поповићев почетнички стваралачки израз где је акцентована употреба различитих тонских боја. Интеракцијом мелодијске садржине на А и D жици он постиже занимљив колористички контраст у средишњем делу композиције (т. 11–31), који је уједно и најатрактивнији сегмент ове минијатуре. Развијање почетне кантилене праћено је виртуозним елементима музичке садржине који у великој мери подсећају на материјал из *Sonate* у де-молу, те је извесно да су обе композиције настале у истом креативном замаху.



Слика 12. Боривоје Поповић, портрет с виолином,  
Сремски Карловци, 1937. година<sup>188</sup>

Први стваралачки период Боривоја Поповића одише прожимањем разноликих инспиративних надахнућа и композиционих изазова. *Романса (виолин-дует)* једна је од првих композиција намењених камерним саставима.

---

<sup>188</sup> Фотографија се налази у архиви основне музичке школе „Невена Поповић”, Лег. Поп, Београд, Гроцка, копија оригиналне фотографије.

Пример 10. Боривоје Поповић, *Романса* (виолин-дует)<sup>189</sup>

Одабравши романсу као карактеристичну романтичарску лирску форму, Поповић је синергијом два сродна тембра покушао да оснажи звучни колорит и постигне рафиниран акустички баланс. *Романсу* сачињава низ од четири реченице:

$$\boxed{3} + \boxed{3} + \boxed{4} + \boxed{6}$$

Свака реченична целина одликује се идентичним сигналом почетка, али дистинктивним завршецима, од којих је најизразитији епилог друге реченице додатно обојен *pizzicato* артикулацијом.<sup>190</sup> Иницијална метричко-формална целина је тротакт, подсећајући на архитектонске и ескпресивне карактеристике музике инспирисане фолклором.

<sup>189</sup> Боривоје Поповић, *Романса* (виолин-дует), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

<sup>190</sup> У садржини партитуре композиције *Романса* (виолин-дует) евидентни су композиционо-технички недостаци у погледу ортографије нотног записа: у другом и трећем реду приметан је изостанак кључа, а у последњем реду недостаје и предзнак у деоници друге виолине.

Композиција *Сањарије* за камерни дуо је иницијални музички нацрт, чија је коначна верзија сачувана у целости под именом *Песма бола*.

Пример 11. Боривоје Поповић *Сањарије* (соло виолина и клавир), почетна страна<sup>191</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece "Sanjarije" by Borivoje Popovic. The score is for solo violin and piano. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andante doloroso". The score consists of four systems of music. The violin part features several triplet patterns. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. Dynamics include *mf*, *dolce*, *sf*, *dim.*, and *ppp*. The composer's name "Б. Поповић -IV-" is written at the top right. The title "Сањарије" is written in the center, with "(соло виолина и клавир)" underneath it.

<sup>191</sup> Боривоје Поповић, *Сањарије* (соло виолина и клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната. У архивској грађи сачувана је само почетна страна композиције.

Пример 12. Боривоје Поповић, *Песма бола* (соло виолина уз пратњу клавира)<sup>192</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pesma bola" by Borivoje Popovic. The score is for Violin and Piano. At the top, the title "Песма бола" is written in a decorative font, followed by the subtitle "(соло виолина уз пратњу клавира)". The tempo is marked "Andante doloroso". The score is divided into four systems, each with a Violin part and a Piano part. The Piano part includes various markings such as "pizzicato", "arco", "ritardando", and "cresc.". The Violin part has some markings like "1", "2", "3", "4" and "5". The score is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

Иако сличне, ове две композиције незнатно диференцирају у формалном, фактурном и садржајном погледу. Изостављајући тротактни инструментални пролог из *Сањарија*, Поповић у *Песми бола* без одлагања синтетише звук два инстру-

<sup>192</sup> Боривоје Поповић, *Песма бола* (соло виолина уз пратњу клавира), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

мента. Камерна минијатура форматизована је у облику мале дводелне песме *a b*. Одсек *a* је реченица дужине шест тактова (т. 1–6)<sup>193</sup>. Друга тематска целина, одсек *b*, обликован је такође у облику реченице, али са садржајним и структуралним варијететима завршетака. У првом јављању (*prima volta*) музичку мисао образују четири такта (т.7–11), док се у оквиру финалног излагања (*seconda volta*) њене димензије знатно повећавају захваљујући спољашњем проширењу (т.12–16), којим се на суптилан начин заокружује композиција.

Паралелно са креирањем литературе за соло инструмент и камерне саставе, Боривоје Поповић се окреће и хорском медију, једном од рудиментарних сегмената музичког образовања у оквиру богословског школског система. У том погледу, композиција *Мајчин плач* из 1937. године има посебан значај јер представља најраније сачувано хорско дело Боривоја Поповића. Иако у партитури није потврђено, реч је о типичном мешовитом хорском слогу. Форма композиције је мала троделна песма:

*a b a<sub>1</sub>*

Обликотворни концепт одражава дијалог хорског ансамбла и соло тенора, чија је музичко-драматска улога подређена идеји и поруци текста.

**Пример 13.** Боривоје Поповић, *Мајчин плач* за мешовити хор, почетна страна<sup>194</sup>

The image shows the beginning of a musical score for a mixed choir. The title is 'Мајчин плач' (Mother's Lament) in a decorative script. The tempo and mood are 'Andante con dolore'. The score consists of two systems of music. The first system has four measures with lyrics: 'Где си са-да ду-шо сла-шка где си не-го сна-хо'. The second system has four measures with lyrics: 'не бу-ди ме ви ме мај-ка не кри-ши јој кри-ло'. The music is written for a mixed choir with a solo tenor part indicated by a 'T' above the notes.

<sup>193</sup> У другом јављању реченица садржи пет тактова, у складу са ознаком репетиције.

<sup>194</sup> Боривоје Поповић, *Мајчин плач*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Сремским Карловцима, 25. новембра 1937. године.

Фактурална компонента одсека **a** огледа се у доминантној присутности изоритмичне хомофоније. Заједничка сазвучја допуњују и подржавају мелодију у дисканту, остварујући незнатну мелодијску усмереност. Промена фактуре и карактера (*Largo patetico*) у делу **b** подржава драмску градацију композиције. Осветљавање водеће, изразито речитативне мелодије у извођењу соло тенора доноси и упечатљив динамички контраст у односу на пратећи хорски ансамбл коме је Поповић поверио *mormorando*<sup>195</sup> интерпретацију (т. 17–26). Овај експресивни третман хорских гласова је присутан у хорској литератури Исидора Бајића коју је Поповић добро познавао. Захваљујући томе, он је често преписивао (оригиналне) нотне записе Исидора Бајића за потребе хора Православног богословског факултета<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> Уобичајено значење појма *mormorando* је „брујање, мумљање (певање са затвореним устима)”. Видети: Vlastimir Peričić, *Višjezični rečnik muzičkih termina* (treće izdanje), Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti–Zavod za udžbenike, Novi Sad, Univerzitet umetnosti, 2008, 40.

<sup>196</sup> Редовни члан Хора Православног богословског факултета у периоду од 1936. до 1941. године био је и студент Гојко Стојчевић, касније Патријарх српски Павле (1914–2009). Видети: Катарина Станковић, *Диригент Војислав Илић – живот и стваралаштво*, нав. дело, 25.

Пример 14. Исидор Бајић, *Јел`те жалба* (комитска), почетна страна<sup>197</sup>

**ЈЕЛ`ТЕ ЖАЛБА**  
(КОМИТСКА)

Исидор Бајић

*Andante doloroso*

*Solo*

1. Јел`те жал - ба  
2. Мо - ја је мај - ка

Т. (Бријане) Хм...

Б.

за тво - ја мај - ка      Сто - ја - не, бре  
Коз - јак пла - ни - на

јел`те жал - ба      тво - ја мај - ка  
мо - ја мај - ка      та пла - ни - на

јел`те жал - ба      за тво - ја мај -  
мо - ја је мај - ка      Коз - јак пла - ни -

Сто - ја - не, бре      јел`те жал - ба  
                                 мо - ја мај - ка

- ка      Сто - ја - не вој - во - до      ко - мит - ски, бре!  
- на

тво - ја мај - ка      вој - во - до,      ој!  
та пла - ни - на

<sup>197</sup> Композиција *Јел`те жалба* (комитска) део је компилације Исидора Бајића под називом *Песме српских комита: за мушки лик/сложио Исидор Бајић*, година непозната.



Борис Бабић, ст. Лег. Београд  
у Београду

*Јел`те жалба.*

*Andante dolente*

Специфично обликовање хорског тембра у композицији *Мајчин плач*, где се извођење у *tortorandu* преображава у фон над којим се развија деоница солисте, додатно је допринело атмосфери меланхолије и бола коју је аутор очито желео да

<sup>198</sup> Боривоје Поповић, *Јел`те жалба*, аранжман, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

досегне. Боривоје Поповић ће се поетском лајтмотиву мајке и безусловне мајчинске љубави вратити много касније, 1968. године и створити, по мишљењу многих, своје најбоље хорско дело – *Нанину успаванку*.

Долазак у Београд на студије виолине и теологије 1938. године био је значајан корак у животу и професионалној делатности Боривоја Поповића. Паралелно образовање изискује велико ангажовање и пожртвованост, но он не запоставља свој креативни музички импулс. Из овог стваралачког периода сачувана је скица за мешовити хорски ансамбл<sup>199</sup> под називом *Гроздана по двор шетала* из 1939. године.<sup>200</sup> Надахнут бугарском тужбалицом из околине града Хасково<sup>201</sup>, чија је препевана верзија очито била позната и у пиротском крају, Боривоје Поповић је започео писање композиције коју ће довршити тек 1952. године. Тада настаје *Грозданина жалба* за мешовити хор.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Иако у нотном тексту није специфично назначено, параметри фактуре потврђују да је реч о мешовитом хорском саставу.

<sup>200</sup> Боривоје Поповић, *Гроздана по двор шетала*, композиторска скица, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног 15. децембра 1939. године.

<sup>201</sup> Бугарска народна песма *Грозданка по двор ходеше* из села Гарваново, округ Хасково, записана је 1967. године. Видети: мултимедијална базу података у области аутентичног бугарског музичког фолклора: <http://lubo1.cl.bas.bg/karton.asp?zapisID=7563>, приступљено 0610.2020.

<sup>202</sup> Спона између оригиналне композиције из 1939. године и финалне верзије из 1952. је пронађена, недатирана верзија композиције за мушки хор под називом *Грозданина жалба*. Видети: Боривоје Поповић, *Грозданина жалба (мушки хор)*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Аутограф, година непозната.

Пример 16. Боривоје Поповић, *Гроздана по двор шетала* за мешовити хор<sup>203</sup>

*Andante*  
Гроз-да-на по двор ше-та-ла и љу-то мај-ку

*Solo*  
пре-мил-на  
1. За што ме ма-гу о-же-ти  
2. У шо-ва се-де ма-ле-но  
3. За то-ва де-те

*Forte Moderato*  
лу на-ме-и на на-ни  
ле-ти га-ра-ца на-ни  
ке-та сп-рај-сам на-ви-го  
и о-но-во га-и-маш-а

*Andantino*  
те-рај ме ра-ра-га-ри-це  
и га-ре-и-рај се-те-се

*Andante*  
Гроз-да-на по двор ше-та-ла и љу-то мај-ку пре-мил-на

Почетак Другог светског рата и свеопште политичке и друштвене околности у тадашњој Краљевини Југославији уносе велика превирања и у живот Боривоја Поповића, тада студента друге године Средње школе при Музичкој академији и Православног богословског факултета. Последње дело компоновано пре формалног почетка Другог светског рата у Југославији је уједно и његово прво остварење из области духовне музике – *Ниње отпушчајеш*.

<sup>203</sup> Боривоје Поповић, *Гроздана по двор шетала*, композиторска скица, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног 15. децембра 1939. године.

Пример 17. Боривоје Поповић, *Ниђе отпушчајеш* за четворогласни мушки хор<sup>204</sup>

Handwritten musical score for a four-voice male choir. The score is written on six systems of staves. The first system is marked "Andante religioso" and "хор.". The lyrics are in Cyrillic. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The score concludes with a signature and date: "27-јануара 1941 г. Београд".

Боривоје Поповић је, инспирисан завршним сегментом вечерње службе, на текст *Молитве Светог Симеона Богопримца*, компоновао духовно хорско дело за четворогласни мушки хор. Троделни концепт схеме: *a b a*<sub>1</sub> базиран је на унутарњем структурном обрасцу који је у првом и другом одсеку на граници фрагментарности и еластичног низа малих реченица и полуреченица.

<sup>204</sup> Боривоје Поповић, *Ниђе отпушчајеш* (мушки хор), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 27. јануара 1941. године.

$$\underbrace{5 + 4}^a \text{ (t. 1-9)} \quad \underbrace{5 + 2}^b \text{ (t. 10-16)}$$

Завршни, репризни одсек  $a_1$  изграђен је у облику стабилније целине, малог периода.

$$\underbrace{3 + 5}_{a_1} \text{ (t. 17-24)}$$

Организација музичког садржаја је и у формалном и у метричком смислу у служби текста који, као примарни извор инспирације, представља доминантни конституент музичког речитативног израза. Осим *Ниње отпушчајеш*, сачувана је још једна духовна минијатура из пера Боривоја Поповића, хармонизација напева из *Канона благодарног Пресветој Богородици*.

Пример 18. Боривоје Поповић, *Пресвјатаја* за мешовити хор<sup>205</sup>

*Andante religioso.* *Пресвјатаја.* *Комп. Б. Поповић*

пре-свја ТА-ЈА БО-ГО-РО ДИ ЦЕ

СЛА-СИ НАС. СЛАВА ТЕ БУДЕ БО ГИ МАУ

СЛА-ВА ТЕ БУДЕ

<sup>205</sup> Боривоје Поповић, *Пресвјатаја*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната. Иако аутограф није датиран, компарацијом инспиративних, концептуалних и садржајних параметара претпоставља се да је композиција настала у истом временском периоду као и *Ниње отпушчајеш*.

У архивској документацији пронађена је и занимљива, али непотпуна пар-  
титура хорске композиције под називом *Пиротска хумореска*, која по својим садр-  
жајним карактеристикама такође припада његовом првом стваралачком раздобљу.

**Пример 19.** Боривоје Поповић, *Пиротска хумореска* за мешовити хор, почетна страна<sup>206</sup>

The image displays a handwritten musical score for a mixed choir. At the top, the title "Пиротска хумореска" is written in cursive. The score is divided into two main sections: "Andante" on the left and "Allegro" on the right. The music is written on ten staves, with the vocal line in the upper part and piano accompaniment below. The lyrics are written in Cyrillic script under the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "fr." (forte) and "ff." (fortissimo). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's manuscript.

<sup>206</sup> Боривоје Поповић, *Пиротска хумореска*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

Духовит текст непознатог аутора инспирисао је Боривоја Поповића да га музички обликује. Како је партитура недовршена и у лошем стању, реконструисан је само део хумористичког наратива.

„Ој Тодоре крвопијо,  
ој Тодоре инацијо.  
Гушће се продавају  
три за грош, три за грош.  
Немала си баба,  
Купила си прасе,  
Ем га насе ем га гледа,  
Мана да му најде”.

Четворотактни увод *Andante* (т. 1–4) доноси мелодику емфатичног карактера, на педалу доминанте основног тоналитета Бе-дура. Нотографија рестауриране садржине која следи у темпу *Allegro* (т. 5–16) доноси извесне недоумице, али ипак сугерише имплементацију музичке абревијатуре (*prima volta*, *seconda volta*) која осветљава различите завршетке периода унутар дела **a**.

**a**  
4 + 4 (т. 5–13)

Структурно идентично форматизован, део **b** (т. 14–17) доноси маркантну деоницу баса којом се истиче хумористички наратив „немала си баба, купила си прасе”. Иако је обећавала у идејном, садржајном и композиционом погледу, *Пиротска хумореска* за мешовити хор је нажалост у оквиру хорског опуса Боривоја Поповића остала у форми музичке скице, као сведок једног неоствареног стваралачког импулса.

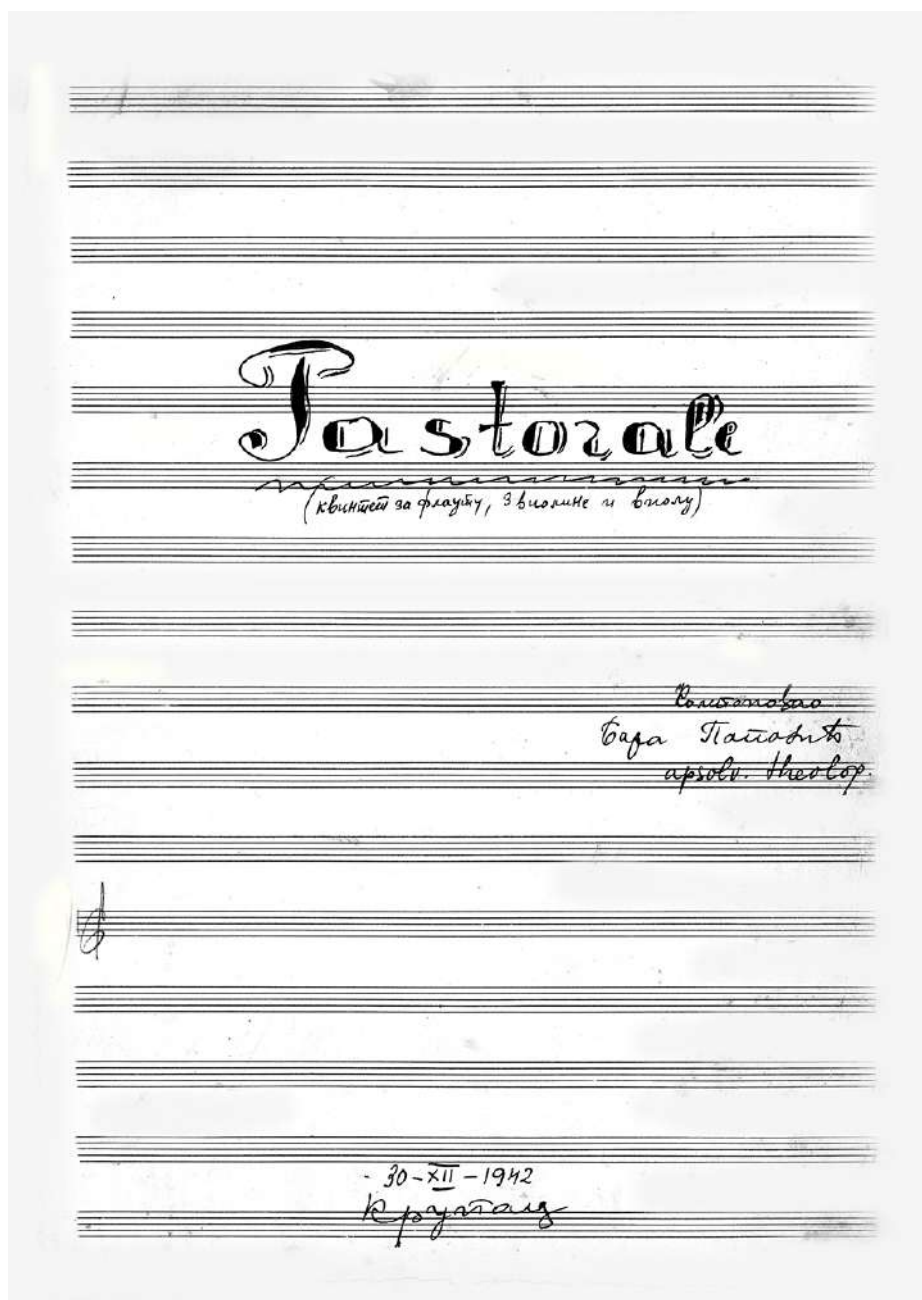
Одмах после нацистичког бомбардовања Београда, 6. априла 1941. године, Поповић одлучује да се врати у Крупац у коме ће провести највећи део окупације. Живот под немачком и бугарском наметнутом влашћу ограничавао је све људске слободе, те се он окреће свом непотчињеном унутарњем креативном свету. Разноликост његове композиторске инспирације у овом стваралачком периоду огледа се у вишеструким идејним полазиштима. Заинтригиран камерним музицирањем, ствара неколико дела за различите саставе. Први у низу, *Гудачки квартет* за четири виолине настаје 1942. године.

Иако је сачувана партитура непотпуна, могуће је реконструисати базичне формалне и садржајне одлике композиције. Контрастни одсеци *a* (т. 1–17) и *b* (т. 25–47) међусобно диференцирају у тоналном, метричком, ритмичком и фактуралном погледу, али су у развојној тематици композиције повезани нарочитим формалним сегментом чија је основна функција садржана у припреми новог тоналитета  $G \rightarrow D$  (т. 18–24). Директно алудирајући на структуру и функцију моста,

<sup>207</sup> Боривоје Поповић, *Гудачки квартет*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Крупцу, 19. јуна 1942. године.



Поповић креира оквир који представља својеврстан ембрион експозиције сонатног облика, додатно појачавајући тематски контраст употребом различите извођачке артикулације. Нестандардни одабир извођачког корпуса *Гудачког квартета* промовише и ауторове истраживачке тежње у експериментално-звучном домену, те осветљавање утицаја тембровског нијансирања на изражајност музичког језика. У том смислу, по параметру хетерогености ансамбла нарочито се истиче квинтет *Pastorale* настао крајем исте године.



Пример 21. Боривоје Поповић, *Pastorale* (квинтет за флауту, 3 виолине и виолу), почетне стране<sup>208</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pastorale" by Borivoje Popovic. The score is for a quintet consisting of a flute, three violins (I, II, and III), and a cello. The tempo is marked as "Andantino (M.M. = 69)" and the instrumentation is noted as "(квинтет)". The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a flute part and three violin parts. The violin parts are marked with dynamics like "mf." and "rit.". There are handwritten annotations in the right margin, including "А 6 стайовит" and "auf.". The score is written on a single page with multiple staves for each instrument.

Поповић је првобитно расписао партитуру за флауту, три виолине (I, II, III) и виолу, па потом прецртао трећу виолину и преименовао у виолу, а виолу заменио

<sup>208</sup> Боривоје Поповић, *Pastorale* (квинтет за флауту, 3 виолине и виолу), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Крупцу, 30. децембра 1942. године.

виолончелом. Нестандардни камерни састав умногоме подсећа на барокне музичке тековине, посебно на синергију различитих тембра у Баховим *Бранденбургским концертима*.<sup>209</sup>

Уводни *Andantino* (т. 1–28) предочава салонски карактер музичке садржине промовишући грациозну мелодију у типу валцера, коју изводе флаута и прва виолина. У односу на претходне Поповићеве инструменталне композиције, *Pastorale* показује Поповићев напредак у погледу техничко-композиционог записа музике. Приметна је реализација идеје о имплементацији артикулације, која се огледа у детаљном исписивању потеза. Аутор даје солистички третман флаути и првој виолини, кроз виртуозне пасаже и међусобну *ad libitum* интеракцију (т. 78–111). Две водеће деонице се интерпретативно синхронизују емитујући посебан тембр, чинећи га једним од најзначајнијих сегмената музичког израза ове композиције. *Pastorale* је компонован у облику песме схеме:

*a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub> c a*

Потпун неочекиван, нови одсек *c* (т. 130–137) у завршном делу композиције, доноси материјал у оквиру кога Поповић презентује гудачки *tutti* (виолине, виоле и виолончела без флауте). Овде је гудачки корпус у снажном извођачком контрасту у односу на целокупну садржину композиције. Карактеристичном ритмизацијом репетираних тонова остварује се нови, компактан звучни ефекат подржан фреквентним променама динамичких нивоа. Сагледавајући и вреднујући све најсигнификантније композиционе компоненте овог квинтета, евидентно је закључити да код Боривоја Поповића стваралачка макроформа расте и развија се у свим сегментима, те да су његови некадашњи зачеци композиторске мисли надограђени зрелијим идејама и композиционо-техничким могућностима. Интересантно да је квинтет *Pastorale* имао и претходну верзију. Наиме, у заоставштини Боривоја Поповића пронађена је и недовршена композиторска скица под идентичним именом, уз поднаслов *Паститова арија* за квинтет у истом саставу. С обзиром на потпуно различиту садржину скице и композиције *Pastorale*, може се закључити да је реч о једној од верзија коју је аутор вероватно сматрао неуспелом.

<sup>209</sup> Johann Sebastian Bach, *Brandenburgisches Konzert Nr. 4* für Violine, 2 Blockflöten, Streicher und Basso continuo G-Dur BWV 1049.

Остајући у доминантној сфери камерног извођачког жанра, Поповић 1943. године ствара своју другу композицију намењену гудачком оркестру. Како почетне стране ове композиције недостају, изостаје и назнака основног метра, темпа и карактера музике, што у значајној мери ограничава перципирање међуодноса временског аспекта музичке садржине и структуре и архитектонику музичког дела. Ипак, реконструкција је омогућена захваљујући недвосмисленим идејним композиционо-техничким ауторским поступцима.

**Пример 22.** Боривоје Поповић, Композиција за гудачки оркестар, трећа страна<sup>210</sup>

3.-

The image shows a handwritten musical score for string orchestra, page 3. It consists of three systems of staves. The first system has a tempo marking 'Furtiv' and dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system has a 'cresc.' marking and 'con sordino'. The third system has a 'p' marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

<sup>210</sup> Боривоје Поповић, Композиција за гудачки оркестар, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираниог у Пироту, 10. јуна 1943. године.

Музичка материја организована је по систему вишеслојних контраста и конципирана у пет заокружених тематских целина. Формалне контуре композиције осцилирају између сложене песме и варијационог принципа процеса обликовања музичког тока.

Основна запажања садржаја првог одсека фокусирају карактеристичну оркестрацију која није у потпуности продукт оркестарског мишљења. Превелики, непожељан размак између деоница (у неким случајевима већи од дуодециме) одудара од акустичких правила, изазивајући знатну регистарску дистанцираност и ефекат звучне празнине. Могуће је да прва скица ове композиције није имала „обележје оркестарског третмана”<sup>211</sup>, већ клавирског става који је касније оркестриран за гудачки ансамбл. Као специфична музичка трансформација, транскрипција музичког дела за различите извођачке медијуме је као „превођење песме с једног језика на други”.<sup>212</sup> Применивши један од најчешћих типова транскрипције, Боривоје Поповић је покушао да клавирски израз преобрази у гудачки оркестарски идиом, истичући тембр у први план. У том погледу приметна је промена боје водеће мелодијске линије у деоници виолончела (*con sordino*).

Атмосфера лежерне, лирске тематике првог одсека се у даљем току композиције неочекивано мења. Идејном ротацијом, мелодија и ритам унутар другог одсека (т. 23–48) померени су у други план, а хармонски језик преузима водећу улогу. Оживљена хармонска компонента романтичарског типа прожета је хроматским колоритом и додатно појачана изразито компактном фактуром. Примарни креативни концепт оличен је у ритмичком остинатном обрасцу у *tremolo* извођењу првих, других виолина и виола, који антиципирањем доприноси снажном динамичком климаксу (*Tutti, piu mosso*). У жељи за енергичнијим музичким изразом ове групе гудачког корпуса, Боривоје Поповић дели деонице и постиже ефекат широког звучног комплекса. Завршница другог одсека наступа прилично наглом променом доминантних музичких параметара, у првом реду остинатног ритмичког пулса, концентроване фактуре и тонског рода (мутација из еф-мола у Еф-дур), припремајући нову садржајну целину композиције.

---

<sup>211</sup> Александар Обрадовић, *Увод у оркестрацију* (друго, допуњено издање), Београд, Универзитет уметности, 1997, 293.

<sup>212</sup> Samuel Adler, *The study of orchestration* (3<sup>rd</sup> ed.), New York-London, W. W. Norton & Company, 2002, 666.

Почетна музичка материја трећег одсека (т. 49–62) осветљава водеће мелодијско тежиште у другим виолинама. Изражене метричке флукуације (5/4, 4/4, 5/4, 3/4) су примарни рељеф посебног колорита, у маниру традиционалне музике. Пратећи материјал Боривоје Поповић концептуално уобличава по принципу синергије познатог сегмента из другог одсека – ритмичког остинатног обрасца у секстолама, сада додељеног другој инструменталној групи (виолончелима и контрабасима), изразитог триолског покрета у деоници виола и водеће мелодије у другим виолинама. Сажимање различитих мелодијско-ритмичких платформи најављује нову композиционо-техничку димензију Поповићевог музичког језика, која је у директном односу са развојном архитектоницом дела.

Нови, четврти одсек (т. 63–69) сразмерно је мањи од свих осталих. Фактурно је близак материјалу с почетка композиције, а најзначајнији контраст показује у домену третмана извођачких деоница. Унисоно извођење мелодијске линије уз снажну динамичку подршку представља особен драматуршки ефекат којим се најављује епилог дела.

Композициони поступак сажимања хетерогених садржаја унутар трећег одсека представља узорни модел који Поповић инкорпорира у финале (т. 7080) своје композиције. Умрежавањем разноликих тематско-извођачких елемената: технике *tremolo* из другог одсека, континуираног триолског покрета у деоници виола и мелодијско-структурних елемената водеће мелодије из трећег одсека, постигнуто је закључно обликовно јединство.

Камерни стил музицирања, са равноправним и компатибилним деоницама, нарочито у оквиру мањих камерних састава, представља јединствен уметнички проседе и нарочит инспиративни потенцијал за Боривоја Поповића.

Композиција *Концертно коло/Виртуозно оро*<sup>213</sup> за виолину и клавир настала је средином 1944. године. Ово темпераментно дело је потврда континуитета његовог композиторског развоја, посебно у домену еманципације водеће деонице, најчешће виолине.<sup>214</sup> Индивидуализација солистичког дела доприноси стварању

---

<sup>213</sup> Иницијални наслов композиције је, судећи по почетној страни аутографа, гласио *Виртуозно оро*. Прецртавањем и преименовањем првобитног назива Поповић се одлучио за коначну верзију – *Концертно коло*.

<sup>214</sup> У склопу комплета партитуре композиције *Концертно коло* за виолину и клавир налази се и издвојена деоница за виолину соло.

независног идејно-фактурног слоја који досеже своју пуну звучност уз подршку пратеће деонице клавира.

**Пример 23.** Боровоје Поповић, *Концертно коло* (виолина и клавир), почетна страна<sup>215</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece "Концертно коло" (Concerto Collo) by Borivoje Popovic, originally for violin and piano. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "Allegro vivace". The key signature is one flat (B-flat major for the violin part). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "rit." and "Allegro". At the top, there is a title in Cyrillic "Концертно коло" with "(виолина и клавир)" underneath it, and a signature "Боро Поповић". At the bottom of the page, there is a handwritten note: "јула 1944 год. у Пироту".

<sup>215</sup> Боровоје Поповић, *Концертно коло* (виолина и клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираниог у Пироту, јула 1944. године.

*Концертно коло* је компоновано у облику сложене дводелне песме схеме:

$$A \text{ (т. 1–130)} \quad B \text{ (т. 131–186)}$$
$$a \ b \ c \ ||: \ d \ :||: \ e \ :|| \ ||: \ a \ :||: \ a_1 \ :|| \ a_2 \ ||: \ a_3 \ :||$$

Архитектоника композиције почива на принципу варирања као начину музичког мишљења, што представља новину у досадашњем композиционо-техничком исказу Боривоја Поповића. Главна тема у дисканту обрађена је у форми орнаменталних варијација које мелодију стилизују мењајући тембр (мутација  $g-G$ ), уносећи осебујне артикулационе и ритмичке промене у различитим видовима. Присутност основне теме у мелодијском и формално-структурном смислу је јасна и недвосмислена у оквиру сваке варијације, те је тиме учвршћена кохерентност музичког садржаја. Деоница клавира је у потпуности подређена деоници виолине и има изразито допуњујућу улогу. Ипак, фреквентним варијацијама фактуре – од једног гласа, трогласа, до разложених акорада, аутор постиже контраст унутар пратеће деонице и идејну синхронизацију са главном мелодијском линијом.

Поред примарних параметара музике – мелодије, хармоније, боје, ритма, развој музичке мисли и композиционе комбинаторике Боривоја Поповића може се сагледати и по улози и третману динамичког нијансирања и сенчења као нарочитог филамента музичког израза који твори снажно јединство деоница виолине и клавира. Од волуминозног увода, па до делова композиције у којима комбинацију природних и вештачких флажолета дискретно прати клавир у *piano* динамици, Поповић гради карактер и емоционални контекст музике у новом, зрелијем маниру.

Народна игра као инспиративно надахнуће за стварање *Концертног кола* открива снажан и упечатљив музички проседѐ Боривоја Поповића. У каснијем композиторском, а и музичко-педагошком раду фолклорни идејни набој представљаће узорни модел на основу кога ће Поповић креирати значајан број инструменталних, хорских и садржаја из области мелодике намењених употреби у настави солфеђа, понајвише једногласних и вишегласних мелодијских минијатура по којима ће посебно постати препознатљив у српским и југословенским музичко-педагошким образовним оквирима.

Одлазак у народноослободилачку борбу у септембру 1944. године само накратко прекида Поповићеве стваралачке активности. Поставши руководилац, а касније и диригент хора и оркестра Културне екипе 46. дивизије Народноослобо-



дилачке војске Југославије, делује на развој културног живота и активно учествује у креирању самосталних и пратећих уметничких програма у склопу политичких манифестација. Ратне прилике инспирисале су га да се посвети стварању више хорских композиција по угледу на тада изузетно популарне масовне песме. Својој матичној дивизији поклања *Марш XLVI дивизије Југословенске армије*, где се потписује као аутор текста и музике.<sup>216</sup>

**Пример 24.** Боривоје Поповић, *Марш XLVI дивизије Југословенске армије* за мешовити хор, почетна страна<sup>217</sup>

<sup>216</sup> Музичари-војници у народноослободилачком рату су често посвећивали своје композиције војним јединицама којима су припадали. Оскар Данон (1913–2009) је компоновао *Пјесму ударног батаљона* у част оснивања Првог источnobосанског пролетерског батаљона. Видети: Ahmed Donlagić, *Proleter i Istočne Bosne*, Beograd, Narodna armija, 1970, 3.

<sup>217</sup> Боривоје Поповић, *Марш XLVI дивизије Југословенске армије*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.



Типичан маршевски интензиван ритам је у служби мелодике емфатичног карактера и текста који представља кључни сегмент композиције. Једноставност хорске фактуре која је у целини хомофона прати и децидирана троделна форма. *Марш XLVI дивизије* по свим својим карактеристикама припада типу масовне песме, чија је основна намена била музичко-психолошка пријемчивост широком аудиторијуму. У архивској нотној грађи Легата Боривоја и Невене Поповић налази се и идентична композиција са измењеним насловом, сачињеним од уводне стопе првих стиха композиције – *С` бакљом слободе*. Јасно је назначено да је Боривоје Поповић аутор и текста и музике.

**Пример 25.** Боривоје Поповић, *С` бакљом слободе* за мешовити хор, почетна страна<sup>218</sup>



<sup>218</sup> Боривоје Поповић, *С` бакљом слободе*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

Од мај-ма на-ми сва зем-ља мун-њи по-бу-ди слав-ља м-де дан

ног-но - ја-ма зем-ља мун-њи ско-рој слав-ља м-де дан...

Од мај-ма на-ми сва зем-ља мун-њи по-бу-ди слав-ља м-де-дан

ног-но - ја-ма зем-ља мун-њи ско-рој слав-ља м-де-дан

*Fine*

Бо-ди-не мун-кс пре-ну-не ја-да м-мен-ки лан-ци рој-ства и сра-ма

Испуњавајући своју основну дужност културног радника у ратном окружењу, Боривоје Поповић је и креирао бројне аранжмане популарних композиција за хорске ансамбле у циљу обogaћивања постојеће извођачке литературе.<sup>219</sup> У архивској грађи сачуван је и нотни запис Поповићеве хармонизације *Песме другу Титу*<sup>220</sup>, четворогласне варијанте оригиналне популарне хорске песме *Све што ј' било под пепелом* композитора Оскара Данона, на текст песника Владимира Назора.

<sup>219</sup> У овом погледу се нарочито издваја аранжман популарне масовне совјетске песме *Свјашченаја вајна* (*Священная война – Свети рат*) аутора Александра Александрова (Алекса́ндр Васи́льевич Алекса́ндров, 1883–1946) за мешовити хорски ансамбл. Видети: Боривоје Поповић, *Свјашченаја вајна*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе Невена Поповић. Аутограф, година непозната.

<sup>220</sup> Боривоје Поповић, *Песма другу Титу*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Аутограф, година непозната.

Завршетком ратних сукоба стварали су се темељи нове Федеративне Народне Републике Југославије. Боривоје Поповић се 1945. године враћа у Београд са примарном жељом да настави прекинуте студије на Православном богословском факултету и уписује завршну, четврту годину. Нови друштвено-економски поредак подржан једнопартијским политичким монизмом тежи ка бескомпромисном дистанцирању од религије, те се то у великој мери одражава и на ток Поповићевог школовања. У том смислу, 1947. година је за њега била преломно-транзициона. У јануару се исписао са Православног богословског факултета, а у октобру уписао на Наставнички одсек Музичке академије у Београду. Студије музике и ангажман руководиоца мешовитог хора културно уметничког друштва „Стеван Бракус” на Чукарици у Београду га приметно мотивишу, те наставља и своју композиторску делатност. Године 1947. настаје *Свадбарско оро (из околине Пирота)* за четворогласни мушки хор.

Пример 26. Боривоје Поповић, *Свадбарско оро* (из околине Пирота) за четворогласни мушки хор, почетна страна<sup>221</sup>

*Свадбарско оро* Ђорђе Тацодит

*Alllegro moderato* (из околине Пирота) (мушки хор)

The image shows a handwritten musical score for a four-part men's choir. The title is "Свадбарско оро" (Svadbarsko oro) by "Ђорђе Тацодит" (Đorđe Tacodit). The tempo is marked "Alllegro moderato" and the mood is "из околине Пирота" (from the region of Pirota). The score consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Cyrillic script below the notes. The score is a copy of an autograph, showing some ink bleed-through and handwritten annotations.

<sup>221</sup> Боривоје Поповић, *Свадбарско оро* (Из околине Пирота), мушки хор, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 9. априла 1947. године.

Композиција *Свадбарско оро* је изграђена на остинатном басу<sup>222</sup>, као оквир примењене музичко-конструкцијске композиционе технике. Овај моторични образац нуди композитору специфичан стваралачки изазов – креативност у оквиру обиља комбинаторике хорских деоница, тоналних полазишта и посебно текста, где се уз пратећу репетицију остинатног обрасца појачава деликатност и слојевитост његове поруке.

Остинатна формула *Свадбарског ора* на текст *Тумбала-тумба-лумба* сагледана је из више аспеката. У мелодијском смислу, она није типична за наш музички фолклор, те се може закључити да је плод инвенције Боривоја Поповића. Флуентни мелодијско-ритмички ток остинатног обрасца стимулише и обезбеђује аудитивни доживљај инструменталних звучних асоцијација попут оних у *Седмој руковети* Стевана Стојановића Мокрањца.<sup>223</sup> С друге стране, порекло текстуалног шаблона базичног остината упућује ка играма с певањем из Источне Србије. Ови специфични облици народне уметности генеришу музику, игру и поезију и „представљају музички фолклор у правом смислу речи”.<sup>224</sup> Текст остинатног баса *Тумбала-тумба-лумба* у *Свадбарском ору* даје динамично-шаљиви тон композицији, уједно доприноси драматургији обредног контекста.

Лирика музичког фолклора комплетне Источне Србије богата је примерима шаљивих народних песама, у којима упев представља својеврстан клише, или је пак „носилац шаљиве инспирације”<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> Остинатни бас (*basso ostinato*) појавио се током XIII века у Европској музици као основно структурно обележје музичких форми попут фолие (*folia*). У периоду касне ренесансе и барока постаје један од примарних базичних мелодијских и ритмичких патерна музичког садржаја пасакаље (*passacaglia*), чаконе (*ciaccona*), руђера (*ruggiero*), романеске (*romanesca*), пасамеца (*passamezzo*). Апликативност остината и његова интерполација у уметничка дела карактеристична је и за касније музичке стилове – импресионизам, необарок, неокласицизам...

<sup>223</sup> У оквиру четврте песме *Седме руковети*, *Песме из Старе Србије и Македоније* (1894) – *Посеја дедо* Мокрањац подржава хуморескни текстуални образац „наглашеним скоковима баса („данга”, „ланга”) као да свирач окида одушевљено жице свог контрабаса”. Видети: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, нав. дело, 113.

<sup>224</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд, Научно дело, 1960, 208.

<sup>225</sup> Исто, 209.

Пример 27. Народна мелодија *Ајде попадијо, омеси ми леба*, запис по извођењу Љиљане Д. Петковић (село Мирошевце)<sup>226</sup>

257

*A XII*  
 АЈ - ДЕ ПО - ПА - ДИ - ЈО, О - МЕ - СИ - МИ ЛЕ - БА  
*B XIV*  
 ДУМ - БА, ЛУМ - БА, ДУМ - БА, ЛУМ - БА, О - МЕ - СИ МИ ЛЕ - БА!

Ајде, попадијо, омеси ми леба,  
 Думба, лумба, думба, лумба, омеси ми леба!  
 Ћорав ли си, попе, а што брашно нема,  
 Думба, лумба, думба, лумба, а што брашно нема!  
 По браду се треси и брашно донеси,  
 Думба, лумба, думба, лумба и брашно донеси!  
 По браду се тресе и брашно донесе,  
 Думба, лумба, думба, лумба и брашно донесе!  
 Ајде, попадијо, омеси ми леба,  
 Думба, лумба, думба, лумба, омеси ми леба!  
 Ћорав ли си, попе, а што вода нема,  
 Думба, лумба, думба, лумба, а што вода нема!  
 По браду се треси, па воду донеси,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па воду донеси!  
 По браду се тресе, па воду донесе,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па воду донесе!  
 Ајде, попадијо, омеси ми леба,  
 Думба, лумба, думба, лумба, омеси ми леба!  
 Ћорав ли си, попе, а што соли нема,  
 Думба, лумба, думба, лумба, а што соли нема!  
 По браду се треси, па соли донеси,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па соли донеси!  
 По браду се тресе, па соли донесе,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па соли донесе!  
 Ајде, попадијо, омеси ми леба,  
 Думба, лумба, думба, лумба, омеси ми леба!  
 Ћорав ли си, попе, а што дрва нема,  
 Думба, лумба, думба, лумба, а што дрва нема!  
 По браду се треси, па дрва донеси,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па дрва донеси!  
 По браду се тресе, па дрва донесе,  
 Думба, лумба, думба, лумба, па дрва донесе!  
 Ајде, попадијо, омеси ми леба,  
 Думба, лумба, думба, лумба, омеси ми леба!  
 Ћорав ли си, попе, а што огањ нема,  
 Думба, лумба, думба, лумба, а што огањ нема!

<sup>226</sup> Исто, 213–214.

Стварајући у духу музичког фоклора Поповић стилизује српску народну музику трансформишући је у индивидуални музички израз. Он се обраћа традиционалном као препознатљивом узору, постојаној и плодној бази коју надограђује различитим композиционим поступцима.

Строфична форма *Свадбарског ора* сагледана је у преплету неколико одсека који диференцирају у погледу текста, тоналности и карактера. Комбиновањем изворног текста народних сватовских орских песама *Врти оро*, *Играј оро* и *Играј Јано* најављен је и потцртан доминантни карактер игре и постигнута наративна кохезија унутар композиције:

**Пример 28.** Народна мелодија *Врти оро*, запис по извођењу Татјане Јоцић (Сопот)<sup>227</sup>

54.

ВР - ТИ О - РО, ВР - ТИ О - РО, КАМ - ТО  
БАЈ - ЋУ. ВР - ТИ О - РО КАМ - ТО БАЈ - ЋУ.

Врти оро кáмто бајћу,  
А бајћа не кáмто тебе.  
Бајћа не ти, не ти купи  
Свилен збáн и шамићу,  
И шамићу зејтинлићу!

**Пример 29.** Народна мелодија *Врти оро*, запис по извођењу Тире Јанковића (Пирот)<sup>228</sup>

55.

ВР - ТИ О - РО, ВР - ТИ О - РО, ВР - ТИ  
О - РО К'М - ТО БА - ЋУ, ВР - ТИ О - РО  
К'М - ТО БА - ЋУ, ВР - ТИ О - РО К'М - ТО БА - ЋУ.

Врти оро кáмто баћу, А баћа не кáмто тебе.

<sup>227</sup> Коста П. Манојловић, *Народне мелодије из Источне Србије*, Београд, Научна књига, 1953, 52.

<sup>228</sup> Исто, 52.



Пример 30. Народна мелодија *Играј оро*, запис по извођењу Панте Ђорђевића (Сопот)<sup>229</sup>

41.

И - ГРАЈ О - РО    ДА И - ГРА - МО,  
ДОК СМО МЛА - ДИ    И ЗЕ - ЛЕ - НИ!

Играј оро да играмо,                      Дојће деца пеленчета;  
Док смо млади и зелени!                  Једно каку, друго папу,  
Дојће ижа, дојће грижа,                  А трећото модру капу!

Пример 31. Народна мелодија *Играј Јано*, запис по извођењу Добросава Живковића (Сопот)<sup>230</sup>

42.

И - ГРАЈ. ЈА - НО,    ДА И - ГРА - МО,  
ДОК СМО МЛА - ДИ    И ЗЕ - ЛЕ - НИ,    И ЗЕ - ЛЕ - НИ

Играј, Јано, да играмо,                      Доћ' ће ижа, доћ' ће грижа,  
Док смо млади и зелени;                  Доћ' ће деца, пеленчета!

Преузимајући само сегмент лирике из фолклорних облика, Боривоје Поповић народни текст третира као основну платформу, коју модификује у зависности од уметничке инспирације и идејног концепта. Модалитет Поповићевог преобликовања фолклорног текста сличан је Мокрањчевим драматуршким текстуалним уметничким интервенцијама, које уносе „радикалније захвате у форми: умећу се припеви, запевци, упевци и рефрени, понављају делови текста и напев допевава у

<sup>229</sup> Исто, 44.

<sup>230</sup> Исто, 45. Занимљиво је да је певач Добросав Живковић био свештеник родом из Крупца, родног места Боривоја Поповића. Видети: Коста Манојловић, нав. дело, 209.

истом стилу како би се добила мелодија „класичне” грађе, а очувала логичност садржаја и карактера”.<sup>231</sup>

У погледу фактуре, Боривоје Поповић не постиже континуирани баланс. Интуитивно компоњујући, он хорске деонице привремено мења делећи их на два, понекад и три гласа, а потом их местимично редукује. Моделирање хомофоне фактуре музичког тока је у директној вези са истицањем хорске боје и експресивног потенцијала извођачког медија у целини, као и архитектоницом композиције. У том смислу, нарочиту звучно-колористичку промену атмосфере представљају деонице поверене солистима – соло баритону и соло тенору. Мелодијски покрет деонице солисте над акордским остинатом на текст *Тумбала-тумба-лумба* у извођењу хора (т.130–138) обогаћен је и специфичним начином певања, ојкањем. Поповић први пут ојкање употребљава на почетку *Свадбарског ора*, у извођењу деонице тенора (т.5–6) на придодати певани узвик „ој”. Познато је да се у пиротском крају, па и шире, јављају песме које на почетку мелострофе имају дуг и распеван запев „ој”, „еј” и слично.

**Пример 32.** *S kolje baba vrata zapinjala*, Jerotije Ignjatović, 1946 (Mali Krčimir)<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Соња Маринковић, Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања, у: Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 26.

<sup>232</sup> *С коље баба врата запињала* припада такозваним „мушким песмама” које су махом певане на сеоским седељкама, прелима или за трпезом у разним приликама. Видети: Sanja Radinović, *Muzička i orska tradicija sela Velikog i Malog Krčimira u Gornjem Zaplanju* (diplomski rad, mentor dr Dragoslav Dević), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1987, запис број 25.

Сличних примера има и у Бугарској. То су такозване *Кралитаркове* или *Маркове песме*<sup>233</sup> које су блиске нашим наративним народним песмама у погледу структуралних, садржајних и интерпретативних особености.

Понет аутентичношћу звука и експресивношћу ојкања, Боривоје Поповић је интегрисао архаични напев у мелодијски колорит *Свадбарског ора* и тиме на посебан начин обојио гласовне деонице. Посебно упечатљив одломак композиције у том смислу је „антифоно ојкање” у оквиру кога се смењују солиста и удвојени тенори (т. 137–138).

Музички језик *Свадбарског ора* открива посебан стваралачки динамизам. Иако аутор није назначио предзнаке на почетку композиције, основно и доминантно полазиште је ипак модално, у боји дорског модуса *in B*. Развијајући музичку садржину, Поповић често и смело осцилује између модалности и тоналности. Тонални центар је успостављен, али не и потврђен услед тежње за узастопним контрастом као моторичким носиоцем инспирације. Постојање кратких модалних епизода унутар тоналног музичког наратива представља рафинисано композиторско средство за остварење звучно-колористичких ефеката које ће у наредним стваралачким периодима постати једна од примарних садржајних карактеристика музичког језика Боривоја Поповића. У том смислу је приметна и употреба акордских паралелизама, где је смена идентичних акордских структура опозитна класичном функционалном кругу. Као специфичан хармонски контраст, Поповић често форсира везе суседних ступњева (I–II–III), презентујући их једнако унутар модалног и тоналног контекста.

Звучни меандри су у директној вези са монотематским варијационим принципом излагања. Фрагментарност, без система и логичког шематизовања је у основи музичке форме *Свадбарског ора*, по узору на принцип фолклорног понављања исте фразе. Архитектоника композиције заснована је на свеобухватним и континуираним наслојавањима мелодијског, хармонског и текстуалног елемента над базичним остинатом као темељем изградње. Обликовањем слободније структуре дела, дат је значајан простор стваралачком приступу и импровизаторским елементима, што у великој мери представља резултат личног односа Боривоја Поповића

---

<sup>233</sup> Сања Радиновић, „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија (Прилог решавању питања порекла и типологије српских наративних песама)”, *Нови звук*, број 30, Београд, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, 2007, 41.

према музичком фолклору. Тражећи највернији пут да пренесе природу и сензибилитет традиције он фолклорној материји приступа студиозно и народни музички идиом позиционира као витални печат уметничког стварања.

Као што је раније напоменуто, 1947. година представља прекретницу у Поповићевој професионалној каријери. Изненадно окончање школовања на Православном богословском факултету у Београду усмерава га у потпуности ка студијама музике на Музичкој академији и диригентској делатности у оквиру културно уметничког друштва „Стеван Бракус” на Чукарици. Јуна месеца 1951. године он успешно окончава студије на Наставничком одсеку Музичке академије и већ почетком септембра<sup>234</sup> запошљава се у средњој музичкој школи „Станковић” у Београду као приправник-професор за наставне предмете Солфеђо, Теорија музике и Методика музичке наставе. Ова година уједно заокружује рани период уметничког стваралаштва Боривоја Поповића, у коме се учача широк дијапазон музичког језика, те изражени полистилизам његових композиција. Обрађајући се различитим музичким идејно-естетским и стилским узорима и њиховим аутентичним композиционо-техничким облицима – од барокне оркестрације, преко форми апсолутне музике, увиђа се и национална неоромантичарска релација према музичкој материји инкорпорирана у концепт „новог фолклоризма”<sup>235</sup> 20. века. Почетак шесте деценије двадесетог столећа фокусира уводни стадијум кључног уметничког раздобља у опусу Боривоја Поповића у оквиру кога ће се приказати његов пуни извођачки/диригентски и стваралачки/композиторски максимум.

---

<sup>234</sup> Боривоје Поповић засновао је радни однос у Музичкој школи „Станковић” у Београду 13.09. 1951. године. Видети: Музичка школа „Станковић” у Београду, *Персонални лист Боривоја Поповића*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности.

<sup>235</sup> Сагледавајући поларизоване концепције у оквиру савременог европског стваралаштва, Михаило Вукдраговић покрет „нови фолклоризам” представља као преовлађујућу стваралачку оријентацију у „земљама југоисточне Европе – Мађарској, Румунији, Бугарској и у нас”. Видети: Михаило Вукдраговић, „Поводом 125-годишњице рођења Стевана Мокрањца”, *Pro musica, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981*, посебно издање, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 4.

### 3.1.2. Други период (1951–1968)

Путања стваралачке еволуције Боривоја Поповића године 1951. добија нову димензију и осветљава полазиште друге фазе његове уметничке каријере. У развојном циклусу музичара – посебно композитора, неретко се препознаје временска детерминанта која указује на оштро поклапање завршетка образовног циклуса са обједињавањем почетног периода уметничког деловања. Систематско усвајање теоријских и практичних знања у оквиру процеса школовања доприноси буђењу стваралачке свести, које левитира између бројних експериментално-идејних сфера на путу до прочишћења уметничког израза и својствености музичког језика.

Централни период уметничког стваралаштва Боривоја Поповића претежно је посвећен хорској музици у разноврсним облицима идејне и композиционе инвенције. Упоредо са вокалним делима, Поповић креира и музику за камерне ансамбле, док срж соло инструменталне експресије проналази у клавиру:

*Nišavsko oro* за мешовити хор, година 1951.

*Груковет, Под Видлич гором* за мешовити хор, година 1951.

*Романса D-dur* (за виолину и клавир), година 1951.

*Романса (виолин-дует)*, година непозната

*Грозданина жалба (мушки хор)*, година 1952.

*Грозданина жалба (мешовити хор)*, година 1952.

*Посеја деда* за мешовити хор, година 1952.

*Мој Шаје, мој љуље* за мешовити хор, година 1953.

*Пироћанке, II свита* за мешовити хор, година 1953.

*Песма* за клавир, година 1953.

*Песма* за клавир, година непозната

*Успаванка (клавир)*, година непозната

*Ресма ивојсита (народна)* за мешовити хор, година 1954.

*Звона (клавир)*, година 1954.

*Јутро (клавир)*, година непозната.

*Песма о Марији (двогласни хор и клавир)*, година 1957.

*Болен ми лежи Славонке (за дечји/женски хор)*, година непозната.

*Песма домовини (за трогласни женски или дечји хор)*, година 1959. *Ресма о Марији (Ženski hor i klavir)*, година 1959.

*Vilećanka, Konjuh planinom (dečji hor)*, година 1959.

*Песма о Сави (женски хор)*, година 1960.

*Славонке*, за дечји/женски хор, година непозната.

Паралелизам педагошког деловања и уметничког – диригентског и композиторског рада на почетку шесте деценије 20. века означавају почетак најзрелијег и најплоднијег раздобља у професионалном животу Боривоја Поповића, током којег се остварио као музички педагог, музички писац, музички стваралац и диригент. Особеност овог историјског периода изражена је у тенденцијама које су водиле трансформисању и проширивању улоге музичког педагога, нарочито у погледу будног праћења авангардних музичких стремљења, о чему је било речи на значајним музичко-педагошким скуповима у земљи. Рефлектујући на актуелну улогу музичког педагога у музичком образовном процесу, Труда Рајх (Truda Reich, 1909–1999), истакнути хрватски музички педагог, музички писац и диригент је у оквиру приказа Загребачког бијенала (Zagrebački biennale) 1965. године подвукла да „smo mi muzički pedagogi nedovoljno upućeni u bit avangardnih muzičkih stremljenja i da se kod nas niti u općeobrazovnim niti u stručnim muzičkim školama ne vodi dovoljno računa o takvom razvoju muzike. Postavlja se pitanje ne bi li možda ipak muzički pedagogi mogli preuzeti na se više odgovornosti za ono što se zbiva na području muzike?”<sup>236</sup>

Значајно петогодишње искуство које је стекао у раду са хором културно-уметничког друштва „Стеван Бракус” на Чукарици (1946–1951), Поповић надограђује интензивирањем своје организаторске и диригентске делатности у раду са великим бројем аматерских и професионалних београдских хорова.

---

<sup>236</sup> Truda Reich, „Tri zanimljiva događaja gledana s aspekta muzičkog pedagoga”, *Muzika i škola*, broj 2, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1965, 46. Труда Рајх је аутор и публикације *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, намењеној ученицима у основном и средњем општеобразовном и музичком образовању. Видети: Truda Reich, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb, Školska knjiga, 1972.



Слика 13. Београдски мушки хор, диригент Боривоје Поповић, велика дворана Задужбине Илије М. Коларца, година непозната<sup>237</sup>

Пасионирано уметничко руковођење различитим хорским саставима потакло је експанзију стваралачке мисли и воље Боривоја Поповића, те је у периоду од 1951. до 1968. године компоновао знатан број хорских композиција. Поред већ познатог есенцијалног инспиративног полазишта – фолклора родног краја и традиционалног музичког ентитета Јужне и Источне Србије, Боривоје Поповић почиње да истражује и особености вокалног народног колорита других народа, те креира композицију *Мој Шаје, мој љуље...* на темељу цитата албанске народне мелодије. Друга грана Поповићевог хорског опуса у овом стваралачком периоду почива на музичко-естетским начелима послератног полета и идеолошке бескомпромисности оличене у глорификацији домовине и ратних јунака, носилаца узвишених моралних вредности. Та дела Поповић је већином писао за женски или дечји хор *a cappella*, или у верзији женског или дечјег хора са инструменталном (клавирском) пратњом.

Једна од најупечатљивијих специфичности вокалног уметничког стварања Боривоја Поповића јесте снажна веза са одабраним музичким прототипом, који по-

<sup>237</sup> Фотографија се налази у архиви основне музичке школе „Невена Поповић”, Лег. Поп, Београд, Гроцка, копија оригиналне фотографије.

стаје идејни нуклеус његових бројних будућих дела. Поповић је често прерађивао и различито аранжирао своје хорске композиције, модификујући их не само у стилско-техничком, већ и у концептуалном погледу. На тај начин, изворни градивни музички материјал је редизајнирао и регенерисао, дајући му нову улогу и димензију.

*Свадбарско оро* за мушки хор компоновано 1947. године добија своју прву верзију четири године касније – 1951. године настаје *Нишавско оро* за четворогласни мешовити хор.

Пример 33. Borivoje Popović, *Nišavsko oro*, мешовити хор, почетне стране<sup>238</sup>

**NIŠAVSKO ORO**

**BORIVOJE POPOVIĆ**  
(1951.)

Vivo (u početku sporije)

TUM - BA - LA TUM - BA LUM - BA ,

TUM - BA - LA TUM-BA-LA LUM-BA, LUM-BA TUM - BA - LA

<sup>238</sup> Borivoje Popović, *Nišavsko oro, mešoviti hor*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1970.



ZA - VR - TI O - - - RO

TUM - BA LUM - BA TUM - BA - LA TUM - BA - LA LUM - BA LUM - BA

*mf*  
OJ  
KAM - - TO BAJ - CU ZA - - VR - TI  
OJ,

TUM - - BA - LA LUM - BA TUM - BA - LA TUM - BA LUM - BA

*mf*  
OJ  
*cresc.*  
O - RO - ZA - VR - TI KAM - TO O - - RO BAJ - CU ZA - - VR - TI  
YI

TUM - BA - LA TUM - BA - LA LUM TUM - BA - LA

Нови наслов композиције доноси сублимирану, дуалну асоцијативну представу о програмским карактеристикама музичке садржине. Поред истицања музичког сегмента народног обичаја као у оригиналној верзији, прецизно се предочава и локалитет традиционалне народне игре.<sup>239</sup> Иницијална промена наслова оригиналне композиције уводи у перципирање осетних структуралних и садржајних сегме-

<sup>239</sup> У том смислу, Поповић директно реферира на територију око реке Нишаве која протиче кроз Бугарску и југоисточну Србију.

ната новог, *Nišavskog ora*. Боривоје Поповић преради музичког ткива прилази вишеслојно и мизансценски, откривајући индивидуални стваралачки динамизам и сензибилитет.

*Nišavsko oro* је једна од првих, ако не и прва хорска композиција настала на полазишту нове стваралачке фазе Боривоја Поповића, која се одликује технички прочишћеним композиторским стилем и пиктуралном поетиком. Нови хорски састав – четворогласни мешовити хор, представља замашан вокални ансамбл, специфичних тембровских и експресивних вокалних карактеристика. У циљу очувања градивног музичко-тематског материјала *Свадбарског ora*, Поповић у новој верзији базични садржајни пулс – остинато у извођењу мушких гласова надограђује нарочитим фактуралним балансом који прераста у континуирани дијалог између мушких и женских певачких група. У односу на првобитну композицију, где је оркестрациони контраст достигао посебну експресију наступима соло баритона и тенора, Боривоје Поповић у *Nišavskom ori* у потпуности даје примат компактном звуку мешовитог хорског ансамбла. Такође, као резултат ревизије композиције, некадашњи архаични призвук отелотворен у ојкању сада је изостављен, уступајући место модернијем вокалном колориту.

У формалном погледу, *Nišavsko oro* је кохерентнија целина у односу на првобитни музички текст. Експлицитна троделност облика подржана је тематским, тоналним и карактерним контрастом музичке садржине. Уводни, *A* одсек *Nišavskog ora* (т.1–38) назначеног карактера *Vivo (u početku sporije)*<sup>240</sup> маркантним, *rubato* излагањем баса на текст *Тумбала-тумба-лумба* интегрално упућује на почетну целину *Свадбарског ora*. Музичко-тематски материјал из оригиналне композиције је у потпуности преузет и прилагођен мешовитом хорском ансамблу (т.1–14)<sup>241</sup>. Сталном надградњом остината, увећавањем хорског корпуса, текстуалним интервенцијама у виду скраћивања изворног наратива и понављања изабраних сегмената и посебно енергичним динамичким нијансирањем постиже се свеукупна градијација музичког ткива која се окончава антиклимаксом, наговештавајући наступ новог тематског материјала.

---

<sup>240</sup> Поповићева иницијална формулација темпа и карактера музичке садржине *Nišavskog ora* блиска је сценској динамици и формалним карактеристикама кореографије појединих балканских народних орских игара.

<sup>241</sup> У овом, уводном фрагменту *Nišavskog ora* Поповић је четворогласни мушки хорски став из оригиналне композиције трансформисао само у погледу деонице Тенора I коју је преузео Алт.

У процесу ревизије оригиналне композиције, део *b* – *Larghetto* (т. 39–46) поред тежње за задржавањем основног музичко-тематског извора, поднео је сложене композиторске интервенције доносећи екстензиван контраст у погледу карактера, тоналности, музичког метра, динамике и обима. Преовлађујући карактер игре у темпу *Andante* и метру седам осмина из *Свадбарског ора* трансформисан је у пасторалу парног такта у темпу *Larghetto* у извођењу четворогласног мушког хора. Промишљена фактурална метаморфоза у односу на *A* одсек коју Поповић постиже сменом гласовних група доприноси рафинираним променама хорског тембра „који су сваком роду својствени”.<sup>242</sup> Формално, део *b*, који је сачињен од две мале реченице, представља својеврстан музичко-драматуршки предах пред репризу дела *A* и финале композиције.

Део *A<sub>I</sub> – Vivo* (т. 47–102) исказује се у сублимираној музичко-тематској конфигурацији која варира између експлицитне реминисценције материјала почетног одсека композиције и хармонских, тоналних, текстуалних, карактерних и фактурних варијетета. Завршници *Nišavskog ora* Боривоје Поповић прилази по узору на макроформу Мокрањчевих руковети, где се увиђа „прворазредни значај завршне песме као носиоца исходишне кулминације...”.<sup>243</sup> Темпераментно појачавање драматске тензије наслојава се у наглашеним динамичким и интерпретативним агогичким нивоима, које прати преплитање текстова народних песама *Играј Јано* (из дела *b*)<sup>244</sup> и *Врти оро* (из дела *A*) и интегрисаних придодатих неутралних афикса – упева „ој” који у експресивно-психолошком смислу потцртавају садржајне акценте текста. Захваљујући фреквентним унутрашњим проширењима испољеним у виду понављања музичког материјала, завршни одсек се увећава у односу на почетни, у складу са општим архитектонским концептом и идејом композиције *Nišavsko oro* – прелазним типом између троделне и сложене песме схеме:

*A b A<sub>I</sub>*

<sup>242</sup> Дејан Деспић, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: Дејан Деспић, Властимир Перичић (прир.) Стеван Ст. Мокрањац, Сабрана дела, том 10, *Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац, Нота, 1999, 191.

<sup>243</sup> Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856.*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 120.

<sup>244</sup> Почетак завршног одсека композиције у текстуалном погледу одражава чврсту кохезивну релацију с претходним делом *b*, приказујући нову строфу песме *Играј Јано*.

Хармонска димензија *Nišavskog ora* одликује се континуираном флукуацијом између тоналности и модалности, али у садржајно прочишћеном конструктивном погледу. Почетно осциловање између дорског модуса *in B* и Ас-дура одражава инкорпорирање идентичних тонских састава различитих финалиса. У даљем току композиције тонално-модална атмосфера бива још снажније истакнута прожимањем Ас-дура и миксолидијског модуса *in B*. Боривоје Поповић хармонској експресији додељује структуралну и формалну улогу, што је посебно потцртано у завршници првог одсека. Суптилном хармонско-формалном транзицијом музичког тока реализује се звучна припрема тонике, која означава сигнал почетка дела **b**.

Нова музичка материја доноси снажан и слојевит контраст, она својом експресијом зауставља и умирује претходни динамизам музичког садржаја. Транзиција у погледу тематике, карактера, метра и оркестрације опсежнија је и софистициранија него у оригиналној композицији. Поверивши извођење мушком четворогласном хору, Поповић додатно тонира вокални тембр одабраним карактером *Larghetto*, сугестивним динамичким сенчењем и презентовањем две сукцесивне површине – тоналне и модалне у континуитету. Интеракција и осциловање између почетног бе мола и лидијског модуса *in Des* одражава њихову међузависност и различитост у исто време, постајући примарни градивни музички елемент дела **b**. Завршна колористичка слика средишњег одсека *Nišavskog ora* подржана експлицитним динамичким контрастима и диминуцијом темпа доноси атмосферу ишчекивања репризе и даље прогресије музичко-драмског тока.

Реприза само наизглед доноси познат материјал с почетка композиције са истакнутим остинатом. У намери да и завршном одсеку подари извесну особеност, Боривоје Поповић трансформише модалну основу, те доноси репризу у оквиру еолског модуса *in B*. Ова врста композиторске интервенције постаће једна од најупечатљивијих карактеристика музичког језика Боривоја Поповића, која се може детерминисати као „елемент архаизације, било садржајне, или чисто музичке”.<sup>245</sup>

Готово две деценије *Nišavsko oro* је чекало своју јавну премијеру. Како је већ раније наведено у овом раду, 1970. године у оквиру *Хорских свечаности* у Нишу<sup>246</sup>, ово дело извео је академски хор Београдског универзитета „Бранко Крсмановић” под руководством Богдана Бабића. Од тада је *Nišavsko oro* део репертоара многих

---

<sup>245</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza* (drugo izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987, 124.

<sup>246</sup> *Хорске свечаности* су као фестивал основане 1966. и одржавају се сваке друге године у првој недељи јула месеца, у организацији и реализацији Нишког културног центра и Нишког симфонијског оркестра. Године 2002. традиционалне *Хорске свечаности* постају *Интернационалне хорске свечаности*, значајна „манifestација аматерског хорског и музичког стваралаштва међународног и такмичарског карактера” (*Odluka o manifestacijama i programima u oblasti kulture od značaja za grad*, I Stalne manifestacije, član 5, Službeni list grada Niša, br.7/2012 – преčišćen tekst, 44/2015 i 115/2016).

домаћих и светских хорских ансамбала и после *Нанине успаванке*, једно од најчешће извођених Поповићевих хорских композиција.<sup>247</sup>

Годину 1951. обележиће још једно значајно хорско дело Боривоја Поповића за четворогласни мешовити хор – *И руковети: Под Видлич гором*.

**Пример 34.** Боривоје Поповић, *И руковети: Под Видлич гором*, почетне стране<sup>248</sup>



<sup>247</sup> Од запажених извођења *Nišavskog ora* Боривоја Поповића у скорије време, издвајају се наступи Еурохора (*EuroChoir, European Choral Association – Europa Cantat*) 10. јула 2010. године у оквиру 23. *Интернационалних хорских свечаности* у Нишу, под управом диригента Божидара Црњанског као и мешовитог хора академског културно уметничког друштва „Соња Маринковић” из Новог Сада на 50. Јубиларном Фестивалу музичких друштава Војводине у Руми, 26. и 27. октобра 2013. године са диригентом Јасмином Нешковић.

<sup>248</sup> Боривоје Поповић, *И руковети: Под Видлич гором*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 22. јуна 1951. године.

# Пог Видиче-зором

Vivace M.M. ♩ = 198 1. = 66

Боривоје Поповић

де-гам же-ла Ру-жи-ца де-вој-ка

је-гам же-ла је-гам же-ла Ђо-ган мај-ку

је-гам же-ла Ру-жи-ца де-вој-ка

Носталгични зов родног краја представља неисцрпну инспирацију за Бори-воја Поповића. Видлич, као један од најлепших венаца Старе планине издиже се над Пиротом и неизоставан је део фолклорног колорита и ентитета тога поднебља. Вођен поетско-музичком идејом и недвосмисленим надахнућем националне роман-тичарске школе и посебно, Стевана Стојановића Мокрањца, Поповић је креирао своју прву руковет, што јасно показује и иницијални наслов оригиналног рукописа композиције. Но, одлучивши да своју композицију ипак не назове *руковет* (визу-

елно илуструјући прецртавањем на аутографу), Поповић је јасно показао да су његова промишљања и колебања превасходно била усмерена ка профилирању музичке форме дела, што ће и потврдити каснијим ремоделовањем примарног музичког материјала. Овај, њему својствен и препознатљив стваралачки поступак сагледава се у свим верзијама оригиналне композиције, које приказују линију формалне метаморфозе од руковети до хорске свите.

Иако је примарна стваралачка идеја *Руковети* била обједињавање обраде и надградње народних песама, те и подразумевано груписање према њиховој географској сродности, опште музичко-естетско јединство ипак није досегло Мокрањчев иманентни кохезиони руковетни концепт. Садржајна и стилска целовитост композиције флукутира између сличности и контраста градивних песама, промовишући циклични свитни принцип обликовања музичког материјала.

Боривоје Поповић је рафинираним одабиром објединио четири народне песме из Источне Србије: *Јечам жела*, *Пошла Тројанка на воду*<sup>249</sup>, *Врти оро* и *Играј Јано*. Интегративни део свите чине и два интермеца пасторалног карактера, чија садржина доприноси упечатљивом музичко-драматуршком контрасту. Концептуално, музичка форма ове композиције представља свитни диптих оличен у двоставачној садржајној развојној архитектоници. Први став сачињавају два одсека и два пратећа пасторална интермеца: *A – Vivace*, песма *Јечам жела* (т.1–54), *b – Largo*, пасторала (т.55–63), *C – Moderato*, песма *Пошла је Тројанка на воду* (т. 64–112) и *d – Largo*, пасторала (т. 113–122). Други став, формално означен као одсек *E*, представља делимично измењен аутоцитат Поповићеве композиције *Nišavsko oro* и конципиран је по обрисима развијене песме: *a – Allegro vivo*, песма *Врти оро* (т. 123–160), *b – Larghetto*, песма *Играј Јано* (т.161–176), *a1 – Allegro vivo*, песма *Врти оро* (т. 177–215), *b1*, песма *Играј Јано* (т.216–223) и *a2*, сублимација песама *Врти оро* и *Играј Јано* (т. 224–254). Недвосмислени циклични карактер композиције исказује се не само у погледу формалне заокружености песама са

---

<sup>249</sup> Порекло народне песме *Пошла Тројанка на воду* изазива полемике међу антрополозима, етнологима и етномузиколозима. Док једни констатују да је у питању верзија песме с Косова и Метохије *Пошла Анка за воде*, у основи македонске провенијенције, други одговорно тврде да се ради о „шопској химни” из димитровградског краја. Видети: Др Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије*, прир. Др Драгослав Девић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства и Карић фондација, 2004, 357) и Дејан Крстић, Покушаји оживљавања торлачког идентитета у пиротском крају 90-тих година XX века, у Горан Николић (гл. и одг. ур.), *Пиротски зборник*, број 45, Пирот, Народна библиотека Пирот, 2020, 115.

експлицитно јасним сигналимa почетка и краја (каденца, цезура), већ и распоредом темпа и карактера (*Vivace – Largo – Moderato – Largo – Allegro vivo – Larghetto – Allegro vivo – Allegro vivo*), а посебно у текстуалној и карактерној диференцијацији аутономних делова композиције.

Почетну епско-лирску баладу *Јечам жела (Vivace)* прати пасторала (*Largo*), а потом се надовезује лирска песма изразите љубавне тематике *Пошла Тројанка на воду (Moderato)* креирајући неочекиван наративни контраст. Завршницу првог става композиције чини још једна пасторала (*Largo*), обједињавајући суптилну епско-лирску тематску целину. У даљем току расположење се осетно драматуршки мења и осликава динамичан карактер плеса. Други став композиције отвара енергичан остинатни образац у басу који представља суштинску окосницу одсека *Е*. На уводни тематски материјал (*a – Allegro vivo*), наслојава се још један пасторални интермецо (*b – Larghetto*). Постепена драматуршка градација оличена је у модификованим верзијама одсека *a* и *b*, које најављују упечатљиво финале композиције. Завршним ором (*a2*), односно коначном надградњом базичних тематских блокова, Боривоје Поповић фузионише песму и игру, мелодију и покрет и финализује своју *И руковети*.

Хармонски језик *И руковети: Под Видлич гором* у основи одражава досадашњи етаблирани Поповићев стил у погледу синергије и комбинације тоналности и модалности, по узору на постулате европских националних романтичарских школа и нарочито, домаћег националног романтичарског усмерења. Поповићева идејна визија уметничке обраде и надградње фолклорне грађе фокусира народну песму као тему, тај доминантни „елемент облика у коме је акумулиран највећи изражајни напон и који одређује изражајни профил целе композиције...”.<sup>250</sup> Водећи се овим стваралачким начелом, Боривоје Поповић фолклорни извор сагледава и употребљава двојачко – трансформише оригинални или креира „лажни” цитат као „реминисценцију на одређену стилску епоху, композициони поступак или композитора”.<sup>251</sup> Тако, прва песма у руковети доноси псеудо цитат у дорском модусу *in F*.<sup>252</sup> Течну

<sup>250</sup> Milutin Radenković, *Analitička harmonija (opšti deo)*, Skripta, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975, 72.

<sup>251</sup> Тајјана Милошевић, Естетска полазишта, композициони поступак и реализација музичко-сценског дела „Ко је убио принцезу Монд” (докторски уметнички пројекат, ментор Зоран Ерић), Београд, Факултет музичке уметности, 2013, 15.

<sup>252</sup> Видети пример 34 у овом раду.



мелодију троделног ритма уоквирује занимљив модални план, који се фреквентно мења и наслојава стварајући различити тембр (дорски модус *in F*, миксолидијски модус *in B*, еолски *in B...*).

Посебно интересно и Поповићу својствено, је прожимање тоналности и модалности којима потцртава експресивно-психолошки смисао наратива. Циљни пиктурални ефекат преплитања бе мола и дорског модуса *in B* оличен је у перцептивном аудитивном феномену нагле хроматске терцне сродности (т. 43–44), као подршка стиховима „и на руку прстен мога брата”. Драматичним звучним осветљавањем, Поповић је истакао пролазни моменат радости у оквиру помирене и трагичне атмосфере.

**Пример 35.** Боривоје Поповић, *I руковет: Под Видлич гором, прва песма*

Ефектна супротност приказује се већ у првом интермецу – интензитет контраста је упечатљив и огледа се како у тоналном (Еф-дур) и фактурном смислу, тако још више у погледу употребе оригиналног фолклорног цитата, делимично трансформисаног.

Пример 36. Боривоје Поповић, *Груковец*, први интермецо

*Largo* M.M.  $\text{♩} = 40$   
*solo* *baritone* *mf*

Oj — ле — ле Bm — gmg — ka то — ро  
 ла — зов — на то — ро — ро Oj — ла — зов — на  
 то — ро — ро Oj — ла — зов — на то — ро — ро  
 Oj — ла — зов — на

Пример 37. Жетелачка песма *Јечам жела*<sup>253</sup>

110.

ЈЕ - ЧАМ ЖЕ - ЛА, ЈЕ - ЧАМ ЖЕ - ЛА  
 Ру - жи - ца де - вој - ка, их !

Јечам жела, јечам жела,  
 Ружица девојка, их!  
 Јечам жела, јечму говорила:  
 „Ја те жела, а ја те не јела!

<sup>253</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 79.

Боривоје Поповић у оквиру оба пасторална интермеца преузима унеколико модификовану мелодијску формулу оригиналног фолклорног извора, али умеће нови текст. У првој пасторали то је стих „Ој леле, Видличка горо лажовна”, а у другој „Ој леле Раковачће врбе зелене”. Смисао стихова је свакако додатно подвлачење централне поетске слике, Видлич горе. Текстуалне ауторске интервенције огледају се у интегрисању припева „ој леле” који у извођењу соло гласова (соло баритона и соло сопрана) стварају „одређене драматуршке валере”<sup>254</sup> и тиме додатно наглашавају лирску садржину. У тоналном смислу, пасторале функционишу као својеврсни хармонски прелазни и преплетни са модалном основом главних градивних песама у композицији. Ово вишеструко и софистицирано премештање тежишта једна је од суштинских особености хармонског језика Боривоја Поповића, која у оквирима уметничке обраде и надградње фолклорне грађе поприма дубинско колористичко обележје.

Други део свитног диптиха представља, како је већ напоменуто, незнатно измењени аутоцитат композиције *Nišavsko oro*. Аутоцитат, као наративни подсетник, представља повезницу између иницијалне композиције и ревизије и постаје саставни елемент Поповићевог препознатљивог композиционог поступка при формирању нових музичких материјала.

Фактура хорског става *И руковети* је у основи хомофона, са повременим елементима полифонизације, посебно израженим у оквиру песме *Пошла Тројанка на воду*. Имитациони поступци осветљавају самосталност деоница и у исто време обогаћују хорску фактуру обезбеђујући контраст у односу на преовлађујуће хомофоне токове.

Настала на самом почетку централног стваралачког периода Боривоја Поповића, *И руковети: Под Видлич гором* доноси истакнуту конекцију хорске фактуре са смислом и поруком музике и текста. Понекада је звучни контраст постигнут смењивањем гласовних група и у том смислу, успостављањем дијалошког односа, док су нарочите драматуршке епизоде реализоване наступима соло гласова и њиховим звучним прожимањем са хорским ансамблом.

---

<sup>254</sup> Рашко В. Јовановић, „Драматургија Мокрањчевих руковети”, *Pro musica*, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981 (посебно издање), Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 9.

У корак са компоновањем за хорске ансамбле, Поповић се остварује и у области камерног музичког израза. Године 1951. настаје и *Романса D-dur* за виолину и клавир.

**Пример 38.** Боривоје Поповић, *Романса D-dur* (за виолину и клавир), почетна страна<sup>255</sup>

*Романса*  
(D-dur)

Andante *Боривоје Поповић*

The image displays a handwritten musical score for the piece "Romanca D-dur" by Borivoje Popovic. The score is arranged for Violino (Violin) and Piano. It is written in D major (one sharp) and common time (C). The tempo is marked "Andante". The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system introduces a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system shows the violin part starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in D major and common time (C).

<sup>255</sup> Боривоје Поповић, *Романса D-dur* (за виолину и клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 30. августа 1951. године.

Романса, као вокално-поетски жанр својим преовлађујућим лирским карактером и монохроматским расположењем ствараоцу пружа оквир за изражавање суптилног иманентног субјективитета. У верзији за два инструмента – два музичка лика, виолину и клавир, Боривоје Поповић је приказао њихову драматску кореспонденцију апострофирајући идејну комплементарност. Манифестовањем различитих композиционо-техничких поступака остварује се присан дијалошки однос и тематско јединство извођачких деоница. Инкорпорирање полифоног мишљења се огледа у употреби имитације као стваралачког принципа (т. 21–22), као и варијационим типом излагања музичког материјала оличеном у измештању мелодије солисте у клавирску пратњу, што уједно представља и доминантни тематски аспект новог одсека композиције – *b* (т. 26–33). У односу на Поповићев стваралачки опус из претходног периода, приметан је евидентан напредак у погледу морфолошког аспекта композиторског мишљења и свеобухватног владања композиторским техникама. *Романса D-dur* је концептуално уобличена као развијена песма схеме:

Увод *a b c d e* Coda

Различитост конситуената песме и њиховог суодноса у највећој мери осликавају бројни и бурни контрасти на хармонском плану. Обогаћење изражајног фонда најчешће представљају мутације и фреквентне хроматске терцне сродности, које се у сегментима музичког тока не појављују у функцији модулације, већ као нарочити звучно-колористички хармонски обрти.

Формално заокружење и симетрију облика Боривоје Поповић остварује тематском подударношћу спољних делова. Музичка грађа из увода се, делимично варирана и тембровски оснажена учешћем оба инструмента репризира у оквиру закључног типа излагања (Coda), обезбеђујући формалну, структуралну и тоналну целовитост композиције.

Особеност специфичне иманентне споне коју Поповић остварује са својим делима манифестује се у интроспективним стваралачким превирањима и реинтерпретацији оригиналних садржаја. Сређивањем и прерадом своје *I руковети: Под Видлич гором*, он је 1952. године сачинио нову верзију ове композиције, редигујући је за штампање. Једна од првих корекција титала се наслова који се унеколико

модификује, те у свим наредним издањима гласи само *Под Видлич гором*.<sup>256</sup> Промишљање о разлогу ове Поповићеве одлуке усмерило је фокус ка специфичностима развоја руковети и сродних форми у српској хорској музици у периоду између два светска рата и нарочито после Другог светског рата.

Пре Мокрањчевих руковети, у српској хорској музици преовлађивали су разнолики видови уметничке стилизације народних песама, најчешће поетски називани *венац*, *венчић*, *стручак*, *коло*, *каришик*<sup>257</sup>, *сплет*, *смеша*<sup>258</sup>... После историјског музичког успеха Мокрањчевих руковети насталих у периоду од 1884. до 1909. године, који је означио „квантитативни скок у односу на све што је дотада у нашој музици било дато у том жанру...”<sup>259</sup>, многи композитори до данашњих дана усвајају тај термин који упућује на музичку форму хорског дела, док се други радије окрећу модернијим и интернационално разумљивијим појмовима као што су свита, рапсодија, све до медли (*medley*). Појам *medley* у музици односи се на форму састављену од серије композиција, или музичких фрагмената композиција сличну историјски старијем *потпурију* (fr. *potpourri*). Популарност руковети и њихов еволутивни ракурс потакли су многа аналитичко-теоријска разматрања, од којих се као посебно значајно издваја разоткривање дистинкције између руковети и блиских вокалних облика у радовима респектабилног музичког теоретичара, педагога и хорског диригента Милоја Николића (1948).<sup>260</sup> У том смислу, елаборирајући о

<sup>256</sup> Боривоје Поповић, *Под Видлич гором*, Београд, 1952; Borivoje Popović, *Pod Vidlič gorom, Svita za mešoviti hor*, Београд, 1980.

<sup>257</sup> *Каришик* [тур. *karışık* од *karışmak* мешати се] 1. смеша, мешавина (...) 3. Композиција састављена од делова различитих музичких комада или песама, потпури. Видети: Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад, Прометеј, 2006, 586.

<sup>258</sup> *Смеша* је упућивала на скупину од неколико песама без наглашених претензија у погледу текстуалних, формалних и општемузичких импликација. Савремена истраживања Мокрањчевог дела указују на основане индиције да се у оквиру првог стваралачког периода опробао и у компоновању ове музичке форме – године 1885. настала је *Смеша српских песама*. Видети: Ђорђе Перић, Библиографија Стевана Ст. Мокрањца, у Дејан Деспич, Властимир Перичић (прир.), Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10, *Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац, „Нота”, 1999, 269–270.

<sup>259</sup> Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури руковети”, *Pro musica*, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981 (посебно издање), Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 5. Перичићев текст је део Зборника радова са састанака етнолога, фолклориста и музиколога у Неготину, 1969. године

<sup>260</sup> Издавајући очит утицај и рефлексiju Мокрањчевих руковети на дела из области обраде музичког фолклора, Милоје Николић на узорку анализираних цикличних вокалних форми насталих после Другог светског рата у Србији дефинише формалне категорије по критеријумима архитектонике дела, садржајне конекције текстова песама, као и обраде и надградње фолклорног музичког цитата: збирке, циклуси, потпурији, свите и хибридни облици између свите и руковети. Видети: Милоје Николић, „Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата”, *Нови звук*, број 2, Београд, Савез организација композитора Југославије, 1993, 63–82;

разликовању руковети и хорске свите, он појму *руковети* приписује чвршће дефинисано значење. Донекле поједностављено, оно би се могло описати као *вокална поема*, што је упоредиво са симфонијском поемом у инструменталној музици у којој текстови и музика творе релативно чврсто осмишљену и међусобно зависну конструкцију, опажајно и доживљајно схватљиву. Кохерентност градивних елемената форме у хорској свити је значајно трансформисана „конструкцијом унутрашње форме и садржаја уметничке обраде и надградње појединих (односно појединачних) народних песама...”<sup>261</sup>, чиме је омогућено њихово дуално композиционо обличје – аутономно и интегрисано у оквиру свитног концепта. У оквиру развојне историје руковети и блиских вокалних облика нове композиционе тенденције сугестивно су утицале на синтаксичку модификацију форме, што је нарочито водило „слабљењу *ћелијских мембрана* песама у саставу руковети и њиховом постепеном повезивању у јединствене (или бар транспарентније) формалне организме разних типова вокалних поема”.<sup>262</sup> У том правцу могуће је наслутити и реконструисати начелне разлоге измене наслова *I руковети: Под Видлич гором* Боровоја Поповића настале 1951. године.

Као што је већ раније напоменуто, годину дана после настанка *I руковети: Под Видлич гором*, Боровоје Поповић је приредио за штампу нову верзију у сопственом издању под називом *Под Видлич гором* (1952).<sup>263</sup> Ревизија оригиналне композиције, осим измене наслова, не доноси суштинско преосмишљавање музичког материјала. Присутне модификације се у највећој мери односе на запис музике, који је у новој верзији технички прочишћен и обогаћен динамичким и артикулационим ознакама. У оквиру другог дела свитног диптиха, начињене су и незнатне трансформације темпа и карактера у оквиру одсека *E (a – Vivace)* и *(b – Largo)*. Композиција *Под Видлич гором* из 1952. године није и финална верзија оригиналне

---

Милоје Николић, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата”, *Нови звук*, број 6, Савез организација композитора Југославије, 1995, 111–122; Милоје Николић, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, нав. дело; Милоје Николић, *Примена гејшталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети* (докторска дисертација, ментор др Соња Маринковић), Београд, Универзитет уметности, 2016.

<sup>261</sup> Милоје Николић, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата”, нав. дело, 116.

<sup>262</sup> Милоје Николић, „Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата”, нав. дело, 82.

<sup>263</sup> Боровоје Поповић, *Под Видлич гором*, Београд, издање аутора, 1952.

*I руковети.* Готово три деценије касније, Боривоје Поповић се поново враћа овој тематској грађи и израђује коначну верзију 1980. године.

Годину 1952. у композиторској каријери Боривоја Поповића обележила је његова перманентна посвећеност хорском медијуму. У архивском фонду у Гроцкој сачувана је и композиторска скица<sup>264</sup> *Посеја деда...* за мешовити хор.

**Пример 39.** Боривоје Поповић, *Посеја деда...* за мешовити хор, композиторска скица, почетна страна<sup>265</sup>

<sup>264</sup> Скица, као полиуметнички појам је композиционо-технички стадијум у процесу стварања уметничког дела. У сликарству, скица се тумачи као „аутономно уметничко дело које, у најбољем случају, може да послужи као помоћ и инспирација уметнику”. Видети: Stefan Ristić, „Identitet umetničkog dela”, *Filozofija i društvo*, број 2, Београд, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2010, 301). Идиом *композиторска скица* у музичкој уметности упућује на манускрипт, нацрт, недовршену верзију музичког дела или може означавати део музичке форме – као у случају чувене Дебисијеве оркестарске композиције *Море, Три симфонијске скице* (Claude Debussy, *La mer, Trois esquisses symphoniques*). Сачувана композиторска скица *Посеја деда...* Боривоја Поповића је радна верзија композиције чија коначна партитура није пронађена – или је временом изгубљена, или никада није финализована.

<sup>265</sup> Боривоје Поповић, *Посеја деда...*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 3. марта 1952. године.



Могућност да је инспирацију за стварање ове композиције Поповић пронашао у четвртој песми истог имена – *Посеја дедо* из Мокрањчеве VII руковети је у значајној мери извесна.

Пример 40. Stevan Stojanović Mokranjac, *Poseja dedo*, VII rukovet<sup>266</sup>

**Allegro scherzando.**

<sup>266</sup> Stevan Stojanović Mokranjac, *Pesme iz Stare Srbije (VII rukovet)*, Edition Slave, Wien, cop. 1922, 9.

Handwritten note: *gessa*

Lyrics: dan-ga lan-ga, dan-ga lan-ga, go-le-ma-ta nji-va.  
 dan-ga, go-le-ma-ta nji-va.  
 dan-ga lan-ga, dan-ga lan-ga, go-le-ma-ta nji-va.  
 dan-ga, lan-ga. ha!

E. S. 179.

Доминантно идејно полазиште Боривоја Поповића је драматуршко, олично у музичко-поетској симбиози. Несумњиво се водећи и усвајајући Мокрањчево базично стваралачко начело којим он „дефинише руковети не само као музичко, већ и као текстуално руковедање, које никада није само себи циљ, већ има за своју мисију остварење јединства народног, фолклорног изворишта и његове уметничке транспозиције”<sup>267</sup>, Поповић сугестивним музичким изразом оцртава духовити и шаљиви народни наратив.

У односу на узор, чија је ритмичка окосница остварена кроз сажимање парног тросложног такта, линеарни аспект музичког тока композиције Боривоја Поповића обликован је у полетној мери мешовито сложеног такта седам осмина. Његов препознатљив стваралачки манир, који се односи на редизајнирање оригиналног музичког материјала из претходно компонованих дела и инкорпорирање у нова, представља реинтерпретацију и актуелизацију изворне имагинативне идеје. У том смислу, приметна је аналогија са композицијама *Свадбарско оро* (1947) и *Nišavsko оро* (1951), нарочито у погледу карактеристичне уводне тематике конструисане по принципу мелодијско-ритмичког остината у деоници баса.

Формална организација композиције *Посеја деда* утемељена је у континуираном наслојавању заокружених четворотактних целина. Доминантни композициони принцип садржан је у варијационом типу излагања музичког материјала, с фокусом на изменама тоналног плана. Уобичајено осцилујући између тоналитета

<sup>267</sup> Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856.*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 113.

и модалне мелодике, Боривоје Поповић овим фреквентним променама постиже аутентичан дескриптивни ефекат и свеобухватно колористичко опредељење композиције. У односу на хорска дела с почетка другог стваралачког периода, Поповићев музички језик се нијансирано усложњава у домену слободнијег мелодијског кретања гласова, третирања дисонанце и логике хармонских односа, најављујући будуће модерније уметничке изражајне тенденције.

Паралелно са динамиком разгранате композиторске активности, у периоду од 1951. до 1957. године Боривоје Поповић се значајно остварује у улози диригента и сарађује са великим бројем хорских ансамбала. Посебну наклоност придаје мушким саставима, од којих су најзначајнији камерни мушки хор културно-уметничког друштва „Абрашевић” у Београду и Београдски мушки хор, основан на његову иницијативу 1957. године. Феномен специфичне вокалне текстуре мушког хора, баланса гласова хомогене звучне масе, као и разнолике могућности музичког израза потакли су Боривоја Поповића да своје стваралачке тенденције усмери управо ка овом типу ансамбла.

Почетну идеју сублимирану у обради изворног бугарског напева *Грозданка по двор ходаше*, који је у пиротском крају био препеван и познат као *Гроздана по двор шетала*, Боривоје Поповић је реализовао у виду композиторске хорске скице 1939. године.<sup>268</sup> Не заборављајући свој иницијални музички нацрт, он му после значајне временске паузе прилази снажније мотивисан, што резултује новом верзијом композиције. Музикалија *Грозданина жалба* за четворогласни мушки хор пронађена у склопу архивске грађе Легата Боривоја и Невене Поповић у Гроцкој није датирана, али се по својим садржајним особеностима може сматрати развојном повезницом између музичке скице из 1939. и коначне верзије композиције из 1952. године.

---

<sup>268</sup> Видети стране 75-76 овог рада.

*Andante* *Грозданина жалба* *Торба и аранжмант*  
(мушки хор)

Садржај композиције *Грозданина жалба* форматизован је у облику развијене песме схеме:

*a b* || : *c* :| *d b<sub>1</sub> a*

<sup>269</sup> Боривоје Поповић, *Грозданина жалба* (мушки хор), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

Наслојавање различитих тематских материјала у складу је са логиком драматуршког развоја елигије. Суштинске особености овог типа лирике фокусирају сету, носталгију, жал за нечим неповратно изгубљеним и вероватно су утицале на измену наслова провобитне композиторске скице из 1939. године. Иако срж текста фокусира главне, женске ликове, Поповић је мушким топлим, тамним вокалним тембром покушао да отелотвори снагу бола који представља примарни емотивни ентитет.

Уводни одсек *a* – *Andante* (т.1–8) у ха-молу, правилном периодичном структуром и специфичним хармонским колоритом у виду педала на тоници нараторским монологом износи прву слику породичне драме. Дељење басова (Бас I, Бас II и Бас III) не доприноси само оснаживању звучног стожера основног акорда, већ постиже [„оргуљску” пуноћу звучања].<sup>270</sup>

Опсежним садржајним променама карактера, фактуре и метра, Боривоје Поповић у наставку композиције одсек *b* – *Moderato* (т.9–14) доследно прати структуру фабуле. Како је текстуални, приповедачки фактор идејни носилац композиције, све му је подређено. У том смислу посебно су упечатљиве фреквентне метричке промене (12/8→9/8→12/8) којима Поповић настоји да конституише и перманентно одржи сагласје текста, метра и музике.

Снажан контраст који доноси трећи одсек *c* – *Adagio* (т. 15–20) у првом реду истиче деоницу соло тенора, који у слободно певаној мелодији у пратњи четворогласног хора (Тенор I, Тенор II, Баритон и Бас) презентује емотивно лично казивање главног лика. Спољашње проширење трећег одсека (т. 21–22) Боривоје Поповић концептуално и садржајно трансформише у прелаз чија се примарна функција сагледава у промени тоналног центра, модулацији у Ге-дур, тоналитет наредног одсека.

Одсек *d* (т. 23–30) приказује нов тематски материјал у реформисаној и освеженој фактури. Ослањајући се само на мелодијску димензију фолклорног напева *Месече јасан* из пиротског краја, Поповић је мелодијским, ритмичким и метричким модификацијама у музичку садржину на софистициран начин инкорпорирао сегмент вокалне народне литературе у корелацији с поетским развојем текста

---

<sup>270</sup> Дејан Деспић, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, нав. дело, 183.

композиције *Грозданина жалба*.<sup>271</sup> Задржавајући болни и сериозни карактер трећег одсека, Поповић уводи дуални солистички ефекат (*Due Soli Tenori*). Синергија тембра два соло гласа додатно истиче и потцртава поруку текста. Као и у другом одсеку, изразито фреквентне музичке метричке промене (5/4 → 3/4 → C → 5/4 → 3/4 → 2/4 → C) у потпуности прате флукуације наративне дескриптивне метрике, у оквиру које метар представља примарни ритмички импулс.

Повратак снажног, рустичног заједничког звука комплетног ансамбла (*tutti*) одликује одсек *b<sub>I</sub>* (т. 31–33). Тонално и метрички модификована верзија другог одсека доноси изненађујућ и драматичан динамички ток садржан у рапидној смени климакса и антиклимакса. Експанзивна звучна амплитуда даје продубљен афективни смисао поновљеним уводним стиховима текста „Гроздана по двор шетала и љуто мајћу проклиње, зашто ме младу ожени”, припремајући финале композиције.

Последњим одсеком *a* – *Andante* (т. 34–41) Поповић достиже формалну симетрију облика. Реминисценција уводног тематског материјала у овом случају представља архитектонско-сижејни сегмент стваралачког концепта који у значајном обиму разоткрива основну замисао аутора. Дословна реприза уводног наратива означава мизанценско заокружење композиције подржано постепеним завршним динамичким ишчезавањем звука (*perdendosi*).

Редигујући *Грозданину жалбу* за мушки хор, Боривоје Поповић је 1952. године креирао коначну верзију композиције, посвећену мешовитом хорском ансамблу.

**Пример 42.** Боривоје Поповић, *Грозданина жалба* за мешовити хор, почетна страна<sup>272</sup>

The image shows a handwritten musical score for the piece "Grozdanina žalba" by Borivoje Popovic (1952). The tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 70 beats (♩ = 70). The score is written for a mixed choir (V. and B.). The lyrics are in Serbian. The first line of the vocal line is: "Гро - зда - на по двор ше - та - ла — и љу - то мај - ћу про -". The second line is: "Гро - зда - на по двор ше - та - ла —". The third line is: "- кли - ња, Гро - зда - на по двор ше - та — ла ој,". The fourth line is: "Гро - зда - на ој, ле - ле Гро - зда - на ој, ле - ле". The score includes dynamic markings like *mf* and *mf*.

<sup>271</sup> У наредној, коначној верзији композиције *Грозданина жалба* за мешовити хор (1952), третман фолклорног цитата добија сигнификантнији, поливалентни значај.

<sup>272</sup> Боривоје Поповић, *Грозданина жалба, мешовити хор*, Београд, издање аутора, 1953.

S. *mf* Гро-зда-на по двор  
 A. *f* Гро-зда-на по двор ше-га - ла, *mf*  
 T. Гро-зда-на ој, ше-га - ла  
 B. *f* Гро - зда - на ој ле-ле ој ле-ле  
 ше-га - ла и љу-то мај-ћу про-кли - ња  
 и љу-то мај-ћу про-кли - ња *mf* прокли-ња  
 и љу-то мај - ћу про - кли -  
 ој Гро - зда - на про-кли-ња Гро -

Ослањајући се на претходну композициону поставку као садржајни и концептуални темељ, Поповић је најсигнификантније модификације начинио у погледу хорске фактуре и музичког језика. Сагледавајући видове имплементације хармонских средстава приликом тумачења „садржајно-психолошких” аспеката текста у Мокрањчевим руковетима, Дејан Деспић истиче да „и избор појединих врста фактуре може понекад да буде у функцији истог циља!”.<sup>273</sup> У континуираној интеракцији са текстуалним оквиром, као идејним перформативним чиниоцем, димензија хорске фактуре у композицији *Грозданина жалба* је Поповићев основни критеријум обликотворног принципа музичког ткива.

Топографски модел *Грозданине жалбе* за мешовити хор представља развијену песму оригиналне, колажне конфигурације:

*a b c a<sub>1</sub> d e b<sub>1</sub> a<sub>2</sub>*

<sup>273</sup> Дејан Деспић, *Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима*, нав. дело, 188.

Формативну концепцију композиције прати и профилисани однос градивних конституената музичког садржаја – тематског, структуралног и хармонског плана.

Уводни део првог одсека, као и у претходној верзији за мушки хор, одликује комплекснија фактура у виду подељене деонице баса. Боривоје Поповић полифоно спроводи тему на бази имитације у *stretto* техници, појачавајући интензитет музичког тока. Испољавање полифоног мишљења, нарочито на почетку композиција је препознатљив манир његове уметничке технике који дозирано и фрагментарно примењује у циљу фактурног контраста и оживљавања хорског става.

Одсек **b** (т. 16–19) доноси нови фактурни слој изражен у прологу соло сопрана и масовном унисону (*tutti*) комплетног хорског ансамбла. Но, иако је конзистенција звучног материјала промењена, садржина одсека у тематском смислу указује на претходни, уводни одсек композиције. Аутентичан исказ соло сопрана у стилу речитатива потцртава говорни ритам и акценат речи, осветљавајући кохеренцију мелодијског, ритмичког и метричког аспекта музичког садржаја.

Звучна атмосфера трећег одсека сагледава се у доминацији мешовитог хорског тембра. Сукцесивни низови различитих метара потцртавају спорадичне имитационе фрагменте, с циљем оснаживања мотивског развоја музичког тока и наглашавања смисла текста.

Репризни део композиције, отелотворен у одсеку **a<sub>1</sub>** (т. 32–42) приказује уводну тематику у донекле другачијем фактурном руху. Препуштајући излагање главне теме деоници сопрана, Боривоје Поповић у наставку креира нови колорит комбинацијом женског вокалног блока и тенора. Светлијим и крепкијим звучним нијансама на самом крају одсека придружују се и подељени басови певајући у квинтама. Завршетак одсека доноси неочекивани динамички климакс који уводи у нову целину композиције.

Програмска срж одсека **d** (т. 43–55) презентована је у дијалогу соло сопрана и соло тенора, откривајући есенцију драмског заплета у суодносу главних ликова. Слободне мелодије солиста на суптилној хорској подлози целовитог ансамбла повремено освежавају респонзоријални фрагменти и смењивање соло казивања и карактеристичних „еха” у деоницама алта и баса. Интегрална садржина одсека **d** означава нову и посебну програмско-концептуалну јединицу композиције *Грозда*



нина жалба. Она представља такорећи „слику у слици”, узорну парадигму за креирање даљег тока композиције, аналитички форматираниог као одсек *e*.

Претходни дијалог сопрана и тенора се у оквиру одсека *e* (т. 56–63) трансформише и нараста у личну декламацију женског солисте уз звучно оснажене хорске респонзоријалне епизоде. Музичка садржина деонице соло сопрана представља унапређену обраду фолклорног напева *Месече јасан*, кога је Поповић први пут употребио у претходној верзији композиције. Но, за разлику од опсежних модификација примењених у *Грозданиној жалби* за мушки хор, у варијанти композиције намењене мешовитом ансамблу аутор музички ток фолклорног цитата мотивски преобликује задржавајући блискост с изворним мелодијским наративом.

**Пример 43.** Народна мелодија *Месече јасан*, запис по извођењу Димитрија Панића (Пирот)<sup>274</sup>

102.

МЕ-СЕ-ЧЕ ЈА-САН, ПО-ЈА-САН,  
ГРЕ-ЈЕШ ЛИ СВУ-ДЕ ПО  
СВЕ-ТУ?

Месече јасан, појасан,  
Грејеш ли свуде по свету?  
Грејеш ли село Малово?  
Пита ли нана за мене?  
Кладу ли друшће седeњћу?  
Преду ли друшће кудeљће?

<sup>274</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 76.

Пример 44. Боривоје Поповић, Грозданина жалба, одсек е

*Solo sopr.*  
А ја му ка-жем па ка-жет

*p*  
не с'т ти да-да да-чи-ца не с'т ти жена же

*mf* *rit f*  
да-да да-чи-ца ој ле ле ој,  
да-да да-чи-ца ој, ој ле ле  
да-чи-ца ој,  
ој,

*cresc.*  
ни-ца ко што све же-не на му-жје ој ле ле  
на му-жје  
же-не на му-жје  
на му-жје

*cresc..*  
на му-жје

Кулминација Поповићевог синтетичког композиционог модалитета увиђа се у садржини наредног дела композиције. Структурна појава у виду закључног типа излагања својственог коди сублимира наратив из одсека *a* и фактурни тип из одсека *b*.

Пример 45. Боривоје Поповић, *Грозданина жалба*, закључно излагање

и љу-то мајћу прокли - ња  
 гро-здана подворшета - ла  
 и љуто ој, проклиња мајћу  
 и љу-то мајћу прокли - ња

за- што ме мла- ду о - же - ни . ој.  
 за- што ме мла- ду о - же - ни за- што  
 ој,

Наслојавање тематских фрагмената сукцесивно доводи до пораста напетости, бурног динамичког климакса и антиклимакса, припремајући коначну репризу оличену у завршном одсеку  $a_2$  (т. 71–80).

Замисао формалне симетрије преузета је из претходне верзије композиције. За разлику од дословне реминисценције, садржина репризног одсека у *Грозданиној жалби* за мешовити хор је унеколико фактурно и садржајно модификована. Боривоје Поповић проширује звучну масу мушког вокалног блока уводећи теноре и дајући им водећу улогу при поновљеном извођењу теме одсека  $a_1$  која је била поверена сопранима. У циљу додатне експресивне подршке интерпретацији, аутор писаном ознаком на српском језику – *мирно (као сећање)* назначавача обликовање вокалног музичког израза.

Особеност музичког језика финалне прераде *Грозданине жалбе* показује знатно унапређен композиторски стил у односу на претходне верзије. Тонални план доследно прати тематско-формалну грађу музичког става. У том смислу, основни тоналитет а-мол има улогу обједињавајуће тоналне оријентације. Уводни и завршни одсек композиције засновани су на педалу тонике, који стабилизује базичну тоналну сферу и представља примарни звучни ослонац. Модалитети испољавања тоналне организације унутарњих одсека флукутирају на граници класичне тоналности и романтичарских колористичких тенденција садржаних у обогаћивању акордског фонда. Фундирајући специфични звучни темељ, Поповић презентује хармонско-тонална решења у виду алтерованих акорада дијатонског типа (посебно фригијског акорда) и прогресије септакорада интегришући романтичарски тип експресивности са својим индивидуалним композиционим сензибилитетом.

Свестрани композиторски опус Боровоја Поповића почев од 1953. године добија нову тембровску, звучно-естетску димензију у облику малих комада за клавир. Тада настају две композиције идентичних наслова, експлицитно поетске конотације – *Песма* у е-молу и *Песма* у а-молу.

**Пример 46.** Боровоје Поповић, *Песма* (клавир) у е-молу, почетна страна<sup>275</sup>

The image shows the beginning of a musical score for a piece titled "Песма" (Pjesma) by Borivoje Popovic. The score is for piano and is in E minor. It is marked "Andante" with a tempo of quarter note = 84. The score consists of two systems of staves. The first system shows the right hand melody starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and the left hand accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a triplet in the right hand and a piano (p) dynamic marking.

<sup>275</sup> Боровоје Поповић, *Песма* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног 1953. године.

Пример 47. Боровоје Поповић, *Песма* (клавир) у а-молу, почетна страна<sup>276</sup>

Grave      Песма      Б. Поповић  
 (клавир)

<sup>276</sup> Боровоје Поповић, *Песма* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.



Као елементарна монада поезије која путем свог специфичног ритма – говорних фигура и рима твори естетски доживљај, песма у музичкој сфери рефлектује на инспиративни поетски узор вокалног/инструменталног/вокално-инструменталног садржаја, или на тип организације музичке уметничке форме. У том смислу, композиције – песме за клавир Боровоја Поповића откривају нове особености његовог иманентног ауторског сензибилитета, програмски обојеног.

Идејни музички наратив *Песме* у е-молу преузет је из старопланинског фолклорног напева који је Боровоје Поповић записао и првобитно имплементирао у оквир своје инструменталне музике. Пуних петнаест година касније, 1968. године традиционални музички нуклеус постаће узорна парадигма за стварање *Нанине успаванке*, Поповићевог најпознатијег хорског дела, а само годину дана касније он ће исти музички материјал преобликовати и адаптирати за наставу солфеђа.<sup>277</sup> Поповић је креативни потенцијал, искуство и праксу различитих музичких области

---

<sup>277</sup> У оквиру уџбеника *Intonacija* намењеног настави солфеђа на факултетима музике, вишегласна композиција број 166 представља адаптацију хорске композиције *Нанина успаванка*. Видети стране 197-198 у овом раду.

перманентно повезивао и тиме им давао нову обликотворну и садржајну димензију. Идејне аспекте програмности примењене у инструменталном музичком изразу успешно је интегрисао не само у оквиру уџбеничке литературе намењене настави солфеџа на факултетима музике, већ и у основном и средњем музичком образовању.<sup>278</sup>

Обликотворни концепт *Песме* у е-молу – **a b a<sub>1</sub>** сагледава се превасходно у тематском контрасту средишњег дела и симетрији уводног и репризног садржајног сегмента као обједињујућој архитектонској структурној плохи. Први одсек представљен је низом две мале реченице:

$$\underline{4} + \underline{4} \text{ (t. 1–8)}$$

У оквиру музичке грађе одсека **a** контурисан је изражајни профил композиције, иницијална верзија обраде фолклорног напева који ће у даљем току *Песме* бити вешто трансформисан и сукцесивно умрежен са осталим градивним музичким слојевима. Централни део композиције, одсек **b** (т. 9–23) уноси промтни вишедимензионални фактурни, тонални, формални и стилски контраст. Применивши варијациони композициони принцип, Поповић основни тематски материјал презентован у делу **a** преображава у експресивни мелодијски идиом праћен фактуром датом на слободан начин. Пребацавањем мелодије из руке у руку, изражава се њено фреквентно тонално диференцирање. Комплексност музичког тока у значајној мери осветљава оживљену хармонску компоненту потцртавајући колористичко опредељење овог садржајног сегмента музичког дела с акцентом на симфонизацију клавира. Бујнију звучност одликује доминација динамички нијансираних и синхронизованих виртуозних пасажа импресионистичког стила у различитим регистрима и хармонског експресивног елемента доприносећи афективној садржајној градацији. Емотивну тензију музичког садржаја у оквиру одсека **b** додатно осликава изразита формална фрагментарност испољена у варијантним наступима главне теме структурно уобличеним у низовима малих реченица. Завршни одсек **a<sub>1</sub>** приказује тематску и тоналну репризу почетка композиције у фактурно новом, богатијем

---

<sup>278</sup> Разматрајући концептуални и садржајни аспект Поповићеве литературе за наставу солфеџа у оквиру основног и средњег музичког образовања, посебно је фокусиран особен сегмент у области мелодике – вокалне минијатуре као специфичне форме апсолутне и програмске музике. Видети стране 312, 315, 401 и 404 у овом раду.

руху, исказујући обликотворни и психолошки потенцијал. Равноправан третман елегичне мелодијске линије и динамичног хармонског тока уоквирен је учесталим динамичким и агогичким осцилацијама креирајући финални поетични израз.

Музички језик *Песме* у е-молу континуирано флукутира између модалности и тоналности потврђујући особену одлику Поповићевог стваралачког стила. Већ почетно бојење мелодије фолклорног цитата у оквирима дорског модуса *in E*, миксолидијског модуса *in E* и е-мола доказује специфичан контраст модалне основе и тоналног плана који свој пуни колористички ефекат достиже у средишњем делу композиције, заједно са усложњавањем фактуре и осталих фактора музичког записа.

Аутограф *Песме* у а-молу Боровоја Поповића није датиран, али евидентна сличност садржајних елемената ове клавирске минијатуре и *Песме* у е-молу сугерише да су обе настале у блиском временском оквиру. Примарни заједнички иментељ сагледава се у истоветности троделне концепције:

*a b a<sub>1</sub>*

Јасну периодичну формацију првог одсека: 4 + 4 (т. 1–8) карактерише сучељавање експресивног мелодијског тока креираног у народном духу и хармонске пратње која додатно звучно уобличава мелодијску линију.<sup>279</sup> Посебну изражајну одлику оба музичка слоја представљају фреквентни украси – апођатуре (*appoggiatura*) и шлајфери (*schleifer*), по узору на карактеристичне моделе традиционалне вокалне и инструменталне извођачке праксе. Одсек *b* (т. 9–25), централно тежиште композиције, значајно диференцира у односу на исти формални сегмент *Песме* у е-молу. Мелодија није експлицитно презентована. Видови трансформације базирају се на преплитањима варијанти теме у различитим регистрима<sup>280</sup> уз пратњу сачињену од виртуозних пасажа. Рад са темом пресецају волуминозни *secco* акорди карактеристичног ритма, доприносећи снажној музичкој градацији. Усложњавање фактуре у складу је са назначеним

<sup>279</sup> Milutin Radenković, нав. дело, 79.

<sup>280</sup> Наступ теме у басу (т. 12), наступ теме у дисканту (т. 18)...



карактером композиције – *Grave*, као основном извођачком смерницом. Реприза почетног материјала, отелотворена у одсеку *a1*, доноси основну лирску мелодију праћену ритмички динамичнијом пратњом. Не мењајући формално уобличење, Поповић другу реченицу у периоду незнатно проширује и одлаже каденцу, уз тенденциозно успоравање музичког тока.

Хармонски ток *Песме* у а-молу је слободан, неконзистентан, звучно-колористичког опредељења. У том смислу посебно се издваја низање акорада исте структуре, поступно и по већим интервалима, оштро артикулисаних, који представљају упечатљив контрастни сегмент музичког садржаја.

У архивској документацији пронађене су и три композиције за клавир које сведоче о другачијим идејним полазиштима уметничке инспирације Боривоја Поповића. *Хармонски прелудијум, II Fuga (c-moll)* и *II Invencija (f-moll)* сачињавају нарочит ауторски триптих који потврђује његову снажну наклоност ка инструменталном барокном музичком стилу и његовим истакнутим формама. Ове композиције нису датиране, али се по садржајним особеностима композиционо-техничког стила могу сврстати у други период Поповићевог уметничког стваралаштва.

**Пример 48.** Боривоје Поповић, *Хармонски прелудијум* за клавир, почетна страна<sup>281</sup>



<sup>281</sup> Боривоје Поповић, *Хармонски прелудијум*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе Невена Поповић. Копија аутографа, година непозната.



Пример 49. Боривоје Поповић, II Fuga (c-moll) за клавир, почетна страна<sup>282</sup>



<sup>282</sup> Боривоје Поповић, II Fuga (c-moll), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.



Пример 50. Borivoje Popović, *II Invencija (f-moll)* за клавир, почетна страна<sup>283</sup>

MODERATO      II. INVENCIJA (f-moll)      Borivoje Popović

*piano*

<sup>283</sup> Borivoje Popović, *II Invencija (f-moll)*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.



Садржајно најуспелији, *Хармонски прелудијум* приказује стилске тенденције италијанског барока који даје примат хармонији као експресивном музичком средству. Стваралачка решења Боривоја Поповића су у том смислу ипак слободнија и инвентивнија. Профилисање унутрашњег музичког тока огледа се у слојевитости полифоне фактуре којом се осветљава линеарни аспект композиционог развоја. Структуру *Хармонског прелудијума* сачињавају четири одсека. Уводни (т. 1–11) и завршни (т. 37–51) су садржајно блиски и уоквирују композицију, обезбеђујући стабилност форме. Тематски развој унутарњих одсека<sup>284</sup> одликује се наслојавањем кратких имитационих мотива, који у интеракцији са Поповићевим хармонским обртима креирају интензивне колористичке ефекте. Сублимирајући музички језик и формалну концепцију барокних стваралаца са својом идејном музичком парадигмом, Боривоје Поповић ревитализује барокну динамику непрекидног дијалектичког развоја у модернијем, необарокном руху.

Стваралачки замах који је 1953. година донела Боривоју Поповићу кроз компоновање дела за клавир, продубљује се и интензивира настајањем успешних хорских остварења. Свитом *Пироћанке* за мешовити хор он се поново враћа свом архетипском инспиративном узору, фолклору родног краја.

<sup>284</sup> Одсек II (т. 12–25), одсек III (т. 26–36).

Пример 51. Боривоје Поповић, *Пироћанке* (II свита за мешовити хор),  
почетна страна<sup>285</sup>

POP. B-24  
 284.089.63

## - ПИРОЋАНКЕ -

СВИТА ЗА МЕШОВ. ХОР)

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА МУЗИЧКЕ АКАДЕМИЈЕ  
 КИМ. БР. N 4240

БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ (1953)

Allegro mod. ♩ = 132

Т. ЛИ-ЛА, ЛИ-ЛА ВА-КЛО ЈА-ГЊЕ ЛИ-ЛА, ЛИ-ЛА  
 В. ВА-КЛО ЈА-ГЊЕ АЈД' У КО-ЛО ЛИ-ЛА, ЛИ-ЛА  
 ДА СЕ МА-ЛО ПО-И-ГРА-МО  
 С. ДА СЕ МА-ЛО ПО-И-ГРА-МО О-РО ДА СЕ  
 А. ОЗ ЛИ-ЛА

<sup>285</sup> Боривоје Поповић, *Пироћанке* (II свита за мешовити хор), Београд, 1953.

Наслов свите разоткрива ауторску идеју која се сагледава у семантичком и симболичком поимању одабраних народних песама из пиротског краја и њиховој морфолошкој улози у композиционом контексту. Импулс фолклорне материје, снажније но икада привлачи Поповића који снагом музичко-поетских сећања на детињство и младост у родном Крупцу ревитализује и актуелизује познату и блиску народну вокалну грађу. Сакупљајући и бележећи мелографски материјал из Источне Србије, Коста П. Манојловић (композитор, етномузиколог, музички писац, музички педагог и диригент, 1890–1949) истраживање је обавио „на терену који обухвата места: Бабушницу, Велики Извор, Велики Јовановац, Зајечар, Звездан, Калну, Крупац, Пирот, Рудиње, Сопот, Станичење и Темску”.<sup>286</sup> Занимљива историјска чињеница је да је Манојловићев мелографски материјал у редакцији Стојана В. Лазаревића (1914–1989), тадашњег асистента Музиколошког института, публикован исте године када и *Пироћанке*. Значај ове историјске подударности у директној је вези са народним песмама које је Боривоје Поповић промишљено селектовао и стилизовао у оквиру хорске свите. Почетно аналитичко сагледавање музичког садржаја композиције указало је на могућност да је, приликом одабира фолклорних напева Поповић консултовао материју управо из Манојловићевог рукописа, коју је уметнички обрадио у духу свог већ проминентног приступа музичкој народној уметности.

Хорска свита *Пироћанке* осликава период Поповићеве пуне уметничке зрелости. Нова и снажна архитектоника хорске партитуре импресивнија је него у његовим претходним хорским делима, те у првом реду генерише дејство динамичке и колористичке функције звучне снаге ансамбла и потцртава драмско-психолошку карактеризацију текста. У оквиру хорског циклуса аутор презентује пет обредних песама које осветљавају своју индивидуалну намену, форму и садржај. Комбинацијом сватовске, песама на прелу, жетелачке и песме која се пева у колу, презентована је разноликост музичког етноса и културне народне прошлости.

Уводна, сватовска песма *Лила, лила, вакло*<sup>287</sup> *јагње* један је од најизразитијих репрезентата вокалне музичке традиције старопланинског краја.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, Предговор, 1.

<sup>287</sup> *Вакло* – црномањасто.

<sup>288</sup> Василије Петровић (1947), реномирани пиротски биограф, музички педагог и мелограф, уврстио је песму *Лила, Лила, вакло јагне* у зборник *Песме са Старе планине*. Видети: Василије Петровић, *Песме са Старе планине*, Пирот, Дом културе, 2010, 87.

Пример 52. Народна мелодија *Лила, Лила, вакло јагње*, запис по извођењу Петра Младеновића (Бабушница)<sup>289</sup>

48.

ЛИ — ЛА, ЛИ — ЛА, ВАК — ЛО ЈАГ — ЊЕ,  
ЛИ — ЛА, ЛИ — ЛА, ВАК — ЛО ЈАГ — ЊЕ.

Лила, Лила, вакло јагње,  
Ајд' у коло, Лила, Лила,  
Да се мало поиграмо,  
Сва момчета с ферманчета,  
А девојке сас објке.

Лила, Лила, мала момо,  
Водићу те на Загорје.  
Сви Загорци лакоорци,  
Све Загорке лакоорке,  
Све девојке голотрке.

У истој збирци налази се још једна варијанта народног напева:

Пример 53. Народна мелодија *Лило, Лило, вакло пиле*, запис по извођењу Мирка Ђорђевића (Пирот)<sup>290</sup>

40.

ЛИ — ЛО, ЛИ — ЛО, ВАК — ЛО ПИ — ЛЕ,  
ЧЕ ТЕ ВО — ДИМ НА ЗА — ГОР — ЈЕ.  
*var.*  
У ЗА — ГОР — ЈУ СВА МОМ — ЧЕ — ТА,  
СВА МОМ — ЧЕ — ТА НА ЈЕ — МЕ — ЧЕ — ТА.  
*за крај друге строфе*  
А МО — МИ — ТЕ С'С ВУ — СТАН — ЧЕ — ТА.

Лило, Лило, вакло пиле: У Загорју сва момчета,  
Че те водим на Загорје, Сва момчета на јелечета,  
А момите с'с вустанчета!

<sup>289</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 49.

<sup>290</sup> Исто, 44.

Трансформишући народни напев у погледу метра, Поповић је модификовао изворни мелопоетски облик и обим фразе дајући им нову линеарну димензију. Почетак песме и хорске свите у *Ас дуру* поверен је дељеном, четворогласном мушком „блоку” (Бас I, Бас II, Тенор I, Тенор II), који оснаженим и проширеним тонским амбитусом презентује изражајну вокалну формацију. Уводни колорит у директној је вези са новим, вишезначним приступом обликовању хорске фактуре, која се у првој песми одликује смењивањем и контрастом гласовних група. Антифонија дочарава свој пуни дијалогски ефекат при додељивању исте музичке фразе различитим гласовним групама. Осим тога, дијалогски хорски аранжман доследно прати унутрашњи развојни организациони концепт музичке форме, доприносећи општој градацији музичког тока: одсек *a* – мушка група (т. 1–8), одсек *b* – женска група којој се у завршници прикључује деоница тенора (т. 9–16), одсек *c* – мушка група (т. 17–20), одсек *d* – *tutti* (т. 21–28). У циљу постепеног преласка на другу песму у свити, Боривоје Поповић композиционо-техничким поступцима у виду редукције фактуре, динамичког нијансирања, агогичких валера и специфичних хармонских обрта профилира посебни структурни сегмент (т. 24–28), који обезбеђује спрегу поетске и музичке садржине.

Свеобухватним контрастом који доноси друга песма *Летело тиче шарено* доминира деоница соло сопрана у маниру *rosso rubato*, афирмишући „још реалистичније сценичан”<sup>291</sup> музички израз.

**Пример 54.** Боривоје Поповић, свита *Пироћанке*, друга песма



<sup>291</sup> Дејан Деспић, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, нав. дело, 192.



Боривоје Поповић прилази обради народне вокалне грађе на потпуно нов, минуциозан начин, по први пут фузионишући мелодијске инсерте два различита фолклорна напева – *Летело тиче шарено* и *Месече јасан*<sup>292</sup>.

<sup>292</sup> Обрада народне мелодије *Месече јасан* је и интегративни део садржаја Поповићевих композиција *Грозданина жалба* за мушки и мешовити хорски ансамбл. Видети стране 126 и 130 у овом раду.

**Пример 55.** Народна мелодија *Летело тиче шарено*, запис по извођењу Векослава Стојчића (Бабушница)<sup>293</sup>

89.

ЛЕ - ТЕ - ЛО ТИ - ЧЕ  
 ША - РЕ - НО, ЛЕ - ТЕ -  
 ЛО, ТУЖ - НО ПО - ЈА - ЛО

Летело тиче шарено,  
 Летело тужно појало:  
 Чекајте и мев' дружино,  
 И мев' је мајна чувала,  
 На небо љуљу врзала,  
 С десну ме руку љуљала,  
 С обе ме руке држала.

**Пример 56.** Народна мелодија *Месече јасан*<sup>294</sup>

102.

МЕ - СЕ - ЧЕ ЈА - САН, ПО - ЈА - САН,  
 ГРЕ - ЈЕШ ЛИ СВУ - ДЕ ПО  
 СВЕ - ТУ?

Месече јасан, појасан,  
 Грејеш ли свуде по свету?  
 Грејеш ли село Малово?  
 Питаш ли нана за мене?  
 Кладу ли друшће седешћу?  
 Преду ли друшће кудешће?

Различите мелодијске платое Поповић синтетизује и обједињује лириком само једне песме – *Летело тиче шарено*, што представља специфичну, готово синкретичку релацију музике и текста. Мотиви ове идејно-композиционе ауторске интервенције у директној су вези са сличним поетским потенцијалом фолклорног наратива оба напева који долазе из истог географског извора. Додатна сигнификантна садржајна спона огледа се и у идентичном жанру песама *Летело тиче шарено* и *Месече јасан* – сиденћарске, песме на прелу. Деоба целине фолклорних

<sup>293</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 70.

<sup>294</sup> Исто, 76.

цитата и поступак њихове синхронизације прераста у нарочит обликотворни принцип уметничке обраде народне песме који ће Поповић употребити још једном у даљем току свите, у оквиру четвртог става.

Тип организације друге песме је, такође концептуална новина и финеса композиционо-техничког стила у односу на садржину претходних цикличних хорских дела Боривоја Поповића. Дводелни концепт *a a*<sub>1</sub> назначава варијантни тип излагања материјала отелотворен у узастопним имитационим моделима, који осим подвлачења текстуалног контекста доприносе општој експресивности музичког израза.

Трећа *Пироћанка* доноси различити музичко-поетски колорит у односу на претходну, емитујући контрастно наслојавање хетерогених тематских целина. Модификујући изворни фолклорни напев *Дошло Турче у селото*, Поповић је креирао нову музичку атмосферу, коју контурише динамичном ритмичком подршком у виду оштре метро-ритмичке формуле у оквиру назначене мере.

**Пример 57.** Народна мелодија *Дошло Турче у селото*, запис по извођењу Тодорке Д. Јотић (Крупац)<sup>295</sup>

128.

The musical score is written on two staves in 5/8 time. The melody is in a minor key (one flat). The lyrics are written below the notes. The first staff ends with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

До — шло Тур — че у се — ло — то,  
До — шло Тур — че у се — ло — то.

Дошло Турче у селото,      „Која мајка черку има,  
Глас пронесе по селото:      Нека мије, нека плете,

<sup>295</sup> Исто, 85.

Пример 58. Боривоје Поповић, свита *Пироћанке*, трећа песма, уводни одсек

6. *All<sup>o</sup> ma non troppo* ♩ = 70

B. *p*

ДО-ШЛО ТУР-ЧЕ У СЕ-ЛО-ТО ГЛАС ПРОНЕ-СЕ ПО СЕ-ЛО-ТО

T. *mf*

ДО-ШЛО ТУР-ЧЕ У СЕ-ЛО-ТО ГЛАС ПРОНЕ-СЕ ПО СЕ-ЛО-ТО

B. *mf*

ДО-ШЛО ТУР-ЧЕ У СЕ-ЛО-ТО

ХО-ЈА МАЈ-КА ЧЕР-КУ И-МА НЕ-КА

НЕ-КА МИ-ЈЕ

ПЛЕ-ТЕ ЧЕ ДА И-ДЕ

НЕ-КА ПЛЕТЕ ЧЕ ДА И-ДЕ НА ГА-РИ-ЈУ

ПЛЕ-ТЕ ЧЕ ДА И-ДА

НЕ-КА ПЛЕ-ТЕ ЧЕ

НА ГА-РИ-ЈУ

НА МОМ-ЧЕ-ТО НА ТУР-ЧЕ-ТО ДО-ШЛО ЈЕ ТУР-ЧЕ

НА ГА-РИ-ЈУ ОЈ ЛЕ-ЛЕ

Формална структура треће песме је јасно исказана кроз троделни концепт *a b a<sub>1</sub>* који прати садржајне трансформације проткане новим особеностима Поповићевог музичког језика. Хомофона фактура првог одсека (т.47–83) изражена кроз sukcesивни дијалог мушких и женских гласова доприноси тембровској симетрији потцртавајући смисао и карактер почетног наратива. Интензиван контраст који доноси одсек *b* (т. 84–101) у првом реду истиче промену хорске фактуре. Уводни *fugato*, са темом у басу, одговором на доминанти у деоници тенора и прогресивном

дистрибуцијом у оквиру женског вокалног блока обликује снажни вокални кре-  
шендо и доприноси свеобухватној драмској градацији музичког тока треће песме.

Пример 59. Боривоје Поповић, свита *Пироћанке*, трећа песма, одсек *b*

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the vocal lines. The score includes dynamic markings such as *a tro.*, *cresc.*, and *rit.*. The lyrics are: НЕ ПО-СЛУ-ША ПИ-ПЕ-РА-НА НЕ ПО-СЛУ-ША СТА-РУ МАЈ-КУ, НЕ ПО-СЛУ-ША ПИ-ПЕ-РА-НА НЕ ПО-СЛУ-ША СТА-РУ МАЈ-КУ, ПИ-ПЕ-РА-НА НЕ ПО-СЛУ-ША, НЕ ПО-СЛУ-ША СТА-РУ МАЈ-КУ, НЕ ПОСЛУША ПИ-ПЕ-РА-НА НЕ ПО-СЛУ-ША СТА-РУ МАЈ-КУ, НЕ ПО-СЛУ-ША МАЈ-КУ ОЈ ПИ-ПЕ-РА-НА НЕ ПО-СЛУ-ША ОЈ ПИ-ПЕ-РА-НА ОЈ ЛЕ ЛЕ ОЈ ЛЕ ЛЕ ОЈ, ОЈ ЛЕ-ЛЕ ОЈ НЕ ПО-СЛУ-ША МАЈ-КУ НЕ ПО-СЛУША ПИ-ПЕ-РА-НА ОЈ ЛЕ ЛЕ ОЈ ЛЕ-ЛЕ ОЈ НЕ ПО-СЛУ-ША ОЈ ЛЕ-ЛЕ СТА-РУ МАЈ-КУ

Завршно излагање реализовано у оквиру одсека *a<sub>1</sub>* (т.102–119) доноси фраг-  
ментарно профилисану реминисценцију материјала првог одсека. Надовезујући се  
на доминирајући полифони музички израз одсека *b*, Поповић излаже тематски  
материјал по принципу вариране имитације. Музичка садржина последњих тактова  
песме дочарава негативан судбински епилог главног женског лика у виду наглог  
динамичког преображаја (*ff* → *sub. p*) и постепеног, нијансираног успоравања брзи-  
не извођења.

Интервенцијом композитора, четвртим ставом свите постигнута је значајна  
формална симетрија. Презентовањем варијације друге песме, у оквиру које је Попо-  
вић остварио деобу фолклорних напева *Летело тиче шарено* и *Месече јасан* и

њихову фузију, ојачан је концептуални кохезивни фактор музичко-текстуалне макроформалне идеје композиције. Водећа мелодија – сублимат наведених напева, сада је поверена деоници соло алта на текст песме *Месече јасан*. Издвајањем солисте аутор амплифицира драматску тензију која се, на идентичан начин као у Мокрањчевим руковетима оваплоћује у „исказу, директном говору појединца у тексту”.<sup>296</sup>

Заокружење свитног концепта припало је једној од најпознатијих народних песама старопланинског краја – *Што ми омилело нано*. Велики допринос вокалних дела Боривоја Поповића инспирисаних фолклором пиротског краја огледа се управо у регенерацији и реинтерпретацији народних песама, које су, захваљујући његовим композицијама и данас актуелне. У том смислу посебно се истичу песме које представљају спољне тематске масиве хорске свите *Пироћанке*. По речима Нинославе Тошић, историјског истраживача музичке традиције Пирота „и данас се изводе *Лила, Лила, вакло јагње* и *Што ми омилело, нано*”.<sup>297</sup> Финале композиције исказује разноврсност Поповићевог композиционо-техничког стила и вишеслојног типа обраде фолклорне грађе.

**Пример 60.** Народна мелодија *Што ми омилело, нано*, запис по извођењу Сретена «Чавдара» Минцића (Пирот)<sup>298</sup>

32.

ШТО МИ О — МИ — ЛЕ — ЛО, НА — НО,  
 ШТО МИ О — МИ — ЛЕ — ЛО ПИ — РОТ — СКО — ТО  
 ПО — ЉЕ НА — НО, ПИ — РОТ — СКА МОМ — ЧЕ — ТА.  
 Ој ! Ај ! И — ХА !

<sup>296</sup> Дејан Деспић, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, нав. дело, 192.

<sup>297</sup> Нинослава Тошић, *Основна школа за музичко образовање „др Драгутин Гостушки” Пирот, 2002–2012*, Пирот, Основна школа за музичко образовање „др Драгутин Гостушки”, 2012, 24.

<sup>298</sup> Коста П. Манојловић, нав. дело, 39.

Што ми омилело, нано,  
Што ми омилело.  
Пиротското поље, нано,  
Пиротска момчета!  
Ој! Ај! Иха!

Што убаво носе, нано,  
Што убаво носе,  
Бели бревенџи нано,  
Свињски опанџета!  
Ој! Ај! Иха!

Свињски опанџета, нано,  
Свињски опанџета,  
Шарени чорапци, нано,  
Шарени чорапци!  
Ој! Ај! Иха!

Шарени чорапци, нано,  
Шарени чорапци,  
Алеви појаси, нано,  
Алеви појаси!  
Ој! Ај! Иха!

Динамичан карактер темпа – *Allegretto giocoso*, у складу је са изворним играчким сензибилитетом народног напева. Пети став започиње четворотактном уводном фразом, која најављује моторику музичког покрета, те „дефинише хармонски, ритмички, па и фактурни пулс, односно стил”.<sup>299</sup> Цитираним мелодијско-ритмичким *cantus firmus*-ом у деоници сопрана Боривоје Поповић симултано придружује латентну тему у тенорима (Тенор I и Тенор II), која касније постаје витални поетолошки материјал. Тембровска дистинкција тематских платформи у петој песми алудира на дијалошку релацију мушких и женских актера орске игре, и представља главну везивну нит музичко-поетског наратива. У том смислу и са тим циљем, Поповић својственим композиционо-техничким поступцима сугестивно прилази обради и нијансираној надградњи базичног фоклорног напева реализујући жељени климакс музичког тока.

Концептуално, последња песма свитног циклуса *Пироћанке* сагледана је у шестореченичној структури уобличеној у три целине схеме *a b a1*, које контрастирају управо у доминацији одређеног тематског блока. Унутрашњу конфигурацију првог, *a* одсека (т. 136–173) одражава низ три уланчане велике реченице, са спољашњим проширењима која преузимају функцију потврде или промене тона-

<sup>299</sup> Милоје Николић, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата”, нав. дело, 118.

литета (спој друге и треће реченице, модулација из Еф-дура у Ас-дур). Осим сигнификантне улоге у оквиру тоналног плана, ови екстензивни елементи облика представљају нарочито истакнуте садржајне формуле, рубове музичке мисли додатно обојене упевима „Ој”, „Ај” и узвиком „И-ха”. Централни одсек (т. 174–191) доноси снажну драматуршку промену и осветљавање друге, латентне теме у Ас дур у извођењу тенора, која постаје главна мотивска грађа. Структура одсека *b* оличена је у двореченичном структурном контексту, чија садржина осветљава тембровску софистицираност водеће деонице. Интерпретативне смернице огледају се у енергичној континуираној *marcato* артикулацији, која доприноси изражајности поетског текста. Завршни, репризни одсек *a1* (т. 192–206) јесте финале става и хорске свите у целини и сачињен је од само једне велике реченице од осам тактова на коју се надовезује посебно изражајно и ефектно спољашње проширење. Садржајна екстензија фокусира двотактни идејни модел који Поповић секвенцира и вишеструко варира – у мелодијском, ритмичком, тоналном, фактурном, динамичком и агогичком погледу. Узастопним трансформацијама модела и нарочито инкорпорираном композиционом креацијом у виду канонског имитационог фрагмента, изграђује се атрактивна градација и упечатљив завршетак свите.

Пример 61. Боривоје Поповић, *Пироћанке* – финале

The image shows a musical score for the finale of 'Piroćanke' by Borivoje Popović. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Cyrillic. The score includes dynamics such as *mf* and *f*, and a *RIT.* marking. The lyrics are: - ЧЕ - ТА ОЈ, АЈ, ОЈ, АЈ, ОЈ, АЈ, НА - НО, ОЈ, АЈ, МО - РИ НА - НО ОЈ, АЈ, НА - НО, ОЈ, АЈ, ОЈ, АЈ.



Handwritten musical score for a choral piece. The score is written on four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Cyrillic. The first system includes dynamics like *mf* and *RIT.*. The second system includes *INTRO*, *RIT.*, *SUBITO VIVO*, and *ff*. A yellow circular stamp is visible in the bottom right of the second system.

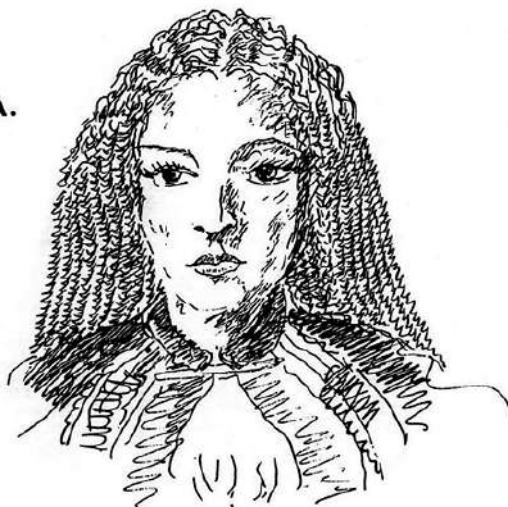
Композиција *Пуроћанке* је посебан део уметничке експресије Боривоја Поповића и припада најуспелијим делима његовог хорског стваралаштва. Структуралном синтезом одабраних домицилних народних напева, Поповић је фолклорне обрасце инкорпорирао у своје стваралачке музичке замисли, рекодирајући традиционалну грађу и истовремено обликујући аутентичан уметнички израз.

Традиционални музички колорит родног краја само је један од идејних аутохтоних материјала које Боривоје Поповић успоставља као фундамент својих дела. Албанска народна песма *Njëzetepesë gërsheta* (*Двадесет пет плетеница*)<sup>300</sup> из Корче, постала је идејна музичка мисао за стварање хорске композиције *Мој Шаје, мој љубе* 1953. године.

<sup>300</sup> Превод: В. Пергунај, новембар 2020, Београд.

## NJËZETEPESË GËRSHETA.

(KËNGË KORÇARE)



*(Korçare)* *modrato.*

Oh! njëzetepesë gërsheta  
 Oh! njëzetepesë gërsheta  
 Si nëmëro-ra pa fjetë-ta, shigalla - je, moj lule,  
 Oh! sa e bukur që je.

Oh! njëzetepesë gërsheta  
 Ti nëmërova pa fjeta,  
 Moj Shaje, moj lule,  
 Oh! sa e bukur që je.

O ti s'mi nëmërova dot,  
 Mor mustaqja borsilok.  
 Moj Shaje, moj lule,  
 Oh! sa e bukur që je.

O ti m'i nëmëro taninë,  
 Mor mustaqja-trendelinë.  
 Moj Shaje, moj lule,  
 Oh! sa e bukur që je.

### SON 25 TRECCE (CANZONE DI CORCIA)

L'amato bene ha venticinque trecce ed è simile ad un bel fiore! Prima di addormentarsi, egli le ha contate una ad una.

Поповић је ову албанску песму први пут обрадио 1945. године, од када датира његов запис хармонизације фолклорног напева.

<sup>301</sup> Pjeter Dungu, *Lyra shqiptare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1940 [bez paginacije].

Пример 63. Боривоје Поповић, *Мој Шаје, мој љубе* (Албанска народна песма из Корче)  
за мешовити хор<sup>302</sup>

*Мој Шаје, мој љубе...*  
(Народна песма из Корче)

*Andante* *Andante*

Сопрано  
Алто  
Тенор  
Бас

Ох ње зе ње асе тр- асе- ња  
ми ми ро- ба ња ф- ња  
Мој Ша- ње Мој Ша- ње  
Мој Ша- је Мој Ша- је

Ох са е ду- њу- ра ти. је  
Ох са е ду- њу- ра ти. је

Хармонизирао  
у Тирани 1945. године

<sup>302</sup> Боривоје Поповић, *Мој Шаје, мој љубе* (Албанска народна песма из Корче), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Призрену 1945. године.

Пример 64. Боривоје Поповић, *Мој Шаје, мој љубе...* (Албанска народна песма из Корче), аранжман за мешовити хор, почетне стране<sup>303</sup>

Handwritten musical score for the song "Moja Saja, moja ljubee...". The score is written on ten staves. At the top right, it is signed "Боривоје Поповић 1953". The title "Мој Шаје, мој љубе..." is written in large, stylized cursive across the middle staves. Below the title, there is a note in parentheses: "(Албанска народна песма из Корче) (мешовити хор)". At the bottom right, there is a date and location: "децембра 1953 у Београду". The score includes some rhythmic notation at the bottom.

<sup>303</sup> Боривоје Поповић, *Мој Шаје, мој љубе* (Албанска народна песма из Корче), мешовити хор, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираниог у Београду, децембра 1953. године.



и емоције оригиналног наратива. Исте године, Боровоје Поповић је израдио композицију само на српском језику. Поред измене наслова – *Ох, Шајо, ох, цвете...* приметне су и корекције у погледу текста, хорске фактуре и сегмента линеарне садржине музичког ткива.

**Пример 65.** Боровоје Поповић, *Ох, Шајо, ох, цвете...* (Шиптарска народна песма, мешовити хор), почетне стране<sup>305</sup>

The image shows a handwritten musical score for a mixed choir. At the top, the tempo is marked 'Andante'. The title is 'Ox, Shajo, oh, cveti...' in a decorative script. Below the title, there are handwritten notes: 'Шиптарска народна песма (мешовити хор)' and 'Боровоје Поповић 1953.'. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of vocal lines and piano accompaniment, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'a' and 'mp'.

<sup>305</sup> Боровоје Поповић, *Ох, Шајо, ох, цвете...* (Шиптарска народна песма, мешовити хор), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног 1953. године.

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The lyrics are "ro- cu ne- me ne- bam". A "Bariton solo" instruction is present. The second system also has four staves, including a flute part with the lyrics "Ox, Ша- jo" and "ш ч- бој- не свч нш ене- вам". The third system has three staves with lyrics "ох, оу- шо" and "ру- ми- це мо- ја ру- ме- на".

Текст у новој верзији добија есенцијалну улогу и димензију. Поред редукције строфа, начињене измене представљају синтаксичке конструкције на подлози непромењеног семантичког аспекта: *Мој Шаје, мој љуље, најлепша међу ружама* → *Ох, Шајо, ох душо, ружице моја румена*. Модификација текста је у непосредној вези са трансформацијом хорске фактуре. Први наступ солисте у новој верзији поверен је соло баритону, уместо соло сопрана из изворног материјала. Супституција позиције соло деоница прати измењени редослед строфа текста, које су родно опредељене и обликују дијалошки наративни оквир главних драмских ликова. Интервенција у погледу ритмичке окоснице у унапређеној верзији односи се на измену остинатног ритмичког обрасца у спољним, контурним одсецима композиција. Тако, у оригиналној композицији Поповић употребљава неправилну рит-

мичку групу квинтолу, коју у новој верзији замењује унеколико оштријим патерном сачињеним од комбинације мале триоле и две шеснаестине.

Концептуално, оригинални музички текст и његова редигована верзија су потпуно идентични. Музичка садржина обликована је у прегледној форми развијене песме схеме:

Увод *a b* |: *c* :| *b* |: *c* :| *a*

После четворотактног *Увода* у извођењу баса, следи први одсек, *a* (т. 5–20) кога карактерише полифони идејни поступак оличен у дистрибуцији тематског материјала по музичким фразама. Почетни и завршни одсек композиције одликује и нарочит мелодијски колорит који се огледа у карактеристичном мотиву на вокалу *A*<sup>306</sup>. Употреба вокала у композицијама превазилази основну улогу експонента звука. Обликовање самогласника у музичкој вокалној сфери резултује емисијом нарочитог енергетског ефекта који се сагледава у специфичним фреквентним и колористичким саставима звучне боје. У намери да применом вокала на почетку и крају композиције постигне уједначавање боја хорских гласова, Поповић се одлучио за први вокал неутралне боје који одражава „прави, природан звук гласа”.<sup>307</sup> Мелизми у сложенијим ритмичким фигурама показују инструментални третман гласа и захтевну интонативну будност приликом интерпретације.

Експериментишући тембровским валерима, у наставку композиције који је формативно означен као одсек *b* (т. 21–28), Боривоје Поповић имлементира вокалну технику певања затворених уста – *bocca chiusa*, која представља један од препознатљивих композиционих поступака и стваралачких манира у његовим делима за вокалне ансамбле.<sup>308</sup> Овој тонској боји Поповић додељује и сигнификантну садржајну улогу пратећег звучног платоа главне теме – изворног фолклорног напева у извођењу соло гласова.

Контраст који доноси одсек *c* (т. 29–36) изражава се пре свега у погледу промене хорске фактуре, која доноси компактно, масивно звучање целине хорског састава (*tutti*). Тематски материјал презентује други део фолклорног цитата албанске песме *25 плетеница*, односно његову вишегласну трансформацију из пера Боривоја Поповића.

<sup>306</sup> Видети пример 65 у овом раду.

<sup>307</sup> Branko Đurković, *Osnovi horske vokalne tehnike*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1984, 48.

<sup>308</sup> Видети стране 71–72 у овом раду.



Музички језик композиције *Мој Шаје, мој љуље...* и редиговане верзије *Ох, Шајо, ох, цвете...* огледа се у апсолутној доминацији звучне подлоге еолског мо-дуса *in E*. Модално обојена фоклорна мелодика даје поједностављеном и непретен-циозном мелодијском и хармонском Поповићевом изразу прочишћен, свеж карак-тер и показује његову ауторску намеру да у што већој мери сачува сензибилитет и дух изворног напева. У том смислу, неочекиван фрагмент музичког језика је хармонски обрт s-F-t у оквиру спољашњег проширења на самом крају компо-зиције. Хармонска напетост коју потенцира звук фригијског трозвука има изражено експресивно дејство у оквиру допунског, каденционог заокружења комплетног облика.

Раније је наведено да је композицију *Ох, Шајо, ох, цвете...* са незнатно промењеним насловом *Ох Шајо, ох, душо...* 1953. године извео и снимео хор Радио телевизије Београд.<sup>309</sup> Депоновањем трајног снимка у фонотеци Радио Београда композиција Боривоја Поповића промовисана је у значајно уметничко остварење.

Финалну прераду композиције *Мој Шаје, мој љуље* Поповић је сачинио 1954. године и објавио у издању Удружења композитора Србије са измењеним на-словом *Песма увојцима*.

**Пример 66.** Borivoje Popović, *Pesma uvojcima (narodna)*, за мешовити хор, почетне стране<sup>310</sup>

БИБЛИОТЕКА  
ФОНАТОК МУЗИКЕ УМЕТНОСТИ  
Бр. 1126 373

**PESMA  
UVOJCIMA**  
(NARODNA)

POP. B-4  
784. 089. 63

**BORIVOJE POPOVIĆ**  
(1954.)

**Andante**

S.  
A.  
T.  
B.

*p*

A

<sup>309</sup> Видети страну 20 овог рада.

<sup>310</sup> Borivoje Popović, *Pesma uvojcima (narodna)*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1954.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The Tenor staff features a triplet of eighth notes. The Bass staff has a fermata over the first two measures. A circular library stamp is visible at the bottom center of the system.

Second system of the musical score. It continues with four staves. The Tenor staff has a triplet of eighth notes. The Bass staff has a fermata over the first two measures. The dynamic remains piano (*p*).

Third system of the musical score. It continues with four staves. The Tenor staff has a triplet of eighth notes. The Bass staff has a fermata over the first two measures. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) in the first measure and returns to piano (*p*) in the final measure.

Fourth system of the musical score. It continues with four staves. The Tenor staff has a triplet of eighth notes. The Bass staff has a fermata over the first two measures. The dynamic remains piano (*p*).

Истакавши поетску природу садржаја у наслову, Боривоје Поповић је објединио структуру лирике и тематску срж изворног наратива под називом *Njēzetepesë gërsheta* (Двадесет пет плетеница). Композиторска интервенција којом се финална верзија диференцира од претходне из 1953. године огледа се у незнатној допуни организационе структуре. У оквиру одсека **b** (т. 21–48), где су *питање* мушког солисте и *одговор* женског постављени по принципу *divisi*, Боривоје Поповић четвортактним међуставом (т. 37–40) сачињеним од мелодијско-ритмичких фигура и пасажа из *Увода*, припрема наступ соло сопрана. На тај начин извршена је блага формална сепарација целине одсека, у циљу давања сигнификантнијег значаја личном вокалном изразу.

Поповићева вишеслојна инспиративна надахнућа сукцесивно су се надовезивала и преплитала у овом стваралачком периоду. Посветивши се музици за клавир и у наредним годинама, Поповић је са изразитом фабуларном мотивисаношћу стварао за овај инструмент. Композиција *Звона* настала је 1954. године.

Пример 67. Боривоје Поповић, *Звона* (клавир), почетна страна<sup>311</sup>

<sup>311</sup> Боривоје Поповић, *Звона* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 1954. године.



Утемељен на остинату који симболизује ефекат звука звона, садржај композиције осветљава нове аспекте музичког језика Боривоја Поповића. Програмски аспект идејног стваралачког надахнућа могуће је наслутити у евокацији снажног Поповићевог сећања на звук звона који је имао сигналну, симболичку и музичко-естетску функцију у време школовања у Богословији Светог Саве у Сремским Карловцима и студијама теологије у Београду. Поетски мото композиције *Звона* базиран је на психолошко-асоцијативним кодовима аудитивне дескрипције, будући нову музичку естетску димензију и доприносећи модернијем третману клавира.<sup>312</sup> Примесе импресионизма у музичком простору сагледавају се и у диференцијацији мелодијског и хармонског елемента, те испољавањем хармоније у облику хармонског фона са хетероритмичким током компактних акорада.

Форма развијене песме схеме: Увод *a b c d* одражава наслојавање градивних контрастних садржајних платформи. Замашна интродукција у трајању од чак осамнаест тактова у први план истиче остинато, који осим музичко-дескриптивне улоге дочарава и особен кинетички модалитет. Боривоје Поповић дистрибуира овај тематски материјал: променом тонске висине остината и пијанистичког

<sup>312</sup> Фасцинација спектралном структуром звука звона трансформисана је у један од најснажнијих идејних стимуланса у клавираном опусу Сергеја Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов, 1873–1943). Евоцирајући стварање своје клавирске свите за два клавира – *Suite No. 1 (Fantaisie-Tableaux) for two pianos, Op. 5*, Рахмањин је открио значење главне теме трећег става, која упућује на звона храма Свете Софије у Новгороду (Соборъ Святой Софїи). Видети: Sergej Bertenson i Džej Lejda, *Sergej Rahmanjinov Život u muzici*, Beograd, Službeni glasnik, 2019, 186.

апарата коме је додељен у оквиру партитуре композиције (одсек *a* – *in A, in Fis*, деоница леве руке; одсек *b* – *in E*, деоница десне руке, *in Cis*, деоница леве руке; одсек *c* – *in Cis, in A*, деоница леве руке; одсек *d* – *in A*, деоница леве и десне руке), пратећим модификацијама тоналног плана и преобликовањем главне мелодије.

У појединим сегментима композиције долази и до синтезе остината на различитим тонским висинама и чеоне теме оригиналне мелодије (т.19,28...), чиме се додатно оснажује лирско-кохезивни фактор музичке садржине.

Структурне обресе музике у композицији *Звона* оличене у поетичном односу главне мелодије и остината изражајно продубљују бројне писане смернице композитора у нотном тексту, поспешујући демистификацију његове стваралачке идеје интерпретатору (*sotto voce, la melodia ben tenuto ma non legato, cantabile...*).

Клавирски комади Боривоја Поповића могу се упоредити са серијом уметничких ликовних дела, где вишеслојни рад на тонској боји попут валера и валерских интензитета гради коначан замишљени звучни приказ. Композиције *Успаванка*, *Растанак* и *Јутро* нису датиране, али се по сличности садржајних композиционо-техничких карактеристика могу лоцирати у хронолошки оквир близак осталим клавирским минијатурама. Ипак, оне творе засебну тематску целину у Поповићевом клавирском опусу која припада музичко-педагошкој литератури.

**Пример 68.** Боривоје Поповић, *Успаванка* (клавир), почетна страна<sup>313</sup>

<sup>313</sup> Боривоје Поповић, *Успаванка* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.

Успаванка, поетско-музичка и реалистичка форма, означава посебну динамичку мотивску јединицу и тематско значење за Боривоја Поповића. Снажни трагови родног краја и детињства интегрисани су у његов уметнички израз као једно од најупечатљивијих, ако не и најупечатљивије инспиративно извориште.

Поповићева музичка експресија у композицији *Успаванка* осветљава и симболички приближава примарне аспекте певања успаванке који се сагледавају кроз интеракцију аудитивних и физичких аспеката: перцепцију гласа одређене фреквенције, као и превладавање осећаја сигурности енергијом телесног додира. Уједначен, хармонски конзистентан музички ток синхронизован је са једноставном линеарном метричко-ритмичком окосницом, одражавајући доминантан кинетички аспект поетског метра успаванке.

Форму композиције *Успаванка* чине низови реченица творећи троделну концепцију схеме<sup>314</sup>:

*a b a<sub>1</sub>*

<sup>314</sup> Сваки одсек је грађен у форми реченице.

Идејни инспиративни импулс Боривоја Поповића третира основну мелодију као својеврстан музички супстрат. Варијационим принципом излагања, верзије иницијалне теме показују измене у погледу мелодијске структуре и тоналне оријентације, али не и обима, који се увек транспонује у целости.

Хармонски језик и стил *Успаванке* одишу романтичарским стилем, у маниру руске националне школе и посебно, Николаја Андрејевича Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844–1908). Мелодија фолклорног колорита у синергији са егзотичним хармонским обртима звучи архаично, али на романтичарски начин. Финале композиције доноси ново стилско подсећање, овога пута на ренесансне и барокне тенденције у виду мутације у завршном акорду каденце. Пикардијска, или „велика тоничка терца на крају молске тонике”<sup>315</sup> је значајна мала, али функционална композиторска интервенција у оквиру које се изражава потенцијал тонске боје у складу са силазном хармонском градацијом музичког тока. Последњи тактови *Успаванке* доносе елементе изразите звучне дескрипције која асоцијативно усмерава на почетак сна – темпо се постепено успорава, а динамички волумен тенденциозно смањује.

Поповић је своју *Успаванку* за клавира адаптирао за наставу музичког васпитања у општеобразовној основној школи.<sup>316</sup> Преузевши уводну садржину (т. 1–8) деонице десне руке уз незнатне мелодијске и ритмичке интервенције, додао је оригинални текст постојећој мелодији и тиме оснажио програмски карактер музике. Метаморфозом инструменталног музичког нуклеуса у поетско-музичку вокалну форму, још једном је потврђена једна од најважнијих особености композиторског израза Боривоја Поповића – редизајнирање изворног градивног музичког материјала и креирање његове нове музичко-естетске верзије.

Композиција *Растанак* је претежно двогласна (спорадични четворогласни став проналази се на завршецима реченица) са аутономним, развијеним деоницама у обе руке. Педагошки циљеви композитора откривају се у домену усвајања различите артикулације (*legato*, *marcato*), као и израженог метро-ритмичког варирања

---

<sup>315</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza*, нав. дело, 224.

<sup>316</sup> Песма *Успаванка* је део садржаја методског приручника *Muzika u školi II deo* и помоћног уџбеника *Mi pevamo*. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi II deo...* нав. дело, 46–47; Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo, melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola (III izdanje)*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga N. R. Srbije, 1963, 105.

унутар музичког става. Сучељавањем неподударних нагласака музички ток се у одређеним сегментима сагледава као метрички дисонантан (рефлектујући се у звучном дебалансу акценатских група унутар назначеног метра), што се намеће као један од деликатних извођачко-техничких захтева при интерпретацији.

Партитура композиције *Растанак* је нажалост непотпуна, али сачуван нотни материјал ипак омогућава делимичну реконструкцију формалне организације музичког садржаја. Прегледна троделност изражава се у схеми:

*a b a<sub>1</sub>*

Формални концепт наговештава даљи развој у смислу новог или пак завршног одсека композиције.

**Пример 69.** Боривоје Поповић, *Растанак* (клавир), почетна страна<sup>317</sup>

<sup>317</sup> У оквиру архивске грађе сачувана је само почетна страна композиције *Растанак*. Видети: Боривоје Поповић, *Растанак* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.





Меланхоличан наслов најављује емотивну музичку представу и расположење који теже да активирају машту и музичку вољу извођача. У оквиру почетне музичке обуке, сугестивни, програмски обојени садржаји креирају фонд музичких утисака чиме се „стварају услови за природну концентрацију пажње код детета и појаву тзв. *слушне контемплације*”.<sup>318</sup> Слојевитост звучне сензације у директној је вези са опажањем као реакцијом „са наглашеним факторима – оријентацијом и смислом”.<sup>319</sup> Свестан потенцијала развијене визуелно-аудитивне сензибилности или осета за „рецепцију и извођење музичких утисака”<sup>320</sup>, Боривоје Поповић је и током каријере хорског диригента, у процесу припреме дела са деčјим хоровима есенцијалну пажњу управо посвећивао слушању као методској активности<sup>321</sup> у циљу обликовања интерпретације музичког дела.

Кроз клавирске комаде Боривоја Поповића могуће је сагледати узајамно дејство тоналног, структурног и тематског плана – музичке синтаксе као темеља свеукупне изградње музичког дела, као у композицији *Јутро*.

<sup>318</sup> Evgenij Mihajlovič Timakin, *Vaspitanje pijaniste*, Beograd, Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 1984, 6.

<sup>319</sup> Robert S. Vudvort, *Eksperimentalna psihologija*, Beograd, Naučna knjiga, 1959, 555.

<sup>320</sup> Драгана Тодоровић, „Визуелно и аудитивно опажање као основа поставке и развоја певања са листа”, *Наслеђе /часопис за књижевност, језик, уметност и културу/*, број 3, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2005, 113.

<sup>321</sup> Видети: Borivoje Popović, *Solfeđo u dečjem horu*, нав. дело, 7–8.

Пример 70. Боривоје Поповић, *Јутро* (клавир)<sup>322</sup>

*Moderato* Јутро (клавир) *Б. Поповић*

The musical score consists of ten staves. The first staff is the treble clef with a common time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The title 'Јутро (клавир)' and the composer's name 'Б. Поповић' are written above the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mf', 'p', and 'f'. There are also performance instructions like 'a tempo' and 'legato sempre'. The handwriting is in cursive, and the paper shows signs of age with some staining and a large circular mark at the bottom.

<sup>322</sup> Боривоје Поповић, *Јутро* (клавир), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа, година непозната.



Клавирска минијатура *Јупро* започиње скромним двогласом који у даљем току фактурно еволуира инкорпорирајући развијање свих осталих виталних конституената музичког ткива. Формалним обрасцем троделне песме: *a b a*<sub>1</sub> доминирају јасно профилисане мелодијске теме, али поетски сродне, дочаравајући програмску стваралачку идеју композитора. Слојевите динамичке нијансе и наглашени (ортографским ознакама и писаним смерницама) начини тонске артикулације (*legato*, *staccato*) уобличавају уметничко-музичке задатке, у циљу буђења интереса за дешифровање музичког записа и свеобухватног рада на композицији.

Стваралачки идејни проседе Боривоја Поповића је крајем педесетих година двадесетог века био у значајној мери мотивисан и посвећен неговању успомена на Народноослободилачку борбу. Музичка разрада револуционарних тема била је у служби политичких циљева, као и едукације у идејном и уметничком погледу. Будући да је био учесник рата, Поповић је са изворишта преносио и евоцирао драматику сукоба, неретко осветљавајући и фокусирајући се на индивидуалне људске судбине. Управо такав наратив је тема његове композиције *Песма о Марији*. Инспи-

рисан Маријом Бурсаћ, првом женом народним херојем Југославије<sup>323</sup> и познатом поемом Бранка Ђопића *Марија на пркосима*<sup>324</sup>, Боровоје Поповић је 1957. године компоновао дело за двогласни женски хор и клавира.

**Пример 71.** Боровоје Поповић, *Песма о Марији* за двогласни хор и клавир, почетна страна<sup>325</sup>

*Песма о Марији*  
(Г. П.)

*Audantius*  
(con fedule)

*Боровоје Поповић*

Хор  
Клавир

НЕ-КАК СЕ ТОР-СКУМ СИМА-ЗА-МА БЕ-СЕ-ЛА МЕ-СМА  
О-ДИ-ВА УО СНО-ВЕ ТО-ПЛЕ, МЛА-ЂА-НЕ  
МА-РИ-ЈА СТА-ДО РУ-ВА-ЈА АЛ' СР-ЦЕ СНО-ВА  
ПРЕ-ПУ-НО НЕ-КАКНУ АРА-ГОМ НА ГРУ-ДИ  
ОРИМЕТ' ДУЖИ'

<sup>323</sup> Видети страну 21 у овом раду.

<sup>324</sup> На текст Ђопићеве поеме Владо Милошевић (1901–1990) је компоновао дело *Марија на Пркосима* за мешовити хор 1966. године.

<sup>325</sup> Боровоје Поповић, *Песма о Марији*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 1957. године.

*Песма о Марији* представља Поповићев свеобухватни ауторски пројекат будући да је био аутор и текста и музике. Описујући живот и славни подвиг главне јунакиње, партизанске болничарке и борца Марије Бурсаћ, Боривоје Поповић дочарава своје поетско виђење трагичних ратних дешавања:

*„Некад се горским стазама весела песма орила,  
уз снове топле, млађане, Марија стадо чувала.  
Ал` срце снова препуно не клону драгом на груди,  
у боју тешком крвавом за домовину препуче.  
Кад облак олујни патњама земљу обави,  
поскочи Марија девојка,  
бомбама уместо цвећем млађани струк закити.  
На три је бункера скакала и два је осиња гнезда смрвила,  
из трећег ватра пламена сагоре срце млађано.  
Некад се горским стазама весела песма орила,  
уз снове топле млађане, Марија стадо чувала.  
И сад се песме певају у земљи радној слободној,  
то народ славом дарива Марију девојку поносну.”*

Боривоје Поповић

Као поета, Боривоје Поповић се први пут остварио на самом почетку своје композиторске каријере креирајући текст за хорске композиције *Мари 46. дивизије* и *С бакљом слободе*.<sup>326</sup> Примарне особености Поповићевог песничког језика у *Песми о Марији* сагледавају се у флуентном наслојавању упечатљивих визуелних, акустичних и олфактивних песничких слика као иницијатора чулних доживљаја текста. Сједињујући поезију и музику гласом као основним интерпретативним фактором, Поповић је *Песми о Марији* дао додатну димензију укључујући клавир као специфичну звучну кулису уметничког израза. Клавирска деоница не представља само интонативну потпору двогласном хору обухватајући садржину хорских деоница, већ у облику солистичког инструменталног прелаза означава кохезивни формално-садржајни сегмент на граници централног и завршног одсека (т. 28–32).

---

<sup>326</sup> Видети стране 90–92 у овом раду.

Оквир музичке садржине у облику мале троделне песме у потпуности прати форму и смисао текста, с циљем синхронизованог преноса наративне и музичке поруке:

*a b a<sub>1</sub>*

Структурна организација у виду реченичних низова је сасвим природна и очекивана. Почетни и заокружујући одсек су у потпуности формално аналогни. Разраду музичке мисли Поповић структурира у облику групе реченица: 4+4+4+4 (т. 1–16), које карактерише унутарње диференцирање тематско-хармонског материјала. Средишњи одсек базиран је такође на низу од две реченице: 4+7 (т. 17–27), од којих друга поседује слободнију и сложенију микроструктуру. Унутрашње проширење (т. 25–27) у директној је конекцији са драмском градацијом и климаксом поетског и музичког тока. Након упечатљиве каденце следи спољашње проширење са доминантним инструменталним солистичким интермецом и његовом интегралном функцијом у оквиру архитектонике композиције.

Снажна симбиоза музике и поезије у *Песми о Марији* огледа се посебно на пољу хорске фактуре. Прегледна хомофонија заступљена у спољним композиционим одсецима сучељава се са контрастном речитативном декламацијом у оквиру дела *b*. Извођењем поетског текста у силабичном двогласу и његовим сједињавањем са компактним акордима у деоници клавира постиже се ефекат увећане звучне масе и рељефнији трансфер емотивне поруке наратива.

Музички језик *Песме о Марији* показује синергију фолклорног и модерног, претежно импресионистичког стила, у оквиру кога хармонија и звучна могућност вокалног ансамбла и инструмента постају основа тонског колорита. Поповићева својствена романтично-фолклорна оријентација са препознатљивим звучним маниром наглашене осећајности који се исказује снижавањем другог ступња, преплиће се са слободнијим хармонским елементима – варљивом каденцом, хроматском терцном сродношћу, оснажујући експресивност музичког тока. Изражајни потенцијал одабраних акордских ентитета доприноси тонском обликовању одређених расположења или ликова. Романтичарско-модални призивок огледа се у дочаравању

пасторалних prizora изразитим дурским звуком и контрастном променом боје мутацијом, као сугестивним звучним параметром драматургије дела и посебно карактеризације главног лика – девојке Марије. Један од занимљивих и препознатљивих Поповићевих композиционих манира сагледан је у облику и звучном потенцијалу завршног акорда. *Песма о Марији* заокружује се нонакордом, успостављајући непропусну границу и јасан сигнал краја.

У оквиру рукописа *Песма о Марији* из 1957. године приметне су многобројне писане и графичке композиторове својеручне корекције – од додатих динамичких, артикулационих и агогичких, односно интерпретативних смерница до пречртавања/поништавања одређених делова партитуре, што је дало јасне импликације о будућој преради дела. Нова, прерађена верзија композиције настала је 1959. године.

**Пример 72.** Borivoje Popović, *Pesma o Mariji* (*Ženski hor i klavir*), почетне стране<sup>327</sup>

**PESMA O MARIJI**

*Moderato* Borivoje Popović

The image shows the first three measures of the musical score for 'Pesma o Mariji'. The score is written for voice (Soprano/Alto) and piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has two flats (B-flat major). The piano part includes various dynamics such as *mf* and *f*, and articulation marks like 'Ped' (pedal) and 'tr' (trill). The vocal line is mostly rests in the first three measures, with some notes appearing in the second and third measures.

<sup>327</sup> Borivoje Popović, *Pesma o Mariji* (*Ženski hor i klavir*), Beograd, 1959, 1–2.

rit. *a tempo*  
*mf* sta-za-ma  
 Na-mad-se gor-skim sta-za-ma va-sa-la pe-sma  
*mf*  
 o-ri-la, uz sno-ve to-ple, mla-dci-ne  
 Ma-ki-ja sta-do ku-va-la. Al' sr-ce sno-va  
*mf*  
 pre-pu-no ne klo-nu dra-gom na gru-di  
*mf*

Срж модификације изворног садржаја односи се на димензију звука клавира, који прераста субординирајућу улогу и постаје равноправан интерпретативни фактор. Ово се потврђује већ на почетку композиције, презентовањем аутономне



инструменталне садржине као првог дела формалне целине – одсека *a* (т. 1–12). У наставку, Поповић интегрише садржину из изворног материјала, минимално је трансформишући. За разлику од композиције из 1957. године, после одсека *b* (т. 13–28), који представља дословно цитиран одсек *a* из претходне верзије, следи инструментални прелаз (т. 29–33) помоћу кога музички ток модулира из ас мола у бе мол, тоналитет трећег одсека *c* (т.34–48). У оквиру расписане клавирске фактуре доминирају суптилни пасажии доносећи неочекивану лирску ноту у односу на ратни мизансцен. У складу са новом, бинарно-тембровском димензијом композиције, Боривоје Поповић оснажује улогу клавира с циљем постизања садржајног баланса инструменталног и хорског удела у композиционој партитури. Својеврстан интерлудијум (т. 49–60), који је надовезан на трећи одсек означава дословну репризу почетног инструменталног одсека, као интродукцију за финале композиције. У односу на дело из 1957. године које је једноставног троделног облика *a b a<sub>1</sub>*, надограђена верзија из 1959. доноси осетан квалитативни развој у погледу архитектонског концепта, што се уочава и из организационе схеме развијене песме:

*a b c a b<sub>1</sub>*

*Песма о Марији* компонована 1959. године припада категорији најуспелијих и најчешће извођених дела Боривоја Поповића. У том смислу посебно се издваја наступ шабачког *Хора 66 девојака* са диригентом Бранком Ђурковићем на *Петим југословенским хорским свечаностима* у Нишу 1974. године.<sup>328</sup> Овај ансамбл оставио је и трајни снимак Поповићеве композиције у продукцији Радио телевизије Београд 1976. године.<sup>329</sup> Осим тога, *Песма о Марији* уврштена је у садржину лонг плеј плоче издате исте године.<sup>330</sup>

Поповићева посвећеност идентичном музичко-поетском жанру огледа се и у наредним композицијама. Године 1959. настаје песма *Песма домовини* у две верзије – за трогласни женски/дечји хор и двогласни женски/дечји хор и клавир.

<sup>328</sup> Видети: Љубисав Андрић, Љубисав Андрић, *Хор 66 девојака*, Шабац, Хорски студио Шабац, 1983, 71.

<sup>329</sup> Видети страну 20 у овом раду.

<sup>330</sup> Borivoje Popović, *Pesma o Mariji*, LP Ног „66 devojaka – Šabac”, dirigent Branko Đurković, klavir Vesna Kršić, strana B, broj 2, Produkcija gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd, 1976.





*Песма домовини* првобитно је написана за трогласни женски или дечји хор, а готово идентична, са незнатним изменама форме и карактера, аранжирана је за двогласни женски/дечји хор и клавир. Оригинална верзија из 1959. године, с назнаком карактера *Живо и полетно* поверена је женском ансамблу састава: Сопран I, Сопран II и Алт. Изразита дводелност облика подржана је смислом и структуром текста. Оба одсека изграђена су у форми периода, јасне метрике засноване на реченичним целинама. Садржајни контраст огледа се у особеностима музичког језика који је у служби смисла и поруке текста. Тонална основа *g–B* видно подсећа на „перемениј лад” (*переменный лад*) руских аутора националног смера.<sup>333</sup> Тонални преокрети се континуирано реализују, што уједно омогућава и „у облику подвлачи границе одсека и драматуршке преломе”.<sup>334</sup> Употреба тоналитета са малим бројем предзнака једна је од основних звучних карактеристика хорских *масовки* тога времена. Прослављени композитори попут Натка Девчића (1914–1997), Николе Херцигоње (1911–2000), Карола Пахора (1896–1974) и других, у својим композицијама „нису желели да се одрекну елементарности, симплифицираности музичког мишљења и изражавања идеја без нијанси, у црно-белим расположењима”.<sup>335</sup>

Улога клавира у масовним песмама већином се манифестује у техничкој и тембровској подршци и подређености вокалном ансамблу. Варијанта *Песме домовини* са клавиром добија унеколико измењен карактер који додатно потенцира полетну мелодику маршевског ритма – *Marciale (vivo)*. Новину у формалном смислу представља инструментални увод, са оштром ритмичком окосницом израженим у пунктираним фигурама и ефектном фактуром октавног типа у левој руци. Даљи ток клавирске деонице сагледава се у маркирању хармонских склопова акордима и повременим пасажима у триолама, које употпуњују музички ток за време дужих нотних трајања у деоницама хорских гласова. Изразито хомофона хорска фактура одише једноставношћу и директно зависи од динамике – оснажује се приликом појачавања динамичких нивоа.

---

<sup>333</sup> Сагледавајући *перемениј лад* као специфичну осцилацију мелодијског тока између мола и паралелног дура, Деспић осветљава њено упориште „у многим руским народним мелодијама, која је још потенцирана слободнијим – у ствари, еолским – кретањем природнога VII ступња!”. Видети: Дејан Деспић, *Melodika*, нав. дело, 59. У хармонској сфери, *перемениј лад* реферира на нарочито прожимање паралелних родова „у музици руских аутора националног смера!” Видети: Дејан Деспић, *Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима*, нав. дело, 166.

<sup>334</sup> Дејан Деспић, *Kontrast tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989, 51.

<sup>335</sup> Roksanda Pejović, *Oskar Danon*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 152.

*Песма домовини* била је једна од најпопуларнијих Поповићевих масовних песама, те као таква и обавезни део репертоара *Хора Друштва пријатеље деце са Чукарице*, касније *Дечјег хора Народног универзитета на Чукарици* у Београду са којим је Боривоје Поповић интензивно сарађивао крајем пете и почетком шесте деценије двадесетог века.



Слика 14. Хор Друштва пријатеље деце са Чукарице са диригентом Боривојем Поповићем, добитник прве награде на такмичењу дечјих хора у Народној републици Србији 1958. године, пријем код председника Федеративне Народне Републике Југославије Јосипа Броза Тита<sup>336</sup>

Године 1959. Боривоје Поповић у интегралној верзији издаје још две композиције намењене двогласном дечјем хору – *Bilećanka* и *Konjuh planinom*.<sup>337</sup> *Bilećanka* Боривоја Поповића формално је организована у облику дводелне песме са исписаном репетицијом. После кратког али упечатљивог увода, карактеристичног за масовне песме, следе јасне реченичне структуре одсека *a* (т. 2–9) и *b* (т. 10–17). У намери да музичку садржину обоји другачијим колоритом, Поповић другој строфи даје контрастну динамичку подлогу која се одликује значајно умањеним

<sup>336</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi II deo*, нав. дело, 1.

<sup>337</sup> Borivoje Popović, *Bilećanka, Konjuh planinom*, dečji hor, Beograd, 1959.

звучним волуменом. Слојевити динамички концепт надахњује општу музичку градацију, доносећи упечатљиву завршницу композиције.

Други део интегралног издања представља прерада не мање проминентне партизанске песме *Коњух планином*, настале по мелодији популарне руске песме *Комсомолско срце* (*Комсомольское сердце*).<sup>338</sup>

Пример 75. Borivoje Popović, *Konjuh planinom* за дечји хор<sup>339</sup>

**KONJUH PLANINOM**

Borivoje Popović

The musical score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices. It begins with the tempo marking 'Andante' and dynamic marking 'mf'. The score consists of several systems of music with lyrics in three versions (1, 2, and 3) written below the notes. The lyrics are in Cyrillic script. The score ends with a 'rit.' (ritardando) marking.

Lyrics (Version 1):  
 1) Ko-njuh pla-ni-nom ve-tar  
 2) Noć ja u cr-no šu-mu za-  
 3) Ki-se je-se-nje nad gro-bom

Lyrics (Version 2):  
 1) ko-njuh pla-ni-nom va-tar šu-mi,  
 2) Noć ja u cr-no svu šu-mu za-  
 3) Ki-se je-se-nje po gro-bu su

Lyrics (Version 3):  
 bru-ji, li-šće pe-va za-lo-sti-ve  
 vi-la, ko-njuh sta-nje ru-si-se kra-  
 li-ju, bu-re sne-žna ko-sti mu raz-  
 bru-ji  
 vi-la  
 li-le

Lyrics (Version 4):  
 pe-sme bo-ro-vi i-je-že ja-vo-ri  
 me-nje mr-tvo-ga dru-ga-ra hu-sinj-skog  
 na-le iz kr-vi ru-ma-na hu-sinj-skog

Lyrics (Version 5):  
 i bre-ze svi-ja-ju se je-dan uz dru go ga  
 ru-da-ra sa-hra-nju-je će-ta pro-la te ra  
 ru-da-ra cr-va-na ja šu-ma pro-li sta la

<sup>338</sup> Текст композиције *Комсомолско срце* написао је Владимир Харитонов (Владимир Гаврилович Харитонов, 1920–1981), творац стихова чувене масовне песме *Дан победе* (*День Победы*), једне од најпопуларнијих у жанру совјетских и руских песама посвећених Другом светском рату.

<sup>339</sup> Боривоје Поповић је осим композиције *Коњух планином* за дечји хор, сачинио и верзију за мешовити хорски ансамбл. Видети: Borivoje Popović, *Konjuh planinom* за мешовити хор, Beograd, 1959; Borivoje Popović, *Pesma o Komandantu Savi; Konjuh planinom; Pesma o Mariji Bursać* за мешовити хор, Beograd, Savez muzičkih društava Srbije, 1961.

Музичка садржина организована је као и *Билећанка*, по строфичном принципу. Формални обриси строфе одликују се прегледном дводелношћу, сукцесивним наслојавањем реченичних структура:

$$\begin{array}{c} a \quad | \quad b \quad | \\ \underline{4 + 4} \quad \underline{8} \end{array}$$

Почетно излагање главне мелодијске теме у алту убрзо прелази у сопран, приказујући равноправан третман и наслојавање деоница хорског вокалног идиома. Текст, као доминантни конституент музичког израза моделује метрику, чије фреквентне промене у музичком току наглашавају наративни смисао.

Као једна од најпрослављенијих песама и музичко-историјских приказа Народноослободилачке борбе, *Коњух планином* је у периоду после Другог светског рата многим композиторима постала идејна окосница за стварање музичких дела.

Пример 76. Oskar Danon, *Коњух планино!* за мешовити хор, почетна страна<sup>340</sup>

ХОР ЦЕНТР. ДОМА  
ЈУГОСЛОВЕНСКЕ  
АРМИЈЕ

ХОРСКА АРХИВА  
ФАСЦ. БР. 67

## Konjuh planino!

OSKAR DANON

*Moderato*

Soprano: Ко-њух пла-ни-но,

Alto: Ко-њух пла-ни-но, мо-ја пла-ни-но! Ко-њух пла-ни-но,

Tenor: Ко-њух пла-ни-но,

Bass: Ко-њух пла-ни-но,

<sup>340</sup> Oskar Danon, *Konjuh planino!*, Beograd, Hor Centralnog doma Jugoslovenske armije, horska arhiva, fascikla br. 67. Данонова композиција је уз *Личку баладу* и *Козару*, интегративни део садржаја његовог популарног „хорског партизанског триптиха” за мешовити хор.





Пример 77. Боривоје Поповић, *Песма о Сави* за женски/мушки хор,  
почетна страна<sup>342</sup>

*Песма о Сави*  
Боривоје Поповић

*Andantino*

СА КРАЈ БО-ШЕ ГО МОЈ РА ЗНА ГИ ЗЕМ-ЉА СВА

СВАД СЕ СРА-ВАМ ПРО-ЧУ-О КО-МАН-ДАНТ СА-ВА

ХАЈ, ХАЈ, ХАЈ, ХАЈ, КО-МАН-ДАНТ СА-ВА -ВА

ХУ-ЧИ БУ-ЧИ СУ-ТЈЕ-СКА КРВ ПЛИ-ВА ПО

ЊОЈ ДИ-ВИ-ЗИ-ЈА СА-ВИ-НА БИ-ЈЕ ТЕ-ШКИ БОЈ

ХАУ, ХАУ, ХАУ, ХАУ, БИ-ЈЕ ТЕ-ШКИ БОЈ БОЈ

<sup>342</sup> Боривоје Поповић, *Песма о Сави*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 1960. године.

Пример 78. Боровоје Поповић, *Песма о команданту Сави* за мешовити хор, почетна страна<sup>343</sup>

7. 087. 03

## ПЕСМА О КОМАНДАНТУ САВИ

БИБЛИОТЕКА МУЗИЧНЕ АКАДЕМИЈЕ  
Инв. бр. N 4443

Андантино *Borivoje Popovic*

С. Са крај Бо.сне до мо.ра зна га зе.мља

А. ој ој

Т.

В.

сва свуг. се сла.вом про.чу. о ко.ман.дант Са.

ој ој

У партитури *Песме о Сави* из 1960. године јасно су назначене две извођачке варијанте: прва за женски вокални ансамбл (Сопран I, II и Алт I, II) и друга за мушки (Тенор I, II и Бас I, II). Формална организација музичког садржаја конципирана је у три одсека, на бази варирања:

||: a :|| a<sub>1</sub> :|| a<sub>2</sub>

<sup>343</sup> Боровоје Поповић, *Песма о команданту Сави*, година непозната.

Унутрашња архитектоника сваког одсека је идентична – после једнотактног увода на упев „ој” поверен различитим вокалним ентитетима (*a* – Сопран II/Тенор II, *a*<sub>1</sub> – Алт I, II/Бас I, II, *a*<sub>2</sub> – Алт II/Бас II) следи велика реченица од осам тактова и закључно четворотактно спољашње проширење у оквиру кога се поред вишекратне репетиције узвика „Хај” репризира и додатно потцртава стиховна завршница строфе.

У настојању да избегне механичко понављање мелодије у склопу строфичног обликотворног модела, Боривоје Поповић модификује хорску фактуру сваког одсека у циљу снажне драмске градације. У том смислу, посебно је занимљиво финале композиције, које је у потпуности обојено смањеним интензитетом тонске звучности. Сукцесивним преплитањем динамичких нивоа (*pp*→*p*→*pp*→*ppp*) и мелодије која се изводи у стилу *quasi recitativo*, на специфичан експресивно-психолошки начин је осветљен трагичан смисао текста „Шта то хучи Сутјеска, у тај позни сат, мртав крај ње лежаше славни командант...”. Синергијом изражених динамичких и агогичких валера као основних драматуршких чинилаца, Поповић постиже постепено и дискретно замирање звучне масе хорског ансамбла.

*Песма о команданту Сави* за мешовити хор је прерада *Песме о Сави* за женски/мушки хор из 1960. године. Мелодизованом песмом, као у првобитној верзији, доминира истакнуто вокално начело без обзира на интенционално-метафоричке нијансе у значењу текста. Тембр мешовитог хорског ансамбла предочава већи избор суптилне звучне комбинаторике у односу на једнородне саставе, што резултује опсежнијим тонским сликањем и драматуршким концептом музичког садржаја.

Важна карактеристика зрелог периода композиторског стваралаштва Боривоја Поповића је наклоњеност идеји израженој у потреби индивидуалног друштвеног и политичког ангажмана уметника. Модификована идеологија уметности и њена улога у изградњи социјалистичког друштва била је у служби културно-масовног рада у оквиру кога је музика имала истакнуто место. Поред бројних оригиналних композиција потакнутих револуционарном и ратном тематиком, у архивској нотној грађи Легата Боривоја и Невене Поповић сачуване су и Поповићеве хармонизације и аранжмани познатих песама тог жанра који су чинили важан део репертоара хорских ансамбала са којима је блиско сарађивао: верзија совјетске

песме *Свашченаја вајна* (*Священная война – Свети рат*)<sup>344</sup>, македонске народне песме *Болен ми лежи* за мешовити хор и многе друге.

**Пример 79.** Боривоје Поповић, *Болен ми лежи* (народна) за мешовити хор<sup>345</sup>

*Болен ми лежи...*  
(народна)

*Andante*

*Боривоје Поповић*

Soprano (S): 1) Бо - лен ми ле - жи Ми - ле пой - тор - да - нов  
Alto (A): 2) Жални пе - счи пе - ати те бе те сто - личу - вати  
Tenor (T): 1) Бо - лен ми ле - жи Ми - ле пой - тор - да - нов  
Bass (B): 2) Жални пе - счи пе - ати те бе те сто - личу - вати

нац гла - ва му сто - жи ста - ра му мај - ка  
Ми - ле пой - тор - да - нов за на - род за - ти - на

жал - но то жал - ми мил - но то пла - ги р.  
за на - род за - ти - на за Ма - ке - го - ни - ја

жал - но то жал - ми мил - но то пла - ги р.  
за на - род за - ти - на за Ма - ке - го - ни - ја

*Fin*

Музичка традиција Источне и Јужне Србије, као знамен Поповићевог музичког идентитета и стваралачки *spiritus movens* обележава значајан део његовог опуса у разним композиционим облицима. Но, поред музичког наслеђа родног краја, Бо-

<sup>344</sup> Боривоје Поповић, *Свашченаја вајна*, Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Аутограф, година непозната.

<sup>345</sup> Боривоје Поповић, *Болен ми лежи* (народна), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираниог у Београду, 1959. године.

ривоје Поповић је потакнут и изворном музиком других, релативно блиских под-небља. Вокални музички фолклор хрватске историјске и географске области Славоније представља темељ Поповићеве композиције *Славонке* за дечји/женски хор.

Пример 80. Боривоје Поповић, *Славонке*, почетна страна<sup>346</sup>

**СЛАВОНКЕ**

БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ

Moderato ♩ = 100

СКУХАЛА САМ ВЕ-ЧЕ-РИ-ЦУ, ВЕ-ЧЕ-РА-ТИ  
СКУ-ХА-ЛА САМ ВЕ-ЧЕ-РИ-ЦУ, СКУ - ХА - - ЛА САМ КА - ТО

НЕ - ЋУ, КА - ТО, ЗЛА - ТО, ВЕ-ЧЕ-РА-ТИ НЕ - ЋУ.. СКУХАЛА САМ  
ЈЕСТИ НЕЋУ, КА - ТО, ЗЛА - ТО ЈЕ - СТИ НЕ - ЋУ..

ЈЕ - СТИ НЕ - ЋУ, КА - - ТО, ЈЕСТИ НЕ-ЋУ КА - ТО, ЗЛА - ТО,  
СКУХАЛА САМ ВЕ-ЧЕ-РИ-ЦУ, ВЕ-ЧЕ-РА-ТИ НЕ - ЋУ, КА - ТО, ЗЛА - ТО,

ВЕ-ЧЕ-РА-ТИ НЕ - ЋУ. ПРОСТРЛА САМ ПОСТЕ-ЈИ-ЦУ,  
ЈЕ - СТИ НЕ - ЋУ. ПРОСТРЛА САМ ПОСТЕЈИЦУ, ПРО - СТР - ЛА САМ,

У ЊУ ЛЕ-ЋИ НЕ - ЋУ, КА - ТО, ЗЛА - ТО, У ЊУ ЛЕ-ЋИ НЕ - ЋУ.  
КА - ТО, ЛЕ-ЋИ НЕ-ЋУ КА - ТО, КА-ТО, ЗЛАТО, ЛЕ - ЋИ НЕ - ЋУ.

Композицију *Славонке* сачињавају три народна славонска напева: *Скухала сам вечерицу*, *На ливади зелени се трава* и *Текла вода Карашица*. Садржајно различит народни музички фондус (*Скухала сам вечерицу* – обичајна песма; *На*

<sup>346</sup> Боривоје Поповић, *Славонке*, Шабац, Фестивал дечјих хорова Србије, 1970.

*ливади зелени се трава* – песма уз рад; *Текла вода Карашица* – песма о крају) интегрисане су у формалну целину која представља гранични облик између руковети и хорске свите. Особине Поповићевог композиционог принципа надградње фолклорних музичких цитата показују сличност са претходним макроформалним обрасцима из његовог опуса (*Под Видлич гором, Пироћанке*), где се садржајна и стилска целовитост композиције приказује у амплитудама сличности и контраста градивних песама.

Примарни обједињујући чинилац народних напева, као у руковетној форми, је уски фолклорни ареал који доприноси општем стилском јединству. Распоред темпа и карактера песама указује на диспозицију класичног троставачног циклуса: *Moderato–Andante –Allegro vivo*, те на циклични свитни обликотворни концепт. У прилог томе говори и недовољна тематска повезаност текстова песама која кореспондира са њиховом музичком садржином, творећи релативно аутономне супстрате композиције.

Идентична унутарња архитектоника спољних песама заснована је на моделу мале троделне песме: Увод *a b a<sub>1</sub>*, док је централна песма знатно мањих димензија, структурно представљена периодичном структуром: *a a<sub>1</sub>*. Кохезивни аспект песама остварен је у специфичним прелазима који фокусирају суштинске трансформације тоналног плана, припремајући наступ нове песме.

У намери да што више приближи традиционални славонски звучни идиом, Поповић се ослања и на познате постојеће обраде вокалне фолклорне грађе. Уметничка трансформација народног напева/народне попијевке *Skuhala sam večericu* у оквиру прве песме показује значајну сличност са музичким садржајем из пера композитора Франа Лотке (Fran Lhotka, 1883–1962).

## 17. Skuhala sam večericu.

Fran Lhotka, Op. 14. broj 17.

*Allegretto.*

Tenori. *mf* Sku-ha-la sam ve-če-ri-cu, ve-če-rat ju ne-ću Ka-to zla-to, ve-če-rat ju ne-ću!

Basi. *mf*

*tumburice*  
bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim bim.

*p* hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm hm brm. Ka-to zla-to hm brm hm brm hm brm. hm brm. hm brm. hm brm.

*f* zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm zm.

*p* zm zm zm zm zm zm.

2. Prostrla sam posteljicu, u nju leći ne ću; Kato, zlato, u nju leći ne ću!

R. R. 7.

Поповићев приступ етнографској баштини Славоније у значајној мери се диференцира од стилизације фолклорних напева његовог родног краја. Како је музичка традиција један од примарних симбола националног идентитета и културолошког наслеђа, оправдана је доза обазривости Боривоја Поповића при уметничком обликовању ове музичке грађе. Музички језик *Славонки* почива на позицијама дура и мола, уз местимичну примену модалних обрта који омогућавају колористичке ефекте. Изразито фреквентном акордском везом V–VI (нарочито у оквиру прве песме), осветљава се статичка функција која у оквиру тоналитета успоставља елемент мировања. Варљиви обрт не представља само неочекиван наступ VI ступња, већ и контраст који доноси молски акорд у односу на доминирајућу светлу дурску звучну сферу. Посебан сегмент тоналног и формалног садржајног концепта представља прелаз између прве и друге песме (т. 31–36), који тенденциозно припрема

<sup>347</sup> Fran Lhotka, *Jugoslavenske narodne pjesme op. 14, broj 17*, Zagreb, Rikard Roskap, 1921, 33.

наступ новог музичког материјала. Наведене одреднице у нотном запису делују на нијансирања брзине извођења, односно агогику (*molto meno mosso, ritenuto*), а реализацијом процеса модулације из Е-дура у Еф-дур најављује се нова тонална оријентација.

Композиција *Славонке* била је веома често на репертоару дечјег хора *Друштва пријатеље деце* са Чукарице под управом Боривоја Поповића, а 1970. године у оквиру *Фестивала дечјих хорова Србије* у Шапцу и обавезна композиција.

### 3.1.3. Трећи период (1968–1984)

Почетак шездесетих година двадесетог века означава релевантну прекретницу у развојном току професионалне каријере Боривоја Поповића. Као део коауторског тима, он учествује у реализацији великог пројекта у домену културног и образовног издаваштва – изради методских приручника *Muzika u školi I-II*<sup>348</sup> који су публиковани у периоду 1961–1962. године. Ово раздобље обележио је и Поповићев прелазак из Музичке школе „Станковић” на Музичку академију у Београду (1962), што је додатно допринело његовој афирмацији у високошколској музичко-педагошкој сфери.

Интензивно прожимање педагошких и уметничких елемената унутар јединственог музичког система Боривоја Поповића представља примарну одредницу трећег креативног периода, потврђујући његово полиматско музичко становиште које обухвата, координира и интегрише различите области музике. Уметничку делатност трећег периода обележила је посвећеност организаторском, диригентском раду, стручним активностима<sup>349</sup> и наравно, композиторској делатности. Стваралаштво трећег периода манифестује се кроз фузију националних уметничких тенденција тога доба и Поповићевог својственог интересовања за традиционалну музичку основу као непролазног идејног стимуланса.

---

<sup>348</sup> Dušan Plavša i Borivoje Popović, Margita Debeljak, Dragoljub Erić, *Muzika u školi... I deo*, 1961, нав. дело; Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi... II deo*, 1962, нав. дело.

<sup>349</sup> Поред ангажовања у жиријима на многобројним хорским такмичењима широм земље (председник Уметничке комисије Југословенских хорских свечаности у Нишу, члан жирија Омладинског хорског фестивала у Цељу, члан жирија Фестивала дечјих хорова Србије у Шапцу...), Боривоје Поповић се остварио и као предавач и писац на теме из области рада са хорским ансамблима.



У овој фази композиторске делатности доминирају дела за различите хорске ансамбле (*a cappella*, са клавирском пратњом), уз једну композицију посвећену виолини:

*Nanina uspravanka (tekst narodni)* за женски/дечји хор, година 1968.

*Фестивалска песма* за дечји хор и клавир, година 1973.

*Pod Vidlič gorom: svita za mešoviti hor*, година 1980.

*Damjanova majka* за мешовити хор, година 1982.

*Pastorala u g-moll-u za violinu solo*, година 1984.

*Nanina uspravanka* заузима најистакнутије место у композиторском опусу Боривоја Поповића, она је његов препознатљив музички проседе и ауторски заштитни знак. Уникатни сензибилитет којим одише музичка садржина ове композиције продукт је индивидуалног уметничког израза нескривено обојеног аутобиографским елементима. По сведочењу Невене Поповић, *Nanina uspravanka* је надahnута и посвећена њеној баки по оцу.<sup>350</sup> Ниједан музички корпус у богатом фондусу Боривоја Поповића није толико пасионирано утицао на њега, упућујући га на модификовање и инкорпорирање у оквиру различитих музичких области. Од стварања 1968. године, *Nanina uspravanka* постала је обавезан део извођачке литературе многих хорских ансамбала у земљи и иностранству.

---

<sup>350</sup> Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казавања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 191.

Пример 82. Borivoje Popović, *Nanina uspavanka* (tekst narodni) за женски/дечји хор,  
почетна страна<sup>351</sup>

**NANINA USPAVANKA**  
(tekst narodni) Borivoje Popović (1968)

ANDANTE

S. - - - - -  
I. ALT. NU-NAJ NI-NA NA-NA NU-NAJ NI-NA NA-NA NU-NAJ 'NU-NAJ DE - TEN-CE  
II. ALT. NU-NAJ NI-NA NA-NA NU-NAJ NI-NA NA-NA NU-NAJ 'NU-NAJ DE - TEN-CE  
B. OJ! NU-NAJ DE - TEN-CE

ZA-SPI MI, ZA-SPI, DE - TEN-CE,  
NU-NAJ ZA-SPI-MI OJ - RV-ŽA OJ NE - KA RA-STE  
NU - NAJ ZA-SPI-MI RU - ŽO RU - ME-NA NE - KA RA-STE  
OD - ME-NA RA - STI, ČE DO MOJE, RA - STI NA - NI OJ! - RV - ŽO  
OD - ME-NA RA - STI MI, ČE - DO, RA - STI NA - NI  
OD - ME-NA RA - STI MI ČE - DO, RA - STI NA - NI  
MO - JA, NIZ PUT TI VI - DIM SVA - TO - VE I P' LNA KO - LA S' DA - RO - VE,  
NU - NAJ NI NA NA NA NIZ PUT VI - DIM TVO - JE SVATOVE, VI - DIM ČE - DO, P' LNA KO - LA S' DA -  
CVE - TAJ, NIZ PUT VI - DIM TVO - JE SVATOVE VI - DIM, ČE - DO, P' LNA KOLA S' DA -

Формално јасна и прегледна, садржина *Nanine uspavanke* конципирана је у облику мале троделне песме:

Увод *a b a*<sub>1</sub>

<sup>351</sup> Borivoje Popović, *Nanina uspavanka* (tekst narodni), Лег. Поп, Београд, Гроцка, архива основне музичке школе „Невена Поповић”. Копија аутографа датираног у Београду, 1968. године.

Специфична двотактна интродукција носилац је неутралне лирске нарације (ономатопејске речи *нунај-нина-нана*), која успоставља и профилише мелодијско-кинетички аспект успаванке. Почев од трећег такта, уводи се главна мелодијска линија у деоници сопрана, уобличена у форми мале реченице (т. 3–6), коју позорно прате ниже деонице (Алт I и Алт II). Тематика пратње у оквиру које преовлађује континуирани ток пасторалних терци дочарава нарочит звучно-тембровски ефекат. Ова музичка епизода у оквиру партитуре сублимира звучни и хармонски потенцијал паралелних терци, производећи пријатан, илуминирајући доживљај<sup>352</sup>, истовремено га пласирајући као периферни мелодијски плато композиције. Одсек *b* (т. 11–24) не доноси нарочит контраст, будући да је садржај у значајној мери заснован на елементима главне теме изложене у оквиру претходне формалне целине. Но, захваљујући трансформацијама познатог материјала интегрисаним у концептуално фрагментаран структурни оквир, постигнута је свеукупна снажна градација подржана израженим динамичким сенчењем. Завршницу композиције представља репризни одсек *a1* (т. 25–36), делимично садржајно и фактурно измењен, одражавајући избалансираниост свих мелодијских линија трогласног хорског састава. Ремодулујући двотактни увод са почетка композиције (т. 35–36), Поповић постиже вишеслојну заокруженост музичког садржаја, потцртавајући његово лирско поетично језгро.

Музички језик *Nanine uspavanke* је супстрат Поповићевог личног израза заснованог на стилским и садржајним особеностима „романтичарске националне школе”.<sup>353</sup> У оквир доминирајуће, модално обојене фолклорне мелодике повремено су интегрисани тонални инсерти, углавном у смислу звучно контрастних завршетка музичких целина. Примарна тежња Боривоја Поповића огледа се у колоритној експресији, односно флуентном наслојавању модалних сфера које представљају основне звучне особине градивних одсека. Тако, почетно тонирање у оквирима еолског и фригијског модуса *in F* које карактерише први одсек, добија нову

<sup>352</sup> Овде се посебно фокусира примена велике, *тикардијске терце* на крају такта 10, као својеврсне идеје о консонантном, акустички прочишћеном завршетку музичке мисли.

<sup>353</sup> Како наводи Соња Маринковић, Стеван Стојановић Мокрањац је „најзнатнија личност српске музике, утемељивач романтичарске националне школе, те се по значењу и вредности своје многостране делатности пореди и изједначава са улогом коју је Вук Караџић имао у српској књижевности”. Видети: Соња Маринковић, *Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања*, нав. дело, 28.

оријентацију у средишњем делу композиције са звучним амбијентом јонског модуса *in Ges* и миксолидијског модуса *in B*.

Годину дана после настанка, аутор је *Naninu uspravanku* адаптирао и инкорпорирао у садржину свог уџбеника за наставу солфеџа у универзитетској музичкој настави, без напомене да се ради о инсерту из уметничке литературе.

Пример 83. Borivoje Popović, *Intonacija*, primer broj 166<sup>354</sup>

Andantino

166

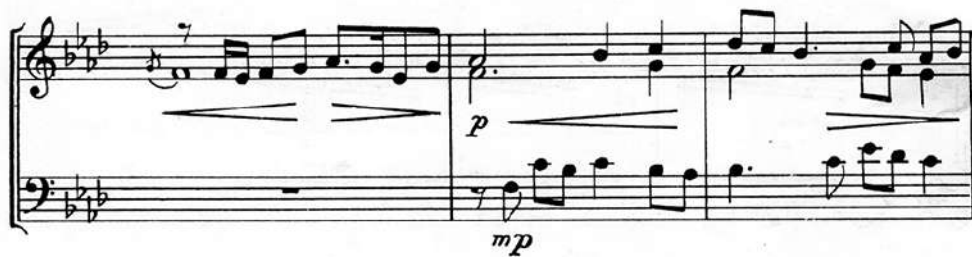
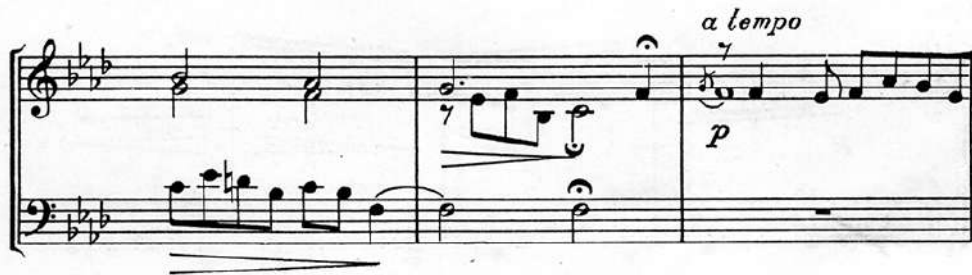
*p*

*cresc.*

*rit. a tempo*

*mf*

<sup>354</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*, нав. дело, 130–131.



У Методским упутствима за рад на двогласним и трогласним примерима у оквиру уџбеника *Intonacija*, Поповић упућује предлоге и сугестије за разноврсно коришћење вишегласних садржаја у области мелодике и диктата, при чему посебно напомиње могућност алтернације вокалних извођачких састава.<sup>355</sup> У процесу адаптације *Nanine uspavanke* за употребу у настави солфеџа, садржина је скраћена и незнатно садржајно модификована, уз задржавање карактеристичне троделне концепције.

<sup>355</sup> Исто, Методска упутства, 11.

Боривоје Поповић је са *Naninom uspravankom* стекао велику популарност за живота, но ништа није могло припремити светски успех ове композиције као једне од главних музичких тема филма *Спаситељ (Savior)* Предрага Антонијевића (1959) из 1998. године.<sup>356</sup> По мишљењу многих колега и стручњака, *Nanina uspravanka* је Поповићево најуспелије хорско дело. Међу њима се издваја критика Бранка Ђурковића, диригента проминентног ансамбла *Хор 66 девојака* из Шапца, који је ову композицију изводио много пута у оквиру концертних или такмичарских наступа. У разговору са писцем и публицистом Љубисавом Андрићем (1938–2002), Ђурковић је дубину поетског садржаја и снагу емотивне поруке овог Поповићевог дела илустровао занимљивом анегдотом која описује догађај после једног од јавних извођења.

„У дворани, међу тридесетак хорова, била су двојица из Новог Сада који, после су ми причали, годинама нису говорили. Кад су чули Нанину успаванку пришли су један другом, загрлили се и пољубили. Толико су били потресени да су заборавили на вишегодишња кавжења, прешли су преко свега [...] Можда је ово одговор на оно претходно питање – о моћи музике”.<sup>357</sup>

Шездесете године двадесетог века означавају период експанзије стручних активности Боривоја Поповића у сфери хорске музике. Поред ангажовања у жиријима на многобројним хорским манифестацијама широм земље (председник Уметничке комисије *Југословенских хорских свечаности* у Нишу, члан жирија *Mladinskog певског фестивала* у Цељу, члан жирија *Фестивала дечјих хорова Србије* у Шапцу од оснивања 1969. године...), Боривоје Поповић се остварио као извештач са хорских догађаја<sup>358</sup> и предавач/писац на теме из области рада са хорским ансамблима. На Саветовању зборовођа и музичких педагога у оквиру *III Mladinskog певског фестивала* у Цељу 1963. године Боривоје Поповић је представио реферат под

<sup>356</sup> У специфичном, модерном аранжману америчког реномираног композитора примењене музике за филм, телевизију и позориште Дејвида Робинса (David Robbins, 1955) *Nanina uspravanka* је добила свој филмски деби и самим тим, нову, визуелну димензију. Као главна тема трагичне ратне приче, музика Боривоја Поповића у великој мери доприноси драмској карактеризацији ликова – она је музички *idée fixe* који преноси филмску мултидимензионалну (емоционалну, наративну и метатекстуалну) експресију и тиме омогућава аудио-визуелну кохерентност филмског остварења. Видети: David Robbins, *Savior* (music album), original motion picture soundtrack, 1998.

<sup>357</sup> Љубисав Андрић, нав. дело, 57.

<sup>358</sup> Поповић, Боривоје, „Пете југословенске хорске свечаности (3–7. јул 1974)”, *Pro musica, Фестивали 1974*, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1974, 6–7. Боривоје Поповић, „Збирка хорских песама за хорова школског узраста”, *Pro musica*, број 120, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1983, 25; Боривоје Поповић, „Фестивал дечјих хорова Србије”, *Pro musica*, број 123, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 27 и 29.

називом *Vzgoja učnega kadra za glasbeni pouk na osnovni šoli/Образовање наставног кадра за наставу музичког васпитања у основној школи* и суделовао приликом коначне редакције закључака саветовања које је по завршетку послато многобројним школским, просветним и културним форумима и организацијама, те стручним удружењима музичких педагога, композитора и музичких уметника у савезним и републичким оквирима.<sup>359</sup> Излагање Боривоја Поповића је штампано у целини у часопису *Grlica* исте године.<sup>360</sup> Као учесник округлог стола на тему *Музички одгој дјете* на реномираном *Festivalu djeteta* у Шибенику, Боривоје Поповић је 1965. године изложио реферат *Предшколско дете и музика*,<sup>361</sup> који је у целини публикован у часопису *Muzika i škola*.<sup>362</sup>

Своју велику приврженост дугогодишњем раду са најмлађим извођачима с посебним освртом на радост фестивалских наступа и музицирања, Поповић је преточио у *Фестивалску песму* за дечји хор и клавир, где се потписује као аутор текста и музике.

*Фестивалска песма* започиње опсежним инструменталним уводом свечаног, маршевог карактера. Садржајно аутономан, овај сегмент композиције не припрема даљи ток музичке садржине, већ апострофира програмски контекст. С циљем дочаравања специфичне интродукционе, фанфарске фестивалске атмосфере, Боривоје Поповић успоставља баланс између хармонске и мелодијско-ритмичке експресивности. Интегришући специфичну линеарну димензију ритма са изразитим ударачким пулсом и континуиране хроматске терцне везе као водећи театарлни идиом звучне динамике, Поповић презентује мотивски потенцијал уводног дела композиције.

Материјал који следи после инструменталног увода обликован је у форми развијене песме:

*a a<sub>1</sub> b l: c :l*

<sup>359</sup> Gortan, Milan, „Savjetovanje zborovođa i muzičkih pedagoga u Celju”, *Muzika i škola*, broj 3, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1963, 107–108.

<sup>360</sup> Borivoje Popović, „Vzgoja učnega kadra za glasbeni pouk na osnovni šoli”, *Grlica: revija za glasbeno vzgojo*, letnik IX, številka 3, Ljubljana, Društvo glasbenih pedagogov Slovenije, 1963, 44–48.

<sup>361</sup> Truda Reich, „Tri zanimljiva događaja gledana s aspekta muzičkog pedagoga”, нав. дело, 45–49.

<sup>362</sup> Borivoje Popović, „Predškolsko дете и музика”, *Muzika i škola*, broj 2, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1965, 56–58.

Тематске целине осим садржајне разноликости, значајно диференцирају у погледу фактуре. Сукцесивно комбинујући хорски став, Поповић представља различите варијанте извођачког медијума.

Пример 84. Боривоје Поповић, *Фестивалска песма* (дечји хор и клавир), почетне стране<sup>363</sup>

**ФЕСТИВАЛСКА ПЕСМА**

*Marciale* ТЕКСТ И МУЗИКА:  
БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ

хор

КЛАВИР

*f*

*cresc.*

*mf*

<sup>363</sup> Боривоје Поповић, *Фестивалска песма* (дечји хор и клавир), Београд, 1973.



*mf*

1. Из на-ших гру-ди пе-сма се ра-ба  
2. ру-ке су на-ше не-жа-ке и сла-бе

са на-ших ус-та по-зда-ви ле-те,  
ал' чвр-сто гр-ле це-о свет,

*cresc.*

нек го-луб ми-ра над зем-љом кру-жи  
о-чи нам и-скре, гру-ди се ши-ре

Иницијално вокално излагање у оквиру формације *a a1* (т. 13–28) карактерише унисоно извођење, емитујући монолитни звучни колорит у складу са смислом и поруком поетског текста. Клавирска пратња се знатно модификује у односу на самостално уводно излагање, те поприма субординирајућу улогу. Мелодија хорских гласова је органски уткана у хармонски клавирски став, чиме се знатно оснажује њен звучни и тембровски капацитет.

Средишњи део композиције уноси неопходан садржајни контраст, у тоналном и фактурном погледу. Почетни дурски амбијент (т. 29) убрзо се трансформише

успостављајући молску оријентацију музичког тока. Нови вид фактуре оличен је у прозрачном двогласу са доминирајућим интервалским паралелизмима.

Пример 85. Боривоје Поповић, *Фестивалска песма*, део *b*

The musical score for Example 85 consists of two systems. The first system is marked *mf* and *in tempo (piu mosso)*. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: ПО - ЛИ - МА НА - ШИМ НЕ - КА ЛЮ - ВАВ ЦВЕ - ТА. The second system is marked *cresc.* and continues the vocal and piano parts. The lyrics are: МО - РЕМ О СРЕ - ЂИ НЕ - КА, НЕ - КА ХУ - ЈИ БАЛ. The piano part includes a triplet of eighth notes in the final measure of the second system.

Завршница композиције доноси трећу варијанту хорског става, која садржи својеврсну интеракцију хомофоне и полифоне фактуре. Полазни имитациони образац усложњава звучну слику и доприноси општој градацији музичког тока.

Пример 86. Боривоје Поповић, *Фестивалска песма*, део *c*

The musical score for Example 86 consists of two systems. The first system is marked *mf* and *cresc. f*. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: НЕ - КА НАМ РА - ДОСТ НЕ - КА РА - ДОС - НО. The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: КРА - СИ ЛИ - ЦА. The piano part includes a triplet of eighth notes in the final measure of the second system.

*Фестивалска песма* била је део стандардног репертоара многобројних дечјих хорова у Србији и региону, а једно од последњих јавних извођења ове композиције забележено је на концерту поводом стогодишњице рођења Боривоја Поповића у Гроцкој априла 2018. године.

Реконцептуализација, као поновно идејно промишљање и обликовање ауторских композиција једна је од карактеристика композиторске делатности Боривоја Поповића. Поимање познатог музичког нуклеуса из различитих креативних перспектива и са дистинктивним уметничким циљевима потврђује потенцијал изворног музичког ткива и осветљава особености његових прерада. Године 1980, три деценије после настанка, оригинална *И руковат: Под Видлич гором* добија своју коначну верзију. Као резултат вишеструког реконструирања и финалног профилирања форме основне музичке грађе, поднаслов последње верзије композиције садржи и експлицитну ознаку облика – *Svita za mešoviti hor*.<sup>364</sup> Значајан временски размак између друге и треће верзије композиције допринео је слојевитим изменама дела, понајвише у погледу обима, а и са аспекта фактуре, карактера и у мањој мери, музичког језика.

У том смислу, Боривоје Поповић је своју пажњу првенствено посветио изменама унутар трећег одсека (C), који презентује народну песму *Пошла Тројанка на воду*. Прва у низу је промена основне атмосфере – иако задржава исти карактер (*Moderato*), аутор значајно преиначује брзину извођења ( $\text{♩} = 84 \rightarrow 108$ ). Трећи одсек је у ревизији претрпео и скраћење од укупно десет тактова у односу на претходну парадигму из 1952. године. Сажимањем музичко-тематске конструкције у потпуности је изостављена строфа „Еве ти свилена марама, дојди ми, дојди Тројанче убаво, дојди при мене”, чији је музички материјал садржао упечатљив карактерни, тонални и фактурални контраст у односу на претходне.

Други део свитног диптиха – делимично трансформисани аутоцитат *Nišavskog ora*, у новој верзији добија и нов, освежени карактер са додатном интерпретативном смерницом *Allegro moderato (con espress.)*. Осим уводне измене, сигнификантне композиторске интервенције сагледавају се у погледу интерног архитектонског преобликовања градивних одсека. За разлику од верзије композиције из 1952. године, у оквиру које је Боривоје Поповић презентовао готово неизмењен

---

<sup>364</sup> Borivoje Popović, *Pod Vidlič gorom: Svita za mešoviti hor*, Beograd, 1980.

аутоцитат *Nišavskog ora*, у финалној преради из 1980. године суштинска модификација је садржајно-формалног типа, остварена у уједначавању метричког сегмента музичке садржине. Изостављањем дела *b* – пасторалног интермеца *Largo* у трочетвртинској мери, али и додатним сажимањем одсека *a<sub>1</sub>*, избегнут је својеврстан предах и постигнуто је метричко обједињавање другог дела хорске свите који сада има схему:

*a* (т. 112–149) *a<sub>1</sub>* (т. 150–165) *b* (т. 166–173) *a<sub>2</sub>* (т. 174–205)

Консеквентан метрички профил такта 7/8 истиче ритам и покрет, метро-ритмичку „захуктану моторичност”<sup>365</sup>, сугестивно потцртавајући карактер народне игре. Значајну подршку овој развојној динамици даје и својеврсно текстуално „преплитање”, односно наизменично увезивање стихова две песме. Као један од препознатљивих атрибута Мокрањчевог наслеђа, овај композициони поступак појачава музичко-тематску кохезију унутар дела „чиме мозаичка форма бива чвршће стегнута...”.<sup>366</sup> Финале композиције обједињује систематску динамичку градицију и интензитет брзине извођења са мелодијским врхунцима, тако досежући енергетски и експресивни климакс.

Основне измене музичког језика у коначној верзији прераде *И руковети: Под Видлич гором* у вези су са композиционо-идејним особеностима Поповићевог стила које одликују трећи период његовог стваралаштва (1968–1984). Као резултат композиторских интервенција приликом хоризонталног вођења гласова, повремено се јављају софистициране структурне акордске промене, нарочито у оквиру завршних хармонских комплекса пасторалних интермеца (т. 62; т. 111) Нова сазвучја у виду акорада са додатим тоновима доносе колористичко освежење и нову хармонску димензију.

Коначна, трећа верзија композиције *И руковет: Под видлич гором* из 1980. године имала је свечану премијеру на престижној манифестацији *Осме југословенске хорске свечаности* одржаној исте године у Нишу. Поповићева свита *Под Видлич гором* „у којој се смењују сетна и ведрa расположења инспирисана тема-

<sup>365</sup> Dejan Despić, *Melodika*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 124.

<sup>366</sup> Властимир Перичић, „Белешке о формалној структури руковети”, *Pro musica*, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981 (посебно издање), Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 7.

тиком родног краја композитора”<sup>367</sup> нашла се први пут пред широком публиком заједно с композицијама Радомира Петровића (1923–1991) *Molitva ciganska jasenovачка*, Војислава Илића – *Нема леба*, Александра Цамбазова (1936–2022) *Тутуноберачите*, Цвјетка Ивановића (1929–1994) *Подгорички севдах* и Матије Молцера (мађ. Mátyás Molcer, нем. Mathias Molzer; 1935) *Belutak*.

Друштвено-политички амбијент осамдесетих година двадесетог века у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији био је значајно детерминисан смрћу Јосипа Броза Тита (1892–1980) и дуалном односу према његовом политичком завештању. Док су се, с једне стране будиле националистичке аспирације и јачале унутарње етничке тензије, струје које су подржавале и оживљавале сећања на тековине славне Народноослободилачке борбе у Другом светском рату показивале су ангажованост, нарочито у уметничким круговима. У таквој специфичној атмосфери године 1982. настала је хорска композиција Боривоја Поповића, *Damnjanova majka*. Потресна тематика из Народноослободилачке борбе је инкорпорирана са његовим премоделованим стваралачким хорским музичким изразом у циљу што рељефнијег и реалистичнијег трансфера стваралачке идеје.

**Пример 87.** Боривоје Поповић, *Damnjanova majka* за мешовити хор, почетна страна<sup>368</sup>

**DAMNجانОВА МАЈКА**

**BORIVOJE POPOVIĆ (1982.)**

*Con fuoco* м.м. ♩=72

S.  
A.  
T.  
B.

*Tut-nji i gr-mi, al' ki-se ne-ma,*  
*se-va-ju mu-nje, a ne-bo pla-vo, tut-nji i gr-mi, al' ki-se ne-ma,*

<sup>367</sup> Мирјана Ивановић, „Осме југословенске хорске свечаности”, *Pro musica, Фестивали 1980*, Београд, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 15.

<sup>368</sup> Боривоје Поповић, *Damnjanova majka*, Београд, 1982.

lo-mi se dr-ve-će, a ve-tra ne-ma, o-pa-da liš-će pod va-trom gne-va,  
 lo-mi se dr-ve-će, a ve-tra ne-ma, o-pa-da liš-će pod va-trom gne-va,

Корени Поповићеве ратне лирике утемељени су у његовом опусу још 1957. године, у оквиру композиције за женски хор и клавир *Марија на Пркосима*. Надахнут драматичним ратним доживљајима и невероватним хероизмом младе жене-борца, Боривоје Поповић у баладичном руху главни лик трансформише у револуционарни симбол.

Наратив *Damnjanove majke* представља синергију снажне и аутентичне ратне слике и тужбалице. Постоје индиције да је инспирацију за стварање текста Поповић пронашао у трагичној судбини народног хероја Дамјана Максића (1920–1943), који је погинуо на Сутјесци за време Пете непријатељске офанзиве. Опевајући младог ратника Дамњана и његову трагичну судбину, Боривоје Поповић постепено открива суштински мотив свог наратива – бол Дамњанове мајке за сином јединцем.

Поезија Боривоја Поповића обилује тешким сликама и реалистичним портретима трагике и очаја. Мелодијске линије подупиру емоционална дејства литеарног текста, додатно потцртавајући његов значај и поруку.

Архитектоника композиције *Damnjanova majka* је најближа прокомпонованој форми и састоји се из шест одсека:

*a b c d e f*

Сукцесивно наслојавање музичких тематских блокова у складу је са развојном динамиком текста творећи јединствену драматуршку целину. Уводни одсек – пролог (т. 1–17) одликује изразито сугестивна мелодика подржана карактером *Con fuoco* и фреквентним динамичким валерима. Музика је у служби тумачења литеарне садржине, осветљавајући основна изражајна средства Поповићевог музичког језика обојеног експресионистичким тенденцијама: напуштање тоналитета, нестандардни акорди, оштре дисонанце, изломљена мелодијска линија, фре-

квентне и нагле промене темпа, екстремни динамички контрасти, инструментални модалитет вођења гласова вокалног апарата, крајња узбуђеност музичког израза... Пратња неутралним вокалом са карактеристичним ритмичким обрасцем у секстолама (т. 13–16) манифестује нарочиту колоритну подлогу најдубљем гласу који доноси водећу мелодијску деоницу.

**Пример 88.** Borivoje Popović, *Damnjanova majka*, пролог

The musical score is presented in two systems. The first system is marked *in tempo* and *mp*. It features a vocal line with the lyrics "krv-lju o-bli-ve-na." and an instrumental accompaniment with a complex rhythmic pattern. The second system is marked *f sempre* and continues the vocal line with the lyrics "zle si-le mra - ka u rat - nom vi-ho-ru". The instrumental accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Завршетак првог одсека *quasi* тоналном каденцом (Ges: T, акорд са додатом секстом) са дисалтерацијом *des-de* и динамиком која иде до *pp*, постигнут је динамички и изражајни антиклимакс.

Пример 89. Borivoje Popović, *Damnjanova majka*, завршна каденца I одсека

kr - va - vi i stra - vič - ni sir bi - ru - ju!

Други одсек, *Agitato* (т. 18–24) јесте кратак приказ у оквиру којег ескалира драмска напетост. Нова метричка оријентација (13/8→11/8→10/8→12/8) у симбиози са полицентричним хармонским елементом који осцилује на линији *Ges-es* (*перемениј лад*), дочарава фолклорни колорит интензивно пратећи разраду текста. Структурирајући композицију као сплет аутономних музичких слика, Боривоје Поповић посебну пажњу посвећује дефинисању њихових завршница, приказујући особености свог музичког језика. У том смислу занимљива је фолклорна каденца на крају другог одсека која добија своју неонакордалну хармонизацију.

Пример 90. Borivoje Popović, *Damnjanova majka*, завршна каденца II одсека

zlo-slu-tno od - jek - nu al' od-mah u - tih - nu

Трећи одсек, *Funebre* (т. 25–55) значајно диференцира у односу на претходне. У складу са централним драмским заплетом, структурална и систематичка повезаност које твори јединство садржаја и форме у овом делу композиције достиже



свој врхунац. Трећи одсек састоји се из чак четири пододсека<sup>369</sup> који приказују кохерентне драмске ситуације, са дозирањем контрастних елемената музичког садржаја.

Музичко-драмски нуклеус трећег одсека резолутно је представљен већ на самом почетку. Цитирањем и фузионисањем мотива из два проминентна инструментална посмртна марша – *Marche Funèbre* Фредерика Шопена (Frédéric Chopin, 1810–1849) из трећег става клавирске сонате оп. 35, бр. 2 у *бе молу* и југословенске верзије совјетског *Посмртног Марша Пролетера*, односно масовне песме *Вы жертвою пали*<sup>370</sup> Боривоје Поповић креира атмосферу злослутног ишчекивања.

**Пример 91.** Боривоје Поповић, *Дамњанова мајка*, почетак III одсека

The image shows a musical score for the piece "Funèbre" from "Damjanova majka" by Borivoje Popovic. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction and the start of the vocal line. The second system continues the vocal line with lyrics in both Cyrillic and Latin script. Dynamics include *mf* and *f*.

*Funèbre*

Na no-si-li - ma mlad ju - nak u po - ho-de do-mu svom i - - de,

Na no-si-li - ma mlad ju - - nak u po - ho-de svom do - mu

Na no-si-li - ma mlad ju - nak do - mu svo - me

Na no-si-li - ma mlad ju - nak do - mu svo - me

Na no-si-li - ma mlad ju - nak. u po - ho-de svom do-mu i - - de,

<sup>369</sup> Обликотворну концепцију средишњег одсека композиције *Дамњанова мајка* творе четири пододсека: први (т. 25–36), други (т. 37–47), трећи (т. 48–52) и четврти (т. 53–55).

<sup>370</sup> Песма *Вы жертвою пали* је настала 1878. године на текст Антона Александровича Амосова (Антон Александрович Амосов, 1854–1915) и у музичком аранжману Николаја Иконикова (Николай Николаевич Иконников, 1879–1958). Инспирисан овом композицијом, Дмитриј Шостакович (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906–1975) обликовао је трећи став (*Adagio*) своје симфоније бр. 11 оп. 103 у *ге-молу*.

Ламентација мушких гласова разоткрива срж трагике наратива. Драматуршка симбиоза мелодијских супстрата као носилаца поетско-музичких семантичких слојева представља примарну експресивну идеју: мотив II теме клавирске сонате Фредерика Шопена у деоници баса праћен остинатом у баритонима синтетише се са лајт мотивом *Посмртног марша пролетера* у деоници тенора.

Развијајући трагичну фабулу, Поповић достиже фундаменталну градицију у оквиру другог поддсека захваљујући вештом обликовању хорске фактуре. Репризирани мотив Шопеновог *Marche Funèbre* у извођењу мушког хора интегрисан је са нарочитим остинатом на фригијском пентахорду *in F* у алту и слободном мелодијом у сопрану. Иако је преовлађујућа тонална оријентација у овом сегменту композиције у оквирима бе мола, синергија остината *in F* и базичне тоналности ствара утисак латентне битоналности.

Пример 92. Borivoje Popović, *Damjanova majka*, други поддсек III одсека

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: *ša - - pat zlo - slut - ni k'o ve - - tar pro - hu - ja*. The piano accompaniment features a complex ostinato in the bass, with a *cresc.* marking. The second system continues the vocal line with lyrics: *do maj - - ke ra - nje - nog Dam - - nja - - na.* The piano accompaniment continues with the ostinato, and the cello/contrabass line has a *rit.* marking at the end.

Карактерним и садржајним антиклимаксом који се сагледава од четвртог одсека композиције, доминира лик Дамњанове мајке са својим чувственим патосом. Сваки сегмент музичке грађе подређен је успостављању емотивне релације између наратива и слушачког аудиторијума, од тематско-мелодијског развоја до изражајних промена фактуре, ритма, динамике, звучних боја... У том погледу, пети одсек доноси вишеструко усложњавање садржајних параметара.

Структура петог одсека огледа се у наслојавању три формалне потцелине<sup>371</sup>. У првој, која је уједно и највећих димензија, интензивира се композиторска идеја о инструменталном третману вокалног апарата. Конзистентни динамички изнијансирани остинато представља основни кинетички и конструктивни фактор музичког садржаја петог одсека. На самом почетку он се имитационо дистрибуира у деоницу алта образујући краткотрајан пратећи слој другачијег тембра. Музички ток који следи доноси развијање садржајно уједначених деоница женског хора и тенора над остинатом у басу приказујући контрастну хорску фактуру.

У оквиру другог пододсека аутор реинтерпретира мотив на неутралном вокалу *A* из трећег одсека (остинато на фригијском пентахорду) креирајући специфичну звучну подршку водећој мелодијској линији у деоници баса.

**Пример 93.** Borivoje Popović, *Damnjanova majka*, други пододсек V одсека

The musical score consists of four staves. The top three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom staff is for Bass. The music is in 6/4 time and features a complex, layered texture with ostinato patterns. The lyrics are 'le-pr-sa-nje' and 'zlo-slut-nih pti-ca.'

<sup>371</sup> Завршни одсек композиције *Damnjanova majka* сачињавају три пододсека: први (т. 64–78), други (т. 79–82) и трећи (т. 83–88).

Експлицитно вођена смислом и поруком литерарног елемента песме-елегије, Поповићева идеја завршнице композиције материјализована је у превасходно хармонском смислу. Изразито сложен музички језик *Damnjanove majke* се огледа у узастопним хармонским обртима од модалности до тоналности уз инкорпорирање звучно-колористичких ефеката: слободног третмана ванакордских тонова, снажних динамичких контраста који прате и подржавају синергију поетике и музике, фреквентних промена метра и темпа... Финале *Damnjanove majke* се манифестује у осетној диминуцији наведених садржајних параметара и у коначно прочишћеном музичком тексту последњег, шестог одсека. Почетно модално окружење еолског модуса *in D* убрзо се трансформише у изразито тонално –  $d \rightarrow F \rightarrow a$ . У тежњи да конкретизује драматуршки контекст свеобухватним антиклимаксом, Боривоје Поповић постепено смањује динамику кретања свих конституената музичког ткива до потпуног замирања звука.

Управо композицијом *Damnjanova majka* Боривоје Поповић је заокружио свој богати хорски опус којим је оставио значајан траг у српској хорској музици друге половине двадесетог столећа.

Последње ауторско дело Боривоја Поповића обједињује његов стваралачки портрет на крајње необичан, али не и неочекиван начин. Љубав према виолини која га је пратила целог живота и која је утицала на одабир његове професионалне вокације, потврдила се у *Pastorali u g-moll-u za violinu solo* из 1984. године.

**Пример 94.** Borivoje Popović, *Pastorala u g-mollu za violinu solo*<sup>372</sup>

*PASTORALA u g-mollu*  
za violinu solo

Borivoje Popović  
1984

<sup>372</sup> Borivoje Popović, *Pastorala u g-mollu za violinu solo*, Beograd, 1984.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: Fingerings 1, 10, 11, 3, 2, and a *sul G* instruction.
- Staff 2: A circled section with a *mp* dynamic marking.
- Staff 3: A circled section with a *3pp* dynamic marking.
- Staff 4: A circled section with a *p* dynamic marking.
- Staff 5: A circled section with a *f* dynamic marking.
- Staff 6: A circled section with a *mf* dynamic marking.
- Staff 7: A circled section with a *mf* dynamic marking.
- Staff 8: A circled section with a *mf* dynamic marking.
- Staff 9: A circled section with a *p* dynamic marking.
- Staff 10: A circled section with a *p* dynamic marking.

Handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *Cantabile* tempo marking, *mf* dynamic, and a circled section with a *3-2* fingering.
- Staff 2: A circled section with a *3-2* fingering.
- Staff 3: A circled section with a *3* fingering.
- Staff 4: A circled section with a *3* fingering, *Con fuoco (molto espr.)* tempo marking, and a *ff* dynamic marking.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin piece. It consists of eight staves of music. The notation is dense, featuring many slurs, triplets, and dynamic markings. Key markings include 'sul D' (sul ponticello), 'dolce', 'mp' (mezzo-piano), 'Largo', 'mf' (mezzo-forte), 'accel.' (accelerando), and 'rit.' (ritardando). There are also various fingering numbers and bowing directions indicated throughout the score. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Поднаслов *Pastorale – Жал за младост*<sup>373</sup> разоткрива iniцијалну програм-  
ску идеју његовог композиторског надахнућа.<sup>374</sup> Од почетних, школских ауторских  
радова посвећених виолини из далеке 1936. године<sup>375</sup>, Боровоје Поповић је прешао  
велики и значајан стваралачки пут, обликујући свој аутентични уметнички израз.  
*Pastorala u g-mollu*, његово последње познато дело, је поглед унатраг и омаж њего-  
вим есенцијалним инспиративним композиторским водичима – виолини као оми-  
љеном музичком инструменту и фолклорној традицији као базичној музичкој па-  
радигми.

<sup>373</sup> Видети страну 34 у овом раду.

<sup>374</sup> Пасторала као форма апсолутне музике премијерно се појавила у музичко-педагошком опусу Боровоја Поповића 1973. године, у оквиру уџбеника за солфеџо за пети разред школе за основно музичко образовање. Видети стране 411-412 у овом раду.

<sup>375</sup> *Sonata a-moll, Sonata* у де-молу за виолину. Видети стране 62–66 у овом раду.

Боривоје Поповић развија идејну концептуалну визију налик замишљеном синопису стварне приче са уводом, развојем и исходом/расплетом. Композицију сачињавају четири одсека формирајући облик развијене песме са репризом у духу пасторале.

<b>a</b> (т. 1–30)	<b>b</b> (т. 31–45)	<b>c</b> (т. 46–61)	<b>a<sub>1</sub></b> (т. 62–71)
<i>Largo affetuoso (Tempo rubato)</i>	<i>Cantabile</i>	<i>Con fuoco, molto espr.</i>	<i>Largo</i>

Карактер иницијалне целине уз интерпретативну одредницу – *Tempo rubato*, реферира на експресивну, ритмичку слободу у синергији са интуитивним променама темпа и индивидуалном извођачком обликовању техничког и музичког елемента музичке садржине. У оквиру првог одсека Боривоје Поповић сучељава два различита тематска платоа – драматичне, виртуозне пасаже дочаравајући дух и енергију шпанског, јужњачког сензибилитета и мирнији, суздржани линеарни ток пасторалних терци наглашавајући њихов светли звучни и хармонски потенцијал. Архитектоника музичког садржаја сагледава се у континуираном наслојавању мањих, реченичних целина као градивним структурним елементима форме одсека.

Фактурно прозачним другим одсеком доминира сетна кантилена у виду кратког предаха, преносећи емотивну садржину најављену у поднаслову. Но, наредни одсек доноси изненадни, силовити контраст, са почетним експресивним низом ритмизованих двохвата у *ff* динамици, потцртавајући сву темпераментност израза. У складу са карактером, преовлађује фрагментарна структура музичког садржаја, са израженим варијационим типом излагања материјала. Финални карактерни контраст и завршница *Pastorale* представљена је у облику сажете репризе уводног одсека у темпу *Largo*, обезбеђујући формалну симетрију облика и драматуршки смисао програмског садржаја композиције.

Тонална основа *Pastorale* и *g-moll*-и осцилује на линији *g-B*, подсећајући на *перемениј лад*. Музички језик Боривоја Поповића синтетише колористичку и експресивну улогу хармоније, исказујући је као примарни пратећи фактор мелодије и као екстерну дубинску димензију музичког ткива.

Уметнички лик и стваралаштво Боривоја Поповића сагледава се кроз његов вишедимензионални приступ креативном музичком изразу, успостављајући идеју о целовитости и универзалности полихисторске музичке детерминанте. Као

последник историјске линије српских музичких ерудита, Поповић је својим плодним композиторским и диригентским деловањем допринео креативном духу српске музике и културе у другој половини 20. века, остављајући препознатљив стваралачки траг.

Начелну бинарност уметничког – композиторског и диригентског деловања Боривоја Поповића дугог пола века обележила су три развојна периода која мапирају координате његовог стваралачког и интерпретативног просперитета и дефинишу стилско-изражајне одлике његовог уметничког израза: први, од 1935. до 1951. године; други, од 1951. до 1968. године и трећи, од 1968. до 1984 године.

Рани период честих интерних, већином радних миграција (Пирот – Сремски Карловци – Београд – Пирот...) осликава вишеструкост Поповићевих идејних тенденција које флукутирају у различитим стилским оријентирима и формама уметничког изражавања. Као својеврстан манир композитора 20. века, интересовање за музику прошлости привлачи и Боривоја Поповића, чија инструментална и камерна дела доносе оживљавање барокног и класичарског стила у оквирима нове, модерне уметничке експресије. У исто време, у његовом ауторском опусу приметне су и спонтане тежње ка традиционалној музичкој матрици, посебно колориту родног краја као нативном инспиративном полазишту. Стварајући у духу времена такозваног „националног стила”, који је почивао на живописној и романтичној синергији фолклорне и западноевропске музичке традиције, Боривоје Поповић је обликовао особен приступ народном мелосу. Крајем овог периода, у ратном окружењу, интензивира се и његова организаторска и диригентска активност која ће свој пуни интензитет достићи током зреле развојне фазе.

Почетак шездесетих година обележила је велика агилност музичке уметничке заједнице Федеративне Народне Републике Југославије, која је после ратних збивања, поново успостављала своје место у оквирима друштвеног, економског, политичког и културног развоја. У том смислу, година 1951. има посебан значај у каријери Боривоја Поповића. Завршетак студија на Музичкој академији и намештење у Музичкој школи „Станковић” у Београду утемељује његов професионални педагошки пут, у исто време се преплићући са преданим диригентским и стваралачким радом.



Поповићево композиторско писмо зрелог периода у стилском погледу одликује ширина, сложеност и разноликост развојних праваца. Аутентичну синтезу романтичарске музичке естетике и тада нових стваралачких преокупација он трансформише у својствен и препознатљив музички језик. Већ етаблиран однос према традиционалном музичком идиому, у централној фази композиторског опуса Боривоја Поповића манифестује се у реинтерпретацији звучности, облика и значења изворног музичко-фолклорног потенцијала. Одабравши хорски ансамбл као омиљени звучни медијум, Поповић је кроз своја бројна дела надахнута музичким фолклором родног краја, али и других делова Балкана, реконектовао традицију и модеран музички израз. Као једна од најзначајнијих карактеристика његовог композиторског стила у оквиру дела из ове категорије јесте изразита и изражајна репетитивност музичке садржине у облику аутоцитата. Креирањем музичког прототипа, његовом модификацијом и интеграцијом у музичко ткиво различитих хорских, а и инструменталних композиција, Боривоје Поповић је део опуса у овој композиторској фази учинио маниристички конзистентним.

Нарочита одлика другог стваралачког периода сагледава се у интегративном третману форме песме као деликатне симбиозе поетског и музичког језика, која постаје његов препознатљив креативни и експресивни дискурс. Од клавирских програмских минијатура, до хорских дела у којима се Боривоје Поповић остварио као аутор текста и музике, песма је постала манифестни репрезент вишеслојног уметничког настојања.

У делима за клавир из овог циклуса открива се развојна линија од сензибилне атмосфере и хармонског рафинмана позног романтизма, до видљивих примеса импресионизма, посебно изражених у диференцијацији мелодијског и хармонског елемента музичког ткива, те интензивирањем експресивног дејства хармонског тока.

Стваралачки концепт последњег креативног периода уметничког стваралаштва сагледава се у дуалним инспиративним полазиштима. Вечити идеал, фолклорна традиција родног краја, твори мотивску и садржајну идеју *Nanine uspavanke*, која је Поповићев свеобухватни ауторски музички печат. У трагању за сопственим уметничким изразом, позорно је пратио развојне токове музике 20. века који су обликовали нове начине композиторског изражавања у смислу интроспективног,

слојевитог приступа идејном музичком нуклеусу. Словећи за ангажованог уметника, у својим последњим хорским композицијама препустио се експресионистичким тенденцијама, које се експлицитно одражавају у третману вокалних деоница хорског ансамбла. Видови диспозиције текста од певања, наратије, шпрегезанга (*sprechgesang*), мелизматичности, удружени са отвореном хроматиком мелодије, као и турбулентним метричким и ритмичким преокретима, обликују прималну стваралачку идеју у циљу постизања снажног драмског патоса.

Својом последњом композицијом, *Pastoralm u g-moll-u za violinu solo*, Поповић је уприличио омаж омиљеном музичком инструменту, истовремено заокруживши свој плодан ауторски опус.

Уметничко стваралаштво Боривоја Поповића, као интегративни део његове сложене полиматске музичке личности, перманентно се прожимало са осталом делатношћу и активностима и утицало на његов интензиван, холистички приступ феномену музике. Ова чињеница једна је од полазних основа у оквиру истраживања музичко-педагошке делатности Боривоја Поповића.

## **4. МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКА ДЕЛАТНОСТ БОРИВОЈА ПОПОВИЋА**

### **4.1. БОРИВОЈЕ ПОПОВИЋ – ПИСАЦ ИНСТРУКТИВНЕ ЛИТЕРАТУРЕ ЗА МУЗИЧКО ВАСПИТАЊЕ**

Сагледавање и разматрање квалитативне вредности целокупне наставне литературе коју је Боривоје Поповић објавио и која се користила и користи у настави је корак ка осветљавању његове улоге у српској и југословенској музичкој педагогији. Ово се односи на област наставе музичког васпитања/музичке културе у основним осмогодишњим школама, гимназијама, учитељским школама, педагошким академијама за образовање учитеља, педагошким академијама за образовање васпитача и интонације/солфеђа у нижим и средњим музичким школама, као и универзитетској музичкој настави током друге половине 20. века. Кроз спознавање ауторског рада Боривоја Поповића, то јест објављених публикација из области интонације/солфеђа, методике наставе и генерално музичке педагогије, могућ је увид у његове методичке ставове и начела када је у питању рад на музичком општењавању, развоју слуха и музичких способности, разумевању музичког тока, повезивању садржаја рада на солфеђу са вокалном, инструменталном и теоријском наставом, и друго. Но, пре тога неопходно је сагледати време и мапирати позицију Боривоја Поповића у широком историјском контексту српске и југословенске музичке педагогије.

Почетак бављења музиком Боривоја Поповића био је у највећој мери везан за сферу уметничког стваралаштва и извођаштва, а интегративност музичко-педагошког и уметничког рада је осликала централни и плодноснији период његове професионалне каријере.

Дугогодишње искуство у наставној пракси, деловање из области методике општег музичког образовања, бављење методиком наставе солфеђа, сарадња са, у то време најзначајнијим европским музичким педагозима као и учешће на најпроминентнијим југословенским музичко-педагошким скуповима, семинарима, кон-

гресима и симпозијумима<sup>376</sup>, резултирали су стварањем методичке, стручне и ин-структивне литературе за музичко васпитање и солфеђо, коришћене у другој половини 20. века, од којих су неке актуелне и данас.

Континуирано, у периоду који обухвата више од двадесет година (1961–1983) Боривоје Поповић је објавио низ приручника, уџбеника, збирки и стручних текстова, као и текстова из области музичке педагогије. Прве публикације, методски приручници *Muzika u školi I* (1961)<sup>377</sup> и *Muzika u školi II* (1962)<sup>378</sup> намењени су настави музичког васпитања у основној општеобразовној школи, док је уџбеник *Mi pevamo* (1962)<sup>379</sup> у коауторству са Арнолдом Власаком предвиђен за наставу поменутог предмета у основним, средњим стручним, музичким школама, као и на педагошким академијама.<sup>380</sup> Каснији Поповићев писани опус скоро у потпуности припада настави солфеђа на свим нивоима музичког образовања.

Првообјављена публикација је *Dvoglasni solfeđo* (1964)<sup>381</sup>, иза које следи уџбеник *Solfeđo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole* (1967).<sup>382</sup> Године 1969. из штампе излази *Intonacija*<sup>383</sup> за наставу солфеђа у универзитетском образовању. У периоду од 1970. до 1975. Боривоје Поповић је објавио уџбенике за солфеђо за све разреде ниже музичке школе и тиме постао први аутор комплетног циклуса наставне литературе за солфеђо у оквиру почетног музичког образовног нивоа у Србији. Године 1979. Поповић се поново посвећује изради наставне грађе

---

<sup>376</sup> Боривоје Поповић био је један од најангажованијих координатора и реализатора стручних семинара из области солфеђа и методике музичке наставе, учесник бројних републичких и савезних саветовања и конференција у области музичке педагогије, члан највиших стручних и друштвених тела у оквиру српског и југословенског музичког образовног система друге половине двадесетог века.

<sup>377</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda, I deo*, нав. дело.

<sup>378</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od VI do VIII razreda*, 1962, нав. дело, 1.

<sup>379</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola*, 1962, нав. дело.

<sup>380</sup> У контексту темељног истраживања историјског развоја методике општег музичког образовања у Србији у 20. веку, аутор Миомира Ђурђановић (1970) издавачку делатност Боривоја Поповића сврстава у такозвани *трећи период (1951–2000)*, заједно са публикацијама Радослава М. Анђелковића (1923–1996), Душана Плавше, Драгољуба Ерића, Мирјане Ивановић (1937–2017) и Вере Косановић. Видети: Миомира М. Ђурђановић, *Настава музике у Србији у 19. и 20. веку*, Ниш, Факултет уметности, 2014, 9.

<sup>381</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*, Beograd, Muzička akademija, 1964. Након првог, сва касније издања ове публикације реализована су у сарадњи са Удружењем музичких педагога Социјалистичке Републике Србије.

<sup>382</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*, 1967. нав. дело.

<sup>383</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело.

за предмет Музичко васпитање, публикујући *Музичко васпитање, приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе*, модификовану верзију уџбеника *Mirivato*.<sup>384</sup> Последње музичко-педагошко издање Боривоја Поповића објављено је 1983. године – *Solfeđo u dečjem horu*.<sup>385</sup>

Базична разматрања комплетне дидактички обликоване наставне грађе Боривоја Поповића усмерена су на предочавање и дефинисање његових музичко-педагошких ставова, методичких система и поставки, принципа и техника рада из области методике општег музичког образовања и методике наставе интонације/солфеђа.

У концептуалном погледу, објављена уџбеничка и приручничка литература Боривоја Поповића сагледана је хронолошким редоследом, који осветљава два формално-суштинска аспекта: датирање педагошке издавачке делатности и праћење морфолошког развоја методичке мисли Боривоја Поповића.

#### **4.1.1. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić** ***Muzika u školi – metodski priručnici za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi***

Просветни савет Југославије је у периоду од новембра 1958. до септембра 1959. године интензивно разматрао јединствени концепт у погледу спровођења Наставног плана и програма за основну школу. У том смислу „Савезни завод за школство израдио је анализу наставних планова и програма које су, на темељу Основа наставног плана и програма утврђених од стране Просветног савета Југославије, почетком школске 1959/60. донели Савети за просвету народних република”.<sup>386</sup> У анализи је наглашено да је за правилно извођење наставе неопходно „путем приручника и у другим видовима, пружити наставницима и учитељима одговарајућу помоћ, а рад у школама које припремају наставнике за основну школу више ускладити са савременим потребама”.<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање, приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе*, Књажевац, издавачка организација „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1979.

<sup>385</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo u dečjem horu*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1983.

<sup>386</sup> *Predlog programa rada Prosvetnog Saveza Jugoslavije: Informacija o novim nastavnim planovima i programima za osnovne škole*, Фонд 168 – Просветни савет Југославије, број фасцикле: 3, година 1959–1963, незаведени материјали, Београд, Архив Југославије, јун 1960. године, 1.

<sup>387</sup> Исто, 12.

Савет за просвету Народне Републике Србије одобрио је методске приручнике *Muzika u školi I и II* део, за употребу у основној школи 21. јула 1960. године, а из штампе су изашли у периоду 1961–1962. године. О методским приручницима *Muzika u školi I и II* се похвално изразила тадашња стручна јавност, што је свакако допринело презентацији и значају публикација. Наиме, на конкурс Комисије за уџбенике школа општег образовања Савета за просвету Народне Републике Србије и Завода за издавање уџбеника Народне Републике Србије приручнички диптих је награђен другом конкурсном наградом.<sup>388</sup>

Скуп аутора различитих музичко-педагошких и уметничко-извођачких профила сачињавали су Душан Плавша, Драгољуб Голуб Ерић, Маргита Дебелјак и Боривоје Поповић наговестивши концептуалну и садржајну хетерогеност приручника, а у складу са тадашњом реорганизацијом основне школе и нарочито новим Наставним програмом из 1959. године.<sup>389</sup> У оквиру овог документа је формално<sup>390</sup> имплементирана и промена назива предмета – термин певање је преобликован у идиом *музичко васпитање*. Нови развојни циљеви музичког васпитања подразумевали су и одговарајућу пратећу литературу, што је било у складу са одлукама највиших просветних тела у Федеративној Народној Републици Југославији тога времена. Проблематиком недостатка стручне наставне литературе бавиле су се многе државне институције, пре свега Просветни савет Југославије и Одбор Савезног извршног већа за просвету и културу. На седницама Одбора одржаним 31. јануара

---

<sup>388</sup> Референт у Комисији за уџбенике Савета за просвету Народне Републике Србије била је Љиљана Прегер, професор Учитељске школе у Београду, а рецензенти Радослав Анђелковић, музички педагог, композитор, хорски диригент, музички писац, професор Учитељске школе у Београду, директор Музичке школе у Никшићу и Арнолд Власак.

<sup>389</sup> „Наставни план и програм за основну школу”, *Просветни гласник: службени орган Министарства просвете НР Србије*, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1959.

<sup>390</sup> Иницијатива о промени назива наставног предмета представљена је музичкој јавности у оквиру I савезног саветовања музичких педагога Југославије одржаног од 11. до 13. октобра 1956. године у Београду, у Музичкој школи „Станковић”. Дотадашњи термин певање је у бројним дискусијама окарактерисан као неадекватан, те је и једногласно усвојен предлог да се „као неправилан измени у *музичко васпитање* или *музички одгој*, који ће више одговарати задацима који се у будућој школи постављају”. Видети: Војана Dunderski, „Rezime savetovanja muzičkih pedagoga Jugoslavije održanog 11, 12 i 13 oktobra u Beogradu 1956”, *Savezna savetovanja, 25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 156. У раду I савезног саветовања музичких педагога Југославије Боривоје Поповић је учествовао као представник Удружења музичких педагога Србије са рефератом „Васпитно-педагошки и стручни лик наставника музике у осмогодишњим школама и наставнички одсек као стваралац тог лика”. Видети: Војана Dunderski, „Aktivnosti udruženja u savezu, kao i svi vidovi saradnje, kako unutar, tako i van zemlje”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 113.

и 1. фебруара 1962. године у Београду донети су закључци у циљу успостављања свеобухватне стратегије у процесу израде наставне грађе:

«1. да се целокупни рад око уџбеника који је био у делокругу Секретаријата Савезног извршног већа за просвету и културу пренесе на Савезни завод за проучавање школских и просветних питања, с тим да му се обезбеде потребна средства нарочито када се ради о наградама за писање уџбеника;

2. да се међурејубличка сарадња на издавању уџбеника препоручи рејубличким органима за просвету уз консултовање Савезног завода за проучавање школских и просветних питања;

3. да се настоји у бржем решавању уџбеника за стручне школе. У вези с тим размотрити могућност одвајања средстава за ову врсту уџбеника и у федерацији».<sup>391</sup>

Методски приручници *Muzika u školi I и II* прве су публикације базиране на новом Наставном програму и њихово правовремено објављивање потврђује нужност публиковања наставне и посебно, методичке литературе за наставу музике тога времена.

Концептуални оквир приручника обликован је у складу са наставним областима, које аутори презентују у виду самостално обрађених тематских целина. Осим методичке обраде грађе у области ритма, мелодике, хармоније, део приручника представљају и опште области у којима се осветљавају васпитно-социјални сегменти музичког васпитања, као и корелативне везе са другим областима у оквиру јединственог наставног процеса основног образовања и васпитања као што су „Лик наставника музике”, „Музички кабинет”, „Музика као израз детета”, „Музичко васпитање и други предмети”. Боривоје Поповић је у првом делу приручника аутор области која говори о методичким начелима при савладавању ритма, мелодике и теорије музике – „Ритмика I део”, „Уочавање звучних појава у природи”, „Доживљавање особина тона” и „Мелодика I део”.

---

<sup>391</sup> *Zaključci sa sednice odbora Saveznog izvršnog Veća za prosvetu i kulturu*, Фонд 168 – Prosvetni savet Jugoslavije, број фасцикле: 3, година 1959–1963, незаведени материјали, Београд, Архив Југославије, 31.01. 1962; и 01.02. 1962.

#### 4.1.2. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, I deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda*

##### 4.1.2.1. Поглавље Ритмика I део

На почетку поглавља „Ритмика I део”, апострофирајући познату максиму немачког диригента Ханса фон Билова (Hans von Bülow, 1830–1894) „*Am Anfang war der Rhythmus*/У почетку беше ритам”, Боривоје Поповић наглашава базично својство ове структурне димензије музике. Сагледавајући улогу ритма у развојном процесу музичке наставе, посебно с аспекта бројних ауторизованих методских поступака музичких теоретичара и педагога, Поповић истиче делатност и постигнућа швајцарског композитора, музичког педагога и методичара Жака-Далкроза (Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950), аутора ритмичке гимнастике, која је у европским и светским оквирима генерисала идеју о учењу музике преко ритмичких покрета.<sup>392</sup>

Боривоје Поповић је рад на ритму у оквиру методског приручника систематизовао у форми дидактичко-методичке целине од (чак) двадесет четири потпоглавља. Као и његови историјско-педагошки претходници – Милоје Милојевић и Миодраг А. Васиљевић<sup>393</sup>, Поповић наставну грађу обједињује у целину под називом *Ритмика*, која се може концептуализовати у три главне тематске области: 1) доживљавање ритмичких феномена; 2) освешћивање базичних конституената ритма и рад на музичком описмењавању и 3) збирка оригиналних ритмичких мотива намењена гласовној репродукцији и аудитивном опажању – ритмичком диктату.

---

<sup>392</sup> Поповићев савременик, познати бугарски музички педагог, теоретичар, музички писац и хорски диригент Асен Диамандијев (1915–2009) такође помиње идејни концепт Далкрозових методичких стремљења цитирајући једну од његових максима: „У развоју осећаја за ритам учествује цело наше тело” (Видети: Асен Диамандијев, *Ритмични упражнения по солфеж*, Софија, Државно издаваштво „Наука и изкуство”, 1964, Предговор, 3.

<sup>393</sup> Милојевић је у оквиру Предговора уџбеника *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део* најавио систематизацију грађе у непосредној вези са „узрочним везама које постоје између основних елемената музичке уметности (...) Идући за проналажењем тих узрочних веза поделио сам градиво у три дела: Ритмика, Мелодика, Динамика у вези са начелима музикалног извођења”. Видети: Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона (треће издање), 1926, 6. Истакавши, као и Милојевић пре њега, недељиво тројство ритмике, мелодике и динамике у музици, Миодраг А. Васиљевић осветљава њихово отелотворење у форми знакова и средстава за записивање тонова. Видети: Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, I део за I разред*, Београд, Издање Јована Фрајта, 1940, 15.



Заједнички именован поглавља<sup>394</sup> уводне области у оквиру којих се истиче неопходност „рекапитулације ученичких познавања ритмичких појава у природи, као и у најближој дејој околини”<sup>395</sup>, јесте валидација и активација фонда доживљених ритмичких представа као платформе за свесно усвајање основних постулата наставе ритма. Наглашавајући доживљај као примарни модалитет рецепције музике у почетној настави, Боривоје Поповић сагледава и тумачи „принцип доживљавања” као један од најсугестивнијих дидактичких модела у наставном процесу, који иницира унутарњу мотивацију и подстицајно делује на развој музичких способности и вештина.

Рад на ритмичком образовању Поповић започиње приказом аналогije са појавама које постоје у природи и човековом животу. Њиховим подражавањем говором, куцањем, покретима тела које здружено описује идиомом „ритмичка ономотопеја”<sup>396</sup>, обнавља се фонд искуствених ритмичких доживљаја ученика који су полазна основа за усвајање наставног градива.

Упознавање сваког сегмента градива је за Поповића колективна делатност, важна карика интеракцијско-комуникацијског аспекта образовног процеса којом се омогућава „operacionalizacija i konkretizacija odgojnih zadataka kao smjernica za neposredno odgojno djelovanje”.<sup>397</sup> С тим у вези, облици рада су превасходно намењени групној настави са циљем активације музичке способности разреда као кохезивне целине. Структурирање садржаја и динамика презентације методичких идеја и смерница Боривоја Поповића интегрише и учестале визуелно обликоване методске поступке намењене ученицима и наставницима.

---

<sup>394</sup> Реч је о поглављима „Рад на ритмичком образовању”, „Средства за извођење ритма”, „Облици рада на развијању метро-ритмичких осећања”, „Говорни ритам”, „Доживљавање различитих брзина (темпо) и различитих трајања (ритам)”, „Доживљавање основних метро-ритмичких облика”, „Доживљавање простог дводелног такта”, „Доживљавање простог троделног такта”, „Доживљавање паузе” и „Различита ритмичка трајања” и „Записивање ритмичких трајања графичким знацима”.

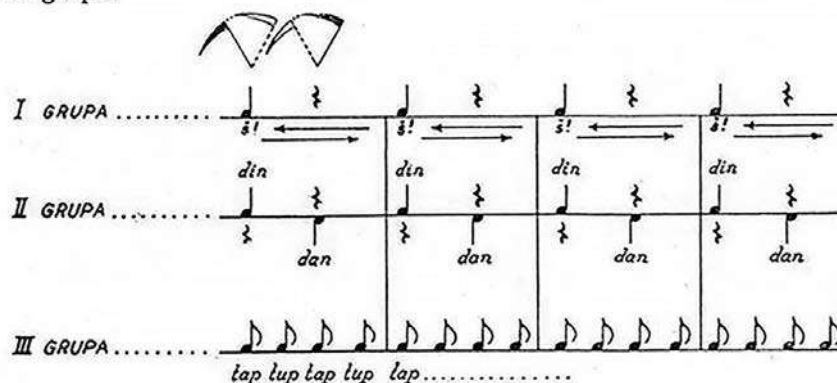
<sup>395</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* нав. дело, 1961, 34.

<sup>396</sup> Видети: Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, *Muzika i škola*, број 1, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1963, 5. У садржају овог чланка, Боривоје Поповић напомиње да су у раду имплементирани основи методских поступака и начела презентованих у приручнику *Muzika u školi*, односно да је „детаљну анализу, као и практичну примену ових методских теза у наставном поступку” изложио у садржају поменутог методског приручника. Видети: Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”..., нав. дело, 6.

<sup>397</sup> Dr Marija Bratanić, *Mikropedagogija, interakcijsko-komunikacijski aspekt odgoja, priručnik za studente i nastavnike* (treće izdanje), Zagreb, Školska knjiga, 1993, 26.

**Пример 95.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>398</sup>

Možemo sinhronizovati i sve tri radnje, pošto smo podelili decu u tri grupe:



У складу са узрастом и психофизичким развојем ученика, савладавање новог садржаја припрема се најчешће монолошком методом. Дидактички приступ који наглашава говорну компоненту заснива се на усмеравању, активацији и одржавању пажње ученика и има за циљ подизање мотивације која је неопходна у процесу учења. У том смислу, Поповић подсећа да се „целокупна настава музичког васпитања у овој фази изводи путем игре или приче”.<sup>399</sup> Препорука коју упућује наставницима део је наслеђених методских начела и принципа у оквиру почетне наставе музичког васпитања.<sup>400</sup> Тако и приказаном илустрованом наставном поступку (видети пример 95 у овом раду) претходи приповедање кратке приче са циљем активације асоцијативних представа које треба да форматују упутство за мануелну интерпретацију ритмичких образаца: прва група – извођење покретима руке лево-десно; друга група – батићем по трианглу; трећа група – ударцима ногом о под. Ученици подељени у групе симултано подражавају ритмичке обрасце на различите начине оживљавајући на тај начин испричану причу. Иако је за Поповића активно учешће свих ученика веома важно, идеја симултаног извођења и синхронизације различитих ритмичких образаца представља сложен задатак у оквиру почетне наставе ритма. Појашњавајући сврху приказаног методског поступка у оквиру поглавља „Доживљавања различитих брзина (темпо) и различитих трајања

<sup>398</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 44.

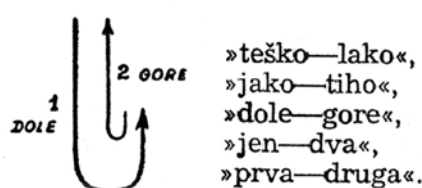
<sup>399</sup> Исто, 43.

<sup>400</sup> Коришћење монолошке методе (методе усменог излагања) у наставном процесу препознатљив је методички дискурс у писаном музичко-педагошком опусу за наставу певања у почетним разредима основне школе словеначког аутора Петера Поточника (1901–1958). Видети: Peter Potočnik, *Metodika pevskega pouka za 1. in 2. razred osnovnih šol*, Ljubljana, Drzavna založba Slovenije, 1952.

(ритам)”, аутор потенцира структурно-метричку садржину деонице прве групе, која представља „припрему за доживљавање појма наглашеног и ненаглашеног у ритамском кретању”.<sup>401</sup>

Уочавање разлике између наглашеног и ненаглашеног тактовог дела изводи се преко говорног ритма, односно дечјих говорних игара – бројалица, питалица, разбрајалица, као и певањем одговарајућих песама уз обавезно тактирање. Важност коју аутор даје примарном потезу додатно се уочава следећим визуелним приказом.

**Пример 96.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>402</sup>



Поповић инсистира на контрастним или „диригентским” покретима, насу-  
прот „спутаном и укоченом тактирању дводелног такта, које се може срести у  
неким – чак и музичким – школама”.<sup>403</sup> Ова аргументација је великим делом уте-  
мељена његовом дугогодишњом каријером хорског диригента, те својеврсном ана-  
логијом диригентских и потеза при тактирању. Може се претпоставити да је, с једне  
стране, њихову каузалну релацију сагледао и увидом у тумачења свога претходника  
и професора, Миодрага Васиљевића, који приликом тумачења значаја опажања  
тактова наводи да „из тактирања, које је обично бројање помоћу потеза руку учи се  
ДИРИГОВАЊЕ: уметност бројања и извођења музике.”<sup>404</sup> С друге стране, у дело-  
вању Асена Диамандијева, Поповићевог бугарског колеге и савременика, препозна-  
је се сличност њиховог методичког става у погледу покрета при тактирању.

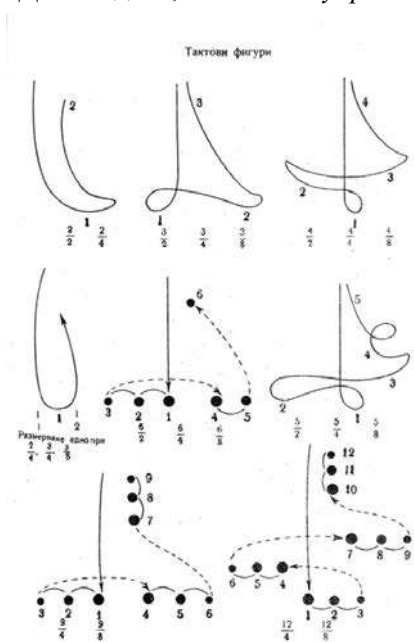
<sup>401</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 44.

<sup>402</sup> Исто, 46.

<sup>403</sup> Исто, 46.

<sup>404</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, II део за II разред...*, нав. дело, 141.

Пример 97. Асен Диамандиев, *Ритмични упражнения по солфеж*<sup>405</sup>



У почетној настави ритма, тактирање представља основ равномерне пулсације и контролу извођења, те је прецизност од пресудног значаја. Управо из тих разлога, правилно тактирање подразумева равномерне, јасне потезе који „одговарају графички правим линијама”<sup>406</sup> насупрот „диригентским” покретима који се сматрају непожељним из више разлога: неконтролисани, одвише слободан рад руку, дестабилизација метричке функције тактирања и потенцијална десинхронизација вокалне и мануелне репродукције ритмичког тока.

Даљи рад на ритмичком образовању Поповић наставља упознавањем дводелног и троделног такта и основних ортографских појмова музике. У одређеним ситуацијама он се ослања на методске постулате хрватске ауторке Вере Макјанић (1922–2003)<sup>407</sup> изложене у приручнику *Prvi koraci u muzici*<sup>408</sup>, посебно када је реч о увођењу специфичних визуелних индикатора који означавају ритмичка трајања.<sup>409</sup> Ово обиље различитих графичких симбола удараљки дечјег инструментарија (три-

<sup>405</sup> Асен Диамандиев, нав. дело, 5.

<sup>406</sup> Zorislava Vasiljević i Ljubica Šuković, *Muzičko vaspitanje: za prvi razred Pedagoške akademije*, Knjaževac, „Nota” i Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1980, 19.

<sup>407</sup> Вера Макјанић, хрватски и југословенски музички педагог и музички писац је својом делатношћу у великој мери допринела развоју методике музичког васпитања, нарочито у домену музичке едукације деце предшколског узраста. Добитник је награде Иван Филиповић коју јој је доделио Сабор Републике Хрватске за унапређивање рада у предшколском образовању у Загребу 1989. године.

<sup>408</sup> Vera Makjanić, *Prvi koraci u muzici*, Zagreb, Sloga, 1957.

<sup>409</sup> Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 47.

англ, звона, бубњићи) у структури поставке ритма у оквиру општеобразовног школског система шездесетих година 20. века афирмисало је успостављање емпиријски евалуираног модела као обликотворног сегмента интерактивне наставе. Идејни концепт овог развојног приступа музичкој едукацији базиран је на музичко-педагошком систему немачког композитора и музичког педагога Карла Орфа (Carl Orff, 1895–1982), названом *Schulwerk*.<sup>410</sup>

Интегришући усвојени звучни модел – песму *О звону* са садржајно различитим ритмичким деоницама инструмената, Поповић синтетише висинско-тонски фактор музичког тока са линеарним ритмичким кретањем у циљу свеобухватног перципирања и репродуковања музичке садржине.

**Пример 98.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>411</sup>

*О звону*

NASTAVNIK PEVA

The musical notation shows a vocal line in 2/4 time. The lyrics are: Zvonce zvo-ni cin, cin, cin. Zvo-no zvo-ni bim, bam bom. The melody consists of quarter and eighth notes.

**Пример 99.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>412</sup>

Nastavnik svira  
grupa učenika peva

The instrumental accompaniment is shown in a grid format. The top row is the vocal line. Below it are three rows of rhythmic notation: Triangl (triangle), Doboš (tom-tom), and Bubnjić (timpani). The notation uses symbols like triangles and circles to represent the sounds of these instruments.

<sup>410</sup> *Schulwerk/Школско дело*, иновативни музичко-образовни формат, настао је двадесетих година 20. века. Орф, у сарадњи са Гунилд Китман (Gunild Keetman, 1904–1990), колегиницом и зачетницом имплементације *Школског дела* у пракси, почев од 1950. године публикује пет свезака оригиналних вокално-инструменталних и инструменталних аранжмана намењених извођењу на специјално конструисаним дечјим инструментима. Видети: Carl Orff, Gunild Keetman, *Musik für Kinder 1, Im Fünfteraum*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1950; Carl Orff, Gunild Keetman, *Musik für Kinder 2, Dur: Bordun-Stufen*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1952.

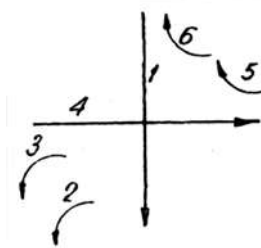
<sup>411</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 37.

<sup>412</sup> Исто, 52.

Централна фаза рада на ритму има за циљ успостављање свесног владања ритмичким обрасцима, као и музичко описмењавање. Изложена материја такође је, као и уводна, систематизована у више потпоглавља која доносе упознавање нотних трајања и одговарајућих пауза, врсте тактова и поделе јединице бројања.<sup>413</sup> Аутор подвлачи опште начело које би требало да прати рад: „Држаћемо се увек принципа да не буде никаквих теориских<sup>sic</sup> формулација, ма и у најмањем облику, ако то за тренутне практичне потребе нема никаквог значаја”.<sup>414</sup> Поповићев, помало ригидан став по питању теоријских тумачења у овој фази музичког образовања заправо указује на неопходност и превагу практичног рада у овој фази рада, односно на несвесно перципирање и усвајање законитости из области ритма.

Основна подела тактова приказана у приручнику *Muzika u školi I deo* – на просте и сложене, од раније је позната у српској литератури за нотно певање и солфеђо.<sup>415</sup> У методичком смислу, Поповић је близак својим претходницима, Милоју Милојевићу и Миодрагу Васиљевићу, уз евидентне разлике.<sup>416</sup> Потезе при тактирању простих и сложених тактова Боривоје Поповић тумачи и графички приказује ради што јасније и прецизније мануелне репродукције. Посебно занимљива илустрација приказана је при упознавању такта 6/4, „сложеног шестоделног такта”, како га аутор назива.

**Пример 100.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>417</sup>



<sup>413</sup> Област музичког описмењавања у приручнику *Muzika u školi I deo* презентована је кроз потпоглавља „Музичко описмењавање ученика”, „Четвртина ноте и паузе. Прости (дводелни и троделни тактови”, „Дводелна подела јединице за бројање”, „О тактирању простог дводелног и троделног такта”, „Сложени тактови (четвороделни и шестоделни)”, „О припремном потезу при тактирању”, „Четвороделна подела јединице за бројање”, „Табеларни преглед нота и пауза”, „Продужење ноте и паузе”, „Предтакт” и „Систем говорених трајања (Langue des durées)”.

<sup>414</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*... 1961, нав. дело, 59.

<sup>415</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део*, 1922, нав. дело; Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, I део за I разред*, ..., 1940, нав. дело

<sup>416</sup> Милојевић тактове дели по трајању и по облику – парни и непарни, прости и сложени, а Васиљевић по облику и слогу – прости и сложени, двосложни, тросложни и тако даље.

<sup>417</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*... 1961, нав. дело, 65.

Илустрација јасно истиче значај примарних потеза – првог и четвртог над секундарним, диригентским. Графички приказ тактирања такта шест четвртина налазимо и код Милојевића, но он је видно сложенији и изискује захтевнију мануелну технику.

**Пример 101.** Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*<sup>418</sup>



Боривоје Поповић подвлачи важност правилног и прецизног тактирања и извођења метричких нагласака и повезује их са метриком текста приликом извођења песама: „... при певању је веома важно да се акценат речи поклапа са нагласком у такту, јер, ако нема тог поклапања онда може доћи до накардног акцентирања речи, што ће уместо естетског утиска изазвати комичан ефекат”.<sup>419</sup> У циљу разликовања обе варијанте шестчетвртинског такта и увиђања значаја подударана музичког и језичког акцента аутор, на пример, употребљава мелодијски клише – македонску народну песму *Борјано, Борјанке*. Праћењем језичких акцената, открива се комбинација троделности и дводелности.

**Пример 102.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>420</sup>

*Борјано, Борјанке*



<sup>418</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*, 1927, нав. дело, 14.

<sup>419</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 66.

<sup>420</sup> Исто, 67.

Трогласна верзија песме *Борјано, Борјанке* из Вардарске бановине (Краљевина Југославија), са специфичним захтевом сучељавања дводелности и троделности исказана кроз надовезивање шестосминског и трочетвртинског такта налази се и у публикацији Миодрага А. Васиљевића.

**Пример 103.** Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, II део за II разред*<sup>421</sup>

*Andante* харм. М. Васиљевић

Оф ле ле-ле, ле-ле, ле-ле,  
 Бор-ја-но, Бор-јан-ке, сал ти ли си мо-ма  
 Оф ле ле-ле, ле-ле, ле-ле,  
 оф ле ле-ле, ле-ле, ле-ле,  
 Бор-ја-но, Бор-јан-ке, сал ти ли си мо-ма  
 оф ле ле-ле, ле-ле, ле-ле,

По звучном усвајању мелодијског клишеа, Поповић најављује наредну фазу рада на свесном усвајању метричке дуалности, која се огледа у изговору различито обликоване метричке и ритмичке садржине у оквиру шестчетвртинске мере на једној линији, најчешће неутралним слогом уз обавезно тактирање.

**Пример 104.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>422</sup>

Evo i dva ritmička primera u složenom šestodelnom taktu:  
 I varijanta (3+3)

II varijanta (2+2+2)

<sup>421</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, II део за II разред...*, нав. дело, 218.

<sup>422</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 68.



Методске поставке у оквиру почетног ритмичког образовања Поповић наставља поглављима која приказују четвороделну поделу јединице бројања, продужење ноте и паузе и обраду непотпуног такта. Преко бројалица, питалица, говорних текстова из дечјих игара и мелодијских клишеа – уметничких и дечјих песама, уводе се поменути елементи ритмичке писмености и врши се свесно савладавање наставног градива. За извођење завршних ритмичких вежби, које обједињују све до тада научено, Поповић износи детаљне смернице и методска упутства:

«1) Десна рука, равномерним ударцима шаке, изводи тактове делове, а ритмичка трајања се изводе изговором слога „та”, „ла” или „на”.

2) Лева рука изводи тактове делове, а оловком у десној руци откуцавају се ритмичка трајања. За време дужих трајања рука са оловком не диже се од клупе.

3) Извођење ритмичких трајања изговором слога „та”, „ла” или „на” уз тактирање»<sup>423</sup>

Приступ области ритма који Поповић презентује у оквиру методског приручника *Muzika u školi I deo* обogaћен је и сазнањима о другачијим начинима рада у оквиру ритмичког образовања. Ова материја је изложена у оквиру поглавља „Систем говорених трајања (*Langue des durées*)”.<sup>424</sup>

У периоду након другог светског рата настава музике у Хрватској и Босни и Херцеговини у значајној мери је била обележена деловањем хрватских педагога Јоже Пожгаја (1914–1984) и Ели Башић (*Gabriela Lerch Bašić*, 1908–1998), ауторке познате Функционалне методе.<sup>425</sup> Утицај француских педагога и теоретичара – Вилхема (*Guillaume-Louis Vocquillon*, познат и као *Wilhem* или *Vocquillon-Wilhem*, 1781–1842) и цифериста окупљених око Пјера Галена (*Pierre Galin*, 1786–1822),

---

<sup>423</sup> Исто, 74.

<sup>424</sup> Иако дословни превод израза „*Langue des durées*” са француског на српски језик гласи „језик трајања”, у методичкој терминологији је углавном познат као *Систем говорених трајања*. Овај концепт представља начин савладавања ритма у оквиру циферистичке методе чији су утемељивачи француски теоретичари: Пјер Гален, Емил-Жозеф-Морис Шева (*Émile-Joseph-Maurice Chevé, 1804–1864*) и Еме Парис (*Aimé Paris, 1798–1866*). Методички систем говорног ритма презентован је у оквиру публикације *Méthode élémentaire de musique vocale* (Paris, 1844) Емила Шевеа. Доделом карактеристичних слогова нотним трајањима (та: јединица бројања; та-те: дводелна подела јединице бројања; та-те-ти: троделна подела јединице бројања...) циферисти су створили сложenu схему говорних поштапалица за савладавање ритма. Систем *Langue des durées* у Француској није био дугог века, те је „убрзо замењен солмизационим слоговима исписаног нотног текста у линијском систему, а по специјалним методским поступцима ...” Видети: Zorislava M. Vasiljevi  , *Metodika muzi  ke pismenosti*, Beograd, 2000, 23.

<sup>425</sup> Функционална метода Ели Башић заснива се на разматрању и праћењу емотивног, сазнајног, моторичког и социјалног развоја детета. Појам функционалности ауторка не везује за методичку праксу, већ „функционалност покрета руку прилагођава музичком доживљају” Видети: Zorislava M. Vasiljevi  , *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 29.

видљив је у методичким постулатима Пожгаја<sup>426</sup> и Башићеве. Модификацијом система рада на бази фономимије и фономимике и Система говорених трајања у настави ритма створена је нова филозофија наставе музике која се у оквирима хрватског и босанскохерцеговачког музичког школства задржала скоро до краја двадесетог века.<sup>427</sup>

Графиконом који осликава нотна трајања и одговарајуће слоге по „систему говорених трајања” у оквиру завршнице поглавља *Ритмика I*, Боривоје Поповић исказује интенцију да се млади наставници упознају и „с овим системом којим се приличан број педагога користи за ритмичко образовање ученика”.<sup>428</sup> Оградивши се од критике употребне вредности овог система у пракси, он децидно потврђује методичко опредељење да у домену гласовне репродукције „увежбавање ритма треба изводити само на једном слогу ла, на или та...”.<sup>429</sup>

У недостатку наставне литературе, аутор на крају поглавља „Ритмика I део” наводи велики број ритмичких образаца и модела који се могу употребити при креирању ритмичких вежби и диктата. Поступно, од једноставних до сложених, они су разврстани по метричким и ритмичким особеностима, у складу са садржајем Наставног програма. Овај практични прилог, као својеврстан музичко-дидактички водич, поуздано је био од великог значаја младим наставницима као идејно обликованом методско упутство приликом израде наставних садржаја у области ритма.

Методичке ставове и начела која је Боривоје Поповић изложио у оквиру тематске целине „Ритмика I део” као интегралном делу првог тома методског приручника *Muzika u školi*, изнео је наредне године у форми предавања под насловом *Ритам у музици и настави солфеђа* у оквиру IV савезног симпозијума музичких педагога Југославије у Охриду.<sup>430</sup> Иницијална тема симпозијума била је *Народна*

---

<sup>426</sup> Видети: Десанка Тракиловић, *Педагошко-дидактички принципи наставе музичке писмености у Републици Српској* (докторска дисертација, ментор др Зорислава Васиљевић), Бијељина, Педагошки факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, 1999.

<sup>427</sup> Dragana Kiselčić-Todorović, *Principi rada na dodatnoj nastavi iz solfeđa – rad sa izbeglicama iz BiH* (završni rad za I godinu poslediplomskih studija realizovan kao ishod projekta dodatne nastave sa studentima izbeglim iz Bosne i Hercegovine, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1993.

<sup>428</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 76.

<sup>429</sup> Исто, 76.

<sup>430</sup> IV савезни семинар/симпозијум музичких педагога у Охриду који је одржан од 10–17. септембра 1962. године организовао је Савез музичких педагога Југославије. У склопу симпозијума, 15. и 16. септембра одржан је такође и I конгрес Савеза музичких педагога са следећим дневним редом: „Актуелни проблеми музичког образовања у данашњим условима; Извештаји; Реферат о финансирању школа; Дискусија; Избор нове управе Савеза”. Видети: Miloš Pavlović, „Delatnost

музика и савремено музичко образовање, а поред Боривоја Поповића предавачи су били познати југословенски музички педагози попут Цвјетка Рихтмана (1902–1989) са рефератом *Музички фолклор народа Југославије – главне карактеристике*, Миодрага Васиљевића (*Народна музика у настави*), Мирослава Магдаленића (1906–1969) са рефератом *Развијање слуха на бази фолклора*, Јоже Пожгаја (*Песма као централни фактор музичког одгоја у основној школи*), Ане Малетић<sup>431</sup> (1904–1986) и Вере Макјанић са рефератом [Народна уметност (мелодија, ритам, покрет) у педагошко-уметничком раду)] и других.

#### 4.1.2.2. Поглавља: Уочавање звучних појава у природи и Доживљавање особина тона

У свом средишту, концептуално-методички оквир Поповићевог ауторског дела методског приручника *Muzika u školi I deo* фокусира елементарне појмове из области теорије музике. Сажето обликована садржина<sup>432</sup> тематских целина „Уочавање звучних појава у природи” и „Доживљавање особина тона” доноси разматрања о аудитивном перципирању и разликовању звучних појава на релацији звук↔тон, као и о суштинским карактеристикама тона.

Прагматичним приступом материји, Боривоје Поповић наводи аналогije са појавама из живота и природе, циљано избегавајући стандардне дефиниције: „Разуме се, да и овде не треба ићи за некаквим теориским<sup>sic</sup> формулацијама. Уобичајеним путем, после опажања звучних појава, треба их објаснити у најбитнијим цртама, па их на крају и именовати њиховим правим именима која се у музици употребљавају”.<sup>433</sup> Наглашавајући важност вештине тумачења, у обзир узима и приказује могуће проблеме, или како их сам назива „незгоде” приликом савладавања појмова и дефиниција особине тона.

---

Udruženja na polju stručnog i ideološkog usavršavanja. Savezni, republički i gradski seminari. Stručno usavršavanje muzičkih pedagoga u periodu od 1954. do 1979”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 173.

<sup>431</sup> Ана Малетић је била реномирана хрватска плесачица, плесни педагог, теоретичар и кореограф, почасна чланица Удружења музичких педагога Хрватске.

<sup>432</sup> Поглавља „Уочавање звучних појава у природи” и „Доживљавање особина тона” изложене су на свега шест страница текста приручника. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 83–88.

<sup>433</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 87.

Идејни дидактички обликотворни систем вођења ученика у сазнајном процесу Боривоје Поповић је осмислио и реализовао на основним постулатима дијалогске методе, те у текстуалној материји поглавља „Диференцирање звучних појава (Звук-тон)”, „Трајање тона”, „Висина тона”, „Боја тона”, „Јачина тона” и „Свесно разликовање звука и тона”, наводи питања и предочава могуће одговоре ученика од којих директно зависе наставничке интервенције. Један од таквих примера је сегмент диференцирања јачине тона. После наставничког извођења два тона различита по јачини један од очекиваних одговора ученика је: први тон је јак, а други тих, што Поповић сублимира у смислу „особина првог тона је јачина, а особина другог тона је тишина”.<sup>434</sup> Подвлачећи примереност, али не и упрошћеност вербалних тумачења према узрасту ученика, наводи модел адекватне формулације: „Тонове се међусобно разликују по висини, трајању, јачини и боји” насупрот дефиницији „Особине тона су висина, јачина, трајање и боја”.<sup>435</sup> За разлику од својих претходника, чија су поимања особина тона у првом реду истицала његову ентитеску самосталност<sup>436</sup>, Поповић полази од међусобних односа тонова, разликовања особина које се у тој интеракцији манифестују стварајући музички смисао.

#### 4.1.2.3. Поглавље: Мелодика I део

Систематику рада у области мелодике Боривоје Поповић изложио је у четрнаест потпоглавља<sup>437</sup> која обухватају базичне методичке поставке као и методска

---

<sup>434</sup> Исто, 88.

<sup>435</sup> Исто. Поповић не именује аутора дефиниције, но сличност са Тајчевићевим теоријским постулатима је очигледна: „Музички тон је звук који има одређену висину, јачину, трајање и боју. То су четири главне особине музичког тона”. Видети: Марко Тајчевић, *Основна теорија музике* (треће издање), Београд, Просвета, 1962, 7.

<sup>436</sup> Дефинишући музичку одређеност тона Милојевић подвлачи да је „тон (...) појав који ми нашим чулом слуха опажамо и коме можемо да одредимо висину, јачину и трајање”. Видети: Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I. део...* 1926, нав. дело, 12. У Уводу публикације *Нотно певање у теорији и пракси*, Миодраг Васиљевић презентује иницијалну дефиницију тона и његова основна својства: „Тон је звучна појава коју опажамо чулом слуха и којој можемо одредити трајање, висину, јачину и боју”. Видети: Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, I део за I разред...* 1940, нав. дело, 10.

<sup>437</sup> У оквиру поглавља „Мелодика I” у првом делу методског приручника *Muzika u školi I deo* проналазе се потпоглавља: „Силазна мала терца као основни мелодиски <sup>sic</sup> мотив”, „Коришћење мотива силазне мале терце у методици музичке наставе”, „Практичан рад”, „Дурски трозвук”, „Несвесно доживљавање основне дурске лествице”, „Песмице као средство за упознавање тонских висина (по Функционалној методи Миодрага Васиљевића)”, „Опажање, разликовање и повезивање ступњева дурске лествице (Употреба солмизационих слогова)”, „Линиски <sup>sic</sup> систем”, „Појам и функција кључа (Виолински кључ”, „Основна лествица”, „Упознавање интервала”, „Молска лествица”, „Хармонска а-мол лествица” и „Мелодиска <sup>sic</sup> а-мол лествица”.

упутства и препоруке за савладавање градива у наставном процесу. У оквиру ове обимне тематске целине посвећене с мелодици, интегрисани су и одређени елементи теорије музике, разматрани у светлу практичних, звучно-теоријских тумачења.

Аутор на почетку осветљава и експлицира феномен силазне мале терце, коју назива „основним мелодијским мотивом”<sup>438</sup> дечјег музичког изражавања и стваралаштва.<sup>439</sup> Мелодијски клишеи са такозваним *ку-ку* моделом представљају иницијални Поповићев корак у раду на мелодици, којим се припрема поставка основног дурског трозвука.

**Пример 105.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>440</sup>



Осврнувши се на некадашње почетне поставке мелодике у оквиру српске праксе<sup>441</sup> у којима се упознавала дурска лествица у целом опсегу, он напомиње да новија разматрања полазе од усвајања тоничног трозвука или силазне мале терце (*сол-ми*) и основног тона (*до*). У том смислу Поповић препоручује методичке смернице словеначког музичког педагога Петера Поточника на бази визуелизације тонских висина. Уместо стандардног линијског система Поточник користи графички приказ – „оградицу”, представљену са две паралелне линије (горња за тон *сол*, доња за тон *ми*). Приказ се касније употпуњује и трећом линијом, на којој је позициониран основни тон дурског трозвука (*до*). У наставној пракси, тонска имена *сол-ми-до* замењена су њиховим карактерним особинама у оквиру графичких приказа, у првом реду трајањем и висином: кратки-дуги тон; ниски-средњи-високи тон.

<sup>438</sup> Силазна мала терца је примални део фонда почетних дечјих музичких искустава. Стандарди интелектуалног развоја оцењују да је „током друге године живота дијете (...) углавном већ овладало гласом и у овој фази познаје већ довољно ријечи које радо репродукује. Карактеристично је да се у овом периоду јавља и мотив силазне мале терце – *ку-ку* модел... То је карактеристичан интервал, препознатљив у многим дјечјим пјесмицама и бројалицама”. Видети: Suzana Kusovac „Музичке способности и начин њиховог испољавања у раној школској доби”, *SVAROG: časopis za društvene i prirodne nauke*, број 4, Banja Luka, Независни универзитет, 2012, 305.

<sup>439</sup> Разматрајући особености дечје мелодике, Дејан Деспич подвлачи њен најизразитији сегмент – једноставност грађе и музичког израза. С тим у вези, посебно истиче интервал мале терце: „Најтипичнији „дечји” интервал је мала терца – дакле, најмањи могућан<sup>sic</sup> скок...” Видети: Dejan Despić, *Melodika*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986, 240.

<sup>440</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*... 1961, нав. дело, 89.

<sup>441</sup> Видети: Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 51.

**Пример 106.** Peter Potočnik, *Metodika pevskega pouka za tretji in četrti razred osnovne šole*<sup>442</sup>

1. Visoki in srednji ton (tona g - e)

Pastirčki na paši

Поточников концепт повезивања визуелних и аудитивних параметара – слике и звука – Поповић посматра као начин поједностављења апстрактне материје „а да при томе није банализована и нефункционална“<sup>443</sup> и подвлачи да ће се овим путем успоставити визуелне позиције тонова тоничног трозвука дурске лествице, као и различита нотна трајања. Истичући функционални значај визуелних шаблона као снажног мотивационог елемента учења и неопходни баланс са фондом усвојених звучних представа, он истиче да у почетној настави мелодике по методичким начелима Петера Поточника ученици поменуће тонске висине и њихове позиције у линијском систему усвајају несвесно, али да је „до свесног упознавања њихових стварних имена, као и до упознавања осталих тонова дурске лествице само (...) један корак“.<sup>444</sup>

Уз извесне модификације, Поповић је прихватио Поточникову идеју и применио је у почетној фази обраде мелодике, дајући прецизне смернице о свим сегментима рада у поглављу „Практичан рад“. Он подсећа да су „пре упознавања визуелне слике мелодиског<sup>sic</sup> мотива мале терце деца (...) на часу колективно певала различите текстове и бројалице, мелодизоване на овај начин. Наставник је тиме створио солидну основу за лако усвајање визуелне претставе<sup>sic</sup> овог мелодиског<sup>sic</sup> следа“.<sup>445</sup> Осим вокалног извођења, Поповић предлаже и инструментално, свирањем на ксилофону или металофону. Репродуковање мелодијских и ритмичких образаца сачињених синтезом тонова *сол* и *ми* и одговарајућим паузама<sup>446</sup>, изводи

<sup>442</sup> Peter Potočnik, *Metodika pevskega pouka za tretji in četrti razred osnovne šole*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1957, 8.

<sup>443</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...*, нав. дело, 91.

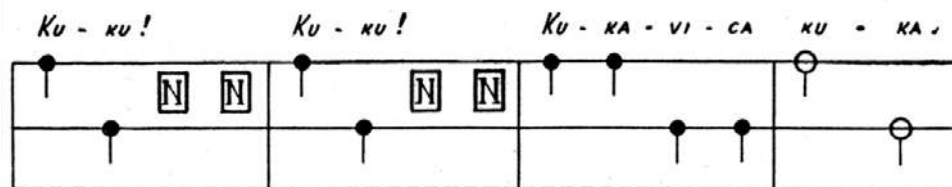
<sup>444</sup> Исто, 91.

<sup>445</sup> Исто, 92.

<sup>446</sup> Словна ознака **N** означава паузу, односно асоцијативно визуелно упозорење „не певај“ како Поповић изричито напомиње. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 91.

се из графичких приказа у оквиру којих је разликовање тонских висина исказано њиховим позицијама на „оградицама”.

**Пример 107.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>447</sup>



Боривоје Поповић интерпретацију и најједноставније музичке садржине предочава и обликује у вишедимензионалном смислу. Подвлачећи значај дидактичких игара као виталног облика музичких активности, он осмишљава *игру одјека*, која је „један од најбољих начина да се спонтано и природно доживи сукцесивно и брзо смењивање динамичких контраста forte и piano”.<sup>448</sup> Сагледавање улоге динамичког сенчења, као једног од основних изражајних средстава музичког извођења, блиско је паралелним и сукцесивним процесима у раду на развоју музичких способности у оквиру методика наставе инструмената. Квалитативни модалитети доживљаја почетних музичких представа творе базичну карику у процесу буђења емотивних осета или сликовитих представа које „остављају траг у памћењу детета”.<sup>449</sup>

**Пример 108.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>450</sup>



<sup>447</sup> Исто, 94. Словна ознака N означава паузу, односно асоцијативно визуелно упозорење „не певај” како Поповић изричито напомиње. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 91.

<sup>448</sup> Исто, 94.

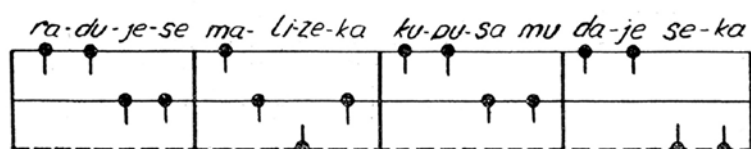
<sup>449</sup> У оквиру студије *Vaspitanje pijaniste*, руски пијаниста и музички педагог Јевгениј Тимакин (Евгений Михайлович Тимакин, 1916—2004), фонд доживљених музичких представа назива музичким утисцима, и они представљају иницијалне стимулансе за „раст и ширење интереса за музику”. Видети: Е. М. Тимакин, нав. дело, 6.

<sup>450</sup> Графички приказ намењен је наставницима у смислу модела за увођење динамичког нијансирања мелодијских и ритмичких образаца.

У својеном мелодијском мотиву силазне мале терце убрзо се додаје основни тон трозвука – *do*. Поповић уводи дурски трозвук у силазном кретању користећи Поточников принцип синергије музичких асоцијација и визуелних илустрација.<sup>451</sup> У том погледу, оба аутора предлажу мелодијске клишее за усвајање дурског трозвука. Петер Поточник користи химну тадашње Федеративне Републике Југославије *Хеј Словени*, где почетни мелодијски ток фокусира дурски трозвук у кретању навише, док Боривоје Поповић предлаже оригиналну песму са текстом чију почетну мелодијску линију одликује ход дурског трозвука у силазном кретању.

**Пример 109.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>452</sup>

*Raduje se mali zeka*



Методички след усвајања дурског трозвука Поповић је поделио у две фазе:

1. Аудитивно перципирање звука. Наставник пева песму и при том се додатно служи методом демонстрације – руком показује кретање мелодијске линије у оквиру илустративног модела, а мануелну симулацију прекида када дође до новог тона (*do*), очекујући од ученика да сами идентификују „ниски” тон.
2. Визуелно потврђивање локације тона *do* на трећој линији.

Иако предочено мнемотехничко наставно средство осмишљено по узору на фономимију неоспорно подстиче асоцијативну активност и у исто време појачава опажајну будност у процесу спајања перцепције слике и рецепције звука, оно је са данашње тачке гледишта у оквиру методике наставе музичке писмености у Србији превазиђено. Како истиче Ивана Дробни, метода фономимије се „наметнула (...) као једно од основних наставних средстава”<sup>453</sup> управо код аутора који су употребља-

<sup>451</sup> Упореди: Peter Potočnik, *Metodika pevskega pouka za 1. in 2. razred osnovnih šol*, нав. дело, 46 и Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 96. При упознавању нових тонова словеначки аутор укључује и кратке мотиве, адаптиране и преузете из словеначких народних песама, као и песмице из збирке *Zapojmo!* аутора Славка Михелчића. Видети: Slavko Mihelčič, *Zapojmo!* Ljubljana, Samozaložba, 1954.

<sup>452</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, I deo...* 1961, нав. дело, 96.

<sup>453</sup> Ивана Дробни, „Наставна средства у педагогији музичке писмености”, *Настава и васпитање*, број 1, Београд, Педагошко друштво Србије, 2009, 48.



вали релативно именоване тонова солмизацијом. Укључивање мнемотехничких наставних средстава у садржину методичких поставки Боривоја Поповића у области мелодике у приручнику *Muzika u školi I deo* примењено је као сегмент наслеђених и у том историјском периоду преовлађујућих методичких постулата у оквиру методике музичке наставе на опште-југословенском а и бугарском<sup>454</sup> музичко-вапитном образовном нивоу. Осим Петера Поточника, који наставницима упућује препоруку „да при илустрацији тонова могу, ако сматрају за потребно, поред модела користити и фономимију”<sup>455</sup>, истичу се и методичка разматрања Томислава Адамића при тумачењу начела Тоник сол-фа методе, где фономимијске знакове посматра као симболе „функције које поједини тонови имају унутар дур тоналитета”<sup>456</sup>, до Ели Башић, која у оквиру своје Функционалне методе „функционалност покрета руку прилагођава музичком доживљају”.<sup>457</sup> Сагледавајући и тумачећи предложено наставно средство, Поповић се у даљем току рада на музичком описмењавању ипак дистанцира од његове употребе у процесу наставе.

Поглавље „Несвесно доживљавање основне дурске лествице” Боривоје Поповић је посветио тумачењу обраде дурске лествице, која се „обично (...) изводи код нас у пракси тек после увежбавања свих песмица-модела по проф. М. Васиљевићу”.<sup>458</sup> Иако изражава став да би „овај поступак био довољан да се упозна и усвоји мелодски<sup>sic</sup> феномен дурске лествице”<sup>459</sup>, Поповић предлаже низ припремних методичких поступака заснованих на синергији монолошке методе, графичких илустрација и звучних представа. У складу са садржином усменог излагања, Поповић је компоновао *Миркову песму*, као и песму у чијем тексту доминантну улогу имају имена деце која живе у кући од осам спратова.

---

<sup>454</sup> Експлицирајући методичка стремљења Трендафила Миланова (1909–1999) у оквиру педагошких основа музичке наставе, Зорислава Васиљевић осветљава специфичан начин адаптације на одређена темпа у музици. Технички аспект прилагођавања и усвајања различитих темпа подразумева одређене покрете „руку у виду гимнастике, а према техници држања гудала или положаја руку на клавиру...”. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 30.

<sup>455</sup> Peter Potočnik, *Metodika pevskega pouka za tretji in četrti razred osnovne šole*, нав. дело, 199.

<sup>456</sup> Tomislav Adamić, „Tonic sol-fa sistem”, *Muzika i škola*, broj 4, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1959, 75.

<sup>457</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 29.

<sup>458</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, I deo...* 1961, нав. дело, 96.

<sup>459</sup> Исто.

Пример 110. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>460</sup>  
*Mirkova pesma*

Pr-va grana, druga grana, tre-ća grana i če-tvr-ta,  
 sad na pe-toj, već na šes-toj, sedma tu je, o-sma.  
 [D]o-ša-o sam, [S]i-la-zim [I]a - ko. [S]o-vim glasom  
 [F]a-nva-li-o se [M]i-rko [re]-dom svi-ma [d]o - le.

Пример 111. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>461</sup>

Nastavnik će otpevati imena dece, pokazujući prutićem po spratovima.

Do-ri-ca, Re-be-na, Mi-li-ca, Fa-ti-ma,  
 So-nji-ca, La-ni-ca, Si-mi-ša, Do-ri-ca.  
 Do-ri-ca, Si-mi-še, La-ni-ca, So-nji-ca,  
 Fa-ti-ma, Mi-li-ca, Re-be-na, Do-ri-ca.

Смисао текста у *Mirkovoj pesmi* прати логику поступног мелодијског кретања. Узлазним покретом профилишу се нумеричке позиције тонова у оквиру лествичног низа, а при силазном кретању бројеви добијају и име, издвајањем почетног слога стиха. Приметно је да Поповић преузима име петог ступња из система

<sup>460</sup> Исто, 97.

<sup>461</sup> Исто, 99.

релативног именованња тонова у оквиру Функционалне методе Ели Башић – со. Трансформација имена слога *сол* у *со* датира из 19. века и у систем именованња тонова унутар Функционалне методе преузета је из реформисаног система солмизационих слогова Џона Кервина (John Curwen, 1816–1880), аутора *Tonic sol-fa* методе.

Идеја о асоцијативном повезивању неког појма са тонским именом од раније је позната у српској<sup>462</sup> и иностраној почетној методици музичке писмености. Поповићева верзија у значајној мери подсећа на сличан пример бугарског методичара Трендафила Миланова у коме „користећи бугарска имена, Миланов поставља основну дурску лествицу”.<sup>463</sup>

Поставку основних тонова по моделима Миодрага Васиљевића Поповић пореди и директно повезује са методским системима Гвида из Арца (Guido d` Arezzo, ca.990–ca.1050) и Милоја Милојевића и њиховом идејом у вези са мелодијско-текстуалним асоцијацијама. У том смислу приказује нотне записе *Химне Светом Јовану (Ut Queant Laxis)* и песме *Мајски поздрав/Дубраве се смеше*, посебно тумачећи Милојевићева методичка начела у погледу усвајања аретинских слогова.<sup>464</sup>

Анализирајући садржину *Мајског поздрава*, Поповић запажа да је први слог песме *ду* уместо *до*, претпостављајући да аутор или „није пронашао погодну реч која би почињала слогом *до* или пак са намером да уведе у употребу и самогласник *у*”.<sup>465</sup> Ову музичку композицију Милојевић је првобитно презентовао у својим скриптурама *Градиво за уџбеник певања помоћу нота* и то под називом *Дошле су нам ласте*.<sup>466</sup> У његовој наредној публикацији, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима* наведена песма се појављује са модификованим насловом *Мајски поздрав*<sup>467</sup>. Реализујући музичко-педагошки циљ сублимиран у тежњи да се помоћу песме на српском језику науче аретински слогови, Милоје Милојевић почетним слогом *ду* уноси недоумицу у вези са асоцијативном

<sup>462</sup> Видети стране 49–50 овог рада.

<sup>463</sup> Научене и меморисане мелодијске клишее-песме са текстом, ученици усмено транспонују на нове солмизационе позиције, успостављајући базу за овладавање лествичним низовима. Видети: Zorislava Vasiljević, *Metodika nastave solfeda*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978, 39–40.

<sup>464</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 100.

<sup>465</sup> Исто, 101.

<sup>466</sup> Милоје Милојевић, *Градиво за уџбеник певања помоћу нота...* нав. дело, 48.

<sup>467</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности...* нав. дело, 57. Песма *Мајски поздрав* је део садржаја свих дванаест издања овог уџбеника.

операцијом у оквиру које визуелно опажена драж иницира аудитивну представу првог тона лествице, што запажа Поповић.<sup>468</sup>

Песме-моделе Миодрага А. Васиљевића Боривоје Поповић тумачи као „мнемотехничко средство за памћење одговарајућих тонских висина“<sup>469</sup> и осим когнитивне варијанте учења новог музичког садржаја по слуху, препоручује и додатне методске поступке у пракси. У циљу развијања опажајних могућности ученика, Поповић уводи димензију различитих тембра, те наводи да „наставник свира песмице на клавиру, виолини или на неком другом инструменту, а ученици при томе не певају, већ само тактирају... На тај начин је физиолошка делатност гласница замењена слушањем и мисаоном делатношћу уочавања тонских висина, па ће трајност ових знања тиме бити још више осигурана“.<sup>470</sup>

Редослед савладавања тонских висина по Боривоју Поповићу начинио је преокрет у оквиру тадашњих поставки музичке писмености у Србији и значајно методичко одступање од система свог претходника, Миодрага Васиљевића. Уместо почетног, народног трихорда *ре-ми-фа*, Поповић је конституисао нову иницијалну целину садржану од тонских висина које образују тонични трозвук *сол-ми-до*.

**Пример 112.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>471</sup>



Након тонова тоничног трозвука, следи упознавање VI, IV, II и на крају VII ступња. Линеарно посматрано, приказани мелодијски ход недвосмислено упућује на класичну аутентичну каденцу дур-мол система. Фокусирајући специфично ме-

<sup>468</sup> Извесно је да су полемике по овом питању постојале и у време када су Милојевићеве уџбеници излазили из штампе. У тринаестом, прерађеном издању *Основа музичке уметности* песма *Мајски поздрав* више није интегрални део садржаја, а именовање тонова приликом певања се предлаже неутралним слоговима „на или не или који други слог састављен из самогласника коме претходи сугласник н“. Видети: Милоје Милојевић, *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима: на основу наставног програма. I део: за први разред средњих и њима сличних школа* (тринаесто прерађено издање *Основа музичке уметности*), Београд Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, А. Д., 1940, 24. Идентичне неутралне слоге Милоје Милојевић препоручује и приликом извођења ритмичких вежбања, те се тако „четвртина (...) пева на ну, рецимо, цела нота на ни, а половина на но...“ Видети: Милоје Милојевић, *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима...*, нав. дело, 18.

<sup>469</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi. I deo...*, нав. дело, 103.

<sup>470</sup> Исто, 102.

<sup>471</sup> Исто, 101.

лодијско устројство, Гордана Стојановић је подвукла да „инсистирајући на оваквом редоследу тонова, Поповић је, заправо, анулирао Васиљевићеву поставку нотног певања на народним тоналним основама и вратио нас класичном дур-мол систему”.<sup>472</sup>

Системи рада пре Миодрага Васиљевића заснивали су се на класичном дур-мол систему и углавном поступном, лествичном редоследу увођења тонова. Мокраччева поставка сводила се на поступно упознавање тоничног пентахорда основног Це-дура „а потом поставке вођице *ха*<sup>1</sup>, после чега би следила поставка тонова који употпуњавају лествицу и ширење регистра”.<sup>473</sup> Милоје Милојевић основну лествицу првобитно посматра и експлицира као теоријски феномен и у том смислу диференцира структурне елементе: ступањ, степен, интервал и тетрачорд.<sup>474</sup> Истичући предност изговора тонова солмизацијом, предлаже учење аретинских слогова преко песме *Мајски поздрав* без назнака о редоследу поставке основних тонова или додатној улози песме као „модела за учење и памћење тонских висина или поставку тонова основног тоналитета”.<sup>475</sup> Стога, може се сматрати да је Поповићев редослед поставке основних тонова презентован 1961. године утемељио нови правац у српској педагогији музичке писмености, који ће бити методички промовисан његовим даљим ангажовањем у области музичког васпитања и солфеђа.

Савладавање песама-модела је почетна фаза пута ка формирању слушно-визуелне представе о основној дурској лествици. Поповић детаљно, уз бројне предлоге наставних поступака, у поглављу „Опажање, разликовање и повезивање ступњева дурске лествице (Употреба солмизационих слогова)” тумачи следећу етапу рада у смислу асоцијативног повезивања почетног слога модела са тонским именом и његовим звуком. Спој опажања, интонирања и препознавања треба да доведе до коначног циља – свесног усвајања тонских висина као припреме за савладавање Це-дур лествице. Утицај словеначког методичара Петера Поточника видљив је и у овом сегменту рада, нарочито када је реч о графичком приказивању лествице. Првобитни каденцни ход приказан је у форми степеника.

---

<sup>472</sup> Mr Gordana Stojanović, *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i početnog čitanja i pisanja* (doktorska disertacija, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 55.

<sup>473</sup> Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 51.

<sup>474</sup> Видети: Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности... I. део...* 1926, нав. дело, 52.

<sup>475</sup> Гордана Каран, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, нав. дело, 110.

Пример 113. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>476</sup>

<i>si</i>
<i>re</i>
<i>fa</i>
<i>la</i>
<i>do</i>
<i>mi</i>
<i>sol</i>

Графички приказ представља редослед увођења основних тонова организован у вертикалној диспозицији.<sup>477</sup> Издавањем почетних слогова песама-модела и њиховим позиционирањем у оквиру наведене илустрације добија се слика слоговне целине. Обнављањем претходно усвојеног мелодијског клишеа – песме са именима деце која станују у кући од осам спратова<sup>478</sup>, редефинише се првобитни редослед основних тонова и утврђује позиција сваког тона у оквиру лествичног низа. Овакви и слични консеквентно спроведени методички поступци „у различитим облицима доживљавања визуелне и аудитивне претставе<sup>sic</sup> лествице у целини као и фрагментарно” за Поповића представљају елементе транзиције ка фази музичког описмењавања, која подразумева свесно усвајање појма лествице и њено мапирање у оквиру линијског система.

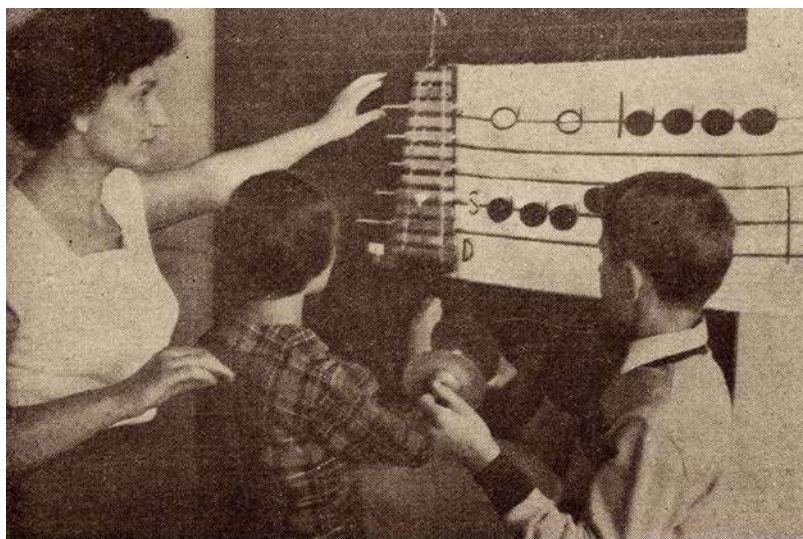
Упознавање градивних елемената музичког писма – линијског система и нотног кључа Поповић тумачи такође путем графичких илустрација и наставних средстава, посебно *фланелографа*. Данас скоро потпуно заборављен, фланелограф је припадао групи популарних тродимензионалних динамичних наставних средстава која су се средином 20. века употребљавала у оквиру наставе музичког васпитања на простору Федеративне Народне Републике Југославије и Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Дидактичка функција, методичка вредност и непобитна једноставност израде овог наставног средства учинили су фланелограф

<sup>476</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 105.

<sup>477</sup> У оквиру илустрације име петог ступња гласи *sol*, за разлику од скраћене варијанте *so*, примењене у садржини мелодијских клишеа на страни 243 у овом раду.

<sup>478</sup> Видети страну 243 у овом раду.

обавезним сегментом наставне праксе у оквиру предмета Музичког васпитање у основној школи.<sup>479</sup>



Na času muzike u osnovnoj školi. Rad sa metalofonom i flanelografom

Слика 15. Рад са металофоном и фланелографом  
Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>480</sup>

У циљу ефикаснијег разумевања структурних карактеристика лествичног низа Боривоје Поповић нарочито истиче и визуелно-перцептивни значај слике клавијатуре као корисног очигледног наставног средства.<sup>481</sup> Ретенција визуелне представе клавијатуре у директној је вези са буђењем продуктивних асоцијација и развојем меморије који омогућавају трајност савладаног и наученог градива.<sup>482</sup> Осим слике клавијатуре, у домену оригиналних очигледних наставних средстава неопходно је поменути и Поповићеву полифункционалну *музичку рачуналку*<sup>483</sup>, којом се поспешује когнитивни аспект лествичних структура – нарочито морфолошка варијабилност молских лествица и омогућава њихова прегледна компарација.

<sup>479</sup> Пано/фланелограф се састоји од картонске, дрвене или плоче од стиропора пресвучене фланелом или чојом, на коју се качењем могу постављати апликације и симболи који у настави музике представљају нотно писмо.

<sup>480</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 78.

<sup>481</sup> Графичка илустрација клавијатуре је познато визуелно-мотивационо помагало у процесу усвајања градива у уџбеничкој литератури за нотно певање Милоја Милојевића и Миодрага Васиљевића.

<sup>482</sup> У оквиру методике наставе клавира, перципирање и памћење визије и простора клавијатуре је сигнификантан део развоја инструменталне меморије. Видети: Jela Kršić, *Metodika nastave klavira*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga S. R. Srbije, 1966, 76–78.

<sup>483</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 72–73.

Завршница поставке Це-дур лествице по Поповићу изводи се по принципима тоналне лествичне интервалске интонације теоријским тумачењем и певањем тетрахорада, лествичног низа, лествичних интервала, као и диференцијације ступњева „по важности”.<sup>484</sup>

Издавајући први (тоника), четврти (субдоминанта), пети (доминанта), седми (вођица) и осми (поновљени први, тоника) ступањ тоналитета као базичне ступове лествичног концепта, Поповић осим упознавања ученика са њиховим посебним називима, осветљава и аспекте њихове међусобне интеракције. Предложени наставни поступци подразумевају аудитивно перципирање оригиналних звучних модела<sup>485</sup> који фокусирају тенденцију вођице за разрешењем у тонику, упућујући и осликавајући на тај начин „завршеност и потпуно смирење музичког тока”.<sup>486</sup>

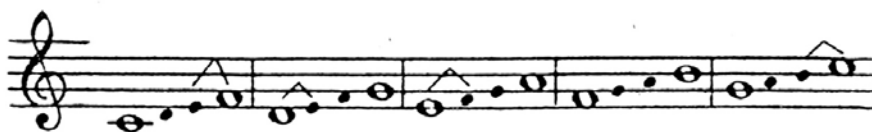
Презентовањем основних етимолошких и семантичких тумачења појма интервал<sup>487</sup>, као и илустрацијом интервала у Це-дур лествици, Поповић реализује базични теоријски тематски оквир.

**Пример 114.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>488</sup>



Приказ удаљености два градивна конституента интервала сличан је некадашњим теоријским интерпретацијама Миодрага Васиљевића.

**Пример 115.** Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси...*<sup>489</sup>



<sup>484</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, I deo...*, нав. дело, 1961, 114.

<sup>485</sup> Обликовање звучне представе наставник може реализовати певањем или свирањем на инструменту. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi. I deo...* 1961, нав. дело, 114.

<sup>486</sup> Исто, 114.

<sup>487</sup> Уз превод латинског израза *intervallum* у смислу размака, растојања између два тона, Боривоје Поповић експлицира и име сваког интервала „према броју ступњева које обухвата (према редним бројевима из латинског језика)”. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 115.

<sup>488</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 115.

<sup>489</sup> Миодраг А. Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, комплетна метода за наставу школско певања у средњим и учитељским школама, I део за I разред...* 1940, нав. дело, 82.



У циљу озвучавања теоријских поставки, Поповић напомиње „да је потребно (...) одмах, чим је један интервал написан, приказати га и звучно – певањем или свирањем”.<sup>490</sup> Даље методичке препоруке за рад у наставној пракси заснивају се на својеврсном „тренингу” извођења интервала у оквиру Це-дура, путем кога ће ученици „савладати интонацију свих интервала различите величине што је много важније и од најумељанијег теориског<sup>sic</sup> познавања интервала по величини”.<sup>491</sup> Из ове, у извесној мери неспретно дефинисане Поповићеве методичке поруке, ипак се разоткривају његова основна дидактичка начела у склопу почетног музичког образовања: превенција вербализма у смислу опсежних теоријских тумачења и доминација идејног принципа синхронизације теоријских поставки са звучним представама.

Закључно поглавље области мелодике у приручнику *Muzika u školi I deo* тумачи карактеристике основне молске лествице, а-мола. Обнављањем и проширивањем фонда музичких звучних представа утемељује се основ за рад на звучном и теоријском усвајању молског тонског рода. Имајући у виду значај поетског формата у процесу усвајања музичке садржине, Поповић наводи *Песму о Сави Ковачевићу*<sup>492</sup>, као један од најпогоднијих мелодијских образаца.

**Пример 116.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...*<sup>493</sup>



Методичке смернице и упутства која аутор даје у циљу теоријског тумачења молске лествице доносе извесна одступања и контрадикторности. Иако сматра да

<sup>490</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 115.

<sup>491</sup> Исто, 115.

<sup>492</sup> Шездесете године двадесетог столећа биле су обојене свежим сећањима на Народноослободилачку борбу народа Југославије и знамените ратнике, народне хероје, чије су историјске заслуге системски биле интегрисане у програмску садржину наставних предмета у основном и средњем општом и стручном образовању на нивоу целе тадашње државе. *Песма о Сави Ковачевићу* само је део фонда уметничких песама са тематиком из ратног периода, који је у наставном процесу предмета Музичко васпитање имао двојаку сврху – педагошку (дидактичку) и социјалну (патриотску). Познате су композиције Боривоја Поповића *Песма о Сави* за женски/мушки хор и *Песма о команданту Сави* за мешовити хорски ансамбл. Видети стране 186–188 овог рада.

<sup>493</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 116.

треба избећи формулацију да се „паралелна молска лествица добија на тај начин што се узме мала терца наниже или велика секста навише од тонике дурске лествице”<sup>494</sup>, Боривоје Поповић се у наставку теоријског тумачења ипак ослања, уз одређене измене, на методичку праксу својих претходника, Милоја Милојевића и Миодрага Васиљевића. Конструисање паралелне молске лествице Милојевић појашњава на следећи начин: „Да бисмо пронашли паралелну мол-лествицу једне дур-лествице морамо у датој дур-лествици да преместимо тоналитетско средиште са I на VI”<sup>495</sup>. Васиљевић по истом питању презентује слично мишљење, те наводи да „сваку дурску лествицу можемо претворити у природну молску лествицу ако њене тонове спустимо на ниже за малу терцу или подигнемо на више за велику сексту”.<sup>496</sup>

Полазећи од познатог и усвојеног постепеног мелодијског кретања навише у оквиру дурске лествице, циљ је успоставити управо њен шести ступањ као нову тонику. По завршеном интонирању дурског хексакорда навише, следећи корак је извођење савладаног мелодијског клишеа – *Песме о Сави Ковачевићу* прво по слуху, а потом и солмизацијом. Издвајањем само рефрена песме, који у целини приказује природну а-мол лествицу у силазном мелодијском кретању, Поповић обједињује лествични низ. Наредна фаза рада доноси теоретске формулације у виду визуелног позиционирања лествице, анализе степена и полустепена и обележавање тетрахорада.

Упознавање хармонског а-мола надовезује се на обрађени природни тип лествице. Оперативни приступ новом типу а-мола Поповић реализује презентацијом дуалних илустрација – приказа природне а-мол лествице у линијском систему и слике клавијатуре у комбинацији са звучним представама. Користећи нотну слику усвојеног типа мола по узору на табулатор, он спаја показану позицију ступња у линијском систему са његовим звучањем у извођењу ученика. Редослед серије тонова позорно прати поступни узлазни ход лествице, специфично се задржавајући на односу VII и VIII (I) ступња. Интонирањем и анализом – поређењем са истим растојањем у оквиру дурске лествице, долази се до неопходности повишења VII ступња и успостављања вођичног односа.

---

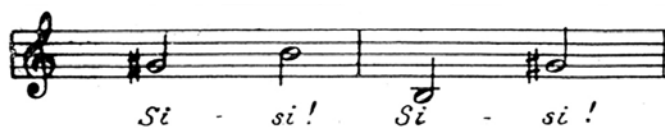
<sup>494</sup> Исто, 116.

<sup>495</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1927, 106.

<sup>496</sup> Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси II део за II разред...* 1940, нав. дело, 133.

Раније је напоменуто да је почетак шездесетих година донео велика методичка превирања и колебања у области наставе музичке писмености на простору целе тадашње Југославије. Избор одређеног начина рада зависио је готово искључиво од предметног наставника, те се често догађало да се у оквиру једне образовне установе користе различите методе у оквиру музичког наставног процеса. У години када је из штампе изашло прво издање методског приручника *Muzika u školi I deo* (1961), и даље је у пракси знатно било заступљено релативно именовање тонова. Подсећајући на ту чињеницу, Поповић напомиње да се у неким примерима наставне праксе име седмог ступња хармонског типа молске лествице изједначава са истим ступњем унутар дурске лествице (*si*). Не наводећи децидирано под окриљем које методе се дешава слоговно дуплицирање, он предлаже употребу слога *ti* за вођицу мола „да би тиме повишени VII ступањ добио своје посебно име и да би се избегло солмизирање два различита ступња истим слогом *si*”.

**Пример 117.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>497</sup>



Наведена графичка илустрација упућује на постојање слоговне контроверзе. Тумачећи улогу, функцију и значај VII ступња хармонског мола, Васиљевић подвлачи да се „вођица хармонске молске лествице интонира [...] солмизационим слогом *si*, по карактеру дурске вођице, што значи да се прекомерна секунда интонира слоговима *fa-si*, *fa* вођица на ниже, *si* вођица на више”.<sup>498</sup> Поповићева одступања од Васиљевићевог начина именовања нису била нагла, ни оштра, али су смернице и методска упутства јасно водили ка променама. У циљу превазилажења овог визуелно-теоријског проблема, Поповић предлаже изговор VII ступња хармонске молске лествице слогом *ti* како би се избегло понављање имена слога у оквиру лествице. Могуће је да је слог *ti* преузео из система именовања тонова дурске, хармонске<sup>499</sup> и мелодијске молске лествице у оквиру Функционалне методе Ели Башић који је презентован у њеној публикацији *Sedam nota sto divota*.

<sup>497</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 118.

<sup>498</sup> Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси II део за II разред...* 1940, нав. дело, 164.

<sup>499</sup> Ели Башић хармонски тип молске лествице назива „хармонијским молем”. Видети: Elly Bašić, *Sedam nota sto divota: udžbenik za I razred nastave solfeggia na muzičkim školama, odnosno za*

Пример 118. Elly Bašić, *Sedam nota sto divota*<sup>500</sup>

Пример 119. Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*<sup>501</sup>

b) za mol:

Do (ru) re nja (nji) fu (fi) so lje (le) te (ti)

varijanta:

Do (ru) re nja (nji) fu (fi) so (lje) le (te) ti

I II III IV V VI VII VII VII

Реформишући систем солмизационих слогова Џона Кервина<sup>502</sup>, Ели Башић у наставу уводи нове основне слокове *ма-фу-ле* у оквиру дурске и *ња-фу-ље-те* у оквиру свих типова молске лествице. Башићева модификује солмизационе слокове према особеностима дурског и молског тонског рода, с акцентом на хроматске варијанте тонова, где дословно примењује Кервинов принцип: за повишење основних тонова употребљава вокал *и* (*њи*, *фи*), док при снижењу користи вокал *у* (*ру*). По објављивању, публикација *Sedam nota sto divota* изазвала је многобројне вишегодишње полемике у којима су учествовали еминентни музички посленици Републике Хрватске и Босне и Херцеговине. Удружење музичких педагога Хрватске је замолило неколико истакнутих музичких педагога, композитора и теоретичара на челу са Томиславом Адамићем (1907–1987), Рудолфом Мацом (Rudolf Matz, 1901–1988) и Славком Златићем (1910–1993) да дају стручно мишљење о поменутој књизи „која би као eventualni priručnik mogla unijeti zabunu u izbor metoda za nastavu

*muzičku nastavu u IV razredu na osmogodišnjim školama*, Zagreb, Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske, 1957, *Napomene nastavniku*, X.

<sup>500</sup> Исто.

<sup>501</sup> Илустрација приказује именовање тонова у оквиру природног и мелодијског мола са хроматским варијантама (у заградама) по методи Ели Башић. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 29.

<sup>502</sup> Видети страну 244 у овом раду.

solfeda”.<sup>503</sup> Сачинивши обиман извештај, Комисија је на првом месту изнела озбиљне критике поводом трансформације класичних аретинских слогова, као и примене збуњујућих слоговних поштапалица у оквиру ритмичког образовања.

Карактеристике мелодијског типа а-мола Поповић посматра са теоријског и звучног аспекта. Поређењем горњих тетрахорада дурске и мелодијске молске лествице утврђена је њихова структурна истоветност, те се наметнуло питање именовања тонова у оквиру мола, нарочито повишеног VI ступња у мелодијском молу. Боривоје Поповић се поново окреће систему релативног именовања тонова из Функционалне методе Ели Башић, или могуће, номинирању тонова у оквиру оригиналне Tonic sol-fa методе и предлаже да се у оквиру мелодијске молске лествице примени слог *фи*, као хроматска варијанта основног тона *фу/фа*.

Предложени коначни след солмизационих слогова а-мола мелодијског био је: *ла-си-до-ре-ми-фи-ти-ла*. Изнова наглашавајући изражено несагласје у погледу система именовања тонова у тадашњој образовној пракси, Поповић наводи две варијанте „солмизације” горњег тетрахорда мелодијског мола употребљаване у склопу система именовања тонова по методи Миодрага Васиљевића.

**Пример 120.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>504</sup>

	V	VI	VII	VIII
	mi	la	si	la
или —	sol	la	si	la

Тумачећи наведени приказ Поповић претпоставља да су обе варијанте настале по принципу аналогije са солмизационим именовањем горњег тетрахорда дурске лествице. Он истовремено упозорава да „оваква солмизација вероватно доводи до забуне (I ступањ солмизира се са „ла”, а и VI ступањ такође са „ла”, а осим тога редоследом – сол-ла-си-до солмизираће се касније горњи тетрахорд А-дур лествице – у тоналним методама) па је због тога треба одбацити”.<sup>505</sup> Боривоје Поповић неоспорно исказује свој методички став по овом питању, али ипак недовољно јасно формулише корене слоговних варијанти у оквиру графичког приказа.

<sup>503</sup> Truda Reich (ur.), „Sedam nota – sto divota”, *Muzika i škola*, broj 3, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1959, 50.

<sup>504</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...*, нав. дело, 119.

<sup>505</sup> Исто, 119.

У својој публикацији *Нотно певање у теорији и пракси*, Миодраг Васиљевић генезу горњег тетра хорда мелодијске молске лествице тумачи двојачо: преобликовањем истоимене природне молске лествице (повишавањем VI и VII ступња), или „од дурске истоимене снижавањем III ступња за полустепен на ниже”.<sup>506</sup> Дакле, у првој приказаној варијанти (у оквиру примера 120) у садржину горњег тетра хорда природног мола интегрисана су имена слогова VI и VII ступња из горњег тетра хорда дурске лествице, док је у оквиру друге практично у целости преузето именовање слогова горњег дурског тетра хорда, осим завршног тона – молске тонике!

Окренувши се звучној поставци мелодијског а-мола, Поповић предлаже иницијалну употребу оригиналног мелодијског клишеа, песме компоноване у народном духу.

**Пример 121.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo*<sup>507</sup>

*Fidanče*<sup>508</sup>

Fi - dat - će\*) mi ra - slo, mo - re, u ze - le - noj go - ri. go - ri.  
А у го - ри сла - вуј, пи - ле, туžну пес - му пе - ва. пе - ва.

Почетак песме повишеним шестим ступњем није случајан, већ је тенденциозно одабран „да бисмо олакшали интонацију повишеног VI ступња као и горњег тетра хорда ове лествице...”.<sup>509</sup> Мелодијски клише се усваја принципом учења песме по слуху, а затим се изводи и из нотног текста, у складу са формалним концептом музичког садржаја.

Силазно кретање мелодијског мола Поповић објашњава као природни тип молске лествице и својеврсно „разрешење”. Разлог оваквог тумачења превасходно се огледа у звучно-теоријској компарацији основних и повишених тонова, односно у наводној тежњи силазног смера да омогући „повратак тона на место које је заузимао пре повишења (за полустепен наниже)”.<sup>510</sup> У оквиру енциклопедијског

<sup>506</sup> Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси II део за II разред...* 1940, нав. дело, 184.

<sup>507</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 119.

<sup>508</sup> *Фиданче*, деминутив од *фидан/видан* односи се на младицу, садницу. Видети: Радмила Жугић, *Речник говора јабланичког краја* у: Александар Младеновић (главни уредник), *Српски дијалектолошки зборник*, књига 52, Београд, Српска академија наука и уметности: Институт за српски језик Српске академије науке и уметности, 2005, 37.

<sup>509</sup> Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo...* 1961, нав. дело, 119.

<sup>510</sup> Исто.

лексикона *Muzička umetnost*, где је један од уредника и редактора био и Душан Плавша, повишаваће VI и VII ступња у силазном ходу мелодијског мола се тумачи као „неподесно” јер се „при повратку као први од тетрахорада интонира горњи дурски од чега је зависио и општи експресивни утисак лествице, те се ова лествица у смеру наниже ивек интонира као *природна*”.<sup>511</sup> Сличност са дурском лествицом тумачена је као „губитак” типичног молског колорита у мелодијском молу, те је природни ход у силазном кретању означавао повратак и реафирмацију молског тонског рода. Оваква поставка је нашла примену у настави музичког васпитања и солфеђа као својеврстан вид корелације са извођењем лествица у инструменталној настави, нарочито настави клавира. Познати пијаниста, композитор и клавијерски педагог Емил Хајек (Emil Hájek, 1886–1974), дајући дидактичке смернице за извођење хармонске и мелодијске лествице у оба правца, напомиње да „ћемо се служити хармонском лествицом у оба правца (навише и наниже), док ћемо мелодиску<sup>sic</sup> употребљавати само у правцу навише, а силазићемо по ступњевима природног мола”.<sup>512</sup> И каснија разматрања у области методике наставе клавира у Србији задржавају идентичан третман мелодијске молске лествице наниже.

**Пример 122.** Milivoj Ivanović, *Skale i akordi sa klavijaturom*<sup>513</sup>

The image shows two musical staves for a piano exercise. The top staff is labeled 'HARMONSKI MOLL' and the bottom staff is labeled 'mellodijski mooll'. Both are in 2/4 time. The top staff shows a descending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, #4, 5, #4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The bottom staff shows a descending scale with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, #3, #4, 5, #4, 3, 2, 1, 3, 2, 1. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Почетком седамдесетих година двадесетог века, у настави солфеђа у Србији ход мелодијске лествице се не „разрешава” у кретању наниже, већ се у оба смера

<sup>511</sup> *Muzička umetnost*, enciklopedijski leksikon Mozaik znanja, Beograd, Interpres, 1972, 353.

<sup>512</sup> Emil Hájek, *Skale i akordi za klavir*, Beograd, Prosveta, 1952, 12.

<sup>513</sup> Milivoj Ivanović, *Skale i akordi sa klavijaturom, nova metoda za početnu nastavu klavira*, Beograd, Edicija Ivanović, 20. Ова публикација српског композитора, диригента, музичког писца и музичког педагога Миливоја Ивановића (1912–1978), настала је по програмским захтевима Наставног плана и програма за основно музичко образовање СР Србије из 1977. године. Видети: „Наставни план и програм за основно музичко образовање”, *Просветни гласник*: службени орган Просветног савета СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1977.

приказује у својој истоветној структурној варијанти са свим мелодијским, хармонским и интонативним захтевима.<sup>514</sup>

#### **4.1.3. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak** *Muzika u školi II deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od VI do VIII razreda*

Други део методског приручника *Muzika u školi* изашао је из штампе већ 1962. године, обједињујући двотомну целину. Не мењајући форму, аутори Душан Плавша, Боривоје Поповић и Маргита Дебелјак су у овом приручнику штиво поделили на методску обраду градива које се односи на програмску садржину предмета Музичко васпитање намењену вишим разредима у општеобразовној основној школи (VI-VIII), као и на упознавање других, општих облика рада у оквиру почетног образовног нивоа.<sup>515</sup> Подвлачећи шири значај предмета музичко васпитање, аутори у Предговору истичу да „треба увек имати у виду да је у уметности важна практична сналажљивост и умешност, да је доживљај увек примаран, док је сазнање и теоријско образовање секундарно... музика као уметност треба, дакле, да утиче на формирање целокупне личности ученика, а не само да му да одређену суму знања”.<sup>516</sup> У ставу аутора огледа се утицај швајцарског педагога, методичара и реформатора модерне наставе у основним школама Песталоција (Johann Heinrich Pestalozzi, 1746–1827), утемељивача интелектуалне методе, који примарни педагошки циљ музичког васпитања експлицира, како наводи Зорислава Васиљевић – као „васпитање слуха и обогаћивање разума и интелигенције”.<sup>517</sup> Успостављање нове, шире димензије музичког васпитања у оквиру музичко-образовног система промовисало је и нов начин евалуације знања ученика. У том смислу, аутори се залажу за увођење описног оцењивања које би, за разлику од нумеричког, свеобухватније приказало индивидуалне музичке способности, ангажованост, напредовање и остварење образовно-васпитних циљева наставе музичког васпитања. Бориво-

---

<sup>514</sup> Видети страну 395 у овом раду.

<sup>515</sup> Теме које се односе на техничко-организационе обавезе и дужности наставног кадра, ваншколске активности, као и на корелативне аспекте музичког васпитања са другим предметима/областима у основном образовању, нарочито физичком културом, обрађене су у поглављима „Планирање наставе”, „Дете и музички живот”, „Настава музике ван школе” и „Координација музичког васпитања са другим предметима”.

<sup>516</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od VI do VIII razreda, II deo...* 1962, нав. дело, Предговор, 3.

<sup>517</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 20.



је Поповић је и у другом делу приручника аутор поглавља из области ритма и мелодике, у садржају интегрисаних у целину под називом „Развијање слуха и осећања за ритам”.

#### 4.1.3.1. Поглавље: Ритмика II део

Програмски наставак обраде ритма у другој књизи методског приручника започиње сагледавањем троделне поделе јединице бројања.<sup>518</sup> Истичући употребу говорних ритмова (бројалица, питалица) као примарну когнитивну компоненту при стицању основних појмова о ритмичким обрасцима, Поповић је мапира као почетну фазу и додаје да ће „у процесу сталног контакта са музиком и при постепеном доживљавању и упознавању њених изражајних елемената (у овом случају ритмичких) постепено опасти потреба за коришћењем говорних ритмова”.<sup>519</sup> Педагошки циљ при извођењу практичних примера говорног ритма са претежно тросложним речима усмерен је на успостављање метричког и ритмичког сагласја говорних модела и тактирања.

**Пример 123.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>520</sup>

1) *Ma - mi - ce vo - lje - na pri - čaj mi pri - či - cu*  
*Još ne - što, mo - lim te, pe - vaj mi pe - smi - cu.*

2) *Ve - se - lo i - gra - ju de - či - ca ma - le - na*  
*Sva bli - sta, mi - ri - še, li - va - da ze - le - na.*

За Поповића је значај и потенцијал аудитивног доживљаја у процесу рада на ритмичком образовању изузетно важан. Проширујући рад на обради триоле дода-

<sup>518</sup> Идиом *ритмичка јединица* део је и музичке терминологије у педагошком писаном опусу Миодрага Васиљевића. Видети: Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, I део за I разред*, нав. дело, 15.

<sup>519</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 13.

<sup>520</sup> Исто, 14.

вањем димензије звука, он комбинује аудитивно и мануелно извођење ритма (куцање обема рукама) при слушном опажању композиције из уметничке литературе. Наведена илустрација је адаптирани инсерт из композиције „Дунавски валови” румунског композитора српског порекла Јована Ивановића (1845–1902).

**Пример 124.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>521</sup>

*Allegro M.M. ♩ = 132*

Опажање троделности на јединици бројања у овом конкретном случају постиже се захваљујући сажимању јединица бројања у изузетно бром темпу и свакако, компатибилношћу извођења ритмичке окоснице куцања с две руке.

Аудитивно-мануелни доживљај триоле употпуњује се упоређивањем са већ познатим поделама основне јединице бројања – дводелном и четвороделном (групе осмина и шеснаестина се периодично смењују са групама триола). Визуелно перципирање и извођење садржаја наведеног примера изискује синхронизовану примену дуалне оријентације – линеарне и вертикалне. Линеарни аспект односи се на праћење и извођење садржаја ритмичких деоница по назначеном темпу, док вертикални фокусира њихов синкретички суоднос.

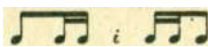
**Пример 125.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>522</sup>

<sup>521</sup> Исто, 15.

<sup>522</sup> Исто, 16–17.

The image displays four systems of musical notation for piano, each illustrating a different rhythmic exercise. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Above the staves, arrows and downward-pointing lines indicate the placement of accents or breath marks. The exercises are as follows:

- System 1:** Labeled 'TRIOLE' and 'ČETVRTINE'. It shows a sequence of eighth notes, followed by groups of three eighth notes (trios) and groups of four eighth notes (quartets).
- System 2:** Labeled 'OSMINE' and 'TRIOLE'. It shows a sequence of eighth notes, followed by groups of eight eighth notes (octets) and groups of three eighth notes (trios).
- System 3:** Labeled 'ČETVRTINE' and 'ŠESNAESTINE'. It shows a sequence of eighth notes, followed by groups of four eighth notes (quartets) and groups of sixteen eighth notes (sixteens).
- System 4:** Labeled 'OSMINE' and 'ŠESNAESTINE'. It shows a sequence of eighth notes, followed by groups of eight eighth notes (octets) and groups of sixteen eighth notes (sixteens).

Приказани методски postupak се, по Поповићу, може и варирати тако што се уместо извођења ритма десном руком предлаже изговор неутралним слогом. Каснија вежбања доносе наизменично извођење и упоређивање триоле на јединици бројања са ритмичким обрасцима  са којима је, како аутор наглашава „ученици често мешају”.<sup>523</sup> Ова фаза рада интегрише визуелно опажање и извођење, те предвиђа учење путем мултидимензионалног, визуелно-мануелно-гласовног сучељавања различитих ритмичких образаца. На тај начин изводи се њихова структурно-садржајна компарација и у исто време наглашавају појединачне ритмичке специфичности.

<sup>523</sup> Исто, 18.

**Пример 126.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>524</sup>

Поповићев начин рада на поставци триоле на јединици бројања оставио је трага у каснијој методичкој литератури за солфеђо, где је примењиван искључиво у области мануелне репродукције ритма.

**Пример 127.** Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*<sup>525</sup>

PRIPREMNE VEŽBE IZVODITI OBAVEZNO KUCANJEM SA DVE RUKЕ, a ne taktiranjem i izgovorom na nekom slogu.

Програмску завршницу рада на ритму у публикацији *Muzika u školi II deo* сачињава, као и у првом делу приручника, прилог под називом „Ритмички мотиви за увежбавање и диктат”. Систематизација садржаја изведена је по наставним сегментима градива, по принципу постепеног усложњавања ритмичке проблематике (Двочетвртински такт, Двочетвртински такт (мотиви с паузама), Двочетвртински такт (мотиви са пунктираним нотама), Вежбе с триолама (такт 2/4)... Могућности комбиновања приказаних ритмичких мотива су бројне и разноврсне. Осим директне употребе у наставном процесу, Поповићев прилог је и својеврсна порука наставницима у погледу успостављања континуитета самосталног креирања наставних дидактичких материјала.

<sup>524</sup> Исто, 21.

<sup>525</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 226.

#### 4.1.3.2. Поглавље: Мелодика II део

Област мелодике у другом делу приручника *Muzika u školi* предвиђа обраду дурских и молских тоналитета са више предзнака. Поповић на почетку напомиње да је „најцелисходније користити се транспозиционим поступком тоналних метода – према коме се свака нова лествица пева истим солмизационим слоговима као и основна лествица”.<sup>526</sup> Концептуално, рад на мелодици осмишљен је као сублимација методских упутстава, смерница и поука намењених обради мелодијских примера, основним постулатима развијања вештине израде неопходних мелодијских садржаја, као и тумачењу и евалуацији употребне вредности мелодијских клишеа као аудитивне асоцијативне представе боје тоналитета.

Иако је почетак обраде Ге-дура у приручнику представљен обнављањем претходно савладаних теоретских појмова о грађи и саставу основне дурске лествице – Це-дура и трансферу стечених спознаја на ново градиво, Боривоје Поповић наглашава да понављање „неће бити извођено вербалистички, већ озвучено, и уз слику клавијатуре, којом ће се при упознавању и обради нових лествица стално користити”.<sup>527</sup> Позиционирањем ноте  $g_1$  у ортографском оквиру линијског система и исписивањем низа  $g_1-g_2$  ученици визуелно фокусирају слику нове лествице, иако непотпуне (недостаје вођица  $fis$ ). Поповић предлаже дуално звучно упоређивање и откривање „грешке” у горњем тетраорду на тај начин што ће наставник на инструменту свирати претходно наведени мелодијски низ, а ученици истовремено интонирати дурску лествицу. Током симултаног извођења „доћи ће до сукоба између певања и свирања, јер ће ученици, вођени добрим познавањем мелодијског хода дурске лествице, интонирати VII ступањ правилно као  $фис$  – па ће се одмах уочити да је „грешка” у свирању”.<sup>528</sup> Музичко-педагошки циљ методског поступка јесте потврђивање и аргументовање повишења седмог ступња у оквиру нове лествице, као и упознавање појма повисилице. Но, Поповићева идеја о тенденциозној аудитивној перцепцији унакрснице ипак није адекватно замишљена. Синхроно сучељавање VII ступња Ге-дура, то јест тона еф и његове хроматске варијанте фис у оквиру обраде новог тоналитета може произвести негативне последице, које ће умногоме утицати на интонативну прецизност приликом извођења. Оправданост

<sup>526</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 33.

<sup>527</sup> Исто.

<sup>528</sup> Исто, 34.

наведеног методског поступка још више се доводи у питање с обзиром на то да Поповић на почетку поглавља које третира област мелодике декларативно препоручује употребу транспозиционих поступака тоналних метода, те се у том смислу слушно сучељавање природног седмог ступња и вођице тоналитета сагледава као нерационално.

Осим именовања тонова солмизационим слоговима, Поповић инсистира и на упознавању абecedног изговора лествичног низа, с намером логичног повезивања имена нове лествице са именом првог ступња.

Наредна фаза обраде Ге-дура доноси спајање визуелне презентације нотне слике (приказане на табли или паноу) и звука. Припрему за интонирање мелодијских мотива представља наставниково извођење аутентичне каденце на клавиру „или, кад нема клавира, на виолини или гласом...”<sup>529</sup>, а потом следи певање лествичног низа и мелодијских мотива заснованих такође на класичном каденцном ходу. Наведени обрасци су намењени наставнику као препоручени мелодијски материјал, док се ученицима препоручује певање „по нотној слици лествице односно према показивању наставника музике”.<sup>530</sup> Методско упутство аутора осветљава симултану акцију дуалне идентификације: визуелне (потврђивање позиције тонске висине у линијском систему) и аудитивне (продуктивна звучна асоцијација као резултат визуелне дражи), на коју се сукцесивно надовезује гласовна репродукција као финално когнитивно остварење.<sup>531</sup>

**Пример 128.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>532</sup>

**PRIMERI\* ZA UVEŽBAVANJE PO NOTNOJ SLICI G-DURA**



<sup>529</sup> Исто, 35.

<sup>530</sup> Исто, 37.

<sup>531</sup> Компарацијом са техникама рада у области опажања и интонирања у оквиру савремене методике наставе солфеђа, предложени наставни модел Поповића у значајној мери алудира на технике рада помоћу табулатора.

<sup>532</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 37.



Овај поступак<sup>533</sup> осликава значајну фазу обраде Ге-дура у оквиру које се успостављају интонативни звучни ослонци и афирмише стабилни тонални оријентир. Ови чиниоци неопходни су за приступ сложенијем мелодијском и ритмичком садржају – мелодијским вежбама као заокруженим целинама музичког текста, које представљају наредни ниво рада на обради новог тоналитета.

**Пример 129.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>534</sup>



<sup>533</sup> У оквиру потпоглавља „Примери за увежбавање по нотној слици Ге-дура” Поповић је презентовао укупно тридесет осам мелодијских и ритмичких примера, који се постепено усложњавају у погледу обима и захтева мелодијског кретања, док ритмичка фактура остаје непромењена.

<sup>534</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 42.

Тонични трозвук је интонативно средиште у приказаним мелодијским вежбама, што је подвучено и мелодијском и ритмичком компонентом музичке садржине. Аспект мелодијског покрета се понајвише одражава у комбинацији поступног кретања, двосмерне акордске мелодике и спорадичним скоковима у II и VI ступањ тоналитета. Иако у музичком запису Поповићевих мелодијских вежби у Ге-дуру изостају ознаке за карактер и темпо, као и остале ортографске смернице (артикулација, динамика, динамичко нијансирање...), одлике музичког садржаја поседују неоспорну естетску страну.

Управо је постизање баланса техничког/инструктивног и естетског приликом креирања наставних садржаја из области мелодике тема потпоглавља „О писању мелодијских вежби”. Боривоје Поповић на прагматичан начин упућује и саветује младе музичке педагоге о законима „добро вођене мелодијске линије”<sup>535</sup>, односно о законитостима интервалске, структурне и естетске компоненте мелодије који би требало да буду освешћени и имплементирани у процесу самосталног креирања мелодијских садржаја.

По Поповићу, релација музичке креације и интерпретације је узрочно-последичног карактера. У том смислу он посебно подвлачи да „техничка спретност и сналажење при извођењу (...) није једини и примарни циљ наставе”.<sup>536</sup> Објашњавајући значај експресивног квалитета музичке садржине у односу на музичко извођење и генерално, на развој музикалности ученика, Боривоје Поповић издваја могуће пожељне и неприкладне, контрапродуктивне сегменте оригиналних музичких вежби. Почетне напомене у вези са постизањем композиционе равнотеже лествичног и интервалског кретања, развијају се у погледу њихове међусобне интеракције у целини мелодијског тока.

**Пример 130.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>537</sup>



<sup>535</sup> Исто, 39.

<sup>536</sup> Исто, 39.

<sup>537</sup> Исто, 40.





Приказани садржај илуструје појаву и улогу кулминације у мелодијској целини. Та «... „владајућа” врхунска – као својеврсна мисаона поента – у стању је да себи „потчини” и тиме обједини, чак доста дуги низ тонова.»<sup>538</sup> Уверен у витални значај врхунца мелодије, Поповић практично тумачи његов третман наводећи потенцијалне супротне моделе стваралачке праксе. У том смислу осликан је неодговарајући покушај издвајања врхунца ( $c^2$ ) уз присуство учестале антиципације другог тона ( $g^1$ ), али и квалитетно осмишљена амплитуда мелодијског кретања ка градацији и логичном завршетку. Осим савета и поука у вези са унутрашњом организацијом мелодијског тока, Боривоје Поповић такође истиче формални смисао мелодијских вежби, који би требало да допринесе заокружењу и функционалности музичке грађе.

Методски приступ обради мелодијских примера Поповић систематизује по етапама, при чему наставнику оставља могућност извесног варирања због конкретних потреба наставе. Динамика методичког следа садржана је у следећим сегментима ритмичке и мелодијске обраде:

- мелодијски и ритмички садржај се иницијално сагледава као ритмичка вежба. Препорука је да се потенцијално проблематична места селекују из контекста и посебно припреме пре извођења целине;
- изговор ритма солмизацијом у једнаким нотним трајањима;
- изговор ритма солмизацијом према ритмичком запису;
- после давања интонације, именовање и извођење солмизацијом у једнаким нотним трајањима;
- извођење наведеног мелодијско-ритмичког садржаја „уз прецизно издржавање нотних вредности”.<sup>539</sup>

<sup>538</sup> Dejan Despić, *Melodika*, нав. дело, 20.

<sup>539</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 41.

По Поповићу, евидентна вишестепена материјална диференцијација градивних садржајних конституената – ритма и мелодике, доприноси њиховом адекватном усвајању. Презентовани модел обраде мелодијских примера у значајној мери подсећа на методски поступак који је примењивао Петер Поточник приликом са- владавања песама из нотног текста:

«а) Текст:

Читамо песму (све строфе). Потребно је укратко разјаснити садржај песме. Теже речи изговарати разговетно. Када погледамо такт у коме је песма написана, нотни текст и остале пратеће елементе, читамо текст у наведеном ритму.

б) Ритам:

1. ритам песме откуцамо и избројимо;
2. отпевамо га на истом тону уз тактирање;

ц) Мелодија:

1. мелодију отпевамо само тонским именима без потписаног ритма;
2. потом отпевамо мелодију тонским именима с потписаним ритмом;
3. коначно певамо делове с текстом, испрва полако, потом брзо; певамо тихо».<sup>540</sup>

Почетно перципирање мелодијског примера као ритмичке вежбе је антитеза садржајног смисла која знатно утиче на сагледавање целине музичке садржине, те је у савременој музичкој наставној пракси у великој мери превазиђена. Аргументи који говоре у прилог наведеним Поповићевим методским упутствима за обраду мелодијских примера у директној су вези са педагошко-дидактичким начелом коауторског тима методског приручника *Muzika u školi II deo* којим се подвлачи да „треба поставити границу између основне и музичке школе, и не захтевати од ученика основне школе да постигну оне резултате које по својим предиспозицијама нису у стању постићи”.<sup>541</sup>

У уводном делу потпоглавља „Обрада мелодијских вежби” Поповић истиче успостављање неопходног баланса на нивоу постизања интонативне прецизности при извођењу и тенденције да се „у мелодијско-ритмичко извођење уплету и остали

<sup>540</sup> Peter Potočnik, *Metodika pevškega pouka za tretji in četrti razred osnovne šole*, нав. дело, 159–160.

<sup>541</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...*, нав. дело, 9. Разграничење између два типа музичког образовања, општег и стручног, одређује наставни програм којим се прописују наставни садржаји. Историјски период у коме су настали приручници *Muzika u školi* био је обележен честим изменама наставних планова и програма из области музике, недостатком наставног кадра и наставне литературе, те „границе” и нису биле увек експлицитно јасно оделене.

елементи музике (темпо, динамика, артикулација)”.<sup>542</sup> Ипак, у оквиру нотних записа мелодијских вежби поменуте извођачке смернице у потпуности су изостављене.

Наведени мелодијски садржаји (видети пример 129) креирани су по упутствима које је аутор назначио у потпоглављу „О писању мелодијских вежби” и одликују се комбинацијом поступног кретања и скокова у I, III, V и VII ступањ тоналитета. Њихова садржина открива и потврђује Поповићеву естетску стваралачку идеју да „певање само музички квалитетних мелодија може допринети развијању ученичке музикалности”.<sup>543</sup> Развој естетских диспозиција и способности у оквирима музичког образовања у општеобразовном школском систему један је од најистакнутијих методичких постулата Боривоја Поповића, подржан његовим перманентним паралелним уметничким деловањем. У том контексту, естетски обликотворни концепт у процесу креирања музичког садржаја ће још више добити на значају у каснијој Поповићевој уџбеничкој литератури за солфеђо.

Последње потпоглавље у склопу обраде Ге-дура носи наслов „Песмице као средство за подсећање на лествице”. У бинарној професионалној делатности Боривоја Поповића песма, као основна лирска поетска форма носилац је вишеструких уметничких и педагошких идејних полазишта. Док се у стваралачком опусу (инструменталном и хорском) песма трансформише у нарочит уметнички израз програмског карактера, у музичко-педагошкој сфери она за Поповића постаје незаменљив асоцијативни и мотивациони модел у наставном процесу. Пажљиво одабране по својим садржајним, структурним, формалним и естетским карактеристикама, песме с текстом прерастају у мелодијске клишее помоћу којих се успоставља звучна пријемчивост за боју тоналитета. Познато је да су бројни композитори исказивали снажну везу са одређеним тоналитетима и њиховим вишедимензионалним особеностима [што на свој начин казује да им нису сви једнаки, и да разлика међу њима није (...) само разлика апсолутне висине одговарајућих тонских низова, него некакве њихове „боје”, „светлости”, „атмосфере”...].<sup>544</sup> У оквирима савремене методике наставе солфеђа, појам боје тоналитета се превасходно везује за развој слушних квалитета „чак до апсолутног слуха, до опажања тоналитета према

---

<sup>542</sup> Исто, 41.

<sup>543</sup> Исто, 39.

<sup>544</sup> Dejan Despić, *Kontrast tonaliteta*, нав. дело, 13.

специфичности његове боје и до опажања апсолутних висина по њиховој фреквенцији...”.<sup>545</sup> Педагошки циљ Боривоја Поповића уједињује аудитивне и визуелне сазнајне параметре. Усвојене песме с текстом као сугестивни мелодијски клишеи треба да „у сваком тренутку у свести ученика изазову визуелну асоцијацију нотне слике једне лествице као и мисаону звучну представу одређеног тоналитета”.<sup>546</sup> Одабрани садржаји на тај начин постају „једини представници лествице којима припадају”<sup>547</sup> и не транспонују се. У методичкој литератури Зориславе Васиљевић одабрани мелодијски клишеи, песме и музичка грађа из уметничке литературе употребљавају се за поставку и фиксирање боје тоналитета. У том погледу Васиљевићева изричито напомиње да „свака песма са текстом може бити транспонована, осим оне песме која је одређена за постављање боје тоналитета. Примери из вокално-инструменталне литературе никада не смеју бити транспоновани!”.<sup>548</sup> Поповићев избор „песмица – подсетника за лествице” састоји се углавном од дечјих песама<sup>549</sup>, народних песама, као и популарних мелодија, актуелних почетком шездесетих година прошлог века.

**Пример 131.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>550</sup>

**PESMICA ZA G-DUR**  
**Pesma radu**

*Moderato*

Dru - ga - ska se pe - sma o - ri,  
pe - sma ko - ja sla - vi rad Sr - ce grom - ko  
nek' nam zbo - ri: Da nam ži - vi, ži - vi rad!

<sup>545</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika solfeđa*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991, 66.

<sup>546</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 43.

<sup>547</sup> Исто, 43.

<sup>548</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika solfeđa*, нав. дело, 58.

<sup>549</sup> Осим Боривоја Поповића, аутори наведених дечјих уметничких песама у поглављима из области мелодике у оквиру методског приручника *Muzika u školi II deo* су Јожа Пожгај (1914–1984) и Стефан Гајдов (1905–1992). Поповић преузима и инсерти из Мокрањчеве VII руковети, песму *Варај Данке* као мелодијски клише за памћење звучности тоналитета и буђења визуелно-асоцијативног осета за нотну слику Еф-дур лествице. Видети: Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 61–62.

<sup>550</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 44.

2) *Podignimo u vis čela,  
mi junaci roda svog,  
to su naših ruku dela,  
da nam živi, živi rad!*

Поставку нових дурских лествица са повисилицама Поповић изводи теоријским путем. Иако то експлицитно не напомиње, консултује правило квинтног круга у смеру навише. Нова лествица добија се „проглашењем V ступња Ге-дура за нову тонику”, која у систему релативног именовања носи солмизациони слог *до*. Када су у питању дурске лествице са снизилицама, базу представља основна дурска лествица – Це-дур, чија субдоминанта добија улогу нове тонике. Обрада нових лествица обавља се по већ познатом систему који је Поповић изложио у оквиру упознавања Ге-дура, уз обавезну имплементацију аудио-визуелних асоцијација.

Модел поставке нове молске лествице заснива се на визуелном фокусирању паралелног односа између тонских родова – природног мола и дура.

**Пример 132.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>551</sup>

The image displays two musical staves. The top staff is for G-dur, with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff is for e-moll, with notes E, F, G, A, B, C, D, E. A dashed line connects the D note in the G-dur scale to the E note in the e-moll scale, both labeled as 'TONIKA'. Fingerings (1, 2) and solmization syllables (I-VIII) are provided for both scales.

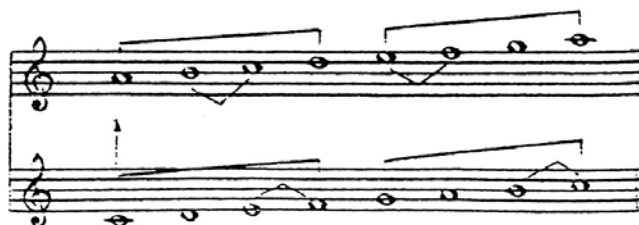
Поповићево тумачење паралелизма дурске и молске лествице осветљава њихову упоредну и зависну релацију и визуелно подсећа ученике „да се молска лествица образује на трећем тону испод тонике дурске лествице, односно за терцу наниже”.<sup>552</sup> Почетне премисе Боривоја Поповића у оквиру поставке природне молске лествице имају своје корене у методичким принципима његових претходника,

<sup>551</sup> Исто, 45.

<sup>552</sup> Исто.

Миодрага Васиљевића и Милоја Милојевића. Милојевић молску паралелу дурске лествице проналази у премештању средишта тоналитета са првог на шести ступањ, што омогућава успостављање нове тонике. На тај начин добија се „нова лествица, која у себи садржи све тонове дур-лествице само њен почетни тон, њена тоника, носи друго име од тонике дур-лествице са којом ова нова лествица има истоимене тонове”.<sup>553</sup> Разматрајући историјску генезу природне молске лествице од модалног до тоналног тонског низа, Миодраг Васиљевић експлицира да „сваку дурску лествицу можемо претворити у природну молску ако њене тонове спустимо на ниже<sup>sic</sup> за малу терцу или подигнемо на више<sup>sic</sup> за велику сексту”<sup>554</sup>.

**Пример 133.** Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, II део за II разред*<sup>555</sup>



После иницијалних теоријских приказа и тумачења, Поповић прелази на практичну фазу, која подразумева звучну поставку природног типа е-мол лествице. Препоручено интонирање тонова преко нотне слике потребно је изводити осмишљено, и „пазити да показани низ тонова буде музикално изразит”.<sup>556</sup>

**Пример 134.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi, II deo*<sup>557</sup>



Водећи се кохерентним принципом обликовања наставне грађе, Поповић у наставку обраде е-мола презентује пет мелодијских вежби и „песмицу – звучног

<sup>553</sup> Милоје Милојевић, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима, II део...*, нав. дело, 106.

<sup>554</sup> Миодраг Васиљевић, *Нотно певање у теорији и пракси, II део за II разред...*, нав. дело, 133.

<sup>555</sup> Исто, 133.

<sup>556</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 45.

<sup>557</sup> Исто, 44. Наведени пример представља верзију табулатора, односно визуелни приказ лествице у оквиру технике рада на табулатору.

представника нове лествице”. Песма *Успаванка* Боривоја Поповића је заправо вокална адаптација оригиналног музичког материјала, његове композиције за клавир настале почетком педесетих година 20. века<sup>558</sup>.

**Пример 135.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>559</sup>

**USPAVANKA**

B. Popović

*Andantino*

Bu - ji mi, pa - ji, će - do mo - je dra - - go  
bu - - ji mi pa - ji Zla - ća - ne moj

Предвиђени наставни садржаји за предмет Музичко васпитање у оквиру Наставног плана и програма за основну школу из 1959. године у шестом разреду укључују обраду дурских и молских лествица до два предзнака.<sup>560</sup> Боривоје Поповић у другом делу методског приручника знатно проширује обраду молских лествица, поготово када је реч о аудитивном диференцирању хармонских функција – тонике и доминанте у природном и хармонском молу. Различитост се презентује слушним перципирањем наставниковог извођења поступног мелодијског хода VII–VIII (I) и хармонске везе I-V на инструменту у оба типа молске лествице.

**Пример 136.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>561</sup>

PRIRODNI e - MOLL      HARMONSKI e - MOLL

I    V    I    I    V    I

Строга веза акорада приказана је у уском октавном положају, са критичним VII ступњем у највишем гласу, ради бољег слушног опажања и разликовања колорита молске и дурске доминанте у оквирима природног и хармонског е-мола. У другом делу приручника приметно је изостављање обраде мелодијске е-мол ле-

<sup>558</sup> Видети стране 166–167 у овом раду.

<sup>559</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 46–47.

<sup>560</sup> Миомира М. Ђурђановић, *Настава музике у Србији у 19. и 20. веку*, нав. дело, 114–115.

<sup>561</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo...* 1962, нав. дело, 47.

ствице, као и свих предвиђених мелодијских типова молских лествица са два предзнака. С обзиром на препоручену обазривост у погледу количине и садржине наставне грађе за предмет Музичко васпитање у општеобразовној основној школи, могуће је претпоставити да су аутори констатовали да је обрада и мелодијског типа молских лествица до два предзнака програмски преобимна за наведени тип музичке наставе.

Оригиналне мелодијске вежбе, креиране по методским упутствима које је Поповић изложио у оквиру потпоглавља „О писању мелодијских вежби” имају за циљ опсежније усвајање звучности свих предвиђених тоналитета. Синергија техничког и музикалног, естетског аспекта је основни обликотворни принцип и стваралачка идеја Боривоја Поповића.

**Пример 137.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>562</sup>



**Пример 138.** Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>563</sup>



Завршно потпоглавље у оквиру области мелодике посвећено је обради интервала. Као што је раније напоменуто, Поповићев начин рада на мелодици заснован је на принципима тоналне лествичне интервалске интонације уз релативно именовање тонова солмизацијом. Лествични интервали интонирају се на свим ступњевима у оба смера, навише и наниже.

<sup>562</sup> Исто, 48.

<sup>563</sup> Исто, 69.



Пример 139. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>564</sup>

The musical score for Example 139 consists of four staves. The first staff is in C major (C-dur) and shows intervals: sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima, and oktava. Brackets labeled 'NAVIŠE' (upward) are placed above the first six intervals, and another 'NAVIŠE' is above the last two. A second 'NAVIŠE' bracket is placed above the last two intervals of the second staff. The third staff continues the sequence of intervals. The fourth staff is in A minor (a-moll) and shows intervals: sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima, and oktava. Brackets labeled 'NANIŽE' (downward) are placed above the first six intervals, and another 'NANIŽE' is above the last two.

Интервали се упознају само по имену, али не и по величини, јер то „премаша потребе наставе музичког васпитања у основној школи...”.<sup>565</sup> Поповић не инсистира на опсежном теоретском упознавању и тумачењу појма консонанце и дисонанце. Као адекватније, предлаже интонирање двогласних мотива и аналитичко извођење закључака о консонанци као фактору мировања и дисонанци као фактору динамике, покрета.

Пример 140. Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzika u školi II deo*<sup>566</sup>

The musical score for Example 140 is titled 'SEKUNDE' and consists of three systems of two staves each. The first system shows a sequence of intervals in C major. The second system is in 3/4 time and shows 'razrešenje' (resolution) of seconds, with arrows pointing from the upper note to the lower note. The third system is in 3/4 time and shows 'Sekunde u paralelnom kretanju' (seconds in parallel motion), with arrows pointing from the upper note to the lower note.

<sup>564</sup> Исто, 75.

<sup>565</sup> Исто, 75.

<sup>566</sup> Исто, 76.

Свестан евидентне сложености извођења приказаних садржаја, посебно низова секунди и септима у паралелном кретању, Поповић предлаже да се ови комплекснији двогласни мотиви исписани на табли ипак изводе на клавиру и тако фокус усмери ка аудитивном перципирању сукцесивно извођених интервала исте врсте.

Аутори методских приручника приредили су више издања ових публикација, дорадивши првоштампане верзије. Друго, измењено и допуњено издање првог дела приручника новог назива – *Muzičko vaspitanje I deo*<sup>567</sup> публиковано је 1963. године. Релокацијом појединих поглавља из првог издања прируничког комплета *Muzika u školi I–II*<sup>568</sup> начињена је нова, побољшана структура и у исто време су „исправљене нелогичности у композицији приручника као целине које су у I издању настале углавном из техничких разлога”.<sup>569</sup>

Нове прогресивне тенденције наставног предмета Музичко васпитање осветљавају и модификације у оквиру методичких постулата музичке наставе. У том смислу, аутори приручника подвлаче да је период од ослобођења па до почетка шездесетих година био обележен несагласјем методичара у одабиру и примени наставне методе за рад у настави музике генерално. У намери да успоставе доминацију одређеног наставног поступка „методичари су почели међусобну борбу око „превласти” ове или „оне” методе”<sup>570</sup> на штету развоја предмета. Извештавајући са саветовања наставника солфеђа Југославије одржаног 17. јула 1961. године у Љубљани, Бојана Дунђерски преноси запажање хрватског музичког педагога Јоже Пожгаја, који је истакао „да се до данас врло много времена изгубило у бесконачним полемикама око метода рада наставника, а да нису јасно одређени ни разграничени циљеви и задаци наставе солфеђа и музичког одгоја (...) Превише се много говорило о методама, тако да се људи боје и саме помисли на методе. Настала је

---

<sup>567</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović, Margita Debeljak i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda* (drugo izdanje), Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1963.

<sup>568</sup> Поглавља „Описно оцењивање, организација часа, недељни, месечни, полугодишњи и годишњи планови рада” аутора Душана Плавше и „Музика и покрет” аутора Маргите Дебелјак из другог дела методског приручника *Muzika u školi* пребачена су у садржај новог издања приручника *Muzičko vaspitanje I deo*.

<sup>569</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović, Margita Debeljak i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo...* (drugo izdanje)... 1963, нав. дело, Предговор, 9.

<sup>570</sup> Исто, 6.

права методофобија”.<sup>571</sup> Имајући у виду последице и могуће рецидиве ове својеврсне музичко-педагошке кризе, аутори другог издања методског приручника су подвукли да се њихови приручници не заснивају на одређеној методи, већ да је садржинско усмерење засновано на:

«1. критичким напоменама и научним анализама тих потпуно или делимично усвојених методских принципа, заснованих најчешће на сопственој пракси у раду са децом од 7 до 15 година;

2. оригиналним облицима наставног рада изниклим из наставне праксе и сопствених теоријских анализа самих писаца приручника».<sup>572</sup>

*Modus operandi* коауторског тима несумњиво исказује тенденцију ка обједињавању и усаглашавању јединственог начина рада у области музичке наставе пратећи усвојене реформе у оквирима основног општеобразовног нивоа. Издвајање значаја практичног рада и стеченог искуства у наставној пракси у великој мери се односи и упућује на процес стручног усавршавања преко потребног<sup>573</sup> младог наставног кадра не само у основним школама, већ и у оквиру студија на Музичкој академији.<sup>574</sup>

Треће допуњено и измењено издање првог дела приручника под називом *Muzičko vaspitanje I deo*<sup>575</sup> излази из штампе 1968. године. Аутори су извршили

---

<sup>571</sup> Bojana Dunderski, „Savjetovanje o metodama solfeggia u Jugoslaviji”, *Muzika i škola*, broj 3-4-5, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1961, 41.

<sup>572</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović, Margita Debeljak i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo... (drugo izdanje)...* 1963, нав. дело, 6.

<sup>573</sup> Према подацима Савета за просвету СР Србије из 1965. године „на територији СР Србије недостаје: у музичким школама (основним и средњим) 207 наставника; у школама за опште образовање 1740”. Видети: *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu Predraga Miloševića, Republičkom izvršnom veću SR Srbije i Komisiji za visoko školstvo*, Општа акта 1965. и 1966. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 01, Број 357/1, 29.04. 1965, 2–3.

<sup>574</sup> Коренита реформа наставе на Музичкој академији је иницирана *Законом о изменама и допунама Закона о Универзитету и високим школама* који је објављен 8. јуна 1960. године. У том смислу, школске 1961/62. уведена је тростепена настава „у циљу стварања већег броја стручњака разних врста и разних квалификација који би се кроз нове облике рада припремили за послове које треба да врше у пракси”. Видети: *Razvitak i delatnost Muzičke akademije u Beogradu u periodu od 1953–1963. godine*, Општа акта 1962. и 1963. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности. У овом специфичном историјском тренутку, наставни предмет методика музичке наставе добија нови значај и димензију. С обзиром на то да је био обавезан за све одсеке на првом степену студија, истицао је важан педагошки циљ, а то је оспособљавање свих свршених студената првог степена „које пракса одведе не у рад у оквиру њихове уже струке, већ у Основне школе општег образовања...”. Видети: *Образложење предлоženih измена у начрту наставног плана у оквиру Statuta Muzičke akademije u Beogradu utvrđenog na sednici 24.09. 1963. godine*, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 3.

<sup>575</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo, metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda (treće dopunjeno i izmenjeno izdanje)*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1968.

важне измене у односу на претходно издање књиге, које се углавном односе на елиминацију поглавља „Музика и покрет” Маргите Дебељак из разлога што се „у пракси није показало нарочито целисходним”<sup>576</sup> и додавањем два нова: „Предшколско дете и музика” аутора Боривоја Поповића и „Дечје музичке игре” Душана Плавше. Велика пауза између другог и трећег издања приручника била је условљена финансијским проблемима издавачких кућа тога времена. Стручна удружења, међу којима највише Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, трудила су се да својим ауторитетом подрже ефикасније издавање уџбеника и да обезбеде недостајућу наставну литературу. У писму Просветном савезу Социјалистичке Републике Србије, Удружење музичких педагога СР Србије упутило је оштар коментар у вези са актуелном издавачком проблематиком:

«Завод за издавање уџбеника СР Србије већ дуги низ година не издаје музичку литературу иако нека дела већ годинама стоје и после свих рецензија у Заводу, али зато издаје високостручна научна дела која не користе унапређењу музичке наставе у школама... Једина добра књига коју је Завод издао још 1961. је методски приручник за наставнике музичког васпитања Музика у школи од I-VIII разреда аутора Душана Плавше, Боривоја Поповића, Драгољуба Ерића и Маргите Дебељак».<sup>577</sup>

Залагање Удружења музичких педагога Србије очито је имало утицаја на излазак из штампе трећег издања методског приручника *Muzičko vaspitanje I deo* исте године. Појашњавајући важне измене и допуне, аутори у Предговору истичу да су „пратили резултате у настави музике у основној школи, вођеној према упутствима у нашем приручнику и од многих наставника добили низ корисних и конструктивних примедби и савета”.<sup>578</sup>

У новој верзији Боривоје Поповић је аутор и новог поглавља под називом „Предшколско дете и музика”. Као што је раније у овом раду напоменуто, своја мишљења и ставове на ову тему Боривоје Поповић је изложио још 1965. године у реферату одржаном на *Festivalu deteta* у Шибенику, који је објављен у хрватском

---

<sup>576</sup> Исто, Предговор, 9.

<sup>577</sup> Допис Удружења музичких педагога Социјалистичке републике Србије Просветном савезу Републике Србије, предмет „Odobranje izdanja iz muzičke umetnosti”, *Izdavačka delatnost do 17.02. 1979* (rukopis), Beograd, arhiva Udruženja muzičkih i baletskih pedagoga Srbije 1979, 19.09. 1968, 1.

<sup>578</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo...* (treće dopunjeno i izmenjeno izdanje)... 1968, нав. дело, 9.

музичко-педагошком часопису *Muzika i škola*.<sup>579</sup> Овај иницијални текст био је мотив за креирање опсежнијег ауторског прилога у оквиру методског приручника где је Поповић фокусирао когнитивне и социјалне аспекте музичког развоја детета са позиције анализе раног детињства. Улога породице и нарочито предшколских установа означена је као предуслов за почетак музичке едукације у оквиру основне општеобразовне школе. Сагледавањем програмске концепције музичког васпитања у вртићима која је укључивала рад на певању, слушању музике, музичким дечјим играма, свирању у дечјем оркестру (Орфов инструментариј) и дечјем стваралаштву и основних педагошких циљева као што су „развијање ритма, слуха и гласа, развијање способности за лепо певање, развијање музичких способности и осећања лепог при слушању музике – нарочито одабране за овај узраст”<sup>580</sup>, Поповић подвлачи велике перспективне могућности предшколске наставе као базичног музичког едукативног нивоа. У том смислу, он подсећа и на организациони наставни еквивалент у оквиру основног музичког образовања – припремни разред/музичко забавиште за „децу изразитије музикалности, која ће се после детаљне провере у току ове припремне године одредити за стручно музичко школовање”.<sup>581</sup>

Поповићев ауторски удео који се тиче методских поставки музичке писмености у новој верзији приручника није измењен. Смернице које је изложио у области ритма, мелодике и теорије музике оставиле су трага у методици музичког васпитања представљајући основ развоја наставног предмета.

Више од две деценије након првог издања приручника *Muzika u školi* Поповићева методичка решења у оквиру савладавања ритма и мелодике нашла су своје место у литератури многих српских аутора. У уџбенику Ирене Којов-Буквић<sup>582</sup> рецимо, Поповићеве поставке представљају модел који се надограђује или дословно преноси.<sup>583</sup> Његов утицај запажа се и у уџбеницима Мирјане Ивановић (1937–

---

<sup>579</sup> Borivoje Popović, „Predškolsko dete i muzika”, *Muzika i škola*, broj 2, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1965.

<sup>580</sup> Dušan Plavša, Borivoje Popović i Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo*..(treće dopunjeno i izmenjeno izdanje)... 1968, нав. дело, 38.

<sup>581</sup> Исто.

<sup>582</sup> Irena Kojov-Bukvić, *Metodika nastave muzičkog vaspitanja za IV godinu Pedagoške akademije*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1985.

<sup>583</sup> У области ритма, полазећи од „развијања осећања за ритам”, преко говорних ритмова, ауторка се у великој мери ослања на Поповићева методска упутства и систем излагања наставног градива. При обради мелодике, Којов-Буквић даје предност Функционалној методи Миодрага Васиљевића, али остаје доследна редоследу поставке основних тонова које је заступао Боривоје Поповић.

–2017)<sup>584</sup>, нарочито у *Metodici nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi*<sup>585</sup>. Говорећи о циљу предмета музичко васпитање – музичком описмењавању, ауторка истиче да се он заснива на „ДОЖИВЉАВАЊУ музике кроз слушање и песму”<sup>586</sup> што је један од постулата Поповићеве методичке праксе. У раду на „ритмичком и мелодијском образовању” Мирјана Ивановић интегрише поставке музичке писмености које је Боривоје Поповић изложио у оквиру методских приручника *Muzika u školi I-II* са личним педагошким ставом, који је подржан ауторкиним дугогодишњим искуством у наставној пракси на различитим нивоима музичког образовања.

Осим методичке, и инструктивна литература за музичко васпитање Боривоја Поповића постала је својеврстан узор и полазиште за наредне генерације музичких писаца. Намењена ученицима, али и реализаторима наставног процеса, умногоме је допринела развоју и модернизацији предмета не само у оквиру српског, већ и тадашњег југословенског образовног система.

#### **4.1.4. Borivoje Popović i Arnold Vlasak: *Mi pevamo – melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola***

У периоду када су настале прве публикације Боривоја Поповића из области методике музичке наставе, он у коауторству са Арнолдом Власаком 1962. године објављује и књигу *Mi pevamo*.<sup>587</sup> Како наводи Весна Кршић Секулић, „хиљаде малишана у основним школама се описменило уз књигу *Ми певамо...*”<sup>588</sup>, а аутори стичу велику популарност у целој Југославији.<sup>589</sup> Књига постаје обавезна литера-

---

<sup>584</sup> Мирјана Ивановић је професионалну каријеру на Факултету музичке уметности у Београду започела 1972. године, у звању доцента за Методику музичке наставе. Видети: *Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Универзитет уметности, 1988, 108. Била је дугогодишњи и близак сарадник Боривоја Поповића.

<sup>585</sup> Мирјана Ивановић, *Metodika nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi* (drugo izdanje), Knjaževac, „Nota”, 1985.

<sup>586</sup> Исто, 5.

<sup>587</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga N. R. Srbije, 1962.

<sup>588</sup> Vesna Kršić Sekulić, Borivoje Popović, u: Vera Milanković (ured.), *Spomenica povodom dvadesetpetogodišnjice osnivanja*, Beograd, Katedra za solfedo, Fakultet muzičke umetnosti, 1997, 39.

<sup>589</sup> Говорећи о оснивању Комисије за издавачку делатност Удружења музичких педагога Народне Републике Србије 1962. године и о првим издањима те куће, професор Милорад Мирковић (1923–1987) истиче да је „мрежа градова и села у којима се користе наша издања обухватила (...) целу Србију, АП Војводину и Косово. Доста наших едиција се употребљава и у настави и у другим републикама, као у Црној Гори, Босни и Херцеговини и Хрватској. До ових података смо дошли из евиденције пласмана издања у овим републикама и покрајинама”. Видети: Milorad

тура за предмет Музичко васпитање и публикована је у више од 20 издања. Претпостављамо да су узастопни велики тиражи били изненађење за саме ауторе, јер су управо они *Mi pevamo* дефинисали као помоћни уџбеник, односно додатно наставно средство у процесу продубљивања и проширивања знања из области на коју се односи садржај наставног предмета. Уџбеник *Mi pevamo* је у периоду од 1968. до 1970. године штампан у преко 100.000 примерака.<sup>590</sup>

Посматрајући структурне и садржајне особености дидактички обликованих наставних средстава у оквиру васпитно-образовног рада у савременом наставном процесу, могуће је извести компарацију са формом помоћног уџбеника у оквиру наставне праксе предмета Музичко васпитање шездесетих година прошлог столећа. У том смислу, концепт помоћног уџбеника близак је данашњем приручнику, који се може користити „уз уџбеник или самостално, чији садржај омогућава да се нова достигнућа у научној, уметничкој, односно стручној области непосредно примене у образовно-васпитном раду”.<sup>591</sup>

Аутори су, експлицирајући идејне мотиве који су их водили ка стварању књиге, нагласили да је сагледавањем садржајних захтева наставног програма, као и могућностима „реализације ових захтева у наставној пракси, потекла [...] идеја о потреби писања једног помоћног уџбеника за ученике основних школа”.<sup>592</sup> С обзиром на то да књига не садржи методска упутства намењена наставницима, Поповић и Власак предлажу оба дела методских приручника *Muzika u školi* као вид референтне методичке литературе.

Програмска грађа у уџбенику *Mi pevamo* систематизована је у оквиру четири целине, обрађујући области рада у оквиру III, IV, V и VI разреда. Садржајно тежиште сачињавају области мелодике, ритмике и песама, којима се у старијим разредима придружује обрада канона и двогласних мелодијских вежби.

---

Mirković, „Izdavačka delatnost Udruženja”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 315.

<sup>590</sup> „Rekapitulacija izdanja u 1968. godini”, *Izdavačka delatnost do 17. II 1978* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 24.

<sup>591</sup> „Закон о уџбеницима”, *Службени гласник РС*, број 27, Београд, Јавно предузеће „Службени гласник”, 2018, члан 2.

<sup>592</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola* (treće izdanje), Београд, Удружење музичких педагога N. R. Srbije, 1963, Предговор.

Иако Поповић и Власак упућују на коришћење методских приручника *Muzika u školi*, нова методичка решења у области мелодике у уџбенику *Mi pevamo* доносе извесна одступања. Наиме, у том погледу Поповић „није доследан своме методичком убеђењу”<sup>593</sup> што се редоследа поставке основних тонова тиче, јер модификује каденцни ход након поставке тоничног трозвука. Уместо редоследа *сол-ми-до-ла-фа-ре-си*<sup>594</sup>, примењује модификовану верзију *сол-ми-до-ре-фа-ла-си*. Разлог инверзије основног Поповићевог поступка лежи у осветљавању доминантне садржајне и формативне улоге тоничног пентахорда. По усвајању тонова који чине базични звучни ослонац – тонични трозвук, следи упознавање тонова *ре* и *фа*.

**Пример 141.** Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo*<sup>595</sup>



**Пример 142.** Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo*<sup>596</sup>



Када је обављена и осигурана звучна поставка тоничног пентахорда, његовим проширењем – постепеним ходом од горње границе навише, Поповић конституише основну дурску лествицу. Другачији, измењени редослед поставке основних тонова и утврђивање тонских односа у оквиру тоничног пентахорда и хексакорда

<sup>593</sup> Gordana Stojanović, нав. дело, 55.

<sup>594</sup> Видети страну 245 у овом раду.

<sup>595</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo...* (treće izdanje), ... 1963, нав. дело, 2.

<sup>596</sup> Исто, 4.



је идеја коју ће Поповић касније развити и применити у својим уџбеницима за солфеџо у оквиру основне музичке школе.

Област мелодике у уџбенику *Mi pevamo* предвиђа савладавање нових лествица тек од петог разреда основне школе, које започиње обрадом а-мола. Посебно сагледавање молске лествице обједињено је у поглављу „Мешовита молска лествица” чија садржина приказује комбинацију мелодијског кретања у оквиру природног и хармонског типа а-мола.<sup>597</sup> Програмска материја из области мелодике за предмет Музичко васпитање у шестом разреду основне општеобразовне школе, по тадашњем плану и програму<sup>598</sup> доноси упознавање дурских и молских лествица до два предзнака. Препорука аутора за коришћење методских приручника *Muzika u školi* у овом сегменту рада долази до највећег изражаја, нарочито у погледу редоследа и начина обраде нових тоналитета. Нове дурске лествице представљају основ за касније упознавање паралелних молских, по већ познатом Поповићевом методском упутству.<sup>599</sup>

Осим једногласних мелодијских примера који чине есенцијалну музичку грађу, област мелодике у *Mi pevamo* обогата је бројним, пажљиво селектованим одабиром канона, двогласних примера и песама.

Песми, као специфичном музичком изразу, али и „основи образовно-васпитног рада”<sup>600</sup> Поповић и Власак дају велики значај. Укључивањем народних и уметничких дечјих песама, као и адаптацијом инсерата из значајних остварења уметничке музике, аутори потврђују смисао наслова уџбеника и улогу песме с текстом у оквиру музичког образовања у основној школи. Осим народних песама из скоро свих крајева некадашње Југославије, у помоћном уџбенику *Mi pevamo* аутори су презентовали и песме-моделе „према проф. М. Васиљевићу”<sup>601</sup>, остајући доследни њиховој употреби приликом увођења тонских висина. Песме познатих југословен-

---

<sup>597</sup> Овај вид „завршних вежби” аутори не успостављају као обавезни део модела презентовања наставне грађе у оквиру приручника *Mi pevamo* када су у питању и нове молске лествице до два предзнака.

<sup>598</sup> „Наставни план и програм за основну школу”... 1959, нав. дело.

<sup>599</sup> Видети стране 251; 270 у овом раду.

<sup>600</sup> Mirjana Ivanović, нав. дело, 51.

<sup>601</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo...* (treće izdanje), 1963 нав. дело, 118–119. Приметно је да су у уџбенику наведене све песме-моделу по Миодрагу Васиљевићу из методског приручника *Muzika u školi I deo*, осим за тон *cu*. С обзиром на то да су аутори препоручили двотомно издање методских приручника као додатну литературу у настави, претпоставка је да се недостајући модел „Синоћ мајка” по потреби могао преузети из садржине првог дела методског приручника.

ских педагога и композитора Стефана Гајдова, Жеже Пожгаја, Божидача Станчића (1910–1996)<sup>602</sup>, Боровоја Поповића<sup>603</sup> и других, интегрални су део садржаја књиге *Mi pevamo*. Значајан број песама наведених аутора преузет је из методског приручника *Muzika u školi II deo*.

**Пример 143.** Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo*<sup>604</sup>

MOJA ŽELJA

Umereno B. Popović

Naj-ve-ća je mo-ja že-lja, za-to i-mam  
dar, kad o-dra-stem ća po sta-nem  
a-vi-ja-ti --- čar. Pa da le-tim  
ta-mo a-mo pre-ko ce-log da --- na  
i da ču-vam te-ko-vi-ne slav-nih par-ti-  
za -- na. I da ju-rim kroz o-bla-ke  
ka-o pti-ca vi-ta, i da bu-dem  
di-ka ro-du, po-nos dru-ga Ti -- ta!

<sup>602</sup> Божидац Божа Станчић је био еминентни музички педагог, композитор, музички писац и дугогодишњи саветник за музику при Просветно-педагошком заводу Београда.

<sup>603</sup> Боровоје Поповић је аутор четири дечје уметничке песме: „Моја жеља”, „Два прамена косе” [на текст XXIX песме из циклуса *Ђулићи увеоци* Јована Јовановића Змаја (1833–1904)], „Успаванка” и „Јесен”. Видети: Антологија српске књижевности: Јован Јовановић Змај, *Ђулићи и Ђулићи увеоци*, 2009, 152. Поповићеве музичко-поетске минијатуре – „Два прамена косе” и „Успаванка” се проналазе и у публикацији аутора Љиљане Пантовић *Солфеђо I*. Видети: Љиљана Пантовић, *Солфеђо I, певање и свирање за ученике и студенте музике*, Београд, 1996, 143;197.

<sup>604</sup> Исто, Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo...*(treće izdanje), 1963, нав. дело, 19.



Пример 145. Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo*<sup>606</sup>

Наставна област ритма структурирана је по узору на грађу у приручницима *Muzika u školi I-II*. Почевши од упознавања основне ритмичке јединице – четвртине, дводелне и четвороделне<sup>sic</sup> поделе јединице бројања, одговарајућих пауза, као и „неправилне ритмичке групе” – триоле, аутори доследно прате изложени редослед савладавања ритма у оквиру наведених публикација.

Садржај ритмичких вежби на једној линији, у знатној се мери ослања на већ опробану комбинацију ритмичких мотива које је Поповић изложио у методским приручницима. Овим је додатно потврђена раније поменута препорука Поповића и Власака о коришћењу референтне литературе у наставној пракси предмета Музичко васпитање.

Каснија издања књиге *Mi pevamo*<sup>607</sup> донела су извесне промене у погледу графичке композиционе структуре, наставне материје, као и намене уџбеника. Уз

<sup>606</sup> Исто, 61. Приказани двогласни канон се, уз додатак назначеног карактера (*Andantino*) налази у публикацији Боривоја Поповића *Dvoglasni solfedo*, нумерисан као пример број 102. Видети: Borivoje Popović, *Dvoglasni solfedo* (drugo izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1967. 56.

<sup>607</sup> У року од само годину дана (1962–1963) штампана су прва три издања уџбеника, а четрнаест година касније, 1976. године, из штампе је изашло последње, осамнаесто ново илустровано и допуњено издање. Интензиван издавачки ритам позиционирао је уџбеник *Mi pevamo* аутора Боривоја Поповића и Арнолда Власака у сам врх капиталних издања и најкомерцијалнијих издавачких подухвата Удружења музичких педагога Социјалистичке Републике Србије икада.

илустрације у боји<sup>608</sup>, аутори су значајно проширили област песама са текстом, а уџбеник је препоручен за употребу и у I, II, III и IV разреду педагошких академија за образовање наставника разредне наставе и васпитача предшколских установа.<sup>609</sup> У том смислу, Боривоје Поповић и Арнолд Власак у оквиру Предговора осамнаестом издању јасно подвлаче да је *Mi pevamo* „дословно рађен према захтевима програма за III, IV, V и VI разред основне школе, I, II, III и IV разреда педагошких академија” истичући његову дуалну намену – образовну и методичку.<sup>610</sup> Узастопна издања публикације *Mi pevamo* током скоро две деценије потврдила су и проширила њену употребну вредност у наставној пракси широм Србије и бивше државе Југославије. Концепција књиге сачињена је према програмима рада, а *Mi pevamo* од помоћног уџбеника прераста у уџбеник за ученике III, IV, V и VI разреда основних школа и I, II, III и IV разреда педагошких академија.

#### **4.1.5. Боривоје Поповић и Арнолд Власак: *Музичко васпитање* – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе**

Године 1979. из штампе излази приручник *Музичко васпитање*<sup>611</sup> аутора Боривоја Поповића и Арнолда Власака намењен ученицима IV, V и VI разреда основне школе, који је по свим параметрима форме и садржаја директан наследник њиховог уџбеника *Mi pevamo*.

У складу за захтевима Заједничког плана и програма образовно-васпитног рада у основној школи<sup>612</sup>, у оквиру публикације је на првом месту истакнут значај

---

<sup>608</sup> У оквиру извештаја Комисије за издавачку делатност Удружења музичких педагога Социјалистичке Републике Србије детаљно је сагледан баланс формативних елемената и композиције графичког дизајна новог, допуњеног издања публикације *Mi pevamo*, те је са задовољством истакнуто да је „опрема приручника (...) на европском нивоу, са четворобојним илустрацијама и одличном техничком опремом”. Видети: „Izveštaj Komisije za izdavačku delatnost Udruženja muzičkih pedagoga SR Srbije za 1969. godinu”, *Izdavačka delatnost do 17. II 1979* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 83.

<sup>609</sup> О успостављању педагошких академија за образовање наставника разредне наставе у основној школи и васпитача у предшколским установама видети: Gordana Stojanović, нав. дело, 27.

<sup>610</sup> Borivoje Popović i Arnold Vlasak, *Mi pevamo – melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovne škole, I, II, III i IV razred pedagoške akademije za obrazovanje nastavnika razredne nastave i pedagoške akademije za obrazovanje vaspitača predškolskih ustanova* (novo ilustrovano i dopunjeno XVIII izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1976, Предговор.

<sup>611</sup> Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе*. Књажевац, „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1979.

<sup>612</sup> „Правилник о заједничком плану и програму образовно-васпитног рада у основној школи”, *Просветни гласник: службени орган Просветног Савета СР Србије, Републичког секретари-*

естетског васпитања, где „настава музичког васпитања има за циљ да развоја смисао за музички доживљај и израз и тиме обогаћује емоционални живот ученика”.<sup>613</sup> Основи музичке писмености, заступљени у оквиру области мелодике и ритма дословно су преузети из уџбеника *Mi pevato*, али у новој, ревидираној верзији.<sup>614</sup> Поред великог броја народних и уметничких дечјих песама предвиђених за обраду по слуху и из нотног текста, акценат је дат на упознавању уметничке литературе. У оквиру новог поглавља „Теме из музичке литературе” дати су адаптирани инсерти из дела композитора различитих музичких епоха и жанрова.

**Пример 146.** Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање*<sup>615</sup>

## Т Е М Е И З М У З И Ч К Е Л И Т Е Р А Т У Р Е

### МАЛА НОЋНА МУЗИКА

Allegro В. А. Моцарт

јата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства, број 6,7,8 и 9, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1976.

<sup>613</sup> Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе* (друго издање), Књажевац, „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1980, Предговор.

<sup>614</sup> Извршене корекције приписују се Боривоју Поповићу, с обзиром на то да је Арнолд Власак преминуо 1977. године.

<sup>615</sup> Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе* (друго издање), ... 1980, 89.

ТЕМА ПОБЕДНИЧНОГ МАРША  
ИЗ ОПЕРЕ „АИДА”

Свечано Б. Верди

Приручник *Музичко васпитање* је имао више од пет издања<sup>616</sup> на српско-хрватском и једно на бугарском језику<sup>617</sup>. Издање намењено бугарској националној мањини било је допуњено са два нова поглавља – „Бугарске народне песме” и „Масовне песме” а поред већ познатих рецензената *Музичког васпитања* на српском језику – Властимира Перичића, Бранка Цвејића и Надежде Ђирић, учешће у прегледу и оцени рукописа имао је и Мишо Киров, професор музичког васпитања у основној школи „Моша Пијаде” из Димитровграда.

Почевши као писац методичке литературе за музичко васпитање 1961. године, Боривоје Поповић је у наредних четврт века на простору некадашње Федеративне Народне Републике Југославије/Социјалистичке Федеративне Републике Југославије био један од најважнијих познавалаца методике музичке наставе и коаутор једног од најпродаванијег уџбеника у историји српске и југословенске музичке педагогије – *Mi pevato*. Доказана улога коју је Поповић имао у развоју и модернизацији општег музичког образовања на свим нивоима наставног процеса представљала је темељ на коме су следеће генерације методичара и педагога заснивале наставну праксу и у оквиру ње свој лични професионални ангажман.

<sup>616</sup> Последње, шесто издање приручника *Музичко васпитање* публиковано је 1984. године.

<sup>617</sup> Боривоје Попович и Арнолд Власек, *Музикално възпитание за IV, V и VI клас на основните училища*, Белград, Издаелство Завод за учебници и учебни помагала и Княжевац, „Нота”, 1981.

#### 4.1.6. Borivoje Popović: *Solfedo u dečjem horu*

Последња позната музичко-педагошка публикација из пера Боривоја Поповића је *Solfedo u dečjem horu* из 1983. године. Номинавање познатих и признатих диригената Војислава Илића и Бранка Ђурковића за рецензенте, потврдило је професионалан приступ материји и додатно допринело афирмацији Поповићеве књиге. Као резултат његовог вишедеценијског сазревања у уметничким (хорски диригент, композитор) и музичко-педагошким оквирима (музички писац на теме из области хорског извођаштва, активни учесник у раду бројних хорских такмичења, дугогодишњи професор солфеђа и методичких дисциплина), ова књига фокусира корелативне аспекте наставе солфеђа и хора у смислу компарације њихових циљева, задатака и садржаја. У том смислу „солфеђо (...) треба да постане саставни део хорске пробе, при чему би се обрађивало градиво специјално писано за потребе хора”.<sup>618</sup> Напомињући да у раду са већином дечјих хорова превагу има припрема програма „по слуху”, те да нотни текст има улогу визуелног подсетника за аудитивне садржаје композиције<sup>619</sup>, Поповић детерминише идејни мото публикације – свесно усвајање и разумевање нотног текста које води ка вишеслојним нивоима уметничке интерпретације. Грађа у књизи *Solfedo u dečjem horu* конципирана је по троделном моделу који истиче особености једногласног (унисоног) и вишегласног (двогласног и трогласног) хорског певања. Коhezивност излагања остварена је сагледавањем видова хорског извођења у тоналним (дијатоника, вантонална мелодика), ритмичким (полиритмичке вежбе) и фактурним (полифоне вежбе) варијететима. Ауторова искуственост хорског диригента изражава се кроз неопходност препаративних практичних методских поступака у раду на достизању и одржавању интонативне и ритмичке прецизности у хорским делима различитих музичких епоха и стилова.

---

<sup>618</sup> Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, Предговор, 3.

<sup>619</sup> Исто.



Презентујући опште методске напомене, Боривоје Поповић посебно истиче „слушање као методску активност у процесу рада”.<sup>620</sup> Како је основна карактеристика физиолошког слушног система да „непрекидно прима информације и да се, за разлику од очију, не може затворити за надражаје из околине”<sup>621</sup>, проблематика аналитичког слушања музике у наставном процесу је фактор од суштинског значаја. Илустрацијом конкретних методских поступака, Поповић разоткрива улогу слушања музике са аспекта развоја техничких и естетских диспозиција у процесу рада на музичком извођењу.

Први део публикације *Solfedo u dečjem horu* посвећен је једногласном хорском певању. Подвлачећи да унисоно и наизменично једногласно извођење „није сасвим једноставно, што је искусним диригентима познато из праксе”<sup>622</sup>, аутор излаже основне методске поступке који су и директној вези са аналитичким слушањем музике у процесу рада са хорским ансамблом. Прогресивно надограђујући мелодијску и ритмичку димензију инструктивних вежби у оквиру дијатоники<sup>623</sup> Поповић приказује различите могућности алтернације хорских деоница. Приметно је да у свим примерима у књизи *Solfedo u dečjem horu* изостају очекиване ознаке за темпо, карактер, артикулацију и динамику. Но, по речима аутора, у питању је тенденциозно осмишљен поступак:

«То је учињено намерно, с једне стране због тога што сви хорови нису на истом нивоу могућности техничке интерпретације, а са друге стране из разлога да се диригенту да могућност обликовања интерпретације према својој уметничкој концепцији, која се при вишеструком извођењу истог примера може битно мењати».<sup>624</sup>

---

<sup>620</sup> Исто.

<sup>621</sup> Andreas K. Leman, Džon E. Sloboda i Robert H. Vudi, *Psihologija za muzičare: razumevanje i sticanje veština*, нав. дело, 236.

<sup>622</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, 9.

<sup>623</sup> Поглавље „Дијатоника” у књизи *Solfedo u dečjem horu* творе потпоглавља: „C-dur и a-moll лествица”, „Ритмичке варијанте у дурској и молској лествици”, „Лествични интервали”, „Квинтакорди”, „Сектакорди”, „Квартсектакорди” и „Мелодијске каденце у свим тоналитетима”.

<sup>624</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, 10.

Пример 147. Borivoje Popović, *Solfeđo u dečjem horu*<sup>625</sup>

RITMIČKE VARIJANTE  
U DURSKOJ I MOLSKOJ LESTVICI



Пример 148. Borivoje Popović, *Solfeđo u dečjem horu*<sup>626</sup>



Приликом савладавања вежби, инсистира се на обавезном тактирању које вишеструко подржава будно праћење музичког тока. Као посебно сложени сегменти у том смислу издвајају се мировање гласа за време трајања пауза и моменат поновне вокалне реинтеграције. Визуелно опажање, или „визуелни контакт са нотним текстом” како га Поповић дефинише, у директној је вези са фондом стечених звучних представа. Наиме, поглед на нотни текст иницира „замисљање звука,

<sup>625</sup> Исто, 23.

<sup>626</sup> Исто, 20.

његово „озвучавање”, које се може назвати и унутрашњим слухом”<sup>627</sup>. Прожи-  
мање визуелне перцепције и „аудитивне импресије”<sup>628</sup> резултује схватањем нотног  
текста и његовом звучном/гласовном репродукцијом.

Материја поглавља „Вантонална мелодика” у оквиру прве целине у књизи  
*Solfedo u dečjem horu* је препаративни модел за савладавање наведеног типа мело-  
дике у двогласном и трогласном певању. Инструктивни примери у великој мери  
подсећају на техничке вежбе из Поповићевог уџбеника *Intonacija*, будући да су  
засновани на фокусирању интервала и акорада у њиховом апсолутном смислу.<sup>629</sup>

Пример 149. Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*<sup>630</sup>

MOLSKI KVINTAKORDI



Област једногласног певања заокружује се приказом алтернације деоница/  
певачких група приликом извођења поступних мелодијских токова у ритмовима  
неравномерне пулсације.

Други део Поповићеве публикације доноси инструктивно-техничке садржа-  
је којима се експлицирају практични начини рада у вишегласном хорском певању.  
Почетна фаза, исказана у обезбеђивању аутономности деоница у заједничком изво-  
ђењу, заснива се на певању „лествица у канону, али обавезно слоговима солми-

<sup>627</sup> Драгана Тодоровић, „Визуелно и аудитивно опажање као основа поставке и развоја певања са  
листа”, нав. дело, 118.

<sup>628</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 184.

<sup>629</sup> Видети страну 149 у овом раду.

<sup>630</sup> Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, 39.

зације...”<sup>631</sup> Репетирајући области из првог дела књиге (интервали, каденце), сада у двогласном извођењу, осветљава се и оснажује димензија звучне вертикале. У примерима са проблематиком модулација и алтерација, приметна је тенденција за постизањем баланса инструктивног и музикалног аспекта музичког тока „па би их и требало третирати као мале музичке комаде, при чијој обради је (до извесне мере) могућа и уметничка интерпретација”<sup>632</sup>

Пример 150. Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*<sup>633</sup>

d - B



Област вантоналне мелодике у другом делу књиге заступљена је у оквиру потпоглавља „Интервали” и „Вантонални примери”. Честа дисонантна сучељавања деоница у оквиру вантоналних примера представљају изузетно сложен извођачки захтев у погледу постизања и одржања интонативне прецизности. Указујући на апликативност њихове примене у наставном процесу, Поповић ове садржаје сагледава и тумачи као могући вид техничких препаративних модела у процесу припреме хорских композиција сродних мелодијских карактеристика.

Полифона кретања приказана у потпоглављу „Полифоне вежбе” обликована су по узору на примере из првог дела Поповићевог *Dvoglasnog solfeda* из 1964. године („Dvoglasne kontrapunktske melodije”). Иако није напоменуто, већина примера дословно је преузета из наведене публикације.

<sup>631</sup> Исто, 11.

<sup>632</sup> Исто.

<sup>633</sup> Исто, 65.

Пример 151. Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>634</sup>



Завршница *Solfeda u dečjem horu* посвећена је облицима инструктивно-техничког рада у трогласном певању. Новина у односу на претходне делове књиге сагледава се превасходно у потпоглављу „Интонативне вежбе са поделом свих гласова”. Проблематика вишеструке поделе хорских гласова честа је у хорским композицијама, нарочито намењеним једнородним саставима. Удвајање гласова, као вид обликовања хорске фактуре, има за циљ оснаживање звучне снаге комплетног ансамбла и/или осветљавање колористичких, тембровских особености појединих гласова.

У циљу презентовања могућности вежбе ритмичке прецизности у трогласном извођењу, аутор је приказао само један инструктивни пример. Суперпонирањем више ритмичких модела и њиховом диминуцијом: а) четири четвртине у секундном покрету/четири осмине у секундном покрету; б) пунктирана фигура на две јединице бројања/пунктирана фигура на јединици бројања... обликује се полиритмичка организација садржаја у ширем смислу.

<sup>634</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo* (II izdanje), ... 1967, нав. дело, 42. Приказани пример се у оквиру књиге *Solfedo u dečjem horu* налази у потпоглављу „Полифоне вежбе”, нумерисан као пример број 170. Видети: Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, 87.

Пример 152. Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*<sup>635</sup>

POLIRITMIČKI PRIMER

У Предговору књиге *Solfedo u dečjem horu* Боривоје Поповић је навео да је у питању прва публикација те врсте у нас<sup>636</sup>, указујући на вишеструке видове корелације између наставе солфеђа и хора, као и на јасну улогу солфеђа у процесу обликовања интерпретације музичког дела. Приликом презентације нових издања Удружења музичких педагога Србије за 1983. годину, укључујући и *Solfedo u dečjem horu*, истакнуто је да су у питању корисна и потребна дела „које је музичка педагошка јавност веома повољно оценила”.<sup>637</sup> Својом последњом књигом Боривоје Поповић је заокружио богату музичко-педагошку публицистичку каријеру дугу двадесет две године, утиснувши трајан печат у историји српске и југословенске музичке педагогије.

<sup>635</sup> Borivoje Popović, *Solfedo u dečjem horu*, нав. дело, 122.

<sup>636</sup> Исто, Предговор, 3.

<sup>637</sup> Ђура Јакшић (ур.), „Нова издања Удружења музичких педагога Србије”, *Pro musica*, број 120, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1983, 25.

## 4.2. ЛИТЕРАТУРА ЗА СОЛФЕЂО

### 4.2.1. *Dvoglasni solfedo*

Прво издање књиге *Dvoglasni solfedo*<sup>638</sup> Боривоја Поповића из 1964. године креирано је у складу са захтевима Наставног плана и програма за школе за основно музичко образовање<sup>639</sup> у коме се у оквиру наставе солфеђа у првом и другом разреду предвиђа „певање канона и лакших двогласних мелодија (по могућности)”<sup>640</sup>, док су у каснијим разредима, пратећи садржајну развојну димензију наставног градива, вишегласни музички садржаји у области мелодике дефинисани као „двогласне мелодијске вежбе”.<sup>641</sup> Но, како је 1964. године израда новог плана и програма за средње музичке школе била у завршној фази и како се очекивао континуитет рада на вишегласју у настави солфеђа, Поповић је у оквиру Предговора овој књизи нагласио да се „у новом програму наставе солфеђа захтева (...) и извођење двогласних мелодијских вежби у свим разредима ниже и средње школе”.<sup>642</sup>

Садржина *Dvoglasnog solfedo* конципирана је у три програмске области: I део – Двогласне контрапунктске мелодије (јонски, еолски и фригијски модус), II део – Слободне двогласне мелодије (у свим дурским и молским тоналитетима) и III део – Двогласне мелодије других аутора.

---

<sup>638</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfedo*, Београд, Музичка академија, 1964. Сва остала издања публиковало је Удружење музичких педагога СР Србије.

<sup>639</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”, *Просветни гласник: службени орган Савета за просвету, науку и културу НР Србије*, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, број 11–12, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1964. Пратећи захтеве нових наставних програма за наставу солфеђа у основним и средњим музичким школама, бројни аутори су се ангажовали на изради литературе у области двогласа. Године 1964. године из штампе је изашла и хрестоматија Зориславе и Мирославе Васиљевић (Zorislava i Miroslava Vasiljević, *Dvoglasni solfeggio – Primeri iz strane literature*, Београд, 1964.) Осим адаптираних инсерата из уметничких остварења познатих светских композитора, у садржини ове публикације се проналазе и двогласне композиције домаћих аутора, музичких педагога Миодрага Васиљевића (5) и Предрага Милорадовића (1).

<sup>640</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, нав. дело, 355–356.

<sup>641</sup> Исто, 356–357.

<sup>642</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfedo*... 1964, Предговор, 3. Новим наставним програмима за основне и средње музичке школе/музичке школе II ступња проширују се музичко-педагошки циљеви и задаци у области мелодике увођењем двогласја. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”, *Просветни гласник: службени орган Министарства просвете НР Србије*, број 11–12, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 355–357 и „Наставни план и програм за музичке школе”, *Просветни гласник: службени орган Министарства просвете НР Србије*, број 1–2, 1965, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 24; 39.

Иако је *Dvoglasni solfedo* намењен настави солфеђа на свим нивоима музичког школовања, аутор је тенденциозно изоставио поделу музичке грађе по разредима „да би се наставнику оставила већа слобода при избору градива за поједине разреде”.<sup>643</sup>

Идеју о мултифункционалности двогласних музичких примера Поповић разматра у смислу херменеутичког сагледавања и њихове вишеструке примене. Двогласне вежбе одабране за вокално извођење у основној или средњој музичкој школи, у настави солфеђа на студијама музике могу преобликовати своју функционалну намену, те из изворне визуелно-опажајне и гласовно-интерпретативне прећи у аудитивно-перцептивну сферу (двогласни мелодијски диктат) или применити комбинацију гласовне и мануелне репродукције двогласног садржаја (певање једне и истовремено свирање друге деонице на клавиру).

Валоризујући наставу солфеђа као основ за усвајање градива осталих предмета у музичком образовању, Поповић је први део књиге посветио двогласним контрапунктским мелодијама. Успостављањем својеврсне корелације са програмом наставе контрапункта у средњим музичким школама, циљ је да „нагомилани звучни као и визуелни утисци (о изгледу нотног текста *cantus firmus* и контрапунктирајуће мелодије)”<sup>644</sup> код ученика ниже школе осигурају основ за усвајање принципа и стила вокалне полифоније у каснијем школовању”.<sup>645</sup> Оригинални двогласни примери доносе логику кретања мелодија вокалног контрапункта почев од „ноте према ноти” до сложенијих стилова (три ноте према једној ноти, синкопирани контрапункт, мешовити контрапункт – *contrapunctus floridus*) у свим модусима осим лидијског.<sup>646</sup> Модална мелодика, која стоји ван оквира традиционалних музичких стилова и хармоније дур-мол тоналног система, једна је од композиционих карактеристика Поповићевог стваралачког стила, израженог подједнако у његовим уметничким композицијама и садржајима из области мелодике у оквиру

---

<sup>643</sup> Исто.

<sup>644</sup> Исто.

<sup>645</sup> Поповићева идеја о корелацији између наставе солфеђа и контрапункта сигурно је утицала и на избор Властимира Перичића као једног од рецензента *Dvoglasnog solfedo*. Властимир Перичић је био српски композитор и музиколог, музички писац и дугогодишњи професор теоријских предмета (хармонија, контрапункт, музички облици, анализа музичког дела, тонски слог, познавање инструмената) на Музичкој академији у Београду.

<sup>646</sup> У оквиру средњовековне и ренесансне мелодике избегавана је појава дисонанце, односно дисонантних интервала. Изостанак области лидијског модуса у *Dvoglasnom solfedu* може се тумачити управо постојањем тритонуса који представља карактеристику ове староцрквене лествице.



наставе солфеђа. У том смислу, контрапунктске мелодије из *Dvoglasnog solfeđa* су иницијални идејни пројекат који је Поповић унапредио и реализовао у оквиру уџбеника *Intonacija*.<sup>647</sup>

Желећи да прикаже мелодику и суоднос гласовних деоница по узору на средњовековни и ренесансни вокални стил, аутор у првом делу књиге почетке и завршетке двогласних примера често „боји” колоритом некадашњег *organuta*, унисоним извођењем.

Пример 153. Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>648</sup>



Осим уочавања и реализације стилских специфичности мелодијске кинетике по угледу на ренесансни вокални контрапункт, захтеви у следећем примеру фокусирају техничке диспозиције музичког тока које се посебно огледају у извођењу карактеристичних фигуративних тонова – задржица.

Пример 154. Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>649</sup>



<sup>647</sup> Поглавље „Трогласни контрапунктски примери” доноси садржаје у преовлађујућем строго полифоном стилу. Видети: Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 185–196.

<sup>648</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo...* 1967, нав. дело, 45.

<sup>649</sup> Исто, 49.



Линеарни мелодијски токови повремено доносе сложенија вертикална сучељавања која могу утицати на дестабилизацију интонације. Иако Поповић није изложио детаљне смернице и методска упутства за савладавање оваквог типа двогласа, принцип систематизације контрапунктских мелодија од врсте „ноте према ноти” до флоридуса, синкопираног и мешовитог контрапункта, омогућава постепену адаптацију извођача на тип и техничко-интерпретативне особености модалне мелодике.

У другом делу књиге аутор се окреће тоналности дур-мол система и приказује осамдесет седам двогласних минијатура изразито музикалне садржине и слојевитих извођачких захтева. Систематизација музичке грађе извршена је по принципу груписања тоналитета са истим бројем предзнака. Осим назначеног темпа/карактера, Поповић није употпунио примере динамичким и артикулационим ознакама. Препоручена брзина извођења у већини етида припада категорији умерених темпа (*Moderato, Andantino, Andante*), али нису запостављена ни изразито брза (*Allegro, Vivo, Presto*), спора (*Lento, Largo, Adagio*) и темпа која опсежније указују на ауторову идеју и карактер и смисао садржаја (*Marciale, Gracioso, Maestoso*).

**Пример 155.** Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>650</sup>



<sup>650</sup> Исто, 72. Приказана је почетна страна примера број 130 који се налази на странама 130–131.



Имитациони принцип обликовања музичког тока на почетку етиде представља својеврстан манир који Поповић фреквентно користи истичући садржајну кохерентност и равноправност гласова.

**Пример 156.** Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>651</sup>



Осим оригиналних композиција које обележавају први и други део књиге, Поповић је у концептуалној завршници изложио деветнаест двогласних примера других аутора који доприносе разноврсности садржаја *Dvoglasnog solfeđa*. Ту налазимо двогласне примере композитора и музичких педагога Жедалжа (André Gedalge, 1856–1926), Вилнера (Franz Wüllner, 1832–1902), Арнуа (Jules Arnoud, 1847–1890), Долежила (Metod Doležil, 1885–1971), Рубеца (Александр Иванович Рубец, 1837–1913), Љадова (Анатолий Константинович Лядов, 1855–1914), Пеева (Пеев). Такође у склопу овог поглавља наведени су и адаптирани инсерти из уметничке литературе Хендла, Бородина (Александр Порфирьевич Бородин, 1833–

<sup>651</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*,... 1967, нав. дело, 86.

–1887), Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Шнајдера (Johann Christian Friedrich Schneider, 1786–1853), као и Војислава Илића.

Поповићева публикација *Dvoglasni solfeđo* је имала преко десет издања<sup>652</sup>, од којих је треће (из 1969. године) било измењено и допуњено. Осим незнатних измена садржаја у трећем делу, есенцијални додатак је уношење ознака за динамичко нијансирање у оквиру другог дела књиге. Поповић је, с обзиром на указану потребу да се у кратком временском периоду штампа и треће издање *Dvoglasnog solfeđa*, закључио да је „књига прихваћена од стране ученика и наставника солфеђа и да је нашла своје место у педагошко-инструктивној литератури”<sup>653</sup>, не слутећи да ће уследити бројна нова издања и да ће, још важније, ова публикација у другој половини двадесетог века постати значајан део српске, али и иностране музичко-педагошке литературе за наставу солфеђа. Руски музички педагог и професор солфеђа, Евгенија Александровна Леонова<sup>654</sup> је у оквиру свог приручника *Полифоническое сольфеджио*<sup>655</sup> (поглавље „Имитациона полифонија” са потпоглављима „Различите врсте интеракције гласова” и „Канонска имитација”) цитирала неколико мелодијских примера Боривоја Поповића из *Dvoglasnog solfeđa*<sup>656</sup>.

---

<sup>652</sup> Последње издање *Dvoglasnog solfeđa* штампано је 1991. године у издању Удружења музичких и балетских педагога Србије.

<sup>653</sup> Боривоје Поповић, *Dvoglasni solfeđo* (treće izmenjeno i dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1969, Предговор, 4.

<sup>654</sup> Евгенија Александровна Леонова је од 1986. године професор солфеђа на теоретском одељењу Средње специјалне музичке школе при Санкт-Петербуршком конзерваторијуму, Русија (Теоретическое отделение Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Россия).

<sup>655</sup> Е. Леонова, *Полифоническое сольфеджио*, учебное пособие, Ленинград, Музыка, 1990. Људмила Михајловна Масленкова, рецензент уџбеника, била је колегиница и блиски сарадник Арона Љвовича Островског. Видети: Зивар Махмудовна Гусејнова, „Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра... интервью с Л. М. Масленковой”, нав. дело. Островски је био подробно упознат са педагошким делатношћу, објављеном наставном литературом и чланцима Боривоја Поповића и цитирао је садржаје из његових уџбеника у оквиру своје инструктивне литературе за солфеђо, о чему ће касније у овом раду бити више речи.

<sup>656</sup> Леонова је цитирала примере из трећег издања *Dvoglasnog solfeđa* које је из штампе изашло 1969. године.

Пример 157. Е. Леонова, *Полифоническое сольфеджио*<sup>657</sup>

(Popović)

Умеренно

18 *mf*

Энергично

19 *f*

(Popović)

Приликом преузимања, ауторка Леонова је начинила одређене измене и допуне: пример број 18 је надоградила динамичком, као и ознаком за карактер, док је у оквиру броја 19 кориговала карактер (*Allegretto* → *Энергично*) и аутентичну динамичку нијансу (*mf* → *f*). Изражени линеарни кинетички контраст деоница „доследно се уочава захваљујући контрастном ритму (...) стварајући услове за њихово памћење“<sup>658</sup>. Перципирање полифоне структуре са самосталним и равноправним деоницама Леонова усмерава методским поступцима који укључују промену деоница приликом извођења, као и извођење двогласа напамет.

Пример 158. Е. Леонова, *Полифоническое сольфеджио*<sup>659</sup>

(Popović № 166)

(Напевно)

35 *mp*

<sup>657</sup> Е. Леонова, нав. дело, 7. Цитирани примери 18 и 19 се у публикацији *Dvoglasni solfedo* Боривоја Поповића налазе нумерисани као двогласи број 59 и 97. Видети: Боривоје Поповић, *Dvoglasni solfedo...* 1969, нав. дело, 33; 54.

<sup>658</sup> Е. Леонова, нав. дело, 5.

<sup>659</sup> Исто, 27. Осим оригиналног двогласа Боривоја Поповића, ауторка Леонова је из трећег дела *Dvoglasnog solfedo* цитирала и композицију Франца Вилнера (Боривоје Поповић, *Dvoglasni solfedo...* 1969, нав. дело, 120), заменивши иницијални карактер извођења *Moderato* са *Спокойно* (мирно).

Пример 159. Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*<sup>660</sup>

dis - moll



Двоглас број 35 (пример 158 у овом раду) Леонова је транспоновала из оригиналног дис-мола у де-мол<sup>661</sup>, но то није једина измена – иницијални карактер *Moderato* замењен је изразом *Напевно* (мелодично, певљиво), а динамички ниво *mezzo forte* са *mezzo piano*. У нотном запису двогласа број 35 у публикацији Леонове приметна је непотпуна деоница доњег гласа, што ауторка експлицира занимљивим методичким поступком. У циљу визуелно-аудитивне адаптације на специфичну полифону фактуру канона од пресудног значаја је памћење тематског садржаја првог гласа. Прецизирајући смернице за савладавање двогласних мелодија базираних на канонској имитацији, Леонова појашњава да су у оквиру нотног записа „делимично (...) уписани делови мелодије имитационог гласа, што претпоставља певање недостајућих делова по слуху”.<sup>662</sup>

Наведена двогласна минијатура и низ тематски сродних које се проналазе у Поповићевом *Dvoglasnom solfeđu*, препознате су као адекватна база за рад на активацији слушне пажње приликом извођења са истакнутим имитационим поступцима. Ова чињеница додатно је потврдила квалитативну и употребну вредност књиге, као и њену актуелност у оквиру тадашње наставе солфеђа унутар српског и иностраног музичког образовања.

<sup>660</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo...* 1969, нав. дело, 100.

<sup>661</sup> У издању публикације *Dvoglasni solfeđo* Боривоја Поповића из 1969. године овај двоглас је нумерисан као пример број 166.

<sup>662</sup> Е. Леонова, нав. дело, 25.

*Dvoglasni solfedo*, прва Поповићева публикација из области солфеђа, била је идејни подстицај и снажан креативни импулс за стварање садржајно обимнијег уџбеника намењеног настави овог предмета у средњој музичкој школи. Године 1967. из штампе излази *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni)*<sup>663</sup> који уноси значајне програмске новине у српску наставу солфеђа.

#### 4.2.2. *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni)* *za srednje muzičke škole*

Развој средњошколског музичког образовања у Србији у значајној мери је био подређен образовним и друштвено-политичким историјским околностима. Пре оснивања Музичке академије 1937. године, београдске музичке школе „Мокрањац” и „Станковић” биле су стожери музичко-педагошког образовања у земљи. По речима Бранка Цвејића<sup>664</sup>, некадашњег директора музичке школе „Станковић” у Београду, „приликом оснивања Музичке академије већи број наставника напушта ову школу и прелази у Академију. Тек што је школа почела да се опоравља од овог удара, дошао је Други светски рат и фашистичка окупација, када у условима Комесарске управе у школи нема могућности за нормалан рад...”.<sup>665</sup> Бурна историјска дешавања у овом историјском периоду умногоме су утицала на развојне перспективе наставе музике у оквиру општеобразовног и музичког средњег образовног нивоа, нарочито у погледу концептуалних и садржајних фактора наставног процеса – планова и програма наставних предмета.

Промотивни наставни материјал који је публиковало Министарство просвете 1945. године обухватио је програм за гимназије у оквиру кога је специфично сагледана настава *Цртања* и *Музике*.<sup>666</sup> Иако је иницијално предочен назив предмета *Музика*, у структури наставног плана име предмета гласи *Певање*, претпостављамо у намери да се формално уједначи граматичка категорија – род именице у називима стручно-уметничких предмета (*Цртање*, *Певање*), али и да се подвуче

---

<sup>663</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1967.

<sup>664</sup> Бранко Цвејић (1920–1987) у периоду од 1960. до 1974. године био је директор музичке школе Станковић у Београду.

<sup>665</sup> *Педесет година Музичке школе Станковић у Београду*, нав. дело, 4.

<sup>666</sup> „Наставни план и програм за гимназије за школску 1945/6 годину: Цртање, Музика”, Министарство просвете Србије, Београд, Просвета, 1945.

доминантни вокални аспект. У том смислу методске смернице упућују да ће „музичка настава бити од користи само онда, ако она буде жива тј, ако је свака музичка теоријска констатација потврђена; тј. отпевана, или одсвирана, или представљена куцањем”.<sup>667</sup>

Послератни период доноси и значајне структурне и садржајне трансформације музичке наставе у оквиру стручних уметничких школа II ступња<sup>668</sup>, односно средњег музичког образовног нивоа. Примарна диспозиција њиховог педагошког задатка је у бити дуално функционална и огледа се у томе „да оспособи стручан наставни кадар за извођење наставе музичког васпитања у основним школама и у школама за основно музичко образовање, и да припрема кадар музичара за студије на Музичкој академији”.<sup>669</sup> У том циљу, Влада Народне Републике Србије је 28. новембра 1947. године донела и Уредбу о Музичкој академији у оквиру које је предвидела успостављање Средње музичке школе при њој.<sup>670</sup>

Реформисањем наставних планова и програма, као базичних темеља наставног процеса, дефинисале су се смернице средњошколске музичке наставе у тематском и организационом погледу и прецизирали њени образовно-васпитни циљеви и исходи. Нова позиција и улога наставног предмета Солфеђо указала је и на неопходну потребу за одговарајућом наставном литературом.

Уџбеник за наставу солфеђа у средњој музичкој школи *Solfedо I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole* настао је 1967. године ослањајући се на циљеве и задатке наставе солфеђа и теорије музике унутар наставног програма из 1965. године.<sup>671</sup> Вођен идејном систематизацијом предоченом у поднаслову публикације, Поповић посебно осветљава музичку и техничко-композициону тексту садржаја из области мелодике, са намером да успостави баланс између линеарног и вертикалног праћења и извођења музичког тока.

Први део уџбеника „Дијатоника” садржи тридесет мелодијских примера у свим дурским и молским тоналитетима. Делујући у складу са захтевима наставног

---

<sup>667</sup> Исто, 9.

<sup>668</sup> „Наставни план и програм за музичке школе”... 1965, нав. дело, 10.

<sup>669</sup> Исто, 10.

<sup>670</sup> Миодраг А. Васиљевић, Наставнички одсек и одсек за музичку теорију, *Двадесет пет година Музичке академије у Београду (1937–1962)*, Београд, Музичка академија, 1963, 73.

<sup>671</sup> „Наставни план и програм за музичке школе”... 1965, нав. дело, 23–25; 38–40.



програма који већ у првом<sup>672</sup> разреду средње школе предвиђа обнављање свих тоналитета, Поповић је, тражећи ефикасно решење, груписао тоналитете у седам заокружених целина на основу идентичног солмизационог именовања, односно „визуелне истоветности нотне слике”.<sup>673</sup> Методичким нормативом којим се наглашава да „мелодијска вежбања увек треба изводити у апсолутној интонацији ради упознавања колоритних садржаја сваког тоналитета понаособ”<sup>674</sup>, Боривоје Поповић је у оквиру своје уџбеничке литературе истакао значајну предност апсолутног именовања тонова солмизацијом, које се у српској настави солфеђа задржало до данашњих дана.

У периоду од 1965. до 1975. године Поповић, свестан потребе за напредовањем и усавршавањем, те упознавањем иностраних метода у настави солфеђа као и наставне литературе, посећује многе европске центре и школе различитих образовних нивоа у Паризу, Софији, Будимпешти, Букурешту, Клужу, Бечу, Риму и Берну.<sup>675</sup> Утицај европских токова наставе солфеђа и жеља за унапређењем предмета

---

<sup>672</sup> Програмска садржина области мелодике у оквиру првог разреда стручне уметничке школе II ступња подразумева и „репетиториј целокупног мелодијског градива из школе за основно музичко образовање”. Видети: „Наставни план и програм за музичке школе”... 1965, нав. дело, 24, 39.

<sup>673</sup> Таксономија тоналитета по принципу графичке истоветности нотне слике приметна је и у публикацијама савремених аутора из области солфеђа. Видети: Љиљана Пантовић, *Солфеђо I*, Београд, 1996 [мр Љиљана Пантовић (1935–2014) је била дугогодишњи професор солфеђа на Факултету музичке уметности и блиски сарадник Боривоја Поповића]; *Hromatika i alteracije* (priređila dr Ivana Drobni), Bijeljina, Slobomir P Univerzitet, 2013, Ivana Drobni i Tatjana Drobni, *Solfeggiato*, 440 мелодијских етита Мiodрага, Мирославе и Зориславе Vasiljević, Ivane i Tatjane Drobni, Београд, Fakultet музичке уметности, 2015.

<sup>674</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 6.

<sup>675</sup> Одлуке Већа Музичке академије у Београду сведоче о великој мобилности наставног кадра у наведеном периоду. На седници од 29. марта 1967. године, Веће Музичке академије одредило је Боривоја Поповића за свог представника у тиму стручњака за проучавање школства у Мађарској, Румунији и Бугарској. Видети: *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu, Predraga Miloševića, Prosvetno-pedagoškom zavodu grada Beograda u vezi sa potvrđivanjem predstavnika Muzičke akademije, docenta Borivoja Popovića, u ekipi stručnjaka za proučavanje školstva u Mađarskoj, Rumuniji i Bugarskoj*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 01, Број 271/1, 31.03. 1967. Веће Музичке академије је на седници од 16. децембра 1968. године одлучило да упути групу наставника на студијска путовања, у циљу упознавања музичког образовних система и наставе на високим музичким школама. Планирани студијски аранжмани предвиђали су следеће посете: Александар Обрадовић, доцент – Италија, Аустрија и Немачка; Виктор Јаковчић, доцент – Француска; Мирослава Васиљевић-Дробни, предавач – Француска; Душан Костић, доцент – Француска; Станка Врињанин, ванредни професор – Аустрија, Боривоје Поповић, доцент – Аустрија, Француска, Италија и Швајцарска и Лазар Марјановић, редовни професор – Италија, Аустрија, Немачка, Швајцарска и Француска. Видети: *Dopis sekretara Muzičke akademije, Nade Dilparić, Sekretarijatu za unutrašnje poslove grada Beograda u vezi sa izdavanjem putnih isprava i viza nastavniciima Muzičke akademije zbog studijskih putovanja u inostranstvo*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 01, Број 1166/1, 19. 12. 1968.

у оквиру српског музичког образовања у знатној мери је допринела преласку са релативног на систем апсолутног именовања тонова солмизационим слоговима. Поповић је у оквиру чланка, својеврсног музичког путописа, у часопису *Pro musica*, истакао употребу апсолутног именовања тонова солмизацијом. Преносећи лична искуства из наставне праксе предмета солфеђо којој је имао прилике да присуствује, он подвлачи да се „певање мелодијских вежби изводи (...) солмизацијом, која је лишена тоналне функционалности, а и на неутрални слог *ла*.”<sup>676</sup> По сведочењу Зориславе Васиљевић, прелазак на апсолутно именовање тонова солмизацијом у српској педагогији солфеђа десио се управо средином шездесетих година двадесетог века. Приликом описивања стања у иностраној и домаћој наставној пракси тога доба, она истиче да „удружење музичких педагога све више ступа у акцију – одржавање семинара из солфеђа постаје стална пракса. Заслугом проф. Боривоја Поповића (који држи предавања) дефинитивно се прихвата апсолутна нотација и то применом солмизационих слогова”.<sup>677</sup>

Иницијално поглавље првог дела уџбеника *Solfedo I* Боривоје Поповић је назвао „Једногласне мелодије у свим тоналитетима”, а заступљене етиде се по својим композиционим, формалним и садржајним карактеристикама приближавају моделу уметничке минијатуре.<sup>678</sup> Поповићев особен стваралачки, композициони сензибилитет, у оквиру кога он континуирано интегрише традиционално и модерно, инструктивно и уметничко, подржава експресивни карактер музике. Осим основног педагошког циља који се огледа у прецизној и музикалној интерпретацији, једногласне мелодијске минијатуре се „могу користити за развијање унутарњег слуха, као и за јачање музичке меморије”.<sup>679</sup> Посебан значај придаје елементарним

---

<sup>676</sup> Боривоје Поповић, „Настава солфеђа у СР Румунији”, *Pro musica*, број 13, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1966, 12.

<sup>677</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Od notnog pevanja do moderne nastave solfedo /Razvoj nastave solfedo u Srbiji/* (rukopis), Beograd, 1975, 32–33.

<sup>678</sup> Вера Миланковић ову врсту музичке грађе за рад у настави солфеђа касније назива „композицијама за солфеђо”. Успостављавајући баланс између методичког става и интерпретативне идеје, аутори Гордана Каран и Горан Маринковић по први пут у оквиру српске наставне литературе за солфеђо, мелодијске примере промовишу у композиције за солфеђо. Видети: Gordana Karan i Goran Marinković, *Solfeggio I*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2002, Поговор, 71.

<sup>679</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, *Методска унутства*, 6. Поповићева препорука у оквиру које се садржај мелодијских примера из *Solfedo I* може употребити и за јачање музичке меморије актуелна је и у савременој инструктивној литератури за солфеђо, нарочито у области аудитивне перцепције и писане репродукције једногласног музичког садржаја. Аутор Игор Николић је у садржају своје публикације *Солфеђо – Једногласни диктати* цитирао три мелодијска примера (број 26, 145 и 163) из уџбеника *Solfedo I* (издање из 1972. године) Боривоја Поповића

принципима вокалне технике, правилном дисању, као и динамичком нијансирању, што је подржано артикулационим и динамичким ознакама у нотном запису.

Пример 160. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>680</sup>

d-moll

Largo

Вођен захтевима Наставног програма, који предвиђа и дијатонске мелодијске вежбе у народним ритмовима<sup>681</sup> Боривоје Поповић компонује етиде засноване на мелодијским елементима традиционалног српског музичког наслеђа, које ће постати његов професионални „заштитни знак” у литератури за солфеђо. Тумачећи специфичну ритмичку димензију народних мелодија и проблематику укључивања народних ритмова у наставу солфеђа, Поповић је, на бази личног искуства у наставној пракси, још 1962. године указао на „неодрживост класичног теоријског правила о месту и распореду нагласака у равносложним тактовима у случају механичке примене овог правила у мешовито-сложеним тактовима”.<sup>682</sup> Анализирајући музицирање народних певача и свирача (посебно тупанџија и гочобија), установио је да „они спонтано и врло изразито акцентуирају бивши тродел, без обзира на ком се месту у мешовито-сложеном такту он налази”.<sup>683</sup> У том смислу, Поповић се позива

(поглавља „Једногласне мелодије у свим тоналитетима” и „Модулативне мелодије”). Видети: Игор Николић, *Солфеђо – Једногласни диктати*, Књажевац, „Нота”, 2014, 30, 44–45, 106.

<sup>680</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 14.

<sup>681</sup> Мелодијски садржаји у народним ритмовима део су програмске концепције области мелодике за трећи разред средње школе и на вокално-инструменталном и на теоријском одсеку. Видети: „Наставни план и програм за музичке школе”... 1965, нав. дело, 24; 39.

<sup>682</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело, 9.

<sup>683</sup> Исто, 9.

и на став реномираног бугарског етномузиколога и мелографа Васи́ла Стоина (1880–1939) у књизи *Бугарска народна музика*.<sup>684</sup> Цитирајући<sup>685</sup> Стоина, Боривоје Поповић посебно фокусира диференцијацију између градивних чинилаца мешовито-сложеног такта, дводела и тродела.

«При свему томе, формула у дефиницији о такту, да је први део такта наглашен а остали ненаглашени, остаје само књишка жеља у односу на оне мелодије у бугарској народној музици, које садрже продужено време» (реч је о бившем троделу – примедба преводиоца). „Схватање, да се продужени тон више намеће људском сазнању од краћег тона налази пуно оправдање у случају који нас интересује. Продужено време тражи изразитији акценат од акцента на реалном времену – без обзира на његово место у метричкој групи”. (Реалним временом Стоин назива – бивши дводел)».<sup>686</sup>

Пример 161. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>687</sup>

Ges-dur

Vivo ma non troppo

<sup>684</sup> Васил Стоин, *Българската народна музика*, София, Наука и изкуство, 1956.

<sup>685</sup> Боривоје Поповић је аутор комплетног превода преузетог текста из публикације Васи́ла Стоина.

<sup>686</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело, 9. Цитат из чланка Боривоја Поповића је преузет у оригиналној ортографији.

<sup>687</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 23.



Пример 162. Borivoje Popović, *Solfedō I*<sup>688</sup>

H-dur



Елементи српског музичког фолклора у области мелодике у уџбенику *Solfedō I* предочавају особену синтезу Поповићеве уметничке и музичко-педагошке стваралачке димензије. Употребивши један од идејних инспиративних слојева свог

<sup>688</sup> Исто, 29.

уметничког израза, он креира музичке садржаје наглашених експресивних карактеристика адекватне прописаним захтевима наставног програма. Суштински, Боровоје Поповић остварује двоструки образовни циљ: педагошко-музички и социолошки, у смислу спознаје и поимања културног идентитета.

Културни идентитет је најуже могуће везан за традиционални код, који презентује аутентичност и јединственост на свим пољима рада и развоја. Балкан, као важан стратешки, географски, мултинационални и самим тим, мултикултурални део Европе, одувек је био посматран као скуп различитих културних идентитета који су у међусобној интеракцији и интеграцији неизоставно утицали једни на друге. Богато традиционално музичко наслеђе балканских народа приказала су нам опсежна етномузиколошка истраживања, која су осветлила и оживела специфичности народних обичаја, традиционалног вокалног и инструменталног израза. Национални музички ентитет је полазиште и у области музичке педагогије, база из које су се временом гранали правци и методе музичке писмености у свим земљама на балканским просторима. У том смислу, од великог значаја је свестрано ангажовање познатих и признатих музичких педагога и њихове улоге у очувању и интерполацији националног музичког идентитета у процес музичке наставе. Почетком шездесетих година, у оквиру румунских и бугарских публикација из области солфеђа примери компоновани у духу фолклорне традиције такође заузимају посебно место.

Пример 163. Здравко Манолов, *Начални солфежи*<sup>689</sup>

Бързо Здр. Манолов – Хоро

The musical score is written on four staves. The first staff begins with the tempo marking 'Бързо' (Allegro) and the title 'Здр. Манолов – Хоро'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 18/8. The music consists of a series of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some rests and a final fermata on the fourth staff.

<sup>689</sup> Иван Пеев и Асен Диамандиев, Здравко Манолов, *Начални солфежи, част седма*, София, Наука и изкуство, 1964, 13.

Стављајући недвосмислен концептуални и садржајни акценат на наставну област мелодике у оквиру публикације *Solfedo I*, Поповић презентује деликатну, надограђену материју у овом пољу – вокалне минијатуре као специфичне форме програмске и апсолутне музике. Представљајући аутентичне продукте његовог креативно-изражајног ауторског концепта, мелодијски примери у литератури за наставу солфеђа у Србији су по први пут еволуирали у композиције са истакнутим насловима који контуришу замишљени идејни наратив музичког тока.

Пример 164. Borivoje Popović, *Legenda g-moll*<sup>690</sup>

**LEGENDA**  
g-moll

*Andante con sentimento*

<sup>690</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 22.

У намери да легенду, као облик оралне фолклорне уметности, преточи у музичку наративну сферу, Боривоје Поповић елементе музичког записа трансформише у базичне симболе програмске садржајне парадигме. Назначени карактер *Andante con sentimento* најављује деликатност музичке садржине и истовремено, димензију бројних интерпретативних могућности. Изражена концептуална троделност (*a b a*) наглашава вишеслојни контраст интегративних делова минијатуре у погледу особености мелодије, ритмичког тока, динамичког нијансирања и карактерне дистинкције. Садржајно и смисаоно средиште композиције, део *b* (т. 17–32) променом карактера (*dolce*) доноси нову програмску целину, динамичног ритма, дужих фраза и претежно таласастог мелодијског развоја. Вођен примарном експресивном одредницом, Поповић вокалну деоницу декорише и мелодијским украсом мордентом (*mordent*, т. 22), оснажујући интеграцију уметничких тенденција у наставним садржајима из области мелодике у настави солфеђа.

Осим минијатуре *Legenda g-moll*, у уџбенику *Solfedо I* проналазе се још две програмске креације, *Barcarola* као гранична форма између програмске и апсолутне вокалне минијатуре (понајвише због изражене семантичке конекције наслова и фонда депонованих асоцијативних музичких представа) и *Igra*, прва Поповићева апсолутна вокална минијатура у склопу инструктивне литературе за солфеђо. Баркарола, традиционална песма венецијанских гондолијера, заправо је подврста вокално-поетског жанра романсе која потцртава значај трилогије музика-реч-говор, односно музика-текст-музичка интерпретација. Синтетизујући ова три градивна конституента по узору на извор инспирације, Боривоје Поповић је креирао заокружени вокални комад замашног обима у трајању од четрдесет једног такта. Музички ткиво *Barcarole* извођачу нуди вишеслојне изазове: савладавање мелодијског и ритмичког садржаја према назначеном, динамичном темпу, континуирано одржавање интонативне прецизности, посебно при великим скоковима, као и спознају артикулационих специфичности вокалне технике, нарочито аутентичних мелодијских украса – аћакатура (*acciaccatura*).



Пример 165. Borivoje Popović, *Barcarola*, почетна страна<sup>691</sup>

BARCAROLA

Allegretto con moto

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*p*

Вокална минијатура *Igra*<sup>692</sup> компонована је у духу народне традиције и упућује на народну игру као један од архетипских музичких облика. Овај формални аспект композицију сврстава у категорију Поповићевих апсолутних вокалних минијатура, или чак вокалних комада с обзиром на обим (тридесет два такта). Јасна архитектоника испољена је у троделној форми *a b a*<sub>1</sub>. Средишњи део доноси снажан тематски, карактерни, фактурни и посебно тонални контраст. после уводног музичког тока у оквиру природног а-мола, тонална оријентација дела *b* се испољава кроз наслојавање А-дура и миксолидијског модуса *in A*. Осциловање између тоналности и модалности је динамично хармонско средство којим се остварују суптилни

<sup>691</sup> Исто, 84.

<sup>692</sup> Исто, 96–97.

звучно-колористички ефекти и оснажује општа експресија музичког тока. Вокалну минијатуру *Igra* Поповић је у оквиру првог издања уџбеника *Solfedo I* укључио у поглавље „Двогласне и трогласне модулативне мелодије”, иако се у потпуности разликује од свих осталих, у целости инструктивних примера.

Као аутентични продукти његовог стваралачког потенцијала, инструктивна грађа из уџбеника *Solfedo I* промовише и најављује музичке креације идентичног тематског опредељења у оквиру Поповићевих уџбеника за наставу солфеђа у основном музичком образовању (1970–1975).

Ново поимање мелодике у смислу извођачких захтева означава јасну прекретницу у оквиру српске наставе солфеђа. Утицаји иностране праксе здружени са педагошко-уметничким идентитетом Боривоја Поповића успоставили су критеријуме у погледу система рада и наставне литературе, што је допринело афирмацији солфеђа и његовој улози у музичком образовању.

Као што је раније напоменуто, Поповић сваки сегмент мелодике у уџбенику *Solfedo I* разматра и презентује са аспекта једногласне и вишегласне фактурне димензије. У том смислу, завршницу првог дела уџбеника „Дијатоника” сачињавају поглавља „Двогласне каденце у свим тоналитетима” и „Трогласне мелодије”. Остатку доследан систему сажимања тоналитета у седам група на основу истоимених тоника, аутор је приказао каденцни ход у различитим двогласним аранжманима.

Пример 166. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>693</sup>

**C-dur**



**c-moll**



<sup>693</sup> Исто, 35.

Пример 167. Borivoje Popović, *Solfedžo I*<sup>694</sup>

d-moll



Пример 168. Borivoje Popović, *Solfedžo I*<sup>695</sup>

A-dur



Основни каденцни ход T–SD–D–T представља хармонски нуклеус који Поповић у неким примерима проширује до потпуне аутентичне каденце дихотомним, мелодијским и ритмичким кореспондирањем оба гласа. У Методским упутствима он подвлачи да је замисао овог поглавља заправо успостављање корелације између наставе солфеђа и науке о хармонији. Повезаност и међусобни однос наставних дисциплина у систему музичког образовања је, по Поповићу, једна од важнијих смерница рада и тумачења тока процеса учења музике. У том смислу он подсећа на музичко-педагошки циљ публикације *Dvoglasni solfedžo*, те истиче да је „идеја о корелацији наставе солфеђа и контрапункта делимично (...) реализована у књизи Двогласни солфеђо...”.<sup>696</sup> Циљ визуелног уочавања хармонских функција у садржају двогласних каденци и слушног препознавања хармонског тока приликом извођења је свесно овладавање вертикалом музичког записа и припрема за „олакшано усвајање трогласних и четворогласних хармонских кретања”.<sup>697</sup>

<sup>694</sup> Исто, 36.

<sup>695</sup> Исто, 40.

<sup>696</sup> Исто, 6.

<sup>697</sup> Исто, 6.

Вишеструка намена двогласних каденци огледа се и у Поповићевој методској препоруци о њиховом коришћењу и у раду на двогласним диктатима у завршном разреду средње школе. Сагледавајући додатне могућности аудитивне опажајне сфере, аутор одлази и корак даље, предлажући да се музички садржаји осим клавира, изводе и на другим музичким инструментима – дувачким и гудачким. Употребом различитог тембра при аудитивном опажању развој слуха добија нову, свеобухватнију димензију и истовремено се успоставља релевантна корелација са наставом музичких инструмената.

Поповићева идеја о опажању музичког тока са различитих звучних извора у настави солфеђа се у српској педагогији додатно развила у деловању Вере Миланковић (1953)<sup>698</sup> и Гордане Каран (1956). Изласком књиге *Tembrovska određenost auditivnog opažanja* аутора Гордане Каран и Сандре Дабић 2009. године, и посебно увођењем курса под истим називом у оквиру докторских студија Музичке педагогије на Факултету музичке уметности у Београду, отпочело је свеобухватније сагледавање утицаја и улоге тембра приликом опажања превасходно уметничке музичке садржине „која у педагошком смислу представља врхунац и последњи степен рада на овој дисциплини”.<sup>699</sup> Идеја коју је промовисао Боривоје Поповић још 1967. године, пронашла је своје место у савременој српској педагогији наставе солфеђа и подстакла дефинисање нове димензије учења музике.

Трогласни „мали комади”, како их с правом назива Поповић су заправо кратке хорске минијатуре, углавном хомофоне фактуре. Богатство мелодијског садржаја, уз назначени темпо и обиље динамичких и агогичких ознака, на најбољи начин осветљавају идеју аутора о интегрисању уметничких елемената у наставу солфеђа. То недвосмислено потврђују и ауторова упутства за обраду и извођење која

---

<sup>698</sup> У оквиру публикације *Diktati: prilog sinhronizaciji auditivnog i vizuelnog u zapisivanju muzičkog toka*, ауторка Вера Миланковић презентује образац за четири курса од по двадесет наставних часова (сваки курс је намењен једној години студија). Иако су одабрани садржаји преузети из клавирске литературе из разлога што је клавир у домаћој настави солфеђа најзаступљеније наставно средство, Миланковићева отвара могућност за креирање слушног курса у оквиру кога ће грађа бити пренесена из уметничке литературе за различите инструменте и систематизована по одређеним принципима. Потцртавајући значај развоја слушне перцепције у систему музичких наставних области и дисциплина – опште музичке културе, стилске културе, хармоније, контрапункта, музичких облика и других, Вера Миланковић наглашава да „методологија опште музичке културе и спрега методологија посебних музичких дисциплина треба да буде у служби садржаја музике”. Видети: Vera Milanković, *Diktati: prilog sinhronizaciji auditivnog i vizuelnog u zapisivanju muzičkog toka*, Beograd, 1983, Предговор, III.

<sup>699</sup> Gordana Karan i Sandra Dabić, *Tembrovska određenost auditivnog opažanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, Реч аутора, 10.

укључују и певање с листа, без икакве претходне припреме. Различити предложени састави извођачких група: трогласни женски хор, трогласни мушки хор и трогласни мешовити хор показују Поповићеву тежњу за активацијом целог ученичког корпуса. Групно, заједничко певање потенцира интерпретативну активност ученика, те „смањује осећај напетости коју изазива својеврсни страх од могуће погрешке или застоја приликом интерпретације...”<sup>700</sup>

Пример 169. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>701</sup>

**Sostenuto**

<sup>700</sup> Драгана Киселчић-Тодоровић, „Улога и значај темпа и карактера музике у настави солфеђа – вештина интерпретације”, у: Гордана Каран (главни и одговорни уредник), Зборник IX педагошког форума *Покрет у музичким и сценским уметностима*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 2006, 107.

<sup>701</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 46.

Други део уџбеника *Solfedo I* третира дијатонску модулацију. Поповић обазриво приступа начину промене тоналног центра, те уместо увода даје два поглавља: „Мутација у истоимену лествицу” и „Функционална многостраност лествичних ступњева”.

Мутација – промена тонског рода, за аутора је основ за тумачење сложенијег вида промене тоналитета, дијатонске модулације. Варирани лествични ходови изложени су у оквиру двадесет мелодијских вежби у виолинском и бас кључу.

У већини случајева примењује се исписивање предзнака у нотном тексту, непосредно испред нота на које се односе. Тумачећи овакав начин ортографије као својеврсну „визуелно-теоријску” припрему за извођење „тонално неодређене мелодике”, аутор већ на самом почетку Методских упутстава упућује на свој чланак „Вантонална мелодика у настави солфеђа”<sup>702</sup> у коме су детаљније размотрени аспекти савладавања вантоналних мелодијских токова.

Употребивши синтагму *функционална многостраност лествичних ступњева*, у поглављу под истим називом Поповић је експлицирао специфичан начин припреме за промену тоналног центра истицањем *презначења*, односно промене функције лествичних ступњева. На моделу многостраности тонова *ef*, *ge* и *a*, односно њихове функционалне улоге и позиције у различитим тоналитетима, презентује се интегративност теоријског и интонативног аспекта модулације.

**Пример 170.** Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>703</sup>

**FUNKCIONALNA MNOGOSTRANOST  
LESTVIČNIH STUPNJEVA**

The image displays three musical staves, each representing a different tonal center. The first staff is labeled 'F-I' and shows a melodic line in the key of F major. The second staff is labeled 'f-I' and shows a melodic line in the key of f minor. The third staff is labeled 'Es-II' and shows a melodic line in the key of E-flat major. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written in a simple, stepwise fashion, illustrating the functional relationships between different tonal centers.

<sup>702</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, broj 61, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1963, 13–21.

<sup>703</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 58.



Поповићеве препоруке за извођење мотива заснивају се на давању интонације почетног тона „а никако једногласна или вишегласна каденца тоналитета који следи”.<sup>704</sup> Идеја о успостављању методичког принципа „функционална многостраност ступњева”, као вида припреме за савладавање промене тоналног центра, била је крајем шездесетих година прошлог века новина у српској настави солфеђа, односно о овој проблематици се не проналази писани траг код других домаћих аутора. Повезујући начела теорије музике, науке о хармонији и солфеђа, Поповић оправдава смисао корелације међу наставним предметима и дисциплинама као једног од важнијих чинилаца за достизање комплетног музичког образовања. У оквиру већег броја функционално конфигурисаних модела, исти тон емитује свој плурални идентитет у зависности од особености тоналне оријентације, којом се освешћавају и потврђују теоретски, функционални и интонативни параметри његове мобилности.

Осветливши принцип функционалне многостраности ступњева, Поповић је отворио пут начину савладавања мелодијских линија које носе печат проширене тоналности и вантоналности, што је већ 1969. године презентовао у публикацији *Intonacija*, намењеној настави солфеђа на студијама музике.

Непуне четири деценије касније, рефлексije Поповићевог методичког принципа функционалне многостраности приметне су у савременој домаћој литератури

<sup>704</sup> Исто, Методска упутства, 7.

за наставу солфеђа у оквиру књиге *Интонација – функционална многостраност тонова*<sup>705</sup> Весне Кршић Секулић (1950). Иако се третман функционалне многостраности диференцира од оног који је представио Боривоје Поповић, базични концепти аутора су идејно блиски, нарочито у погледу вишедимензионалног разумевања музичке садржине. Разматрајући „последњи степен интонирања и опажања” у оквирима високошколске наставе солфеђа, Кршић Секулић указује на функционални значај почетног тона са аспекта визуелне перцепције и гласовне репродукције, истичући да „функционална многостраност тонова пружа могућност схватања једног тона са аспекта потпуно различите тоналне припадности”.<sup>706</sup> За разлику од некадашњих Поповићевих инструктивних примера из уџбеника *Solfedо I*, у којима се прецизно опажа функција одређеног тона на свим ступњевима у дијатонским лествицама, Весна Кршић Секулић у својим етидама обрађује могућности функционалне многостраности које ће извођачима омогућити да „почетни тон третирају као полазиште за свеколике могућности даљег музичког тока, било да је реч о мелодији која се пева са листа, или се слуша и опажа”.<sup>707</sup>

Идејни аспект функционалне многостраности ступњева коју је Боривоје Поповић исказао у уџбенику *Solfedо I* иницирао је и последични, који се у наставној пракси огледа у успостављању правца рада који води ка коначном осамостаљивању извођача да решава висинску и линеарну проблематику мелодијског тока.

Развијајући област посвећену модулацији у *Solfedu I*, Поповић систематизује једногласне модулативне етиде (потпоглавље „Модулативне мелодије”) у више категорија: мелодијски токови са једном модулацијом и повратком у основни тоналитет; са низом модулација и повратком у основни тоналитет; са низом модулација без повратка у почетни тоналитет и мелодијски токови са низом модулација и повратком у почетни тоналитет.

У већини мелодијских примера аутор је модулативни план истакао у наслову са циљем припреме за извођење, док су мелодије без тоналног плана предвиђене за „самосталну анализу”.

---

<sup>705</sup> Весна Кршић Секулић, *Интонација – функционална многостраност тонова*, Београд, Факултет музичке уметности, Предговор, 2003, I.

<sup>706</sup> Исто, Предговор, II.

<sup>707</sup> Исто.



Пример 171. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>708</sup>

D — h — D

Scherzando

Пример 172. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>709</sup>

Adagio

Ток модулативних мелодија је дефинисан назнаком темпа, динамичким и артикулационим индикаторима. У појединим примерима се проналазе и одреднице за измене основног, назначеног темпа и музичку интерпункцију, што пружа могућност и агогичког нијансирања при извођењу, штавише формирања интерпретације музичке садржине.

<sup>708</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 82.

<sup>709</sup> Исто, 73.

Поповић остаје доследан свом композиционом изразу, те техничке аспекте при грађењу мелодијских примера, који су у неким случајевима веома сложени, „омекшава” музикалношћу мелодијске линије. Завршне једногласне молулативне мелодије у књизи *Solfedo I* доносе виши ниво у обликовном (форма мале дводелне или троделне песме), тоналном и интонативном смислу. Оне су базични модел, прототип једногласних мелодијских креација које је Поповић касније надоградио у *Intonaciji*.

Пример 173. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>710</sup>

C · F · B · Es · As · Des · Ges · (Fis) · H · E · A · D · G · C

Moderato  
mf

Динамика модулација у наведеној етиди захтева од извођача висок степен визуелно-интонативне будности која се превасходно огледа у ефикасном фокусирању презначења и успостављању новог тоналитета, уз изразиту контролу интона-

<sup>710</sup> Исто, 86.

ције приликом извођења хроматских варијанти тонова. Осим енхармонске размене, или преображаја (прелазак из Гес-дура у Фис-дур) који означава промену нотације из практичних разлога, све остале модулације су дијатонске. Једновремено уочавање вертикале (заступљене у латентној хармонској подлози мелодије) и линеарног мелодијског тока је најважнији услов за успешно извођење оваквог типа музичке садржине.

Конципирајући вишегласне модулативне примере у оквиру поглавља „Двогласне и трогласне модулативне мелодије”, Боривоје Поповић најпотпуније презентује идејно-корелативне аспекте наставе солфеђа и хармоније. Хомофона фактура доноси ритмизоване акордске везе уоквирене модулацијама од првог до чак десетог квинтног сродства.

Пример 174. Borivoje Popović, *Solfedo I*<sup>711</sup>

Fis — As

Comodo

The musical score is presented in two systems. The first system is in the key of F# major (Fis) and the second system is in the key of A major (As). The tempo is marked 'Comodo'. The score consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system is in the key of F# major (Fis) and the second system is in the key of A major (As). The tempo is marked 'Comodo'.

Поповић је вишегласним примерима са израженом тоналном проблематиком најавио промену Наставног програма која ће уследити 1972. године. Као један од чланова стручне комисије<sup>712</sup> за израду плана и програма за солфеђо и теорију

<sup>711</sup> Исто, 94.

<sup>712</sup> „Наставни план и програм за средњу музичку школу”, *Просветни гласник: службени орган Републичког секретаријата за образовање СР Србије и Републичког секретаријата за културу СР Србије*, број 2–3, Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1972, 349. Рад на реформисању наставног плана и програма за средњу музичку школу отпочео је почетком 1969. године

музике у оквиру средњег музичког образовања, допринео је, између осталог, повећању захтева у области вишегласја. Двогласни примери изводе се у различитим видовима: индивидуално – певањем једне и свирањем друге деонице на клавиру и вокално, дуетски. Повећање захтева у области вишегласја било је у складу са једним од главних циљева и задатака наставе солфеђа у новом Наставном програму у којем је истакнута намера „да код ученика развија музичку меморију, унутарњи, хармонски и полифони слух”.<sup>713</sup>

Интересовања за упознавање наставе солфеђа у европским земљама и својеврсне миграције стручних кадрова обележили су овај период. Бугарски методичар Иван Пеев је 1965. године на идеју наставника Одсека за музичку теорију посетио Музичку академију у Београду. Потврђујући упућени позив, декан Музичке академије, Предраг Милошевић у писму Ивану Пееву истиче:

«Поштовани друже Пеев, било би ми јако пријатно да Вас, приликом Вашег боравка у Београду, лично упознам и да Вас ставим у контакт са нашим професорима солфеђа и методике. Убеђен сам да ће разговори том приликом бити корисни. С особитим задовољством примили смо књиге које сте били љубазни да поклоните Музичкој академији...».<sup>714</sup>

Сусрети педагога донели су и стручно усавршавање, размену наставних искустава и стручне литературе, што је допринело успостављању ближих и јачих веза између система рада у настави солфеђа. Сродни приступи методици наставе солфеђа огледали су се и у преузимању и цитирању музичких садржаја приликом креирања уџбеника и приручника. У том смислу, Поповићеви вишегласни примери из уџбеника *Solfedo I* нашли су своје место у инструктивној литератури бугарских педагога Ивана Пеева и Здравка Манолова.

---

у Заводу за основно образовање и образовање наставника СР Србије, уз учешће именованих представника Заједнице музичких школа СР Србије, Удружења музичких педагога Србије и Музичке академије из Београда. Поред Боривоја Поповића, у Комисији за израду новог плана и програма учествовали су и Властимир Перичић и Стана Ђурић-Клајн, професори Музичке академије из Београда, Ана Олујић, професор Музичке школе „Јосип Славенски” из Београда, Зори-слава Васиљевић, Даринка Матић-Маровић, Владан Радвановић – професори Музичке школе „Станковић” из Београда и многи други.

<sup>713</sup> „Наставни план и програм за средњу музичку школу”... 1972, нав. дело, 325.

<sup>714</sup> *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu, Predraga Miloševića, bugarskom pedagogu Ivanu Peevu*, Општа акта, 1964. година, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, број 1966/1, 04. 12. 1964.

Пример 175. Иван Пеев и Здравко Манолов, *Курс за изучавање на тригласна и четиригласна диктовка*<sup>715</sup>

Andantino Б. Попович — Солфезж

*p*

*cresc.*

Пример 176. Иван Пеев и Здравко Манолов, *Курс за изучавање на тригласна и четиригласна диктовка*<sup>716</sup>

Andantino Б. Попович — Солфезж

*mf*

*mf*

*mf*

<sup>715</sup> Иван Пеев и Здравко Манолов, *Курс за изучавање на тригласна и четиригласна диктовка*, нав. дело, 136. Цитирани пример се налази у уџбенику Боривоја Поповића *Solfedo I* из 1967. године као пример број 182 на страни 95.

<sup>716</sup> Иван Пеев и Здравко Манолов, нав. дело, 155. Трогласни садржај је преузет из публикације *Solfedo I* Боривоја Поповића из 1967. године, где је нумерисан као пример број 66 на странама 48–49.

Поповићева методичка препорука о вишеструкој примени трогласних примера, посебно у оквиру рада на диктатима на највишем ступњу музичког образовања, засигурно је утицала на укључивање ових садржаја у уџбеник бугарских аутора намењен истраживању различитих видова аудитивне перцепције вишегласног фактурног оквира.

Трећи део уџбеника *Solfedo I* „Мелодијско-ритмичке вежбе” указује на иновативни помак у српској литератури за солфеђо шездесетих година прошлог века. Идеју о разноврсним системима рада у области ритма Поповић је изнео још 1962. године у оквиру предавања „Ритам у музици и у настави солфеђа” одржаног на IV симпозијуму музичких педагога Југославије у Охриду које је објављено у форми стручног чланка „Ritam i odgoj sluha” у хрватском музичко-педагошком часопису *Muzika i škola*.<sup>717</sup> Наглашавајући да у актуелним наставним програмима за солфеђо није предвиђен рад на полиритмичким и полиметричким вежбањима, Поповић је у низу приказаних методских поступака изнео могућности и квалитативне исходе сублимације мелодијског и ритмичког елемента музичког садржаја.

„Написана вежба изводиће се тако што ће је ученици, подељени на групе, певати двогласно, трогласно или четворогласно<sup>sic</sup>, у складу са мелодијским градивом из диктата, које је у одговарајућој години предвиђено за обраду...

Оживљавање ритмичке вежбе могуће је постићи и на тај начин што ће она послужити као тема за мелодијску импровизацију, наравно, у оквиру предвиђеног мелодијског градива, и то: певањем, свирањем на виолини, клавиру или неком другом инструменту...

Наставник напише карактеристичан ритам неке композиције као ритмичку вежбу, коју ученици увежбавају. После тога ученици ће са магнетофонске траке чути композицију, чију су ритмичку структуру упознали у вежби која је била написана на табли... Оваквим начином рада обезбеђен је стални контакт ученика са квалитетном литературом...”<sup>718</sup>

Боравећи неколико пута у Румунији<sup>719</sup> као представник Музичке академије из Београда<sup>720</sup> у оквиру билатералне и културне сарадње две земље, Боривоје Поповић се детаљно упознао са организацијом музичког школства, а посебно са

<sup>717</sup> Боривоје Поповић, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело.

<sup>718</sup> Боривоје Поповић, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело, 7–9.

<sup>719</sup> Боривоје Поповић је у оквиру програма културне размене први пут посетио Социјалистичку Републику Румунију октобра 1965. године. Видети страну 28 у овом раду.

<sup>720</sup> Веће Музичке академије је на седници која се одржала 29. марта 1967. године одредило доцента Боривоја Поповића за представника „у екипи стручњака за проучавање школства у Мађарској, Румунији и Бугарској”. Видети: *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu, Predraga Miloševića, Prosvetno-pedagoškom zavodu grada Beograda*, Општа акта 1967. и 1968, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, број 271/1, 31.03. 1967.

системима рада у настави солфеђа. Хоспитујући на часовима у нижој и средњој музичкој школи, као и на предавањима на конзерваторијумима Ћипријан Порумбеску из Букурешта и Бабеш-Болгаи из Клужа, Поповић је на изворишту педагошке праксе упознао методе и системе рада у настави солфеђа. Један од сегмената наставне праксе који га је нарочито заинтересовао је „синхронизовано извођење мелодијског примера с ритмичком пратњом”<sup>721</sup>. Овај начин методичке обраде наставних садржаја Поповић је дефинисао као прогресију дистрибутивне пажње и успостављања специфичног „полиритмичког осећаја”.

Интерпретација мелодијско-ритмичких вежби приказаних у *Solfedu I* подразумева:

- вештину једновременог визуелног опажања и извођења вертикале (висинско-тонски фактор) и дуалног хоризонталног тока (интегративна ритмичка окосница мелодије у односу на издвојену, самосталну ритмичку деоницу) вежбе
- интонативну прецизност приликом извођења мелодије;
- одржавање равномерности метричког пулса и способност мелодијске и ритмичке интерпретације према назначеном темпу.

Иако понајвише истиче и осветљава моделе метро-ритмичке конфигурације музичке садржине, аутор не запоставља естетску компоненту мелодијског израза, често инспирисаног фолклорним елементима.

Пример 177. Боривоје Поповић, *Solfedo I*<sup>722</sup>

**Andantino**

<sup>721</sup> Боривоје Поповић, „Настава солфеђа у СР Румунији”, нав. дело, 12.

<sup>722</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 108.

Вишедимензионални захтеви музичког записа огледају се у суодносу две деонице, што је по Поповићевом мишљењу, погодан модел наставног рада којим се помаже развијање намерне пажње као чин разумевања сложеног, вишеслојног музичког ткива. У том смислу он реферира на основне карактеристике диригентских поступака у процесу рада на музичкој партитури. Компатибилност мелодике и ритма, односно вокалне и мануелне репродукције у мелодијско-ритмичким вежбама унеколико асоцира на вођење „диригентског гласа”, јединственог садржајног оквира музичког дела који обезбеђује интерпретативну синергију ансамбла, музичког ткива и диригента.

Синхроно извођење које он уводи у праксу српске средњошколске наставе солфеђа нашло је примену у наставном процесу већ 1967. године, иако се као обавезни сегмент градива из области ритма званично помиње тек у оквиру новог Наставног плана и програма за средње музичке школе из 1972. године.<sup>723</sup>

Идеја развоја „полиритмичког осећаја” путем савладавања „мелодијско-ритмичких” садржаја у настави солфеђа приметна је и у иностраној, совјетској литератури. У оквиру поглавља „Савладавање инерције метроритма” уџбеника *Солфеджио*<sup>724</sup> аутора Арона Љвовича Островског<sup>725</sup> цитирано је чак четрнаест<sup>726</sup> Поповићевих вежби из уџбеника *Solfedo I*<sup>727</sup> и *Intonacija* и пет етида румунског аутора Виктора Ђуљана, професора на конзерваторијуму у Букурешту.<sup>728</sup> У оквиру методских упутстава, Островски наглашава да су неопходне „методе развоја осећаја за ритам, које активирају ритмичко васпитање у смислу физичког осећаја пулсације, регуларне или нерегуларне акцентуације...”.<sup>729</sup> Истичући Боривоја Поповића и Виктора Ђуљана као проминентне представнике европских педагошких система<sup>730</sup>

<sup>723</sup> „Наставни план и програм за средњу музичку школу”... 1972, нав. дело, 325–326; 335–336.

<sup>724</sup> А. Л. Островский, *Учебник Солфеджио, Выпуск IV*, нав. дело.

<sup>725</sup> Арон Љвович Островски је био заслужни уметник Узбекистанске Совјетске Републике, аутор дисертације „Усвајање музике и задаци васпитања слуха”, аутор чланака на теме совјетске музичке заоставштине, извођења, као и музичке педагогије. Видети у: Зивар Махмудовна Гусейнова, „Солфеджио: вчера, сегодня, завтра... интервью с Л. М. Масленковой”, нав. дело, 41.

<sup>726</sup> А. Л. Островский, *Учебник Солфеджио, Выпуск IV*, нав. дело, 127–131; 133.

<sup>727</sup> Арон Љвович Островски је цитирао осам мелодијско-ритмичких вежби из трећег допуњеног издања уџбеника *Solfedo I*, које је из штампе изашло 1972. године.

<sup>728</sup> Арон Островски је преузео мелодијско-ритмичке садржаје из Ђуљанове књиге *Teorie și Solfegii* (Victor Guleanu, *Teorie și Solfegii*, București, 1968).

<sup>729</sup> А. Л. Островский, *Учебник Солфеджио, Выпуск IV*, нав. дело, 125.

<sup>730</sup> У оквиру реферата за избор Боривоја Поповића у звање ванредног професора на Катедри за солфеђо, чланови изборне Комисије (Радомир Петровић, Дејан Деспих и Властимир Перичић) истакли су да се „његови уџбеници користе (се) у наставној пракси широм наше земље, а нашли



у оквиру којих се у раним етапама образовања велика пажња поклања „ритмичкој обуци”, Островски тумачи њихов различит приступ метро-ритмичкој проблематици: Поповић је окренут вертикали – координацији интониране мелодије и ритмичке окоснице, док Ђуљану приказује алтернацију интонираних мелодија са наглим контрастним ритмичким следом.

**Пример 78.** А. Л. Островский, *Учебник Сольфеджио, Выпуск IV*<sup>731</sup>

2. ИНТОНАЦИОННО-РИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Б. Попович, Дванадцать этюдов

*Larghetto*

<sup>1</sup> Удари могут быть заменены хлопками в ладоши.

Завршно поглавље уџбеника *Solfedo I* садржи пажљив одабир једногласних, двогласних и трогласних примера из уметничке и инструктивне литературе. Инсерт из познатих композиција различитих музичких епоха и жанрова претежно су приказани у оригиналним тоналитетима, осим неколико изузетака који су транспоновани с циљем прилагођавања гласовним могућностима ученика.<sup>732</sup> Приказаним уметничким делима Поповић остварује још једну корелативну спону између

су пут и у иностранство (СССР, Бугарска, Швајцарска, Француска, Велика Британија), те су од бројних истакнутих стручњака из ове области (З. Гргошевић – Загреб, И. Пеев – конзерваторијум у Софији, А. Л. Островски – конзерваторијум у Лењинграду, К. Манен – конзерваторијум у Паризу и др.) оцењени веома похвално и примењени у педагошком раду што треба посебно истаћи као афирмацију једног нашег наставника и у међународним размерама”. Видети: *Referat za izbor jednog vanrednog profesora na Katedri za solfedo*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 19. 11. 1975.

<sup>731</sup> А. Л. Островский, *Учебник Сольфеджио, Выпуск IV*, нав. дело, 127.

<sup>732</sup> Илустрације ради, тема II става Менделсоновог виолинског концерта (Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Violinkonzert e-Moll, op. 64*) је транспонована из оригиналног Це-дур у Е-дур. Видети: Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, нав. дело, 117.

педагошких и образовних циљева наставе солфеђа и осталих музичких дисциплина, што се јасно сагледава из методичке поуке при извођењу ових мелодија. Он наводи да је:

«добро проговорити коју реч о композитору, стилским карактеристикама његовог стваралаштва, облику у коме је комад написан итд. После певања једног мелодијског примера, ако за то има могућности (плоча, магнетофонска трака), добро је да ученици чују тај комад у извођењу неког реномираног солисте или ансамбла. Настава солфеђа постаје на тај начин интересантнија, а асоцијације на музичке доживљаје са ових часова – дуготрајније».<sup>733</sup>

Уџбеник *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni)* имао је неколико издања, од којих прва три (из 1967<sup>734</sup>, 1968. и 1972. године) нису донела измену или допуну садржаја. Ново допуњено издање из 1981. године са донекле измењеним именом<sup>735</sup> концептуално и садржајно се разликује од претходних, јер је модификовано у складу са развојем наставног предмета и новим наставним програмом за средњу школу из 1977. године који доноси потпуно нову концепцију наставе предмета Солфеђа и Теорије музике.<sup>736</sup> Осим новог назива предмета – Солфеђо са теоријом, који истиче уједињено и координирано усмерење и функцију наставних области у оквиру средњошколског музичког образовања, уведена су и нова подручја рада у сферама мелодике и ритма: алтерације, равномерно и ритмичко читање.

Поље алтерација Поповић је систематизовао у неколико поглавља, посматрајући алтерације као ванакордске тонове – скретнице и пролазнице у дуру, молу и молдуру. Хроматске промене не нарушавају општи, тонални контекст мелодијских примера, већ га, напротив, експресивно допуњују и обогаћују. У интонативном смислу, најважнији захтев јесте уочавање видова хроматских помака у дурском/молском тоналном окружењу.

<sup>733</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I...* 1967, Методска упутства, 8.

<sup>734</sup> Сумирањем реализације издавања уџбеничке литературе у 1967/1968. години, посебно се напомиње да су [издања која су реализована 1967/8 као „Солфеђо I” за потребу средњих музичких школа, „Двогласни солфеђо” за школе за основно музичко образовање од Боривоја Поповића, „Распеване странице” збирка песама за основну школу од I–VI разреда од Миливоја Драгутиновића распродате а потребе за штампање на основу потражње од стране тржишта, је неопходно]. Видети: *Izdavačka delatnost do 17. II 1979*, Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 65.

<sup>735</sup> Borivoje Popović, *Solfedo I za srednje muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1981.

<sup>736</sup> „Наставни план и програм васпитно-образовног рада за музичке школе у првој фази средњег усмереног образовања”, *Просветни гласник*: службени орган Просветног СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1977, 503.

Пример 179. Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole*<sup>737</sup>

3. ALTERACIJE

a) HROMATSKJE SKRETNICE U DURU



Пример 180. Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole*<sup>738</sup>

d) HROMATSKJE PROLAZNICE U MOLU



Интегрисаност алтерација у приказаним мелодијским токовима је поступна, са очекиваним разрешењем. Како аутор наводи у оквиру Методских упутстава, први корак рада на алтерацијама не укључује и слободније, хроматски отвореније ходове, рецимо скок из дијатонског тона у алтеровани и супротно. Такав приступ се препознаје и у препорукама Наставног програма из 1977. године за област

<sup>737</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole...* 1981, нав. дело, 59.

<sup>738</sup> Исто, 61.

мелодике у првом разреду средње школе, у којима се постепено уводе хроматске скретнице и пролазнице у оквиру дијатонике. Очување тоналне целовитости и истицање алтерације као контрастног и експресивног елемента мелодије, односно „појединачне интерполације у дијатонску мелодијску линију”<sup>739</sup> одражава Поповићев основни идејни правац концепције ових етида. У садржини примера у молдуру он конструише мелодијску линију на подлози хармонског типа дурске лествице, у већини случајева избегавајући „оријентални” ход прекомерне секунде између VI и VII ступња.

Најупечатљивија допуна уџбеника *Solfedo I* ипак је највише везана за наставну област ритма. У односу на претходна издања, у којима је доминирао рад на мелодици у оквиру једногласја и вишегласја, систематизација нових елемената рада на ритму у издању из 1981. године допринела је иновативној концепцији и модернизацији ове публикације. Осим већ познатих „мелодијско-ритмичких вежби”, Боривоје Поповић уводи ритмичке вежбе на једној линији, ритмичко читање и ритмички солфеђо.<sup>740</sup> Тежња ка изналажењу што разноврснијих и ефикаснијих начина савладавања ритма у јединству са звуком презентована је у оквиру детаљних методских упутстава и савета који укључују извођење ритмичких вежби на једној линији певањем (двогласно, у интервалу терце или квинте), импровизацију мелодије на дати ритам, записивање ритмичке окоснице мелодијског примера или пак инсерта из уметничке литературе.

Два примарна начина гласовног извођења ритма – равномерно и ритмичко читање Поповић језички формулише као „ритмичко читање и ритмички солфеђо”. Појашњавајући језичку и стручну дистинкцију између наведених израза, он индиректно указује и на разноликост и својеврсну неусаглашеност (тадашње) стручне терминологије, те наводи термин *parlato* као устаљени синоним у пракси за *ритмички солфеђо*.<sup>741</sup> Поред чињенице да је етимолошки ближи матерњем језику,

---

<sup>739</sup> Dejan Despić, *Melodika*, нав. дело, 51.

<sup>740</sup> Нове методске поступке, који представљају комбинацију мануелног и гласовног извођења ритма, Поповић је најавио још 1963. године, у оквиру предавања одржаног на Симпозијуму музичких педагога Југославије у Охриду 1962. и чланка објављеног у часопису *Muzika i škola* 1963. године. Видети: Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело.

<sup>741</sup> Индиректно указујући на динамичку еквивалентност слободног превода и тумачења израза *solfège rythmique* у пракси наставе солфеђа, Весна Кршић Секулић истиче да је [за француски израз „solfège rythmique” код нас (...) у употреби термин „parlato”]. Видети: Vesna Kršić-Sekulić, *Korelacija nastave solfeda sa instrumentalnom nastavom*, Knjaževac, „Nota”, 1990, 73.

идиом *ритмички солфеђо* адекватније указује на тип наставних садржаја који се наслојава на иницијално *ритмичко читање*. Систематизујући фазе рада на ритму, Поповић експлицира ритмичко читање као прву фазу, која „представља основу за РИТМИЧКИ СОЛФЕЂО – где су захтеви далеко већи због разноликости ритмичких трајања, коришћења паузе и др”.<sup>742</sup> У почетним примерима из области ритмичког читања, позиционирање солмизационих слогова у хоризонтали и вертикали линијског система прати след идентичних нотних трајања, или група (осмине, триоле, шеснаестине) које представљају основни сегмент моторике ритмичког примера.

Пример 181. Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole*<sup>743</sup>



Пример 182. Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole*<sup>744</sup>



<sup>742</sup> Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole...* 1981, нав. дело, Методска упутства, 9.

<sup>743</sup> Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole...* 1981, нав. дело, 96.

<sup>744</sup> Исто, 97.

Метрономске одреднице за брзину су тенденциозно изостављене, како би се извођачима омогућила постепена адаптација, односно „захтеви за повећањем брзине при извођењу би се током рада постепено повећавали до методски логичне границе...”.<sup>745</sup> Имајући у виду учесталост промене правца кретања, великих скокова, као и изостанка ознака за предах (паузе, ознаке за дах...), детерминисано визуелно опажање координисано са неопходним „погледом удесно” су основ за прецизну гласовну рационализацију ритмичког тока.

У поглављу „Ритмички солфеђо” материја добија нову димензију интеграњем сложенијих ритмичких образаца. Инсистирајући на опсежним и наглим скоковима, Боривоје Поповић од извођача захтева континуирану будност при визуелном уочавању, идентификовању и гласовном репродуковању ритмичког кретања у ширем распону линијског система.

**Пример 183.** Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole*<sup>746</sup>



С обзиром на Поповићеве смернице о разноврсним начинима и могућности-ма рада на ритмичкој компоненти музичког садржаја, нарочито у вези са коришћењем уметничке литературе<sup>747</sup> у том погледу, у примерима ритмичког солфеђа у овом поглављу нису наведене ознаке за артикулацију. Свакако да би артикулациони знаци у нотном запису допринели стицању вештине линеарног праћења музичког тока и прецизности извођења нотног текста као и заиста неопходне корелације са наставом музичког инструмената и соло певања као главног предмета у музич-

<sup>745</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole...* 1981, нав. дело, Методска упутства, 10.

<sup>746</sup> Исто, 101.

<sup>747</sup> Видети страну 327 у овом раду.

ком школовању. Потенцирајући претежно инструктивно-технички карактер примера у области ритмичког солфеђа, Боривоје Поповић позорно прати примарну тежњу ових вежбања исказану у оквиру Наставног програма, у коме се напомиње да је „циљ ових вежби [...] да ученици овладају тонским писмом у свим позицијама, а не само у певачком регистру, да навикавају поглед на читање текста унапред, да погледом обухватају целу нотну групу, како би лакше савладали инструменталну литературу свог инструмента”.<sup>748</sup>

У наставку поглавља, Поповић укључује и сложеније садржаје:

**Пример 184.** Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole*<sup>749</sup>



Наменски одабране композиције инструктивног жанра у поглављу „Ритмички солфеђо” посебно су намењене инструменталним извођачима, са циљем да „повећају спретност и прецизност при прочитавању нотног текста у музичкој пракси”.<sup>750</sup>

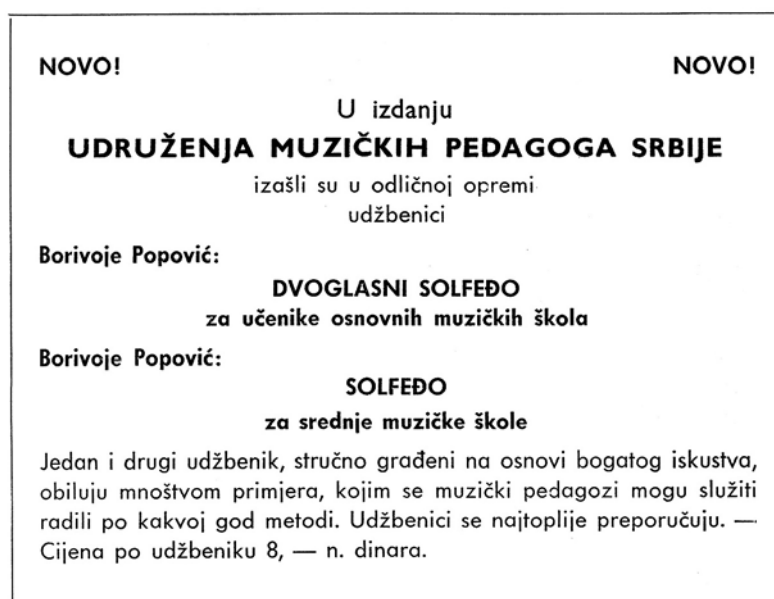
Уџбеник *Solfedо I za srednje muzičke škole* успоставио је нове стандарде квалитета при креирању наставне литературе за солфеђо у другој половини двадесетог века у Србији. Истовремено, осветљена је дуалност Поповићевог методичког усмерења која се огледа у очувању српског музичко-педагошког идентитета, с једне

<sup>748</sup> „Наставни план и програм васпитно-образовног рада за музичке школе у првој фази средњег усмереног образовања”... 1977, нав. дело, *Дидактичко-методска упутства за солфеђо са теоријом*, 507.

<sup>749</sup> Borivoje Popović, *Solfedо I za srednje muzičke škole*... 1981, нав. дело, 103.

<sup>750</sup> Исто, *Методска упутства*, 10.

и укључивању појединих елемената европских наставних области рада у оквире домаће наставе, с друге стране. Више од деценије уџбеник *Solfedo I za srednje škole* био је основна литература за наставу солфеђа у средњим музичким школама у Србији, доказавши перманентну примену у наставном процесу. Рад на стварању овог уџбеника још више је профилисао Боривоја Поповића као писца инструктивно-методичке литературе за солфеђо и директно га усмерио ка следећем остварењу – *Intonaciji*, уџбенику за наставу солфеђа у склопу високошколског музичког образовања.



Слика 16. Рекламни оглас Удружења музичких педагога Србије<sup>751</sup>

### 4.2.3. *Intonacija*

Шездесете и седамдесете године прошлог века без сумње осликавају најплоднији део Поповићевог деловања као писца инструктивне литературе за солфеђо. Године 1969. из штампе излази прво издање *Intonacije*, уџбеника намењеног настави солфеђа на студијама музике, које „може бити и од користи и наставницима солфеђа за лично стручно усавршавање”.<sup>752</sup> Значај који је имало појављивање првог уџбеника за универзитетску наставу солфеђа у Србији, може се сагледати и из стручног запажања Властимира Перичића, писца реферата за избор Боривоја Попо-

<sup>751</sup> Рекламни оглас Удружења музичких педагога Србије, *Muzika i škola: glasilo muzičkih pedagoga*, број 1, Zagreb, Удружење музичких педагога Хрватске, 1967.

<sup>752</sup> Боривоје Поповић, *Intonacija*, 1969, нав. дело, Предговор, 3.



вића у звање доцента на Музичкој академији у Београду и једног од рецензена<sup>753</sup> *Intonacije*, који наводи да је „писац [...] испунио не само ону – додуше, не формално прописану, али веома суштинску – обавезу високошколског наставника: да обезбеди уџбеник за предмет који предаје, већ је у ствари први пут у домаћој литератури дао уџбеник интонације за високу школу”.<sup>754</sup> Обимност садржаја, у коме су интегрисани инструктивни, технички и интерпретативни захтеви, учинило је ову књигу обавезном литературом у настави солфеђа на свим одсецима виших школа (у то време још постојећих) и факултета музике. Књига *Intonacija* је имала неколико издања<sup>755</sup> и у употреби је и данас – на свим факултетима музике у нашој земљи, већини земаља у региону<sup>756</sup>, али и у оквиру високошколских музичко-педагошких институција у иностранству, што говори о пријемчивости садржаја овог уџбеника у савременој наставној пракси. Унутар савременог руског музичко-образовног система уџбеник *Intonacija* Боривоја Поповића је део обавезне литературе за више различитих наставних предмета. Као препоручена стручна публикација, *Intonacija* је обавезна литература у оквиру предмета Естрадни-цез солфеђо на студијском програму Естрадно-цез певање Института за уметничко образовање у оквиру Владимирског државног универзитета (Институт искуств и художественног образовања, Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых)<sup>757</sup>. У склопу силабуса за наставни предмет/курс Хорски солфеђо на студијском програму Дириговање/профил Ди-

---

<sup>753</sup> Поред Властимира Перичића, члан стручне Комисије која је била задужена за давање мишљења и одобрења за штампу рукописа *Intonacija* Боривоја Поповића био је и Драгутин Чолић (1907–1987), српски композитор, публициста и педагог, ванредни професор за теоријске предмете на Музичкој академији у Београду у периоду 1939–1978.

<sup>754</sup> *Referat za izbor jednog docenta za predmet Metodika muzičke nastave i intonacija*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, број 863/1, 13. 11. 1969, 1.

<sup>755</sup> Друго издање уџбеника *Intonacija* штампано је 1977. године, треће – 1984, а четврто и последње – 1992. године. Факултет музичке уметности је године 1983. публиковао и уџбеник *Intonacija I*, делимично репринт издање, које обухвата само први од четири дела комплетног уџбеника, односно градиво за прву годину студија. Видети: Borivoje Popović, *Intonacija I*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1983.

<sup>756</sup> У садржају силабуса за предмет Солфеђо на факултетима музике у окружењу уџбеник *Intonacija* је обавезни део наставне литературе. Видети: Akademija za glasbo, Ljubljana, Slovenia, <https://www.ag.uni-lj.si/studij/dodiplomski-studij-i-stopnje>, приступљено 27.01.2022; <https://www.ag.uni-lj.si/studij/podiplomski-studij-ii-stopnje>, приступљено 27.01.2022; Факултет за музичка уметност, Скопје, Македонија. Видети: [www.fmu.ukim.edu.mk/Data/Documents/МТП.pdf](http://www.fmu.ukim.edu.mk/Data/Documents/МТП.pdf), приступљено 13. 12.2014.); Музичка академија, Цетиње <https://www.ucg.ac.me/objava/blog/1240/objava/15159-nastavni-plan-program-iz-1999-i-2009-godine> и друго.

<sup>757</sup> Видети: <https://docplayer.com/47342425-Rabochaya-programma-discipliny-estradno-dzhazovoe-solfe-dzhio.html>, приступљено 27.01.2022.

риговање академским хором у оквиру Музичког института, Катедре за музико-логију и примењену уметност руског Кемеровског државног универзитета културе и уметности (Кемеровский государственный университет культуры и искусств) представљена су веома детаљна методска упутства за савладавање наставног градива. У области метро-ритма је посебно сугерисана литература аутора Боривоја Поповића и Виктора Јушчануа, цитирана у уџбенику *Учебник Сольфеджио, Выпуск IV* Арона Љвовича Островског.<sup>758</sup>

*Intonaciji* творе различити програмски садржаји из области мелодике:

- вокалне етиде мелодијских линија које су својствене музици 20. века, са применом свих врста модулација и богатом применом хроматике;
- техничке вежбе за интонацију, мелодије хроматског типа које се не заснивају на тоналном ослоњу својственом дур-мол тонском систему;
- двогласни и трогласни примери креирани по узору на вишегласни став стро-гог хармонског стила;
- трогласни контрапунктски примери компоновани у модусима са применом различитих варијанти нотације музичког текста:
  - осим употребе стандардних кључева – виолинског и бас-кључа, евидентни су и садржаји записани у Це-кључевима (сопран, алт и тенор кључ), као и у комбинацијама виолинског, бас кључа и Це-кључева;
  - нотни записи са предзнацима иза нотног кључа или испред самих тонова;
- четворогласни примери са учесталим тоналним променама;
- мелодијско-ритмичке вежбе;
- примери из светске музичке литературе, стилске линије од старих мајстора до уметничког и музичко-педагошког стваралаштва 20. века.

Окосницу уџбеника чине мелодијске етиде, по шеснаест за сваку годину студија, дизајниране као садржајно и формално профилисане композиције за наставу солфеџа. Преузевши форму етиде из инструменталне наставе, Боривоје Поповић је у области мелодике унео релативно иновативну димензију, упућујући на комплек-

---

<sup>758</sup> Видети: <https://ug1lib.org/book/2904122/dc9133>, приступљено 27.01.2022.

сни аспект извођачких захтева. Редослед етида у уџбенику у сагласју је са прогресивним усложњавањем општег садржајног (тоналног, мелодијског и ритмичког) тока, те је управо сагледавањем наведених параметара омогућена класификација етида у неколико категорија и поткатегорија по моделу кључних димензионалних координата музичког ткива.

#### Категорија тоналне оријентације

- стабилна тонална основа, са повременим модулацијама у блиске тоналитете;
- тонална основа са учесталим модулацијама;
- вантонална мелодика са могућим тоналним упориштима.

#### Категорија вертикале музичког тока

- дијатоника са поступним и слободним третманом алтерованих тонова;
- дијатонски и хроматски низови у смеру ↑ и ↓ у комбинацији са интервалским скоковима;
- дијатонски, хроматски и целостепени низови у смеру ↑ и ↓ у комбинацији са интервалским скоковима.

#### Категорија хоризонтале музичког тока

- синтеза једноставне или умерено густе ритмичке фактуре у складу са карактером музичке садржине;
- контраст ритмичке фактуре и назначеног темпа;
- густа ритмичка фактура са пратећим променама основног темпа.

У оквиру аналитичке студије посвећене разматрању садржајних аспеката уџбеника *Intonacija* Боривоја Поповића, Ведрана Марковић<sup>759</sup> приказала је следећу категоризацију мелодијских етида: „1) Етиде на стабилној тоналној основи, у којима се појављују алтерације (проширени тоналитет); 2) Етиде са модулацијама; 3) Етиде на тонално лабилној основи, које се савлађују претежно активирањем интервалског начина мишљења; 4) Етиде са израженим ритмичким проблемима”. Оно што се чини значајнијим од категоризације по тоналној основи без обзира на начин на који се савладава нотни текст (функционални или интервалски), при-

---

<sup>759</sup> Видети: Vedrana Marković, *Analiza i metodski pristup melodijskom i ritmičkom sadržaju udžbenika „Intonacija” Borivoja Popovića* (magistarski rad, mentor Dorina Radičeva), Cetinje, Muzička akademija, 2003.

сутности модулација и ритмичке фактуре – чињеница је да свака етида представља садржајно-формалну структуру у оквиру које је специфично осветљен профил тоналности, вертикале, хоризонтале музичког тока, или се пак идејна концепција огледа у интеракцији димензионалних параметара.

Инструктивни аспект мелодијских етида континуирано се умрежава са експресивном парадигмом музичког композиторског израза „тако да је јасна нит музичке логике присутна и тамо где је педагошки циљ вежбе условио нагомилавање интонативно-техничких потешкоћа”.<sup>760</sup> Особеност музичког језика Боривоја Поповића у оквиру етида у *Intonaciji* у тесној је вези са донетима уметничке музике педесетих и шездесетих година прошлог столећа, који су били оличени у авангардним и експерименталним правцима музичког изражавања. Интегришући слободу вантоналних стремљења у инструктивне композиције за наставу интонације/солфеђа, Поповић је удружио постулате педагошке и уметничке праксе у јединствен процес учења музике.

Вантонална мелодика, нарочито проблематика савладавања мелодијских линија које дезинтегришу тоналитет и провоцирају тоналну инерцију, годинама је пре настанка *Intonacije* била тема Поповићевих разматрања. Идиом „вантонална мелодика” Поповић иницијално тумачи још 1963. године и то као мелодику „која излази из оквира класичног дурско-молског функционалног система, без обзира да ли је, у крајњој линији, тонално централизована или не”.<sup>761</sup> Разматрајући проблематику практичног извођења мелодике изван тоналне оријентације као „садржајног елемента наставе интонације на Музичкој академији”<sup>762</sup>, Боривоје Поповић на првом месту издваја „визуелно-теоријски”, а потом и „интонативни интерпретативни” фактор. И пре 1963. године, у чланку у часопису *Grlica* који је обухватио сажете приказе саопштења учесника на II савезном семинару Удружења музичких педагога Југославије у Задру 1960. године, истичу се главни идејни аспекти реферата Боривоја Поповића у погледу рада на мелодици која излази из тоналних оквира. Пратећи развојне перспективе савремене југословенске хорске музике, он је „открио [...] да се многи проблеми могу превазићи не само тоналним методама, већ

---

<sup>760</sup> *Referat za izbor jednog docenta za predmet Metodika muzičke nastave i intonacija*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, број 863/1, 13. 11. 1969, 2.

<sup>761</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, нав. дело, 13.

<sup>762</sup> Исто, 15.

и савладавањем интервала, прво у тоналном, а затим у апсолутном смислу. Стога, упоредо са тоналним проблемима, проф. Поповић разматра и интервале, солмизацију замењује неутралним слоговима, а ученике уводи у „атонални” начин писања понављањем знакова у мелодијама...”.<sup>763</sup> Ово указује на неваљаност посматрања начина на који се третира вантонална мелодика. Реч је о педагозима који су у ту сврху користили интервалску или лествично-интервалску методу. Такав приступ није проистекао из идеје Боривоја Поповића, већ је резултат личних (другачијих) тумачења начина рада на савладавању ове проблематике у области (ван)тоналне мелодике, те и оне коју третира Поповић у *Intonaciji*.

Визуелна перцепција, посматрана са аспекта способности разумевања значења физиолошког визуелног стимуланса, представља есенцијални ниво интерпретације информација у сложеном циклусу развоја музичких когнитивних вештина. Уочивши потешкоће при „визуелно-теоријском прочитавању нотног текста, а затим и у интонирању”<sup>764</sup>, посебно вантоналне мелодике, Поповић се заложио за исписивање предзнака испред самих нота на које се односе, што треба да допринесе опажању „тонално нејасних мелодија у мелодици савремене музике, где се предзнаци пишу на овај начин”.<sup>765</sup> У циљу илустрације карактеристика нотних записа савремене музике, Поповић је у ауторском тексту приказао одабране инсерте музичких остварења неколико композитора: Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), *Erwartung*, ор. 17, монодрама за сопран и оркестар; Јосипа Славенског (Josip Štolcer-Slavenski, 1896–1955), *Simfonija orijenta: Religiofonija*, кантата за солисте, мешовити хор и симфонијски оркестар и Јосипа Калчића (Josip Kalčič, 1912–1995), *Dani u tami*, кантата за солисте, мешовити хор и симфонијски оркестар.

---

<sup>763</sup> Radovan Gobec (ur.), „II zvezni seminar za glasbeno vzgojo”, *Grlica: revija za mladinsko zborovsko glasbo*, številka 5, Ljubljana, Društvo glasbenih pedagogov Slovenije, 1960, 72.

<sup>764</sup> Исто, 14.

<sup>765</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, Методска упутства, 8.

Пример бр. 185. Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeda”<sup>766</sup>

*Viel ruhiger* *Schwung* *H. Schönberg*

*Sinfonia orientala (Serziji)* *Y. Slavenski*

*Legatissimo* *Dani u tami* *Z. Kalčić*

0 qra-nd-ma je-la na

i-vi-ci pu-ta po-mio-dze-la-ter-lu

У том смислу, нотација већине мелодијских етида у уџбенику *Intonacija* прилагођена је овом ортографском принципу:

Пример 186. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>767</sup>

*Comodo*

<sup>766</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeda”, нав. дело, 14.

<sup>767</sup> Нејасно је из ког разлога Поповић у овом и сличним примерима није дао комплетан нотни запис, тј. из ког разлога је навео ознаке за карактер и динамику, али не и ознаке за артикулацију. По овом нотном тексту, сви тонови се изводе *non legato*. Видети: Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 34.



Примални разлог интонативних проблема при суочавању са вантоналном мелодиком по Поповићу лежи у одсутности феномена тоналитета. У том смислу, он подвлачи и да за извођење наведеног типа мелодике није довољно само познавање интонативних техника тоналних метода у настави солфеђа, јер се у садржини мелодијске линије „трага за асоцијацијама на адекватне мелодијске ходове из тоналних области, или се и у мањим мелодијским следовима виде стални модулациони прелази”.<sup>768</sup> Сматрајући улогу интервала као доминантну у стварању асоцијативне споне између вантоналног мелодијског склопа и сфере тоналне оријентације, он подсећа да у домаћој наставној пракси превагу има рад на интонирању интервала у оквиру тоналитета, али не и од слободно датих тонова. Преносећи методичка стремљења и искуства совјетског аутора Вахромеева (Варфоломей Александрович Вахромеев, 1904–1984) о универзалној улози дијатонских интервала у дуру и молу представљена у његовој публикацији *Сольфеджио*<sup>769</sup>, Поповић их дефинише у смислу стабилних звучно-теоријских модела тоналног одредишта.

<sup>768</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, нав. дело, 18.

<sup>769</sup> В. А. Вахромеев, *Сольфеджио*, Москва, Музыка, 1966.

**Пример бр. 187.** Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”<sup>770</sup>

čista kvarta naviše	— V — I	stupanj
čista kvarta naniže	— I — V	”
čista kvinta naviše	— I — V	”
čista kvinta naniže	— V — I	”
mala terca naviše	— I — III	” mola
mala terca naniže	— V — III	” dura
velika terca naviše	— I — III	” dura
velika terca naniže	— V — III	” mola
mala seksta naviše	— V — (I) — III	stup. mola

(molski kvartsekstakord u kome je I stupanj izostavljen)

mala seksta naniže — I — (V) — III stup. dura

(durski sekstakord sa izostavljenim V stupnjem)

velika seksta naviše — V — (I) — III stup. dura

velika seksta naniže — I — (V) — III stup. mola

mala septima naviše — na osnovu dominantnog septakorda







(kao odnos V — IV stupnja naviše i IV i V stupnja naniže ili na osnovu poluumanjenog septakorda).

Male i velike sekunde intoniraju se na bazi odnosa susednih stupnjeva (mala sekunda VII — I).

Tritonus se intonira, takođe, kao i svi drugi intervali uz pomoć zamišljene tonike.

Методски поступак Вахромеев употпуњује графичким приказом дијатонских интервала и њихове позиције у оквиру тоналитета.

**Пример 188.** В. А. Вахромеев, *Сольфеджио*<sup>771</sup>

Чистая квинта вверх	—	
Чистая квинта вниз	—	
Большая терция вверх	—	
Большая терция вниз	—	 (или от III ст. в Ми-бемоль маж)
Малая терция вверх	—	
Малая терция вниз	—	 (или от III ст. в ми миноре).

<sup>770</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, нав. дело, 20.

<sup>771</sup> В. А. Вахромеев, *Сольфеджио*, нав. дело, 31.



Малая секста вверх	—	
Малая секста вниз	—	
Большая секста вверх	—	
Большая секста вниз	—	

Осим перманентног рада на опажању и интонирању интервала како у тоналитету, тако још више од слободно датих тонова, Поповић у циљу савладавања вантоналне мелодике укључује и техничку припрему извођења мелодијских образаца екстрахованих из дијатонског окружења: различитих типова трихорда, тетрахорада, свих врста лествица, трозвука и четворозвука са обртајима. Стварањем опсежног хетерогеног звучног фонда и његовим трајним похрањивањем у музичкој свести поставља се темељ за даље усавршавање рада на вантоналној мелодици, тако да се „са више изгледа на успех може приступити решавању ових проблема у оквиру наставе Интонације на Музичкој академији”.<sup>772</sup> Методичке опсервације Боривоја Поповића у оквиру чланка „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa ” могу се протумачити и као његов став о координисању више начина рада у области вантоналне мелодике у наставном процесу. Овакво полазиште о теоријским претпоставкама, искуственим резултатима и импликацијама рада на вантоналној мелодици усмерило га је ка стварању уџбеника *Intonacija* који је у значајној мери утицао на модификацију музичко-педагошких стандарда високошколске наставе интонације/солфеђа.

Осим основних методских упустава за рад на етидама из *Intonacije*, која потцртавају извођење у „апсолутној солмизацији”, карактеристике ортографије нотног записа у складу са нотацијом савремене музике и комбинацију „високих захтева у погледу кретања мелодијске линије, интервалских скокова, ритма, као и обима формалне структуре”<sup>773</sup>, Поповић инсистира и на обавезној примени базичних постулата вокалне технике и на експресивности извођења. Од значаја је и

<sup>772</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, нав. дело, 21.

<sup>773</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, Методска упутства, 7.

напомена о могућности вишеструке примене етида у областима аудитивног опажања и записивања нотног текста, рада на развоју слушне имагинације и музичке меморије.<sup>774</sup>

Актуелност уџбеника *Intonacija* унутар савремених педагошких наставних стратегија праћена је бројним аспектима сагледавања материје и видовима њене практичне примене у процесу наставе солфеђа. Поповићеве етиде, као аутентични музички конструкти његовог особеног музичко-педагошког стваралачког обележја, представљају заокружене музичке композиције за наставу солфеђа у којима је осветљена одабрана садржајна димензија удружена са свепрожимајућим естетским принципом (облик, колорит, експресија, кохезивност музичке грађе...).

Проблематика савременог музичког језика етида у *Intonaciji* у директној је вези са развојем музичког мишљења, односно са достизањем континуалне оријентације током интерпретације претежно вантоналног мелодијског тока. Некадашња звучна упоришта која су представљала интонативне ослонце – тонична квинта или кварта (у мелодијским токовима у чистој дијатоници, или са примесамa сложенијих алтерација), постају замагљена или у потпуности нестају у честим променама тоналних центара, комбинацији хроматских низова, наглим енхармонским изменама, целостепеним низовима у виду серије... Резултат опсежног обогаћивања мелодијске линије је потискивање тоналитета и превага „све слободнијег схватања и тирања дисонанце”.<sup>775</sup>

Савремена настава солфеђа у први план поставља разумевање музичког тока као основног постулата процеса тачног и течног извођења нотног текста. У том смислу, савладавање етида из *Intonacije* заснива се на аналитичком сагледавању и лоцирању тонално-интонативних упоришта, развијању тоналне дистинкције енхармонских тоналитета и посебно флексибилности интонације у случају функционалне многостраности тонова, чије је примарне методске особености у домену теоријских и интонативних исходишта Боривоје Поповић приказао у оквиру уџбеника *Solfedо I*.<sup>776</sup>

---

<sup>774</sup> Наведена методска упутства представљају препознатљиве сегменте Поповићевих педагошких начела у раду на мелодици која је првобитно истакао у оквиру својих публикација *Dvoglasni solfedо* и *Solfedо I (jednoglasni, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole*.

<sup>775</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza*, нав. дело, 431.

<sup>776</sup> Видети стране 319–320 у овом раду.

Почетне етиде доносе једноставније садржаје у оквиру којих је изражена доминација тоналне сфере уз присуство (стабилних) алтерација и прожимању са паралелом, као у наредном примеру.

Пример 189. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>777</sup>

**Larghetto**

The musical score is written on eight staves. It begins with the tempo marking 'Larghetto'. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a dynamic shift from *p* to *f*. The fourth staff returns to *p*. The fifth staff features a *mf* dynamic. The sixth staff has *p* and *mf* dynamics. The seventh staff is marked *rit.* (ritardando) and *a tempo*, with a *mp* dynamic. The eighth staff is marked *poco rit.* (poco ritardando) and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Специфична завршница области етида за сваку наставну годину представљена је примером креираним у народном духу, вокалним минијатурама базираним на елементима фолклорне мелодике.

<sup>777</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, 33.

Пример 190. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>778</sup>

Allegro moderato

*mp*

*p*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

*p*

Етиде фолклорног колорита припадају комбинацији категорије тоналне оријентације (изражене тоналне основе, с повременим модулацијама у блиске тоналитете) и категорије хоризонталне оријентације, истакнутог линеарног садржајног фактора. Експресивни карактер музичког тока је, осим мелодијске и ритмичке специфичности, оличен и у учесталој смени динамичких платоа при извођењу у релативно брзом темпу, што захтева значајну техничко-интерпретативну вештину. Надограђујући тип мелодијских етида промовисаним у *Solfedu I*, Боривоје Поповић жанровски истоветним садржајима у *Intonaciji* није заокружио њихово садржајно ремоделовање.<sup>779</sup> Група етида предвиђених за обраду у завршним годинама студија

<sup>778</sup> Исто, 112.

<sup>779</sup> У наредним публикацијама Боривоја Поповића, уџбеницима за наставу солфеџа у нижој школи, тематски сродни садржаји у области мелодике добиће и нову, програмску димензију.

доноси мелодијска кретања која не залазе сасвим у сферу потпуне вантоналности, већ су ближа проширеном тоналитету, као и евентуалним модалним елементима мелодике са повременим, вантоналним целинама. Проблематика гласовне репродукције садржана је превасходно у интонативно-техничкој оспособљености за извођење хроматских, целостепених и комбинованих тонских низова у назначеном темпу/карактеру, као и хроматског и енхармонског упоређивања звучности различитих тоналитета.

Пример 191. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>780</sup>

The musical score is titled 'Allegretto' and is composed of ten staves. The first staff is in treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff is in bass clef. The third and fourth staves are in treble clef, with the third staff marked *mf*. The fifth and sixth staves are in bass clef, with the sixth staff marked *mf* and *cresc*. The seventh and eighth staves are in treble clef, with the eighth staff marked *mf*. The ninth and tenth staves are in bass clef, with the ninth staff marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Хроматски низови у приказаној етиди углавном су изведени из првобитних основних тонова који припадају јасно одређеном тоналном центру, те се у том смислу и предвиђа практична обрада наведених сегмената. Изразито динамично мелодијско кретање интегрисано са густом ритмичком фактуром готово инструменталног типа, поред јасне тоналне оријентације захтева и значајну техничку

<sup>780</sup> Исто, 235.

обученост за извођење различитих типова тонских низова, посебно хроматских. У том смислу је, осим разумевања музичког тока, неопходна примена елементарних постулата вокалне технике при певању хроматике, садржаних у начину артикулације, узимања даха и увиђању суодноса тонова у целини хроматског низа.

Специфичност музичког језика Боривоја Поповића и интенција за праћењем савремених музичких стремљења одражава се нарочито у следећој етиди:

Пример 192. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>781</sup>

The musical score is written on eight staves. It begins with the tempo marking 'Andantino' and a dynamic of 'p'. The first staff contains a trill marked with a '3' and a dynamic of 'p'. The second staff continues with a trill marked with a '3'. The third staff has a dynamic of 'p' and a 'cresc.' marking. The fourth staff has a trill marked with a '3'. The fifth staff has a dynamic of 'mf' and a 'p' marking. The sixth staff has a trill marked with a '3'. The seventh staff has a dynamic of 'p' and a trill marked with a '3'. The eighth staff has a dynamic of 'p' and a 'poco rit.' marking.

Наведена етида намењена је обради у оквиру закључног циклуса наставе солфеђа на музичким студијама и представља један од крајњих захтева у погледу вишеслојне обучености за извођење комплексних мелодијских токова. У том погледу сублимирани су различити интонативни захтеви и типови мелодијског

<sup>781</sup> Исто, 237.

кретања – од инсерата истарске лествице<sup>782</sup> на самом почетку етиде, до комбинације целостепених и хроматских низова у њеном средишту. Следећи методска упутства да „при практичној обради етида треба захтевати и теоријску анализу”<sup>783</sup>, основана претпоставка је да је аутор у виду имао проблематику попут оне у етиди 268 (пример 192) и сличне. Тумачење нотног текста пре интерпретације основни је предуслов који омогућава освешћено и технички прецизно извођење примера. Идентификацијом типова тонских низова или других сегмената мелодијске линије попут асоцијације на тоничне трихорде пролазних тоналитета де-мола, еф-мола и бе-мола (т.1–3), остварује се решавање интонативне проблематике и омогућава флуентна репродукција музичког ткива.

Аналитичким сагледавањем садржаја етида у оквиру *Intonacije* разоткривају се Поповићева методичка усмерења и начини рада у области високошколских захтева у области мелодике и дефинише правац музичко-педагошког деловања које води коначном осамостаљивању студената да индивидуално решавају комплексну висинску проблематику мелодијског тока при обради музичког текста или пак, интерпретацији без претходне припреме.

Техничке вежбе за интонацију сачињавају важан градивни сегмент уџбеника *Intonacija*. Као што је раније напоменуто, нови приступ инструктивном музичко-педагошком материјалу се „одражава у слободнијем кретању мелодијских линија које обилују изненадним обртима, наглим и неочекиваним модулационим скретањима, као и неуобичајеним каденцама”.<sup>784</sup> Поповићева концепција при креирању техничких вежби за интонацију заснована је на постулатима интервалске методе, у оквиру које доминира принцип међутонских односа и сагледавања „растојања између тонова као теоријских феномена”.<sup>785</sup> Ипак, он се унеколико дистанцира од нормативних методских поступака уобичајених при увежбавању интонирања и опажања интервала и акорада у оквиру неких концептуалних модела интервалских

---

<sup>782</sup> „Истарска лествица”, као мелодијски оквир низа тонова којима се као тонском грађом служи одређена група фолклорних мелодија тога краја „не досеже распон октаве, већ највише пест ступјева (хексакорд), па се према неким тумачењима (И. Матетић) сматра као особени spoj фригијског и молског трихорда”. Видети: Dejan Despić, *Melodika*, нав. дело, 44.

<sup>783</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, Методска упутства, 7.

<sup>784</sup> Исто, 9.

<sup>785</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika muzičke pismenosti*, нав. дело, 31.

метода (лествична интервалска интонација и слободна вантонална интонација)<sup>786</sup>, у којима се „интервали и акорди увежбавају у виду мелодијске секвенце на ступњевима дијатонске или хроматске лествице”.<sup>787</sup> Тумачећи процес континуираног секвенцирања као потенцијалну пасивизацију и чак инактивацију интонативне будности, Поповић истиче да је у техничким вежбама у *Intonaciji* елиминисана таква могућност због неочекиваних флукуација мелодије које у визуелном и аудитивном перцептивном домену емитују сукцесивни комплементарни контраст.

Систематизација техничких вежби реализована је путем дуалног концепта – структурног и садржајног. У том смислу, грађа је организована у целине према годинама студија и уређена по врсти и величини интервала и акорада, по мишљењу аутора – основних структурних елемената мелодијског тока:

- Прва година студија: мале и велике секунде, мале и велике терце, чисте кварте и квинте, мале и велике сексте, мале и велике септимае и чисте октаве, хроматски полустепени;
- Друга година студија: мале и велике ноне, мале и велике дециме, умањени интервали, прекомерни интервали, дурски квинтакорд, молски квинтакорд, умањени кавинтакорд, прекомерни квинтакорд, обртаји дурског, молског, умањеног и прекомерног квинтакорда (сексакорд, квартсексакорд);
- Трећа година студија: мали дурски септакорд (квинтсексакорд, терцквартакорд, секундакорд), велики дурски септакорд, мали молски септакорд, велики молски септакорд, полуумањени септакорд, умањени септакорд (обртаји умањеног септакорда), прекомерни септакорд.

Основни циљ савладавања техничких вежби током трогодишњег циклуса наставе солфеђа сагледан је у достизању вештине извођења интервала и акорада „у апсолутном смислу, тј. ван њиховог функционалног значаја у оквиру лествице и феномена тоналитета”.<sup>788</sup> Као и у области мелодијских етида, Поповић напомиње и вишеструке методичке потенцијале техничких вежби, с циљем постизања неопходне равнотеже у областима интонирања и опажања музичког тока, рада на памћењу визуелних и звучних представа и унутарњем чувењу нотног текста путем активирања унутарњег слуха.

---

<sup>786</sup> Исто, 31–33.

<sup>787</sup> Боривоје Поповић, *Intonacija...* 1969, Методска упутства, 9.

<sup>788</sup> Исто, 9.



Комплексност музичке материје у оквиру техничких вежби из *Intonacije* је крајем седме деценије 20. века била велики изазов за студенте Музичке академије, нарочито за оне који су у претходном школовању користили именовање тонова абecedом.<sup>789</sup> Обрада техничких вежби представљала је почетни корак у раду на сложеним садржајима из области мелодике чији је главни циљ био оријентисање у оквирима проширених тоналитета, њихових међусобних прожимања, односно свеобухватној вантоналној мелодијској сфери.

Аналитичким сагледавањем техничких вежби у *Intonaciji* разоткривају се особености Поповићевог инструктивног музичког језика. Избалансирани мелодијски рељеф манифестује се у вишеструком смењивању интервалског и поступног покрета и повремених, неочекиваних завршетака каденцирајућег типа.<sup>790</sup> Основна функција мелодике је у мелодијској артикулацији најављеног идејног нуклеуса – доминирајућег интервала или акорда.

Пример 193. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>791</sup>

VELIKE TERCE



<sup>789</sup> Весна Кршић Секулић, тада студенткиња треће године клавирског и прве године теоретског одсека напомиње да се први пут сусрела са апсолутним именовањем тонова солмизацијом доласком на Музичку академију „што је деловало као олакшање и логичније решење када је област мелодике у питању”. Видети: Драгана Тодоровић, „Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент. Казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић”, нав. дело, 187.

<sup>790</sup> Постепени завршни мелодијски ходови налик каденцирајућем покрету приметни су у техничким вежбама посвећеним интервалима секунде и терце. Видети: Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 43–50.

<sup>791</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, 49.

Пример 194. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>792</sup>

**ОБРТАЈИ УМАНЈЕНОГ КВИНТАКОРДА**

**Sekstakord**



Године 1987, у оквиру издања *Solfedо: metodski praktikum*<sup>793</sup> Зориславе М. Васиљевић, представљена су детаљна методска упутства за савладавање интервалских техничких вежби из уџбеника *Intonacija*<sup>794</sup>, а кроз призму базичних методичких принципа Комбиноване функционалне методе на чијим начелима почива савремена настава солфеџа у Србији и региону. Васиљевићева наводи примарне начине обраде техничких вежби, те предлаже рад „1) са тумачењем тоналних проблема пре певања, или у току извођења, 2) без икаквог тумачења због тога да студенти дођу у позицију да на тешким местима греше, да нечисто певају, да се чује неколико различитих висина једног истог тона”.<sup>795</sup> Подвлачећи неоспорни значај наставничких сугестија у погледу начина решавања висинске проблематике у техничким вежбама, Зорислава Васиљевић предочава аналитичко-дедуктивне методске поступке који се сагледавају у:

<sup>792</sup> Исто, 123.

<sup>793</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Solfedо: Metodski praktikum*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti – Udruženje kompozitora SRS, 1987.

<sup>794</sup> У поглављу практикума под називом „Додатак”, Васиљевићева је осим методских упутстава за савладавање техничких вежби из *Intonacije* Боривоја Поповића, изложила и допунска методска упутства и тумачења садржине своје публикације. Видети: Zorislava Vasiljević, *Solfedо: metodski praktikum*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989, 101–111.

<sup>795</sup> Zorislava Vasiljević, *Solfedо: metodski praktikum*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989, 81.

- доследној имплементацији начела вокалне технике у смислу артикулисања гласа и употребе интерпретативних принципа;
- освећивању структурно-интонативних особености хроматских тонских релација;
- фокусирању и успостављању сфере тоналне оријентације;
- оперативној улози функционалне многостраности тонова;
- сукцесивном и паралелном раду на интонирању и опажању интервала, као и садржине техничких вежби у целини (гласовна репродукција/ аудитивно опажање → писана репродукција);
- тенденциозној модификацији линеарног контекста музичке садржине техничких вежби (продужавање нотних трајања у оквиру изразито интонативно сложених фрагмената мелодијске линије).

Пример 195. Zorislava Vasiljević, *Solfedо: metodski praktikum*<sup>796</sup>



Знатно проширивши иницијална методска упутства Боривоја Поповића о раду на техничким вежбама у уџбенику *Intonacija*, Зорислава Васиљевић је умногострано рационализовала практичан рад на инструктивним мелодијским садржајима у овој публикацији. Својим тумачењима са аспекта савремене наставе солфеђа, освежила је и актуелизовала наведену Поповићеву наставну материју и дистанцирала се од интервалско-лествичног приступа овој проблематици.

Укључивањем вежби доминантне техничко-интерпретативне проблематике у грађу уџбеника *Intonacija* Боривоје Поповић је афирмисао њихову улогу у процесу рада на вантоналној мелодици у настави солфеђа и остваривању корелативне споне са стваралачким интенцијама савремене уметничке музике. Методичке рефлексije његовог начина рада у овој области и посебно, креативног аспекта инструктивне наставне литературе, изражене су у деловању појединих српских музичких педагога и аутора публикација за наставу солфеђа.<sup>797</sup>

<sup>796</sup> Исто, 94. Егзактна писана тумачења Зорислава Васиљевић је употпунила нотним илустрацијама са прецизираним нумеричким ознакама које обезбеђују ефектнији когнитивно-визуелни приступ музичком садржају техничких вежби.

<sup>797</sup> Видети: Dorina Radičeva-Divjaković, *Intoniranje intervala*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1976.

Област вишегласја у уџбенику *Intonacija* структурирана је у неколико издвојених целина: „Двогласни и трогласни примери”, „Трогласни контрапунктски примери”, „Четворогласни примери” и значајним делом у оквиру поглавља „Примери из литературе”. Идејни *spiritus movens* Боривоја Поповића осветљава се у новим развојним перспективама корелације наставе солфеђа са наставом хармоније и контрапункта<sup>798</sup>, односно материјализацији њиховог међупредметног саодноса. Успостављањем аналогних и компаративних релација «гради се индивидуална перцептивна композиција која почива на хармонији универзалног: у том „сагласју”, сваки део, сегмент, елемент нечега стоји у односу према неком другом, једнако значајном елементу».<sup>799</sup>

Поповић је двогласне и трогласне примере укључио у поглавља намењена првој и другој години студија, приказујући базични смер рада на вишегласној музичкој материји. Савладавањем оригиналних двогласних и трогласних примера, „студент се привикава на вишегласни став строгога стила науке о хармонији. Овим се настава интонације повезује са наставом науке о хармонији”.<sup>800</sup> Есенцијални Поповићев кредо у овој области сублимиран је у прагматичном методичком принципу којим се истичу бројне интерпретативне димензије вишегласног музичког тока:

- певање примера *a prima vista*;
- вишеслојна обрада примера као припрема за вокално извођење;
- проширивање извођачког састава у смислу синергије и алтернације вокалног и инструменталног извођачког апарата;
- индивидуално извођење примера.

Имајући у виду активацију комплетног студентског колектива, Поповић предлаже различите варијанте гласовних и инструменталних група приликом изво-

---

<sup>798</sup> Боривоје Поповић је методичко-стратегијску замисао о међупредметној корелацији наставе солфеђа и контрапункта првобитно презентовао у оквиру публикације *Dvoglasni solfedo* (1964), док је интегрално повезивање наставних садржаја наставних области солфеђа и хармоније реализовао у уџбенику *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole* (1967). Видети у овом раду стране 297–299; 316–317.

<sup>799</sup> Зона В. Мркаљ, „Појам корелације у методици наставе”, *Методички видици: часопис за методичку филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, број 1, Нови Сад, Филозофски факултет, 2010, 49.

<sup>800</sup> *Recenzija rukopisa Intonacija upućena Umetničkoj akademiji/Komisiji za izdavanje udžbenika*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 27. март 1968. године.

ђења *двогласних* и *трогласних комада*.<sup>801</sup> Предвиђени састав вокалних ансамбала је двогласни и трогласни женски, мушки или мешовити хор, док интегрисање различитих инструмената (клавир, гудачки, дувачки инструменти) доноси специфичне начине организације, нарочито у смислу употребе њиховог звучног опсега. Поповић напомиње да „треба водити рачуна да инструментат на коме се изводи једна од деоница одговара људском гласу за који је та деоница написана”.<sup>802</sup> Једна од занимљивијих Поповићевих опаски огледа се у иницијацији слушне перцепције музичког извођења, као посебне активности у оквиру музичке наставне праксе. Одабрана група студената изводи вишегласне комаде, а остатак класе прати интерпретацију са задатком вишеслојне процене њеног квалитета, односно декодирања слушних музичких утисака које се сагледава „у погледу ритмичке и интонативне прецизности, динамичког нијансирања, музикалности итд.”.<sup>803</sup> Додатне видове продубљивања аудитивне опажајне сфере Поповић уочава и приликом трансформације двогласних и трогласних вокалних комада у примере за вишегласни диктат у инструменталном извођењу, које у значајној мери омогућава акумулацију фонда звучних представа, освешћивање колористичког тонског аспекта, али и „музичких садржаја, изражених и на другим инструментима, а не само на клавиру”.<sup>804</sup>

Двогласни и трогласни комади Боривоја Поповића представљају садржајно обједињене музичке целине са препознатљивим особеностима његовог музичког језика у оквиру кога се прожимају и стапају инструктивно-педагошки и уметнички креативни аспект. С обзиром на то да је *Intonacija* настала у периоду Поповићевог интензивног композиторског и диригентског деловања, приметна је тенденција за уметничким обликовањем вишегласне грађе за наставу солфеђа. У овом сегменту

---

<sup>801</sup> Преименовањем вишегласних примера у *комаде* Боривоје Поповић недвосмислено упућује на оригиналне, заокружене музичке композиције и уметнички аспект њихове садржине.

<sup>802</sup> Војвоје Роровић, *Intonacija...* 1969, нав. дело, Методска упутства, 12.

<sup>803</sup> Исто, 14.

<sup>804</sup> Исто. Рефлексије Поповићевог методичког поступка у раду на записивању трогласних и четворогласних хомофоних садржаја приметне су у литератури за солфеђо аутора Дорине Радичеве-Дивјаковић (1925–2019). Тумачећи искључиво вертикалну компоненту вишегласног става у првом поглављу своје публикације *Troglasni i četvoroglasni diktati* Радичева-Дивјаковић диференцијацијом хармонских окружења од дијатонских и модалних кретања, мутација, дијатонских модулација, алтерација, модулационих иступања, хроматских и енхармонских модулација има за циљ „проширивање звучних представа о акордима, стварање навике активног слушања, као и развијање способности анализирања, меморизирања и репродуковања фрагмента који наставник свира”. Видети: Dorina Radičeva-Divjaković, *Troglasni i četvoroglasni diktati*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1979, Предговор, 7.

стваралачког приступа се, као што је раније напоменуто у овом раду, највише истиче навођење једног од његових успешнијих хорских дела – композиције за женски/дечји хор *Нанина успаванка* у садржину наставне грађе у оквиру *Intonacije*.<sup>805</sup>

Разноликост вишегласних комада огледа се у ортографским и градивним елементима музичког текста: типу нотног записа, тоналним, фактурним и формативним садржајним варијететима. Следствено нотацији већине етида из уџбеника *Intonacija*, значајан број ових примера има идентичну ортографску основу.

Пример 196. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>806</sup>

DVOGLASNI I TROGLASNI PRIMERI

Moderato

The musical score consists of four systems of notation. The first system is a two-staff piece in common time (C) with a tempo marking of 'Moderato' and a dynamic marking of 'mf'. The second system is also a two-staff piece. The third system is a two-staff piece with a dynamic marking of 'p'. The fourth system is a two-staff piece with a dynamic marking of 'cresc.' and a 'rit.' marking above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>805</sup> Видети стране 197–198 у овом раду.

<sup>806</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, 63.

Нотирање предзнака испред тонова у наведеном примеру појачава интерпретативну будност у сфери конзистентне тоналне оријентације, посебно у сегментима у којима се осветљава хроматска прогресија мелодијског тока. Идентична формула нотног записа примењена је и у примерима чији се музички ток заснива на сукцесивним модулативним флукуацијама, што од извођача може захтевати „теоријску анализу, као и аудитивно препознавање хармонских функција, модулативног плана примера итд.”<sup>807</sup>

Пример 197. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>808</sup>

*Andante con sentimento*

<sup>807</sup> Исто, Методска упутства, 13.

<sup>808</sup> Исто, 70–71.



У раду на вишегласним етидама Поповић остварује промишљену корелацију између наставе солфеђа и хармоније, која доприноси «остваривању „принципа рационализације”, као и „принципа очигледности”, при чему се, у склопу обавештајних метода, посебно активира „метода показивања”».<sup>809</sup> Компаративно сагледавање аналогних музичких садржаја у оквиру наставе солфеђа и хармоније резултује идентичним аналитичким полазиштима у циљу свеобухватног тумачења и разумевања вишегласног музичког текста. У том контексту посебно се осветљава функционалност и улога модулационог плана, који одражава „свеукупност тоналних промена које се дешавају у оквиру одређене формалне целине”.<sup>810</sup> Посматрањем развојне динамике хармонског тока Поповићевих двогласних и трогласних

<sup>809</sup> Зона Мркаљ, нав. дело, 50.

<sup>810</sup> Milutin Radenković, нав. дело, 41.



комада могуће је њихово ближе дефинисање у овом погледу. У највећем броју случајева вишегласни садржаји одликују се симетричним тонално централизованим модулационим планом (основни тоналитет на почетку и завршетку композиције је истородан)<sup>811</sup>, мутационом симетријом (завршетак композиције супротним тонским родом)<sup>812</sup>, као и примерима у којима се препознају елементи карактеристични за унутарњу, интратематску модулацију.<sup>813</sup>

**Пример 198.** Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>814</sup>



Специфичности модулационог плана су у блиском суодносу са обликотворним концептом вишегласних комада, који се исказује у симетричним или асиметричним реченичним и периодичним структурама. Група завршних трогласних комада већег обима, којој припада и пример 166 (адаптација Поповићеве хорске композиције *Нанина успаванка*), доноси и сложенију формалну слику, блиску облику мале троделне песме. Архитектоника ових трогласних примера, удружена са богатством Поповићевог хармонског језика који осим експресивне и изражајне има и конструктивну улогу, заснована је на принципу вишеслојног контраста музичког ткива.

<sup>811</sup> Видети пример 196 на страни 359 у овом раду.

<sup>812</sup> Видети пример 197 на странама 360–361 у овом раду.

<sup>813</sup> Видети пример 198 на страни 362 у овом раду. Интратематска модулација, као унутарњи хармонски градивни елемент музичког садржаја „служи првенствено томе да потенцира хармонску напетост једне тематске целине, значи, његово дејство је више експресивно но структурално”. Видети: Milutin Radenković, нав. дело, 44.

<sup>814</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, 64.

Пример 199. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>815</sup>

*Moderato espressivo*

*mp*

*p*

*rit.*

*a tempo*

*mf*

*p*

*rit.* *a tempo*

*p*

*cresc.* *rit.*

*a tempo*

*mp*

<sup>815</sup> Исто, 132–133.

Потврђујући снажну корелативну спону са наставом хармоније, у двогласним и трогласним примерима Поповић афирмише претежно хомофони слог, у ретким случајевима обогаћен полифоним елементима и поступцима.

**Пример 200.** Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>816</sup>

*Andante con moto*

<sup>816</sup> Исто, 66.



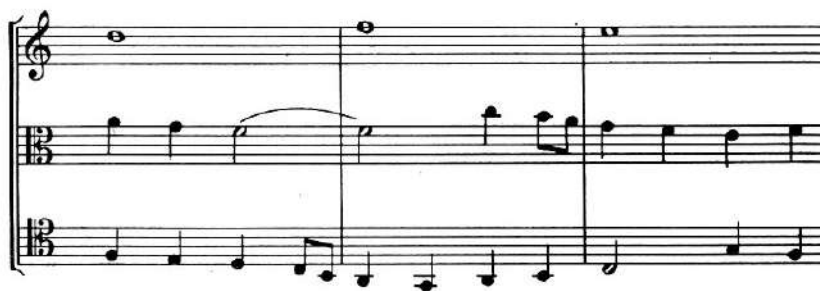
Присуство тематског имитационог излагања у приказаном примеру потенцира равноправност гласовних деоница и остварује контраст у односу на хомофони ток. Експресивност имитационих фрагмената је наглашена динамичким нијансирањем које додатно уобличава музичку садржину и продубљује интерпретативне захтеве.

Идејно полазиште за настанак поглавља „Трогласни контрапунктски примери” било је прожимање наставе интонације и вокалног контрапункта. Трогласне вежбе<sup>817</sup> креиране су у модусима и записане у комбинацији виолинског и бас кључа, или ортографски сложенијој верзији која укључује синтезу виолинског/бас кључа са изабраним Це-кључевима (сопран, алт или тенор кључ). Боривоје Поповић подвлачи да су трогласни контрапунктски примери „написани, уз малобројна и незнатна одступања, у строго полифоном стилу”.<sup>818</sup> У оквиру трогласне фактуре, два флоридуса се развијају у односу на *cantus firmus* у целим нотама.

<sup>817</sup> У поглављу „Трогласни контрапунктски примери” налази се дванаест трогласних музичких садржаја.

<sup>818</sup> Боривоје Поповић, *Intonacija...* 1969, нав. дело, Методска упутства, 15.

Пример 201. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>819</sup>



Рад на развоју и „усавршавању” полифоновог слуха заснива се на вишеслојном тумачењу музичког дела. Аналитичко спознавање контрапунктског композиционог поступка који „подразумева обавезно вођење рачуна о сазвуку, макар и ако он настаје као последица линеарног кретања”<sup>820</sup> базични је визуелно-аудитивно-перцептивни критеријум разумевања полифоне музичке садржине. Поповић примарни музичко-педагошки циљ усвајања полифоновог/контрапунктски обликованог музичког текста у пракси наставе солфеџа види у проширивању обима слушне пажње, одржавања њене стабилности и кључног дистрибутивног својства које се одржава у систематизацији праћења мелодијских линија у вишегласном ставу. Осим тога,

<sup>819</sup> Исто, 190.

<sup>820</sup> Vesna Kršić-Sekulić, *Korelacija nastave solfeđa sa instrumentalnom nastavom*, нав. дело, 24.

значајну улогу има упознавање историјског развоја вишегласја са акцентом на теоријске карактеристике модуса, консонантних и дисонантних интервала, фактурне и интонативне улоге *cantus firmusa*, као и имитационих техника. У оквиру Методских упутстава за рад на трогласним контрапунктским примерима Боривоје Поповић се позива на смернице изложене приликом обраде његових двогласних и трогласних примера, почев од различитих могућности вокалне и вокално-инструменталне репродукције, до рада на аудитивном опажању и записивању полифоне музике.

Сагледавајући музичку грађу у поглављу „Четворогласни примери” у *Intonaciji*, Властимир Перичић и Драгутин Чолић истичу да је „спретно (...) обрађено градиво из области свих врста модулација”.<sup>821</sup> Поповић се програмски надовезује на поглавље „Двогласни и трогласни примери”, те поново исказује „методску намеру” „да се градиво из Интонације повеже са градивом Науке о хармонији”.<sup>822</sup> Основна намена четворогласних примера јесте вокално извођење, а предвиђени ансамбл је мешовити састав, о чему сведоче и ознаке гласова у нотном тексту.

Пример 202. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>823</sup>



<sup>821</sup> *Mišljenje recenzenata, Dragutina Čolića i Vlastimira Peričića, o rukopisu „Intonacija” autora Borivoja Popovića upućeno Komisiji za izdavanje udžbenika Umetničke akademije u Beogradu*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 27. 03. 1968.

<sup>822</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, Методска упутства, 17. С обзиром на то да су у наставним плановима у оквиру *Statuta Muzičke akademije* из 1966. године, наставни предмети именовани као Интонација и Хармонија, очигледно је да Поповић навођењем идиома *Наука о хармонији* разматра не само међупредметну, већ и међуобласну корелацију. Видети: *Statut Muzičke akademije u Beogradu*, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 04.05. 1966, 36.

<sup>823</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 242.



Аналитичким сагледавањем систематизације четворогласа открива се својственост садржајног концепта. Осим самосталних, заокружених примера, Поповић даје и такозване „двојне моделе”, сачињене од основног четворогласног нуклеуса (пример 202) и његове варијанте у којој су деонице приметно развијеније (пример 203).<sup>824</sup>

Пример 203. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>825</sup>



<sup>824</sup> Од дванаест четворогласних етида које сачињавају поглавље „Четворогласни примери”, налазимо три двојна четворогласна примера: 271-272, 273-274 и 275-276. Видети: Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 240-245.

<sup>825</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 243.



Као једну од могућих варијанти извођења четворогласних примера, Поповић наводи и укључивање гудачких или дувачких инструмената, посебно у раду на развоју способности студената да декодирају и запишу слушно опажани вишегласни ток. Компактна хармонско-тонална динамика четворогласа сагледана као „број тоналних промена и степен удаљености нових тоналитета од основног”<sup>826</sup> у опозицији је са њиховим димензијама. Густина и учесталост свих врста тоналних промена захтевају хармонску анализу примера у циљу теоретског освешћивања свеукупног тоналног контекста „пре или после извођења”<sup>827</sup> и остваривања димензионалног поља интонативне оријентације: вертикалне и линеарне.<sup>828</sup>

<sup>826</sup> Dejan Despić, *Harmonska analiza*, нав. дело, 329.

<sup>827</sup> Borivoje Porović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, Методска упутства, 17.

<sup>828</sup> У оквиру савремене универзитетске наставе солфеџа, Поповићеви четворогласни примери добијају нову извођачку димензију, посебно у оквиру студијских програма Музичка педагогија и Клавир. Осим мешовитог хорског ансамбла као иницијалног извођачког састава, честа је и форма вокалног квартета, а заступљена је и комбинација самосталног симултаног певања и свирања – вокално се изводи једна од одабраних деоница (најчешће једна од унутарњих), а остале свирају на клавиру.



Област мелодијско-ритмичких вежби, као што је раније у овом раду наведено<sup>829</sup>, Боривоје Поповић први пут уводи у српску наставну литературу за солфеђо у уџбенику *Solfedo I (jednoglasi, dvoglasni I troglasni) za srednje muzičke škole* 1967. године. Методичким разматрањем развојних перспектива мелодике и ритма у оквиру наставе солфеђа, као и интензивном разменом професионалних искустава са познатим европским методичарима тога доба, Поповић је допринео стварању хибридне инструктивне форме – мелодијско-ритмичких вежби. Пет година после првог издања уџбеника *Solfedo I*, ова програмска материја постаје обавезни део праксе наставе солфеђа на вокално-инструменталном и теоретском одсеку у средњој музичкој школи у Србији, што је утемељено и Наставним планом и програмом за средње музичке школе из 1972. године. Базични задатак наставе солфеђа у оквиру овог документа је „да код ученика развија музички слух и метроритмичко осећање”.<sup>830</sup> Мелодијско-ритмичке вежбе део су наставне области Ритмике у свим разредима средње музичке школе и подразумевају „индивидуално извођење, тј. један ученик пева мелодију и истовремено откуцава ритмичку деоницу”.<sup>831</sup> Надограђујући ову специфичну форму, која треба да помогне развијању „дистрибутивне пажње и полиритмичког осећаја”, Поповић је у програмску садржину уџбеника *Intonacija* намењену првој, другој и трећој години студија уврстио и серије мелодијско-ритмичких вежби.

Пример 204. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>832</sup>



<sup>829</sup> Видети стране 328–329 у овом раду.

<sup>830</sup> „Наставни план и програм за средњу музичку школу”... 1972, нав. дело, 325; 335.

<sup>831</sup> Исто.

<sup>832</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, 77.



Усаглашавање вокалног извођења мелодијске деонице и мануелног извођења ритмичке линије захтева вешту координацију вертикалног аспекта њиховог умрежавања, који по Островском представља Поповићев методички императив.<sup>833</sup> Симултана реализација осветљава полиритмичку димензију музичког тока изражену у конјугацији мотивско-тематске синтаксе текстурних компонената. Презентовањем разноврсности ритмичких врста<sup>834</sup> од изоритма до метаритма, као и мелодијско-тоналних карактеристика вокалне деонице, остварује се вишеструка компарација градивних елемената музичког ткива.

Као и у претходним областима рада, Боровоје Поповић предлаже могућност алтернације савладавања и мелодијско-ритмичких садржаја: вокално-мануелна репродукција ↔ графичка репродукција (диктат).

<sup>833</sup> Видети страну 330 у овом раду.

<sup>834</sup> Диференцијација ритмичких врста наведена је по параметрима начина дељења основних удара и груписања јединица (изометрија, хетерометрија).

Садржајна завршница уџбеника *Intonacija* је поглавље „Примери из литературе” у оквиру кога аутор обухвата „широко временско раздобље од старих мајстора па до савремених композитора и методичара наставе солфеђа”.<sup>835</sup> С намером успостављања корелативне споне између историје музике (дефинисање музичке епохе, свеукупног композиторског опуса), хармоније (стилских карактеристика композиторског музичког језика), музичких облика (формативни аспекти музичког садржаја) и солфеђа (интонативно-технички аспект вокалног извођења), он конкретизује остваривање интегративности наставних дисциплина и уједно, стимулацију тумачења и репродуковања музике.

Вишеслојна разноврсност примера из литературе, од вокалних, инструменталних и вокално-инструменталних композиција и фрагмената из уметничке литературе адаптираних за наставу солфеђа, до оригиналних једногласних и вишегласних композиција чији су аутори реномирани европски и светски музички педагози и композитори, потврђује Поповићев зналачки одабир остварења и њихову снажну интеракцију са осталим наставним садржајима у оквиру уџбеника.

Укључивање примера из литературе у садржину публикација за наставу музичког васпитања и нарочито солфеђа, део је препознатљивог Поповићевог музичко-педагошког концептуалног модела. У том смислу, рецепција као сложен начин прихватања и разумевања музичког текста уметничких и музичко-педагошких садржаја, представља кредибилну наставну стратегију која у процесу рада умногоне доприноси развоју креативности и естетских диспозиција. У раду на примерима из литературе Поповић препоручује завршницу у виду слушања оригиналног дела са носача звука који су били део корпуса наставних средстава у настави музике крајем седме деценије 20. века – магнетофонској траци или грамофонској плочи. Активним, аналитичким слушањем примера из музичке литературе стимулише се развој и мобилност дистрибутивне аудитивне пажње, омогућава свесно фокусирање различитих садржајних параметара музичког дела: композиционе структуре, хармонског језика, тембровских особености извођачког апарата, динамичких платоа, интерпретације...

---

<sup>835</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, Методска упутства, 21.

Пример 205. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>836</sup>

C. PORUMBESCU  
Balada

Andante flebile



У оквиру целине намењене првој години студија аутор је цитирао главну тему из композиције *Balada op. 29* за виолину и оркестар у е-молу румунског композитора Ћипријана Порумбескуа (Ciprian Porumbescu, 1853–1883).<sup>837</sup>

Савремени аутори из области психологије стварање и слушање музике сматрају „наученим облицима понашања, тј. вештинама”<sup>838</sup>, које се стичу формалним музичким образовањем. У том смислу, аперцепција музике је пут ка активацији аналитичких, критичких и креативних сазнајних потенцијала. Поповићеве сугестије у овом погледу касније ће добити дефинисан, методички прецизиран музичко-педагошки циљ у оквиру његове књиге *Solfedo u dečjem horu*, где је способност слушања сагледана као „методска активност” у процесу рада.

<sup>836</sup> Borivoje Popović, *Intonacija...* 1969, нав. дело, 83.

<sup>837</sup> Ciprian Porumbescu, *Balada pentru vioară și orchestră mi minor op. 29*.

<sup>838</sup> Andreas K. Leman i Džon E. Svoboda, Robert H. Vudi, *Psihologija za muzičare: razumevanje i sticanje veština*, preveo Goran Kapetanović, Novi Sad – Psihopolis institut, Beograd – Univerzitet umetnosti/Fakultet muzičke umetnosti, 2012, 27.

Пример 206. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>839</sup>

J. S. BACH  
Choral br. 242

Систематизација примера из литературе у уџбенику *Intonacija* у складу је са прогресивним садржајним развојем наставне грађе. У оквиру програмских целина намењених трећој и четвртој години основних студија, налазе се и инсерти из дела композитора 20. века, чији се музички језик одликује значајним променама унутарње организације музичког тока.

<sup>839</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, 158. У садржини *Intonacije* наведено је седам Бахових коралних аранжмана (број 237, 241, 242, 244, 259, 278, 355) намењених четворогласном хорском певању из збирке Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choralgesänge*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, 113; 115; 116; 117; 124; 134; 170.

Пример 207. Borivoje Popović, *Intonacija*<sup>840</sup>

D. ŠOSTAKOVIČ  
X Simfoniја — III stav

Allegretto

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (G minor), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the melodic line. The third and fourth staves show a continuation of the melody with some rests. The fifth staff introduces a piano (*p*) dynamic and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking. The sixth staff features a 'pizzicato' (*pizz.*) marking, a piano (*p*) dynamic, and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking. The seventh staff has a piano (*p*) dynamic, a 'pizzicato' (*pizz.*) marking, and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking. The eighth staff has a piano (*p*) dynamic, a 'pizzicato' (*pizz.*) marking, and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking. The ninth staff has a piano (*p*) dynamic, a 'pizzicato' (*pizz.*) marking, and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking. The tenth staff has a piano (*p*) dynamic, a 'pizzicato' (*pizz.*) marking, and a 'pizzicato' (*pizz.*) marking.

Области/поглавља „Мелодијске етиде”, „Техничке вежбе за интонацију”, „Двогласни и трогласни примери”, „Трогласни контрапунктски примери”, „Четворогласни примери”, „Мелодијско-ритмичке вежбе” и „Примери из литературе” творе органско јединство наставне материје. *Intonacija* је музичко-педагошки публицистички класик и у исто време актуелан уџбеник у настави солфеџа на факултетима музике у српским, регионалним и иностраним музичко-педагошким оквирима. Изражена контрадикција можда се може дефинисати идиомом „модерни кла-

<sup>840</sup> Borivoje Popović, *Intonacija*... 1969, нав. дело, 207.

сик”, који упућује на синкретичку релацију две димензије – хронолошке и садржајне. Савремена настава музике осветлила је нове могућности примене *Intonacije* и у оквиру предмета који се базирају на специфичној вокалној интерпретацији или хорском дириговању<sup>841</sup>. Плуралност употребе и реинтерпретација уџбеничке грађе у складу са савременим педагошко-дидактичким, програмским и когнитивним циљевима музичке наставе обезбедила је *Intonaciji* свеобухватну универзалност.

Особеност развојне линије Боривоја Поповића као писца уџбеничке литературе за наставу солфеђа огледа се у чињеници да се првобитно посветио настави у нижим и средњим школама, потом у оквиру студија на Музичкој академији и на крају поново раду у настави солфеђа у основном музичком образовању. Само годину дана после првог издања *Intonacije*, Поповић започиње реализацију првог уџбеничког циклуса за наставу солфеђа у нижој музичкој школи у Србији.

#### 4.2.4. *Užbenici za solfeggio I–VI razreda niže muzičke škole*

Први дани обнове и изградње Федеративне Народне Републике Југославије после завршетка Другог светског рата донели су прогресивне ставове у области просвете и културе. С обзиром на посебну психолошко-социолошку димензију школовања у драматичним окупационим околностима, друштвено-просветна тела нове државе доносила су промптне одлуке које су имале за циљ рехабилитацију и активирање образовног система у целини. Посебна пажња усмеравана је на рад стручних (касније и уметничких) школа. Сведочећи о значајним организационо-структурним изменама у оквиру послератног музичког школства у Београду, Божидар Станчић истиче:

«Кад су музичке школе „Станковић” и „Мокрањец” прешле у државне руке 1948 године, ситуација се нагло изменила. [...] Издржавање школа прешло је на терет државе, школарине су укинуте, а нови наставни планови прилагођени потребама времена и новој структури школа».<sup>842</sup>

Министарство за науку и културу владе Федеративне Народне Републике Југославије је први званични Наставни план и програм за ниже музичке школе

<sup>841</sup> Видети стране 338–339 у овом раду.

<sup>842</sup> Божа Станчић, „Преглед развоја уметничких школа и течајева од 1944 до 1954 године: средње и ниже музичке школе”, у: Зора Симић Миловановић, *Годишњак Музеја града Београда*, књига 1, Београд, Музеј града Београда, 1954, 382–383.

донело 1949. године.<sup>843</sup> На изради овог документа били су ангажовани реномирани наставници музичких академија из Загреба, Љубљане и Београда. У том погледу, уобличавање програмске садржине области солфеђа и теорије музике поверено је тиму кога су сачињавали Блаж Арнич (1901–1970), словеначки композитор и музички педагог, Мило (Емил) Ципра (1906–1985), хрватски композитор, Натко Девичић (1914–1997), хрватски композитор, пијаниста и музички теоретичар, Фрањо Лучић (1880–1972), хрватски композитор, оргуљаш и музички теоретичар, Крсто Одак (1888–1965), хрватски композитор и музички педагог и Миленко Живковић, српски композитор и музички педагог.

Метода рада на солфеђу није декларативно назначена, а претпоставка је да су у наставној пракси примењивани различити приступи – од *Тоника ДО* методе, Функционалне, лествично-интервалске и интервалске. У оквиру садржаја захтева на практичном делу годишњих испита у свим разредима ниже музичке школе „обавезно је певање „прима виста” двају примера на неутрални слог, сразмерних својом мелодиском<sup>sic</sup> и ритмичком грађом прописаном градиву за дотичну годину. Један од тих примера мора бити у духу народне мелодике или изворна народна мелодија”.<sup>844</sup>

У тадашњој настави солфеђа владала је очита шароликост. Као релативно самостални државни ентитети, републике су имале и одређену аутономију у областима културе и просвете, те је и литература за наставу солфеђа, може се претпоставити, била одабирана по систему националне провенијенције. Што се Републике Србије тиче, у употреби је био Васиљевићев *Једногласни солфеђо*<sup>845</sup>, чије је градиво обухватило најновији програм.

Почетком педесетих година у Србији је отпочео дуготрајан процес реорганизације нижих музичких школа и „музичких течајева”, чијом институцијалном трансформацијом настају нове ниже музичке школе.<sup>846</sup> Упутством о одређивању

---

<sup>843</sup> „Nastavni plan i program za niže muzičke škole”, Beograd, Ministarstvo za nauku i kulturu vlade FNRJ, 1949.

<sup>844</sup> Исто, 20.

<sup>845</sup> Миодраг Васиљевић, *Једногласни солфеђо*, нав. дело.

<sup>846</sup> У Београду, удруживањем музичких течајева I и II рејона и [Градске музичке школе за народне инструменте створена је нижа музичка школа I рејона, касније названа Нижа музичка школа „Др. В. Вучковић”]. У истом периоду, структурном и садржајном трансформацијом музичког течаја VII рејона настаје нижа музичка школа „Станислав Бинички”. Видети: Božidar Stančić, „Škole za osnovno muzičko obrazovanje”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 306.



назива школа из 1959. године ниже музичке школе су добиле назив школе за основно музичко образовање.<sup>847</sup> Ова година означила је и почетак свеобухватног ангажовања музичких педагога, који се у недостатку квалитетне и одговарајуће литературе за рад, мобилишу на пољу одржавања стручних семинара за наставнике и професоре музичких школа. Удружење музичких педагога Србије<sup>848</sup>, а касније и Савез музичких педагога Југославије<sup>849</sup> предано организују овај вид стручног усавршавања у свим областима музичког образовања.

Боривоје Поповић је међу првима разумео проблематику развоја музичке педагогије у том историјском тренутку и активно доприносио обучавању наставног кадра у циљу квалитетног функционисања наставног процеса.<sup>850</sup> Једногодишњи семинар који је одржао у Београду током школске 1959/1960. године састојао се од преко двадесет предавања. Предлог о реализацији једногодишњих образовних циклуса предочен је у оквиру Комисије за организовање семинара Удружења музичких педагога – Београд у сарадњи са Просветно-педагошком службом Савета за просвету и културу среза Београд. Конкретна иницијатива покренута је непосредно по одржавању првог Савезног семинара у Дубровнику<sup>851</sup>, на коме је Боривоје Поповић учествовао у својству делегата Удружења музичких педагога Србије. Како је првом Савезном семинару присуствовало само четрдесет музичких педагога из Србије, Удружење је, у циљу унапређивања квалитета наставног рада и стручног усавршавања, организовало „дуже семинаре којима је присуствовало око 100 музичких педагога”.<sup>852</sup> Упоредо са једногодишњим семинаром из области солфеђа у реализацији Боривоја Поповића, одржани су и: тромесечни семинар за професоре виолине [предавачи Игор Озим (1931) и Лазар Марјановић (1911–1994), као и једногодишњи семинар за професоре клавира (предавач Јела Кршић, 1915–2005)].<sup>853</sup>

Ово историјско раздобље је обележено пре свега, друштвено-социјалним променама. Послератни препород доносио је велика струјања са жељом да се

---

<sup>847</sup> Војидар Станчић, „Škole za osnovno muzičko obrazovanje”, нав. дело, 302.

<sup>848</sup> Удружење музичких педагога је основано 1954. године у Београду.

<sup>849</sup> Савез музичких педагога Југославије је основан крајем јуна 1958. године. у Загребу.

<sup>850</sup> Ангажман Боривоја Поповића у овом пољу је представљен у оквиру поглавља 4.3. Музичко-педагошке, стручне и ваншколске активности. Видети стране 427–431 у овом раду.

<sup>851</sup> Први Савезни музички семинар у Дубровнику одржан је од 27. августа до 3. септембра 1959. године у организацији Удружења музичких педагога Хрватске.

<sup>852</sup> *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 167.

<sup>853</sup> Исто, 168.

успоставе нормални токови у свим областима живота и рада, па и у оквиру музичког школства. У том смислу, примарни задатак просветних тела био је успостављање и координисање општег дидактичког троугла: наставник ↔ ученик ↔ наставни садржаји.

Почетак седме деценије 20. века, поред агилности у области одржавања предавања, семинара, радионица и сличних практичних форми активности у области наставе солфеђа и музичког васпитања, подудар се и са почетком рада на објављивању текстова и књига из области музичке педагогије Боривоја Поповића. Као што је раније напоменуто, Поповић у коауторству са колегама Плавшом, Ерићем и Дебељак, у периоду 1961–1962. године издаје методске приручнике *Muzika u školi I-II*. Иако су приручници, како је у наслову и наведено, намењени превасходно наставницима музичког васпитања у основној школи, умногоме су прерасли своју иницијалну сврху. Ово се у првом реду односи на Поповићев ауторски допринос. Изложене методичке поставке и поступци у наставним областима музичког васпитања у општеобразовној основној школи – ритму и мелодици, нашли су релевантну примену и у пракси наставе солфеђа у оквиру основног музичког образовања.

Нови Наставни план и програм за основно музичко образовање усвојен је 1964. године.<sup>854</sup> Он доноси значајне, вишеслојне измене у односу на претходни који је био у употреби од 1949. године. Велики временски интервал од чак петнаест година између наведених базичних организационих и структурно-садржајних стоже-ра наставе у оквиру основног музичког образовног нивоа, био је један од пресудних мотива који је покренуо иницијативу Савета за просвету СР Србије у погледу израде новог наставног плана и програма. Ово тело је на седници од 22. фебруара 1961. године донело одлуку упућену „Заводу за основно образовање и образовање наставника да донесе нове наставне планове и програме за музичке школе пошто је оценио да су наставни планови и програми ових школа, од 1949. године, застарели”.<sup>855</sup>

Концепцијска иновација новог Наставног плана и програма сагледава се у успостављању три типа образовног уређења: А) Наставни план за ученике клавира, гудачких инструмената и хармонике, у трајању од шест година, где је предмет

---

<sup>854</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, нав. дело.

<sup>855</sup> Исто, 336.

солфеђо заступљен за два часа недељно у свим годинама школовања са прикљученом теоријом музике у завршном, шестом разреду; Б) Наставни план за ученике двогодишње школе соло певања, теорије музике, дувачких инструмената, контрабаса и харфе, где је настава солфеђа и теорије сублимирана у оквиру предмета солфеђо и теорија са по четири часа на свакој наставној години и В) Наставни план за продужне разреде, који се „отварају за ученике који не желе да продуже школовање у музичкој школи другог ступња или немају услова за то.”<sup>856</sup> У наставном плану за продужне разреде солфеђо није део система наставних садржаја, у складу са идејом о достизању општег музичког образовања.<sup>857</sup>

Раздобље прве половине шездесетих година 20. века у тадашњој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији карактеристично је плуралитет начина и система рада у настави солфеђа, а разлике су биле изражене у скоро свим областима наставног предмета: начину именовања тонова, савладавању мелодике и ритма, систему рада на диктатима... Иако је међурејубличка сарадња у области просвете и културе била један од најзначајнијих обједињујућих фактора општег друштвеног развоја, није била довољна да помири мишљења музичких педагога у вези са материјалним, функционалним и васпитним задацима наставе, као и укључивању „стручних (специјалних)” метода у пракси наставе солфеђа. На бројним савезним манифестацијама, попут семинара, конгреса и саветовања, презентоване су идеје и могућности просперитета наставе солфеђа у државним ентитетима. Боривоје Поповић, као истакнути члан Удружења музичких педагога Југославије имао је увид о стању и стремљењима у настави солфеђа на целој њеној територији. Ова чињеница је у значајном виду утицала на развој његове музичко-педагошке и стваралачке делатности, поготово када је реч о обезбеђивању неопходне наставне литературе. Одважан корак који га је истакао у историји југословенске и нарочито српске музичке педагогије и наставе солфеђа, био је креирање циклуса уџбеника за солфеђо од првог до шестог разреда школе за основно музичко образовање.

---

<sup>856</sup> Исто, 337.

<sup>857</sup> Основни циљ и задатак наставе у продужним разредима јесте да „употпуни знање о инструментима и познавање основних елемената музичке уметности помоћу наставног предмета о музичком образовању”. Овај предмет је обухватао наставне садржаје из области музичких облика, инструмената и историје музике. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, нав. дело, 337.

У Предговору прве књиге *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole*<sup>858</sup>, најављујући интегралну уџбеничку целину за све разреде у основном музичком образовању, Поповић наглашава:

«У настави солфеђа код нас запажа се осетан и видан напредак. У вези са тим осећа се и све већа потреба за уџбеницима из ове области. Ова књига је прва у низу планираних уџбеника у којима ће бити садржано целокупно градиво предвиђено за обраду у току десетогодишњег школовања у нижој и средњој музичкој школи».<sup>859</sup>

Уџбеник за први и други разред је одмах по изласку из штампе, 1970. године, изазвао велико интересовање и директну примену у наставном процесу.<sup>860</sup> Неочекивана формативна концепција издања у оквиру које су обједињени уџбеници за прва два разреда основног музичког образовања је, претпостављамо, била у директној релацији са хитношћу испуњења потребе за адекватном наставном литературом и успостављањем координације са важећим плановима и програмима за наставу солфеђа.

Рецензенти Властимир Перичић, Јован Ђорђевић (1926)<sup>861</sup> и Арнолд Власак, као познаваоци Поповићеве музичко-педагошке публицистичке делатности, преузели су задатак прегледа комплетне серије уџбеника за наставу солфеђа у нижој школи. Перичић у оквиру реферата за избор Боривоја Поповића у звање ванредног професора на Катедри за солфеђо Факултета музичке уметности у Београду, напомиње „да су сви уџбеници солфеђа за ниже музичке школе настали управо у

---

<sup>858</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole*, ... 1970, нав. дело.

<sup>859</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole (V izdanje)*, Београд, Удружење музичких педагога СР Србије, 1975, Предговор, 3.

<sup>860</sup> Судаћи по Издавачком плану усвојеном 6. фебруара 1968. године од стране Комисије за издавачку делатност Удружења музичких педагога СР Србије, Поповићев уџбеник *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole* био је планиран за штампу током 1968. године. Разлози кашњења првог издања били су превасходно у вези са општим финансијским стањем издавачке делатности Удружења крајем шездесетих година двадесетог века. Видети: „Izveštaj predsednika Komisije za izdavačku delatnost podnet na sednici Komisije od 17. X 1968. godine”, *Izdavačka delatnost do 17. II 1979* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 62. Дугогодишњи уредник већине издања Удружења музичких педагога СР Србије, Милорад Мирковић, сведочи да су прва издања аутори „бесплатно радили, само да се остваре довољна средства за проширење издавачке делатности”. Видети: Milorad Mirković, „Izdavačka delatnost udruženja”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 328.

<sup>861</sup> Јован Ђорђевић је био професор теоретских предмета и директор Музичке школе „Станковић” у Београду у периоду од 1974. до 1979. године. Паралелно са музичком педагогијом, пасионирано се бавио и бави се фотографијом. Видети: Јован Ђорђевић, *Београд наше младости/Belgrade of our youth* (приредили Бранка Наканиши и Драгољуб Гајић), Београд, Лагуна, 2019.

последњем петогодишњем периоду”<sup>862</sup>, те публикавање уџбеничког циклуса истиче као једну од најафирмативнијих Поповићевих професионалних референци за напредовање у више звање.

Вођен програмским садржајем наставе солфеђа за први разред школе за основно музичко образовање из 1964. године<sup>863</sup> Боривоје Поповић приликом дидактичког обликовања прве књиге уџбеничког серијала у извесној мери проширује прописане захтеве. У тежњи за остваривањем снажније међупредметне корелативне споне, аугментација програмских садржаја начињена је „поред осталог, и због тога да се настава солфеђа што више приближи инструменталној настави”.<sup>864</sup> Иако је уџбеник намењен настави солфеђа у почетном разреду школе за основно музичко образовање, Поповић подсећа на значај припремног разреда<sup>865</sup> који претходи „редовном музичком образовању”.

У оквиру наставног плана, назначено је да рад у припремног разреду „треба да се састоји у развијању музикалности, слуха и ритма у разним формама и ни у ком случају не сме да задире у програм I разреда школе за основно музичко образовање”.<sup>866</sup> Припремни разред, касније познат и као Музичко забавиште, по први пут је формално озваничен као интегрални део структуре и организације музичког школског система у Србији у Наставном плану и програму за школе за основно музичко образовање из 1964. године.<sup>867</sup> Уважавајући ову препоруку, Поповић посебно указује на садржајне особености песама за певање по слуху као иницијалних музичко-слушних представа. У процесу перципирања аудитивних феномена, он истиче релевантност одабира песама чији мелодијски ток осветљава „вариране лествичне ходове што би касније олакшавало усвајање феномена дурског и молског тоналитета”.<sup>868</sup> Ипак, у садржини уџбеника за први и други разред тенденциозно су

---

<sup>862</sup> *Referat za izbor jednog vanrednog profesora na Katedri za solfedo*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности у Београду, Број 01, 910/75, 19. 11. 1975. Осим Властимира Перичића, ванредног професора, Комисију су сачињавали ванредни професори Радомир Петровић (1923–1991) и Дејан Деспих (1930).

<sup>863</sup> Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, нав. дело, 355–356.

<sup>864</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, Предговор, 3.

<sup>865</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 338–339.

<sup>866</sup> Исто, 337.

<sup>867</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, *Образложење наставног плана*, 337.

<sup>868</sup> Боривоје Поповић, *Solfedo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, Методска упутства, 5.

изостављене песме са текстом, у складу са тада примарним програмским садржајима наставе солфеђа у првом разреду. Осим актуелних збирки песама за децу тог узраста, Поповић у смислу додатне наставне литературе наставницима препоручује и своју књигу *Dvoglasni solfeđo*<sup>869</sup>, као и чланак „Ritam i odgoj sluha”<sup>870</sup>.

Музичка грађа у уџбенику за први разред систематизована је у оквиру три тематске целине: „Мелодијске вежбе” (са потпоглављима), „Ритмичке вежбе” (са потпоглављима) и „Примери из литературе”. Концизно профилисаним методским упутствима Поповић презентује начине и системе савладавања наставног материјала и у исто време исказује своја методичка начела у погледу система именовања тонова, структуре и динамике наставног часа, увођења хетерогених музичко-ортографских модела у области мелодике, јачања музичке меморије, развоја унутарњег слуха, елементарних принципа вокалне технике, као и естетских диспозиција. У том смислу, он рекапитулира сегменте Методских упутстава из публикација *Solfeđo I* и *Intonacija*, потврђујући континуитет и обједињеност базичних постулата своје наставне праксе.

У оквиру поглавља „Мелодијске вежбе” дати су примери у тоналним сферама Це-, Еф- и Ге-дура, што је значајно повећање захтева у области мелодике у односу на важећи Наставни програм, где је у првом разреду предвиђено само упознавање Це-дура.<sup>871</sup> Евидентни раскорак у програмском домену заснован је на чињеници да је Наставним програмом из 1964. године упознавање тоналитета са једним предзнаком у оквиру наставе солфеђа планирано тек у трећем разреду школе за основно музичко образовање!<sup>872</sup> С циљем ублажавања дискрепанције између програма наставе солфеђа у области мелодике и програма наставе музичких инструмената у првом разреду која обухвата извођење инструктивно-педагошких и уметничких композиција у Це-дуру и дурским тоналитетима до четири предзнака<sup>873</sup>, Поповић повећаним обимом инструктивног материјала поспешује кохерентност предмета у оквиру основног музичког образовања.

---

<sup>869</sup> Borivoje Popović, *Dvoglasni solfeđo*, нав. дело.

<sup>870</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело.

<sup>871</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, *Образложење наставног плана*, 356.

<sup>872</sup> Исто, 356.

<sup>873</sup> Програм наставе клавира у оквиру првог разреда предвиђао је извођење вежби из „школе која се обрађује”, односно из уџбеника за полазнике првог разреда школе за основно музичко образовање, у „дурским тоналитетима до четири повисилице и четири снизителице”, док су у почетној

Почетак потпоглавља из области мелодике посвећен је дурском трихорду. Сагледавајући дурски трихорд као основни конструктивни сегмент у процесу изградње дурске лествице, Поповић започиње обраду Це-дура.

**Пример 208.** Borivoje Popović, *Solfeđo za I razred*<sup>874</sup>

**DURSKI TRIHORD**



У приказаним мелодијским примерима углавном је заступљено поступно кретање са скоковима у тонику и медијанту. За разлику од некадашњег распореда увођења основних тонова који се одликовао мелодијским устројством каденцног типа<sup>875</sup>, Поповић је почетном презентацијом дурског трихорда најавио доминацију линеарног концептуалног модела изградње основне лествице. Потпоглавља која следе, позорно прате наведену обликотворну стратегију – „Дурски тетрахорд”, „Дурски пентахорд”, „Дурски хексакорд” и затим „Основна C-dur лествица”.

настави виолончела планирани инструктивни и уметнички садржаји у оквирима Це- и Ге-дура. Интегрални сегмент испитних захтева наставе виолине у првом разреду сачињавале су и „дурске скале једноставне до 3 крста и 3b са трозвуком и разложеним терцама...”. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 339;342; 345.

<sup>874</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 13.

<sup>875</sup> Видети страну 245 у овом раду.

Пример 209. Borivoje Popović, *Solfedžo za I razred*<sup>876</sup>

OSNOVNA C - dur LESTVICA



Шеснаест мелодијских примера у оквиру потпоглавља „Основна Це-дур лествица” доносе захтевнија мелодијска кретања у комбинацији са честим скоковима. Проширујући програмску материју званичног наставног програма, Поповић интегрише захтеве из области ритма и мелодике, те у мелодијске примере укључује промену тактова, која је била предвиђена само у области ритма. Хетерометријска димензија музичке садржине испољена у реалном и донекле латентном виду, изискује додатну будност приликом извођења, која се огледа у координисању визуелно перципираног мелодијског и ритмичког тока и потеза при тактирању.

Синтезом визуелног и аудитивног опажања и репродукције, аутор у наредном потпоглављу „Проширење основне лествице” надограђује теоријску поставку лествичног низа као целине од осам тонова. У складу са развојем и обимом гласова ученика у овом узрасном добу, проширење Це-дур лествице обухватило је и тонове из регистра мале и друге октаве (тонски низ у распону од *a* до *e*<sup>2</sup>). Осим суштинске идеје проширења, која се понајвише сагледава у функционалној улози вођице, доње и горње медијанте Це-дура, у овом потпоглављу проналази се и мелодијски пример са истакнутим формативним аспектом музичке садржине.

<sup>876</sup> Borivoje Popović, *Solfedžo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 23.



**Пример 210.** Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*<sup>877</sup>



Тумачећи процес креирања наставних садржаја у области мелодике, Поповић наглашава да је „при писању мелодијских примера пошао [...] од схватања да интонативно-техничке проблеме треба подредити музикалном садржају”.<sup>878</sup> Очекивање да ће овај идејни принцип у уџбенику за први разред бити и кључни ипак није до краја испуњено. У нотним записима оригиналних мелодијских примера изостају есенцијални интегративни елементи музичког текста инструктивне и уметничке литературе у настави музичког инструмента – ознаке за темпо, карактер, артикулацију и динамичко сенчење.

**Пример 211.** Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*, мелодијски пример број 71, оригинални запис<sup>879</sup>



**Пример 212.** Мелодијска вежба Боривоја Поповића (пример 211) са интегрисаним ознакама за карактер, артикулацију и динамику



<sup>877</sup> Исто, 28.

<sup>878</sup> Исто, Предговор, 3.

<sup>879</sup> Исто, 29.

Аналитичким сагледавањем Поповићевих мелодијских примера као заокружених музичких целина могуће је издвојити неколико фактора који указују на деликатност и вишеслојност музичке садржине:

- фактор унутрашње организације мелодијског тока: развијена мелодијска линија синхронизована са ритмичком фактуром;
- фактор структурне концепције: уобличавање тематских и метричко-формалних целина;
- фактор фразирања: умрежавање музичких мисаоних конституената – фраза;
- фактор естетске диспозиције: музикалност музичког израза.

Синергија наведених фактора је Поповићев базични стваралачки кредо у процесу успостављања неопходног баланса интонативно-техничких и музикалних аспеката музичког садржаја мелодијских примера. Изостављањем ознака за музичку интерпункцију, он је нагласио базичне елементе музике оличене у интеракцији мелодијског и ритмичког тока. Сагледавањем опсежнијег контекста мелодијских примера, а нарочито њиховим извођењем, откривају се интенције у домену више сфере разумевања музичког текста. У том смислу, посебно је осветљена улога фразе која се може исказати као „настављач претходног и иницијатор даљег синтаксичког процеса”.<sup>880</sup> Евидентно постојање и наслојавање фраза које нису графички означене у нотном запису, при извођењу се у потпуности осећају и тумаче у смеру логичког развијања музичког тока.

Област мелодике у уџбенику за први разред, како је раније напоменуто, интегрише и обраду Ге-дур и Еф-дур лествице. Сваку целину твори по шеснаест мелодијских примера систематизованих по сложености наставне материје. У односу на примере који су пратили поставку и обраду основног тоналитета, процес је сада значајно редуциран, те су изостављена развојна потпоглавља „Дурски трихорд”, „Дурски тетрахорд”... Принципијелна уједначеност излагања музичке грађе у склопу потпоглавља посвећеним Ге-дуру и Еф-дуру огледа се у иницијалном графичком приказу слике лествице у обиму  $g^1-g^2/ f^1-f^2$ , као и свеобухватном постепеном садржајном градуирању.

---

<sup>880</sup> Zoran Božanić, *Muzička fraza*, Beograd, Clio, 2007, 8.

Пример 213. Borivoje Popović, *Solfedžo za I razred*<sup>881</sup>

G - dur LESTVICA



Пример 214. Borivoje Popović, *Solfedžo za I razred*<sup>882</sup>



У оквиру нотних записа мелодијских примера избалансирана је примена хетерогених музичко-ортографских модела. Уношењем предзнака у графичку структуру мелодијског тока, усложњава се димензија визуелног опажања музичког текста и уједно постиже већи степен пажње и будности приликом извођења. Образлажући специфичност нотног записа, аутор реafirмише значај модела музичког правописа примењиваног у његовим претходним уџбеницима за солфеџо у оквиру средњег и високог музичког образовања, те и у овој књизи упућује наставнике на чланак „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”.<sup>883</sup> У том смислу, један од најважнијих сегмената је изражена неопходност обезбеђивања вештине „визуелно-теоријског” разумевања, а потом и интонирања наведеног типа записа нотног текста, коју је

<sup>881</sup> Borivoje Popović, *Solfedžo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 33; 36.

<sup>882</sup> Исто, 40.

<sup>883</sup> Borivoje Popović, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, нав. дело.

потребно развијати у настави солфеђа од најранијег узраста. Преносећи искуства из личне наставне праксе, Поповић напомиње:

«... на часовима интонације, дошао сам до закључка да проблеми, који настају при читавању тонално нејасне мелодике, могу бити делимично отклоњени ако се у току извођења наставе солфеђа обаве одговарајуће методске припреме. Ове припреме не захтевају измену постојећег наставног програма. Оне треба да постану делимични садржаји, варијанте комплексног методског поступка на часовима солфеђа, уз свесну методску намеру да треба, поред осталог, да послуже при обради мелодијског градива из вантоналних области».<sup>884</sup>

Садржај градива из области мелодике у уџбенику за први разред наставља се потпоглављем „Бас-кључ”, које творе мелодијски примери у оквиру Це-, Ге- и Еф-дура за нотним записом у бас-кључу. Поновно проширујући захтеве прописане наставним програмом у оквиру којих се упознавање бас кључа у настави солфеђа предвиђа у другом разреду школе за основно музичко образовање<sup>885</sup>, Поповић реализује међупредметно повезивање на линији настава инструмента ↔ настава солфеђа. Сагледавајући музички текст као један од основних наставних материјала којим се реализује активна и систематска спознаја знања у оквиру општенаставне методе читања и рада на тексту, он уводи запис мелодијских садржаја у бас-кључу, успостављајући корелативну спону са стандардном нотацијом музичке литературе у настави инструмената (клавира, виолончела...). Приликом савладавања ових примера, неопходна је екстензивна координација визуелне, аудитивне и репродуктивне димензије: прецизна визуелна идентификација нотног текста у регистрима мале и прве октаве, активација звучне асоцијације као одговора на перципирану визуелну драж и гласовна репродукција у регистру прве и друге октаве.

**Пример 215.** Borivoje Popović, *Solfedžo za I razred*<sup>886</sup>

**G-dur**

The image shows two staves of musical notation in bass clef, G major, common time. The first staff contains a melodic line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second staff contains a similar melodic line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, with a sharp sign above the first staff and a sharp sign below the second staff.

<sup>884</sup> Исто, 15.

<sup>885</sup> Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 342; 345.

<sup>886</sup> Borivoje Popović, *Solfedžo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 43.

Пример 216. Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*<sup>887</sup>



Обимну тематску целину „Мелодијске вежбе” Поповић заокружује постављањем хармонских основа у Це-дуру, Ге-дуру и Еф-дуру. Потпоглавље „Каденце” осветљава феномен истог назива у области мелодике, као снажног предиктора и показатеља тоналитета. Различити садржајно-структурни модели мелодијске каденце у оквиру којих су интегрисани акордски склопови на главним ступњевима – тоници, субдоминанти и доминанти, доприносе разумевању функционалних односа у тоналитету и успостављању конзистентне „тоналне оријентације”.

Пример 217. Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*<sup>888</sup>



Област ритма у уџбенику за први разред, обједињена у поглављу „Ритмичке вежбе” сачињена је од три потпоглавља: „Основна ритмичка јединица”, „Промене тактова” и „Дводелна подела ритмичке јединице”. Музичка грађа је у складу са програмским садржајем наставе ритма/ритмике приказаним у оквиру Наставног

<sup>887</sup> Исто, 44.

<sup>888</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 45.

плана и програма из 1964. године.<sup>889</sup> Но, Поповић поред „уобичајених методских поступака познатих из наставне праксе”<sup>890</sup>, предлаже и експлицира иновативне моделе рада на ритму комбиновањем различитих области и елемената наставе солфеђа. Њихова функционална спрега доприноси кохезији наставе мелодике и ритма и креативном приступу наставном градиву. Иницијалне смернице и идеје сагледавају се у препорученим методским поступцима:

«а) Ученици – подељени у две групе – певају двогласно (у интервалу квинте или терце) ритмички пример на неутрални слог.

б) Од ученика се захтева да појединачно импровизују мелодију на дати ритам (певањем или свирањем на свом инструменту). При томе треба водити рачуна да ритмички пример буде једноставан, а да се мелодијска импровизација захтева само у оквиру мелодијског градива које је добро савладано».<sup>891</sup>

У смислу детаљније спознаје бројних нових могућности рада у области ритма, аутор препоручује наставницима и свој чланак „Ritam i odgoj sluha” објављен у часопису *Muzika i škola*.<sup>892</sup> Нарочито осветљавајући функционално-дидактичку улогу музичке импровизације као вештине непосредног вокалног или инструменталног стварања и обликовања музике, Поповић истиче синергију дефинисане музичке константе (овде исказане у прецизираном ритмичком току) и музичке имагинације оличене у импровизованој мелодији у оквирима градива из области мелодике. Примарни циљ овог начина рада у настави ритма јесте звучно „оживљавање” ритмичке вежбе на једној линији, у смислу синхронизације тонског и линеарног фактора музике. Посебан значај музичке импровизације одражава се и у вештини развијања мелодије по тоналној инерцији и њеног структурног формирања.

---

<sup>889</sup> Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 355.

<sup>890</sup> С обзиром на то да је целокупна наставна грађа у области ритма у уџбенику *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole* представљена у верзији ритмичке садржине на једној линији, Поповић вероватно алудира на тип вокално-мануелног извођења ритма неутралним слогом уз тактирање, или стриктно мануелни тип репродуковања куцањем ритма с две руке.

<sup>891</sup> Borivoје Popović, *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, Методска упутства, 6.

<sup>892</sup> Видети страну 327 у овом раду.

Пример 218. Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”<sup>893</sup>



Ипак, он напомиње да је пожељно наведене начине рада у области ритмике примењивати крајем првог разреда „а нарочито у другом разреду”<sup>894</sup>, алудирајући на неопходан степен стечених способности и радних искустава који омогућавају нове приступе у области ритмичког образовања.

Увођење примера из литературе у садржину уџбеника је, како је више пута напоменуто у овом раду, интегрални део етаблираног структурног и садржајног концепта Поповићеве наставне грађе. Штавише, њихова имплементација у директној је вези са структуром и динамиком наставног часа. Објашњавајући расподелу наставних садржаја у оквиру основне хронолошке целине и организационог облика наставног процеса, он децидно подвлачи да рад на примерима из музичке литературе треба реализовати у завршном делу часа. Осим вокалног извођења ових примера, препоручује се и слушање оригиналних композиција, с циљем аудитивне компарације звучних утисака. Нотни записи примера из литературе у уџбенику за први разред су у неким случајевима транспоновани у Це-, Еф- или Ге-дур. Ова модификација је уприличена у циљу прилагођавања програмским задацима у области мелодике, и могуће, обиму ученичких гласова, али се тиме не може правдати анулирање оригиналног звучног колорита композиција. Ипак, већина одабраних инсерата из музичке литературе приказана је у свом изворном виду, као што је случај са темом у оквиру деонице обое из III става Бетовенове *Пасторалне симфоније*.

<sup>893</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело, 7.

<sup>894</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, Методска упутства, 6.

Пример 219. Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*<sup>895</sup>

L. VAN BEETHOVEN  
VI simfonija, III stav

**Allegro** *p*

*cresc..*

*dolce*

Уџбеник за први разред представља идејни прототип по коме су креиране и остале Поповићеве публикације за рад у настави солфеђа у основном музичком образовању. Аналогна систематизација наставног садржаја, уз извесна програмска проширења унутар уџбеника за пети и шести разред, исказује се у синергији тематског тројства: „Мелодијске вежбе”, „Ритмичке вежбе” и „Примери из литературе”. Осим обласне универзалности, интегративна спона инструктивних примера у оквиру уџбеничког циклуса огледа се у конзистентности дидактичке и методичке обраде, као и унифициране графичке и техничке реализације ових публикација.

Градивни материјал уџбеника за други разред се поступно и логично надодезује на претходни. Будући да је прва књига из Поповићевог уџбеничког циклуса штампана у форми двојног издања, методска упутства су у том смислу обједињена и односе се на рад у оквиру кључних области предмета солфеђо у првом и другом разреду.

Иницирајући укључивање наставних садржаја који представљају прогресивно увећање у односу на захтеве прописане у наставном програму, аутор у уџбенику за други разред радикално проширује област мелодике. Осим поставке основне молске лествице – а-мола, која је иначе једина програмом предвиђена лествица у

<sup>895</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 68.



оквиру програма наставе солфеђа у другом разреду<sup>896</sup>, он уводи и обраду е-мола и де-мола.<sup>897</sup> Концепцијом која подразумева сукцесиван след фазе обнављања претходно усвојеног знања и фазе обраде новог наставног градива, аутор организује и интензивира ток васпитно-образовног процеса. У том смислу се систематизују наставни садржаји фокусирајући однос молских лествица према паралелним дурским. С обзиром на то да у уџбенику изостају методска упутства за поставку молског тонског рода, претпоставка је да се Поповић ослања на тумачења која је у том погледу изложио у методском приручнику *Muzika u školi* из 1961. године, а која се заснивају на звучном и теоријском усвајању мола.<sup>898</sup>

Прво потпоглавље у области мелодике у уџбенику за други разред третира проблематику обнављања Це-дура, или се, по мишљењу Зориславе Васиљевић, ова фаза рада може дефинисати и као „други круг обраде Це-дура”.<sup>899</sup> Усложавање мелодијске компоненте превасходно се огледа у еманципацији функционалног начина мишљења. Учесталим скоковима у ступњеве који представљају репрезенте главних хармонских функција у тоналитету, посебно субдоминанте, Поповић материјализује логику њиховог кинетичког следа и инерције ка тоници. У том смислу посебно се издваја дуалност завршетака мелодијских примера употребом аутентичног или плагалног обрта.

**Пример 220.** Borivoje Popović, *Solfedžo za II razred*<sup>900</sup>



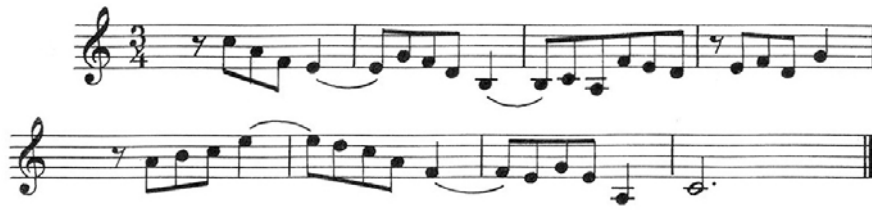
<sup>896</sup> Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 356.

<sup>897</sup> Исто. Наведене лествице биле су део програмске садржине наставе солфеђа (област мелодике) у трећем разреду школе за основно музичко образовање.

<sup>898</sup> Видети стране 250–257 у овом раду.

<sup>899</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Metodika solfedža*, Beograd, 1991, 176.

<sup>900</sup> Borivoje Popović, *Solfedžo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 72; 74.



Упознавање основне молске лествице у уџбенику за други разред Поповић осликава мелодијским примерима у оквиру све три „врсте” а-мола. Синхронизујући мелодијски ток са захтевима програма у области ритма, приказује значајан број етида у осминским тактовима, али не и половинским. Наглашавајући специфични колорит природног, хармонског и мелодијског мола, он знатно модификује своје пређашње ставове исказане у оквиру методског приручника *Muzika u školi I deo*<sup>901</sup> у вези с потребом „разрешења” силазног хода мелодијске молске лествице, отелотвореном у линеарној силазној диспозицији природног молског низа. Приказујући садржајну истоветност мелодијског мола у оба смера, начињена је дистинкција у односу на уобичајена тумачења овог типа лествице у оквиру наставе солфеђа, музичког васпитања, као и инструменталне наставне праксе.

**Пример 221.** Borivoje Popović, *Solfedо za II razred*<sup>902</sup>



Завршну целину у процесу поставке а-мола представља интеграција свих њених типова сублимирана у потпоглављу под називом „Све врсте а-мол лествице”. Осим најављене проблематике, у оквиру примера посебно се истиче разноврсност мелодијских почетака иницијалне музичке мисли, са израженим присуством латентне хармонске подлоге мелодије.

<sup>901</sup> Видети страну 255 у овом раду.

<sup>902</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 79.

Пример 222. Borivoje Popović, *Solfeđo za II razred*<sup>903</sup>



Обликотворни, структурно-садржајни принцип креирања музичке грађе у оквиру савладавања а-мола је модел који Поповић транспонује и примењује приликом увођења нових молских тоналитета, е-мола и де-мола. Промовишући паралелизам дурске и молске лествице као базични фактор систематизације грађе у уџбенику за други разред, он осветљава њихов димензионални суоднос – теоријски и звучни. Сагледавањем међусобних подударности и различитости, продубљује се и додатно профилише спознаја оба тонска рода.

Друга фаза рада на Ге-дуру осим усложњавања мелодијске линије доноси и новину у оквиру назначеног темпа/карактера и формалног аспекта мелодијских примера. Увођењем писаних индикација за понављање, Поповић реализује концепт троделности музичке форме. Тематски контраст доприноси изражајности музичке креације, истовремено корелирајући са слично дефинисаним садржајима у литератури за наставу инструмента.

Пример 223. Borivoje Popović, *Solfeđo za II razred*<sup>904</sup>



<sup>903</sup> Исто, 81.

<sup>904</sup> Исто, 86.

Уношењем ознака за карактер извођења и структурно обликовање музичке форме, умањује се дистинкција између мелодијских примера за поставку и обраду тоналитета и примера из литературе. У оквиру области мелодике за други разред проналази се још један музички пример са ознаком карактера.

**Пример 224.** Borivoje Popović, *Solfedо za II razred*<sup>905</sup>



Структура етиде карактером *Grazioso* и концептуалном троделношћу еми-тује и нарочит естетски доживљај, по Поповићу есенцијални сегмент наставе солфеђа. Осветљавајући синергију интерпретације и креације, у оквиру Методских упутстава он истиче да „од самог почетка наставе треба навикавати ученике да музикално и емоционално интерпретирају и најобичнији мелодијски пример”.<sup>906</sup>

У том погледу, стваралачка инспирација Боривоја Поповића утире нову димензију у оквирима српске педагогије наставе солфеђа. Представљајући аутентичне продукте његовог креативно-изражајног ауторског концепта, мелодијски примери су по први пут у историји српске наставе солфеђа еволуирали у композиције са истакнутим насловима који откривају иницијални смисао музичког садржаја. Надовезујући се на иницијалне програмске и апсолутне вокалне минијатуре презент-

<sup>905</sup> Исто, 98.

<sup>906</sup> Исто, Методска упутства, 5.

товане у уџбенику *Solfedo I*, у циклусу уџбеника за нижу школу он значајно проширује ову јединствену материју у области мелодике. Почев од уџбеника за други разред, где се открива само један овакав пример, у публикацијама за старије разреде број минијатура се прогресивно увећава овим следом: уџбеник за трећи разред – четири; уџбеник за четврти разред – седам, уџбеник за пети разред – девет и уџбеник за шести разред – десет. Вокална минијатура *Uspavanka* отвара серију програмских вокалних малих комада Боривоја Поповића у оквиру литературе за наставу солфеџа у основном музичком образовању.

Пример 225. Borivoje Popović, *Solfedo za II razred*<sup>907</sup>

Uspavanka

The musical score for 'Uspavanka' is presented on five staves. The first staff begins with the tempo marking 'Larghetto' and a dynamic of 'p'. The second staff includes a 'cresc.' marking. The third staff features 'mf' and 'rit.' markings. The fourth staff is marked 'a tempo' and 'p'. The fifth staff includes 'cresc.', 'poco rit.', and 'pp' markings. The piece concludes with a double bar line.

У поглављу посвећеном ритму у уџбенику за други разред Поповић наставља иницијалну поставку ритмичких етида на једној линији. Пласирањем ритмичке димензије на овај начин, поспешује се фокусирање специфичности линеарног музичког тока при мануелној и вокално-мануелној репродукцији ритма. У том смислу, Поповић интензивира ритмичку проблематику у осминским тактовима с тим што у потпуности изоставља упознавање тактова са половином као јединицом бројања.

<sup>907</sup> Исто, 100.

Пример 226. Borivoje Popović, *Solfedžo za II razred*<sup>908</sup>



Пример 227. Borivoje Popović, *Solfedžo za II razred*<sup>909</sup>



Проширивањем димензија поглавља „Примери из литературе” у односу на претходни разред<sup>910</sup>, наглашава се неопходност употребе примера из уметничке литературе и музичког фолклора.<sup>911</sup> Осим спознаје историјског музичког контекста заступљених примера – композитора, стила и дела, њихово вокално извођење доприноси унапређивању „општих елемената изражавања: неговању интонативне и ритмичке прецизности путем развијања гласовне и моторне инервације, лепоте тона, смисла за обликовање музичке мисли и способности свесног поимања тонских структура”.<sup>912</sup>

Укључивањем народних украјинских песама у поглавље „Примери из литературе”, Поповић је вокалну музичку традицију означио и квалификовао као значајан наставни материјал у области мелодике. Народне песме ће и у наредним уџбеницима из шестогодишњег циклуса представљати делове поглавља „Примери из литературе”. У том смислу интересантно је напоменути да се Поповићев одабир ослањао искључиво на руске, украјинске, мађарске, енглеске, молдавске и румунске песме и игре. Претпоставка је да је разлог овакве селекције био у упознавању иностране народне традиције и културе, а могуће и корелације са тада актуелним

<sup>908</sup> Borivoje Popović, *Solfedžo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 116.

<sup>909</sup> Исто, 117.

<sup>910</sup> У оквиру музичке грађе у уџбенику за наставу солфеџа у првом разреду школе за основно музичко образовање налази се шеснаест примера из литературе, а у садржају уџбеника за други разред укупно двадесет.

<sup>911</sup> Боривоје Поповић је у поглавље „Примери из литературе” унео и две украјинске народне песме.

<sup>912</sup> Vesna Kršić-Sekulić, *Korelacija nastave solfedža sa instrumentalnom nastavom*, нав. дело, 12.

европским, посебно совјетским почетним школама за наставу музичких инструмената, чији су аутори у своје публикације опсежно укључивали традиционалне песме и игре.<sup>913</sup> Но, ово не појашњава разлоге због којих Поповић у своје уџбенике за наставу солфеђа није укључио и српске народне песме.

**Пример 228.** Borivoje Popović, *Solfeđo za II razred*<sup>914</sup>



Књига за трећи разред изашла је из штампе почетком 1972. године. Задржавајући основна организациона полазишта у процесу систематизовања грађе примењена у уџбеницима за претходна два разреда, Поповић је поновио структурни модел приликом конципирања уџбеника за наставу солфеђа у трећем разреду.

Усаглашавајући наставну материју са тада актуелним наставним програмом, аутор у области мелодике обрађује тоналитете са два предзнака<sup>915</sup>, уз додатно проширење у облику почетног упознавања тоналитета са три повисилице. Поповићев приступ креирању нотних примера значајно се реформише у погледу интенционог сублимирања инструктивних и естетских захтева. У том смислу је приметна употреба ознака за карактер и агогику, које извођачу дају простор за индивидуалну интерпретацију.

<sup>913</sup> У оквиру почетне школе за клавир *Школа игре на фортепиано* групе совјетских аутора, а у редакцији клавирског музичког педагога и музиколога Александра Николајева (Александр Александрович Николаев, 1903–1980), совјетске и иностране народне песме и игре есенцијални су сегмент инструктивне грађе. Видети: Э. Кисель, В. Натансон, А. Николаев и Н. Сретенская, *Школа игре на фортепиано* (ред. А. Николаев), Москва, Музыка, 1975.

<sup>914</sup> Borivoje Popović, *Solfeđo za I i II razred niže muzičke škole (V izdanje)*... 1975, нав. дело, 123.

<sup>915</sup> Наставним програмом за трећи разред школе за основно музичко образовање у области мелодике је предвиђено „певање једногласних мелодијских вежби у G-duru, e-mollu, D-duru, h-mollu, F-duru, d-mollu, B-duru и g-mollu”. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 356.

Пример 229. Borivoje Popović, *Solfedžo za III razred*<sup>916</sup>

Con moto

Пример 230. Borivoje Popović, *Solfedžo za III razred*<sup>917</sup>

Навођењем етида у мери 6/8, Поповић иде корак даље у односу на званичне захтеве Наставног програма у области мелодике у трећем разреду, који промовисање двосложних, тросложних и четворосложних тактова са четвртином са тачком као јединицом бројања предвиђају само у области ритма.<sup>918</sup>

Боривоје Поповић у уџбенику за трећи разред наставља са увођењем програмски оријентисаних вокалних минијатура, вешто интегришући њихове садржајне компоненте: тематски материјал, обликотворну структуру, артикулацију и

<sup>916</sup> Borivoje Popović. *Solfedžo za III razred niže muzičke škole* (IV izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975, 20.

<sup>917</sup> Исто, 36.

<sup>918</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 356.



динамику. Минијатура *Uspomena*<sup>919</sup> појављује се као завршни пример у склопу обраде ге-мола. Осим програмских аспеката музичког садржаја који имају за циљ подстицање и буђење продуктивних асоцијативних представа као иницијалног интерпретативног фактора, музички ток *Uspomene* одражава и јасну педагошку тежњу, која је у складу са финализацијом обраде ге-мола – утврђивање функционалних односа у тоналитету.

Пример 231. Borivoје Popović, *Solfedo za III razred*<sup>920</sup>

**Uspomena**

<sup>919</sup> Осим минијатуре *Uspomena*, у области мелодике у уџбенику за трећи разред школе за основно музичко образовање налазимо још један програмски музички пример – *Stara priča*. Видети: Borivoје Popović, *Solfedo za III razred niže muzičke škole* (IV izdanje)... 1975, нав. дело, 52.

<sup>920</sup> Borivoје Popović, *Solfedo za III razred niže muzičke škole* (IV izdanje)... 1975, нав. дело, 40.

Прве Поповићеве вокалне минијатуре из категорије апсолутне музике у шестотомном уџбеничком циклусу за наставу солфеђа у основној музичкој школи такође су интегрисане у садржину области мелодике у уџбенику за трећи разред. Реч је о *Valceru* и *Igri* у А-дуру.

Пример 232. Borivoje Popović, *Solfedžo za III razred*<sup>921</sup>

**Valcer**

**Allegretto**

**Igra**

**Grazioso**

Садржајно пројектујући познату салонску инструменталну композицију у оквир музичко-педагошке вокалне литературе, Боривоје Поповић се у целости ослања на морфолошке особености валцера – кружни троделни метар; ритмички мото на коме је заснована комплетна ритмичка окосница минијатуре (у питању је модел обима једног такта са карактеристичним изостанком прве, наглашене осмине); јасну форму великог периода са реченицама чија садржина показује почетну

<sup>921</sup> Исто, 44.





Пример 235. Borivoje Popović, *Solfedо za III razred*<sup>925</sup>

Moderato W. A. MOZART  
Passepied

*mf* *p* *mf*  
*p*  
*f*

Крајем 1972. године из штампе излази и четврта књига Поповићевог уџбеничког серијала. У области мелодике, остварена је потпуна корелација са захтевима наставног програма у смислу (предвиђених) нових тоналитета и проблематике промене тактова у оквиру мелодијских примера. У нотним записима све је више ознака за темпо, карактер, артикулацију, динамичко сенчење и агогичка померања, која заступљеним примерима пружају унапређену музичко-естетску димензију.

Пример 236. Borivoje Popović, *Solfedо za IV razred*<sup>926</sup>

Andantino

*p*  
*cresc...*  
*p* *rit.*

<sup>925</sup> Исто, 69.

<sup>926</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za IV razred niže muzičke škole* (III izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975, 40.

У уџбенику за четврти разред проналази се и седам вокалних минијатура, претежно из категорије апсолутне музике. Ауторов приступ овом специфичном музичком ткиву карактерише обликовање садржаја по нарочитим структурно-композиционим принципима, као на пример – варијационом принципу излагања музичког материјала. Обрада тематске грађе у вокалном комаду *Male varijacije* реализована је по моделу орнаменталног варирања, уз додатну диференцијацију динамичких платоа.

**Пример 237.** Borivoje Popović, *Male varijacije*<sup>927</sup>

Male varijacije

Allegro ma non troppo  $\text{♩} = 74$

The musical score for "Male varijacije" is presented in a single system with eight staves. The tempo is marked "Allegro ma non troppo" with a quarter note equal to 74 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, and *f*. Performance directions include *cresc...* and *ril...*. The music features ornamental phrasing and dynamic contrast.

Осим *Malih varijacija*, Поповић је навео минијатуре апсолутне музике са игром као базичним основом садржајне и формалне изградње – *Vals*, *Igra*, *Stara*

<sup>927</sup> Исто, 28.

*igra...* Једина програмска минијатура која се проналази у уџбенику за четврти разред је *Čežnja*.

Пример 238. Borivoje Popović, *Čežnja*<sup>928</sup>

**Čežnja**

Andantino

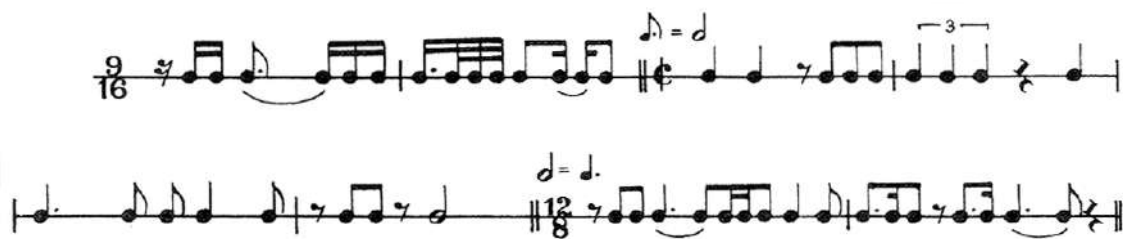
The musical score for "Čežnja" is written in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of four staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to mezzo-forte (*mf*). The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit...*) leading to piano (*p*) and then pianissimo (*pp*).

Интензивно динамичко сенчење доминирајућег поступног мелодијског тока оживљава његов речитативни карактер, доприноси општој „узбуђености” музичког израза. У истом смислу се сагледава и периодична структура минијатуре, осветљавајући формално, и посебно мисаоно значење музичке реченице као инспиративног развојног стожера композиторске замисли. Компоновањем примера програмског карактера и њиховим укључивањем у литературу за наставу солфеџа, Поповић је предочио свеобухватност својих педагошких тумачења и естетских стремљења у раду на мелодици и истакао значај солфеџа као музичко-педагошке дисциплине у процесу обликовања интерпретације музичког дела.

Вишеслојни садржајни концепт наставне области ритма у уџбенику за четврти разред осветљава развојне фазе наставне праксе: обнављање раније стечених знања – поглавље „Ритмичке вежбе” и усвајање нових наставних садржаја приказано у оквиру поглавља „Промене тактова” и „Триола”. Проблематику промене тактова у линеарном ритмичком току Поповић је конкретизовао приказивањем промене ритмичких врста и јединица бројања, са изједначавањем трајања јединице бројања.

<sup>928</sup> Исто, 24.

Пример 239. Borivoje Popović, *Solfedо za IV razred*<sup>929</sup>



С обзиром на то да је препаративна етапа и интродукција неправилне ритмичке/тонске групе триоле била интегрисана у област ритма у уџбенику за трећи разред, садржина поглавља „Триола” у четвртој књизи доноси вишу сферу рада, са двојним фокусом: диференцирање триоле на јединици бројања и мале триоле у целини линеарног ритмичког контекста и перципирање различитих модела унутрашње структурне поделе триоле на јединици бројања.

Прогресивно увећање одабраних примера из уметничке литературе и музичког фолклора у односу на обим завршног поглавља у претходном уџбенику<sup>930</sup> додатно потврђује идејне постулате Боривоја Поповића предочене у оквиру Методских упутстава, који се тичу вишеструких апликативних могућности примера из литературе у наставној пракси – разумевања основних карактеристика музичких епоха и стилова, специфичности индивидуалног композиторског музичког језика и начина музичког извођења у смислу компарације вокалног и инструменталног стила.

После двогодишње паузе, Боривоје Поповић објављује *Solfedо za V razred niže muzičke škole*.<sup>931</sup> Припремајући музичку грађу за овај уџбеник, он је начинио знатне измене у односу на програмске захтеве наставног програма у главним областима наставе солфеђа – мелодици и ритму.

У уџбенику за пети разред област мелодике систематизована је у три основна поглавља: „Мелодијске вежбе”, „Алтерације” и „Модулативне мелодије”. Иницијалну целину творе мелодијски примери у свим тоналитетима са пет предзнака, као и тоналитетима са шест повисилица. Упоредо са стандардним видовима орто-

<sup>929</sup> Исто, 64.

<sup>930</sup> У оквиру поглавља „Примери из литературе” у уџбенику за трећи разред ниже музичке школе налази се седамнаест примера, док се у публикацији за следећи разред образовног циклуса проналази укупно двадесет три музичка садржаја.

<sup>931</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za V razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1974.



графије (са исписивањем предзнака иза нотног кључа и испред самих нота у меодијским току) које је Поповић најавио почев од првог уџбеника у циклусу, у нотним записима већине мелодијских примера изостају ознаке параметара музичке садржине. У том погледу издвајају се само примери из категорије вокалних минијатура, којих у овом уџбенику има укупно девет. Прва, која се појављује као завршница обраде Ха-дура, припада типу апсолутне минијатуре.

**Пример 240.** Borivoje Popović, *Etida*<sup>932</sup>

Etida

Andantino

У оквиру вокалне и инструменталне извођачке музичке терминологије, ети- да се најчешће тумачи као музички текст намењен примени неког техничког поступка. При том, осветљавање примарног, инструктивног аспекта не умањује неопходну узајамну повезаност техничког и музичког развоја која представља један од

---

<sup>932</sup> Исто, 20.

главних педагошких стожера у процесу наставе. *Etida* Боривоја Поповића фокусира се на значајне елементе вокалне технике: одржавање прецизности интонације током извођења; повећање опсега гласа; усавршавање респирације; достизање еластичности и покретљивости гласа који у сарадњи са прецизном визуелном перцепцијом треба да обезбеди флуентност извођења... Дугогодишње искуство хорског диригента утицало је на укључивање рада на развоју вокалне технике у оквире наставе солфеђа помоћу посебно адаптираних и осмишљених примера. Првенствени педагошки циљ оличен је у постизању баланса између техничког развоја, који претпоставља успостављање аутоматизама, „покоравање” моторног система извођача његовој музичкој вољи и уобличавању индивидуалног музичког израза. Осим *Etide*, у групи вокалних минијатура апсолутне музике у уџбенику за пети разред налазе се и *Melodija* (гис-мол), *Barcarola*, *Igra*, *Melodija* (дис-мол) и *Vals*.

Сагледавањем програмских минијатура Боривоја Поповића у уџбеницима за наставу солфеђа у основном музичком образовању осветљено је узајамно дејство тоналног, тематског и структурног плана – музичке синтаксе. У исто време разоткривен је ауторски иницијални мотив садржан у жељи за трансфером стваралачке идеје и музичке поруке интерпретатору. Једна од нарочито успешних програмских вокалних минијатура је *Pastorala*.

Пример 241. Borivoje Popović, *Pastorala*<sup>933</sup>

Pastorala

<sup>933</sup> Исто, 72.



Музички језик Поповићеве *Pastorale* почива на занимљивој модално-тоналној синергији. У уводном и завршном делу минијатуре доминира тембр еолског модуса *in Fis*, док се у средишњем сектору фокусира мутациона релација А-дура и а-мола. Планску оријентацију музичког садржаја доследно прати и троделни формални концепт организације музичке грађе. Релјефност музичког записа подржава ауторово музичко виђење замишљеног, ванмузичког садржаја предочавајући обликовање интерпретације које се сагледава у преовлађујућој, мирној *legato* артикулацији, постепеној смени динамичких сигнала и буђењу извођачког осећаја за агогичке нијансе музичког тока. Боривоје Поповић је у садржину области мелодике у овом уџбенику инкорпорирао још две програмске минијатуре – *Uspomeni* и *Uspavanku*.

Додатно проширујући захтеве наставног програма у области мелодике, Поповић уводи етиде у мешовито сложеним тактовима. Истичући устаљену позицију тродела у оквиру назначене мере, он је посебно артикулационо наглашава у циљу подржавања презизног акцентовања.

**Пример 242.** Borivoje Popović, *Solfedžo za V razred*<sup>934</sup>



<sup>934</sup> Исто, 30.



Поповић је почетак рада на алтерацијама у настави солфеђа предвидео тек у петом разреду основног музичког образовног нивоа, иако је препорука у тада важећем наставном програму сугерисала увођење овог елемента у области мелодике почев од трећег разреда. У оквиру сажете напомене апострофирано је да у мелодијским вежбама треба „постепено уводити скретничне полустепене навише и наниже (у дуру и мољу). Ово је потребно ради коришћења дечје вокалне литературе.”<sup>935</sup>

Оријентишући се на процес савладавања алтерација у мелодијском току, Боривоје Поповић је компоновао примере у тоналитетима до три предзнака. Ову специфичну материју у области мелодике он презентује и путем вокалних минијатура, у којима хроматске промене основних тонова допуњују колористичку димензију мелодијског тока.

**Пример 243. Borivoje Popović, Vals**<sup>936</sup>



Најзначајније програмско проширење у области мелодике свакако налазимо у поглављу „Модулативне мелодије”. Поменуте етиде могу се поделити у две садржајне категорије: 1) мелодијски токови са једном модулацијом у паралелни или

<sup>935</sup> Претпоставка је да се под идиомом „дечја вокална литература” у тексту наставног програма реферирало на област дечјих уметничких песама. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 356.

<sup>936</sup> Borivoje Popović, *Solfeggio za V razred niže muzičke škole, ...*, 1974, нав. дело, 67.

доминантни тоналитет и повратком у почетни и 2) мелодијски токови са модулацијом у паралелни или доминантни тоналитет. По сложености интонативне проблематике у једногласју, дијатонске модулације знатно су једноставније од алтерација. Промена тоналног центра у мелодијском току представља захтев хитре детекције нове тоналне сфере. Опажањем индикатора модулације у музичком тексту, најчешће представљеним хроматском променом тона, разоткрива се модулативна инерција и омогућава функционално разумевање тоналних односа. Иако је поглавље „Модулативне мелодије” сачињено од само седам мелодијских примера, његов суштински значај сагледава се у иницирању рада на развоју хармонског слуха у оквиру наставе солфеђа.

**Пример 244.** Borivoje Popović, *Solfedžo za V razred*<sup>937</sup>



Иновације у уџбенику за пети разред приметне су и у оквиру садржине посвећене области ритма. У том погледу аутор уводи „полиритмичке вежбе”. Иако ова формулација експлицитно указује на полиритмички концепт инструктивног материјала, сагледавањем је потврђено да су у питању вежбе „двогласног ритма”. Осветљавајући само неке од могућности извођења оваквог типа задатака, Поповић прецизира:

«а) Ученик са две руке изводи ритмичку вежбу (у једној руци је оловка) и то десном руком откуцава горњу а левом руком доњу деоницу примера.

<sup>937</sup> Исто, 71.

б) Ритмички пример се изводи на тај начин што се једна деоница пева на једном тону а друга деоница се откуцава.

ц) При извођењу ових вежби могу се користити и дечји инструменти – из групе удараљки – Орфовог инструментарија.

д) Полиритмичке вежбе могу бити извођење и на клавиру».<sup>938</sup>

**Пример 245.** Borivoje Popović, *Solfedžo za V razred*<sup>939</sup>



Примарни циљ ових вежби огледа се у активацији и развијању окуломоторне координације као базичне вештине која се увежбава и подстиче низом комбинованих варијанти извођења. С обзиром на то да овакав тип примера не укључује мелодијску димензију, предлог варијанте реализације који предвиђа „певање на једном тону” заправо инсинуира изговор ритма неутралним слогом на одређеној, фиксираној тонској висини. Суоднос деоница у директној је вези са усложњавањем фактуре и метричким параметрима ритмичког тока. Могућност инструменталног извођења поменутих етида додатно доприноси развоју координисаности покрета. У том смислу, коришћење ритмичких инструмената са неодређеном висином тона Орфовог инструментарија (мали бубањ, звечке, даире, штапићи...) свакако је адекватније у односу на предложену употребу клавира.

У јулу 1975. године Боривоје Поповић заокружује уџбенички циклус за наставу солфеџа у школи за основно музичко образовање публикавањем уџбеника за шести разред.<sup>940</sup> С обзиром на завршницу основног нивоа музичког образовања, образовни процес у овом разреду се, осим усвајања новог градива, заснива у великој мери на обнављању и утврђивању стечених знања и вештина у свим областима наставе солфеџа.

<sup>938</sup> Исто, Методска упутства, 10–11.

<sup>939</sup> Исто, 85.

<sup>940</sup> Иако је рад на уџбенику био окончан 1975. године, из штампе је званично изашао почетком наредне (1976).

Модификујући захтеве из Наставног програма у области мелодике у петој и шестој години музичког школовања, обрада тоналитета са шест и седам предзнака равномерно је распоређена, успостављајући неопходан баланс наставног градива.<sup>941</sup>

Не мењајући формално-концептуални модел систематизације наставне грађе који је применио приликом креирања уџбеника за пети разред, Поповић обликује завршну уџбеничку публикацију за наставу солфеђа у почетном музичком образовном нивоу. Осим инструктивно-техничких етида у области мелодике у чијим нотним записима нису, или су дозирачно присутне ознаке свих музичких параметара, Поповић даје највећи број вокалних минијатура у односу на уџбенике из претходних разреда – десет. Евидентном доминацијом вокалних комада из категорије апсолутне музике, он истиче значај аутономног музичког израза који се рефлектује у синтези тонова и облика.

Стварајући у духу музичког фолклора, аутор се обраћа традиционалном као узорној парадигми коју преобликује разноврсним композиционим поступцима. Минијатуре *Oro* и *Narodna*, динамичне музичке творевине, креиране су по узору на Поповићеве етиде са елементима музичке фолклорне грађе из уџбеника *Solfedо I* и *Intonacija*.

**Пример 246.** Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred*<sup>942</sup>

ORO

<sup>941</sup> Програмска концепција области мелодике у оквиру петог разреда предвиђала је обраду свих лествица са пет, шест и седам предзнака, док је у оквиру завршне године планирано „понављање и утврђивање мелодијског градива из претходних разреда”. Видети: „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 357.

<sup>942</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1976, 44.



Вокалне минијатуре Боривоја Поповића вишезначно дочаравају његов особен музички стил, који континуирано спаја традиционално и модерно, инструктивно и уметничко, презентујући садржину која упућује на емоционалну и музикалну интерпретацију.

Обрађујући проблематику алтерација у уџбенику за шести разред, Поповић реализује дуални методички циљ у области мелодике који се сагледава у вишој фази рада на тоналитету (у питању су обрађени тоналитети у претходним разредима) и паралелном савладавању мелодијских токова са алтерацијама у оквиру тоналитета са шест и седам предзнака. Нотни записи примера у поглављу „Алтерације” у већини случајева не садрже пратеће интерпретативне ознаке и смернице, али се ипак проналазе и они чији је текст у потпуности карактерно, артикулационо и динамички детерминисан.

Пример 247. Borivoje Popović, *Solfèdo za VI razred*<sup>943</sup>



<sup>943</sup> Исто, 62.



Завршно поглавље у области мелодике фокусира динамику модулације у мелодијском току. Почев од повратне модулације из мола у молску доминанту, Поповић прогресивно усложњава модулативну фреквенцију у оквиру мелодијских примера. Вишеструке промене тоналног центра удружене са компактном фактуром и континуираном моториком музичког тока, представљају изразито сложен инструктивно-технички захтев. Последњим музичким примером у поглављу „Модулације” Поповић се ипак враћа начелима истакнутим у оквиру Методских упутстава, подвлачећи есенцијални значај баланса инструктивног и естетског аспекта приликом креирања музичких садржаја у области мелодике. Програмском вокалном минијатуром под називом *Bakina priča* иницира се вишедимензионална спознаја музичке креације сагледана као „уметнички аспект вокалне интерпретације у настави солфеђа”.<sup>944</sup> Демистификујући синтезу фактора „развоја музикалности кроз разумевање карактера и садржине музике која се изводи; развоја музичког мишљења као координатора процеса преноса музичког ткива у музичко извођење...”,<sup>945</sup> афирмишу се и изграђују вишезначне могућности вокалне интерпретације у настави солфеђа.

Пример 248. Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred*<sup>946</sup>

**BAKINA PRIČA**

<sup>944</sup> Драгана Тодоровић, Уметнички аспект вокалне интерпретације у настави солфеђа, у: проф. мр Сретко Дивљан (главни уредник), Зборник радова *Уметност у методикама наставе*, Јагодина, Педагошки факултет, 2008, 110.

<sup>945</sup> Исто, 115–116.

<sup>946</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred niže muzičke škole*, нав. дело, 72.



У области ритма, материја прати захтеве наставног програма у погледу предоченог понављања и утврђивања ритмичког градива из претходних разреда<sup>947</sup>, али је Поповић поново додатно проширује увођењем вежби двогласног ритма. У односу на физиономију ових специфичних ритмичких примера у оквиру уџбеника за пети разред, где су биле заступљене искључиво изоритмичке врсте парне дистрибуције (2/4, 3/4, 4/4), вежбе у завршном уџбенику за солфеђо осмишљене су и у оквиру мешовитих тактова/метаритма.<sup>948</sup> Овде методичка тежња за координацијом посебно осветљава релацију акцената и трајања у синергији садржајно различитих ритмичких деоница.

Стандардно закључно поглавље свих уџбеника за солфеђо Боривоја Поповића у основном музичком образовању пружа селекцију примера из литературе, који освежавају рад на једногласју у области мелодике. Укључивање овог типа задатака у наставном процесу подвлачи усклађеност са вишеслојним програмским аспектима мелодике која подразумева: рад на интонативној прецизности; адаптацију на различит темпо и карактер музике; развој вокалне технике и естетских диспозиција које обликују изражајност извођења. У том смислу посебно се истиче инсерт из композиције *Romanza* румунског композитора Јона Думитрескуа (Ion Dumitrescu, 1913–1996).

<sup>947</sup> „Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање”... 1964, 357.

<sup>948</sup> У области српске методике наставе солфеђа, термин *метаритам* први пут уводи Зорислава Васиљевић у својој публикацији *Теорија ритма*, у смислу експлицитније одреднице мешовито сложених тактова. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1985, 92.

Пример 249. Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred*<sup>949</sup>

Andante malinconico e sensibile ♩ = 66  
Tempo rubato

JON DUMITRESCU  
ROMANZA

*p*

*mf* *mf*

*f* *p* *molto cresc.*

*con sentimento* *f*

*p*

*mf* *p calando* *f*

*mf recitando* *f*

Циклус уџбеника Боривоја Поповића за наставу солфеђа у основној музичкој школи, први тог типа у историји српске музичке педагогије, испунио је своју иницијалну сврху која се састојала у обезбеђивању недостајуће наставне литературе у почетном музичком образовању почетком осме деценије 20. века. Сукцесивним штампањем овог шестокњижја и директном имплементацијом у процес наставе солфеђа не само у Србији, већ и на простору целе тадашње Југославије, Поповићеве уџбеници су по садржају, изгледу и функцији представљали значајан материјални део система образовања.

<sup>949</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za VI razred niže muzičke škole*, ... 1976, нав. дело, почетна страна композиције *Romanza*, 90.

Интензивна издавачка динамика говори о великој рентабилности комплетног циклуса уџбеника Боривоја Поповића за наставу солфеђа у школи за основно музичко образовање: *Solfedо за I и II razred* – 1970. (прво издање)<sup>950</sup>, 1971. (друго издање)<sup>951</sup>, 1972. (треће издање)<sup>952</sup>... *Solfedо за III razred* – 1972. (прво и друго издање)<sup>953</sup>, 1973. (треће издање)<sup>954</sup>, 1975. (четврто издање)<sup>955</sup>... *Solfedо за IV razred* – 1972. (прво издање)<sup>956</sup>, 1974. (друго издање)<sup>957</sup>... *Solfedо за V razred* – 1974. (прво издање)<sup>958</sup>, 1975. (друго издање)<sup>959</sup>... *Solfedо за VI razred* – 1976. (прво издање)<sup>960</sup>...

Велику улогу у популаризацији ових уџбеника имала је и Поповићева агилност у погледу одржавања семинара и практичних предавања/радионица са тематиком обраде наставне грађе у области солфеђа у основном музичком образовању по поменутиим публикацијама. Први у низу био је семинар у Аранђеловцу који је он одржао у периоду од 1. до 8. септембра 1970. године, са најављеним програмом „Упознавање са новим уџбеницима солфеђа за I и II разред ниже музичке школе (практичан рад)”.<sup>961</sup>

Успостављање неопходне компатибилности нових наставних програма и уџбеничке литературе условило је и модификације у садржини нових издања Поповићевих публикација. Наставним програмом за основно музичко образовање из 1977. године званично се уводи ритмичко читање као обавезни сегмент области ритма у настави солфеђа. У напомени која садржи методичке смернице при савладавању ритма у првом разреду, наглашено је да се „увежбавање ритма (...) изводи

---

<sup>950</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole...* 1970, нав. дело.

<sup>951</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole* (друго издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1971.

<sup>952</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за I и II razred niže muzičke škole* (треће издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1972.

<sup>953</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за III razred niže muzičke škole...* 1972, нав. дело.

<sup>954</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за III razred niže muzičke škole* (треће издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1973.

<sup>955</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за III razred niže muzičke škole* (четврто издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.

<sup>956</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за IV razred niže muzičke škole...* нав. дело, 1972.

<sup>957</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за IV razred niže muzičke škole...* нав. дело, 1972.

<sup>957</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за IV razred niže muzičke škole* (друго издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1974.

<sup>958</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за V razred niže muzičke škole...* нав. дело, 1974.

<sup>959</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за V razred niže muzičke škole* (друго издање), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.

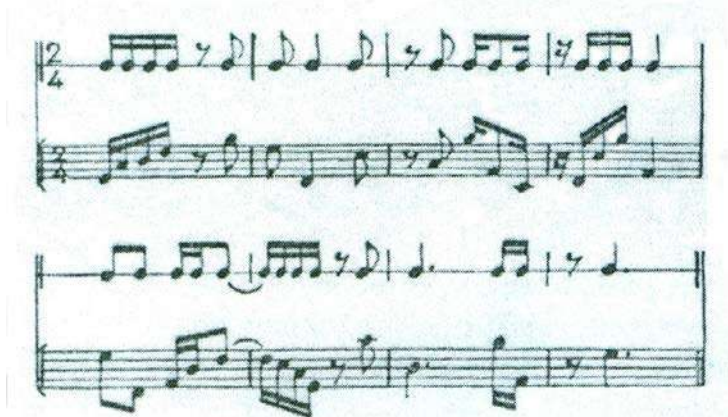
<sup>960</sup> Borivoje Popović, *Solfedо за VI razred niže muzičke škole...* нав. дело, 1976.

<sup>961</sup> *Materijali o seminarima 1959–1976* (рукопис), Beograd, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 52.

на два начина: а) извођењем ритмичке вежбе написане на једној линији, б) ритмичким изговором нотног текста (солмизационим слоговима) написаног у линијском систему (парлато)”.<sup>962</sup>

Боривоје Поповић је још 1963. године у чланку „Ritam i odgoj sluha”<sup>963</sup> представио могућности унапређења наставе солфеђа у области ритма. Говорећи о разноврсним варијететима нотног записа ритмичких вежби, он подвлачи да би „уобичајени начин писања и извођења ритмичких вежби са једне хоризонталне линије требало (...) обогатити и тиме што би се ритмичке вежбе писале и на линијском систему као и мелодијске вежбе. Ово утолико пре што се у музичкој литератури, односно при практичном музицирању, ипак ређе наилази на нотни текст који је написан само на једној линији (осим код ударалки)”.<sup>964</sup> Ослањајући се на методске поступке при савладавању ритма белгијског музичког педагога и композитора Фернанда Фонтена (Fernand-Marcel Fontaine, 1921–1989) из публикације *Traité pratique du rythme*<sup>965</sup>, Поповић је навео пример у оквиру кога је приказан ритмички ток са дуалним верзијама записа. Нотација на једној линији потенцира линеарни аспект ритмичке садржине, док модел у оквирима вертикале и хоризонтале линијског система промовише улогу солмизационих слогова као интегративног семиотичког фактора у процесу вокалне репродукције ритма.

**Пример 250.** Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”<sup>966</sup>



<sup>962</sup> „План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање”, *Просветни гласник: службени орган Просветног савета СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства*, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1977, 480.

<sup>963</sup> Боривоје Поповић, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело.

<sup>964</sup> Исто, 8.

<sup>965</sup> Fernand Marcel Fontaine, *Traité pratique du rythme*, Paris, H. Lemoine, 1955.

<sup>966</sup> Боривоје Поповић, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело, 8.

У периоду 1981–1982. године из штампе су изашла нова допуњена издања комплетног циклуса Поповићевих уџбеника.<sup>967</sup> Делујући у складу са изменама Наставног програма за школе за основно музичко образовање из 1977. године, он уџбеничку грађу допуњује новим наставним садржајима из области ритма. По његовим речима, „програмски захтеви су у овом уџбенику до извесне мере повећани и прилагођени захтевима најновијег наставног програма. У ту сврху је, у овом издању, књига допуњена новим наставним садржајима из области ритмике („Ритмичко читање” и „Ритмички солфеђо”). То је учињено, поред осталог, и због тога да се настава солфеђа што више приближи инструменталној настави.”<sup>968</sup> Ново допуњено издање препоручио је за штампу и донекле измењен тим рецензената: Властимир Перичић, ванредни професор Факултета музичке уметности, Јован Ђорђевић, професор средње музичке школе „Станковић” и Петар Стоковић (1931–1994), професор Педагошке академије за образовање наставника разредне наставе у Београду.

Уводећи равномерно и ритмичко читање, као нове облике рада у оквиру наставе ритма<sup>969</sup>, Поповић их дефинише идиомима *ритмичко читање* и *ритмички солфеђо*.<sup>970</sup> Област ритмичког читања у уџбенику за први разред конципирана је у неколико потпоглавља, са постепеним усложњавањем садржине. Презентација наставне материје реализована је корелацијом основних параметара ритмичког тока – основне ритмичке јединице, карактеристичног интервалског покрета и нотног кључа:

„Основна ритмичка јединица”

а) Секундна кретања

<sup>967</sup> Сва нова допуњена издања публикована су 1981. године, осим новог уџбеника намењеног настави солфеђа у шестом разреду, која је из штампе изашао 1982. године.

<sup>968</sup> Војвоје Поповић, *Solfedо за I разред ниже музичке школе* (ново допуњено издање), Београд, Удружење музичких педагога Србије, 1984, Предговор, 3.

<sup>969</sup> Иако је новим наставним планом и програмом за основно и средње музичко образовање из 1977. године формално озваничено увођење ритмичког читања, то заправо не представља иновацију у оквирима српске наставе солфеђа. Исидор Бајић је још на почетку 20. века, тачније 1904. године, промовисао овај облик рада у настави ритма интегришући га у садржину књиге *Школа правилног нотног певања*. Истичући значај интенције унапређења тадашње наставе нотног певања, Зорислава Васиљевић наводи да Бајића „на жалост, нико (...) од потоњих писаца није следио, тако да је парлато остао готово непознат у Србији до седме деценије овог века...”. Видети: Zorislava M. Vasiljević, *Metodika solfedо*, Београд, 1991, 130–131.

<sup>970</sup> Наведени термини су експлицирани у оквиру аналитичког сагледавања новог, допуњеног издања уџбеника *Solfedо I за средње музичке школе* Боривоја Поповића из 1981. године. Видети стране 333–334 у овом раду.

Виолински и бас-кључ

b) Кретања у интервалу терце

c) Интервалски покрет у квартама и квинтама

d) Интервалски покрет у секстама, септимама и октавама

„Дводелна подела ритмичке јединице”

У почетном потпоглављу *Секундна кретања* ученицима је дата препаративна визуелна одредница у смислу назначеног опсега у оквиру кога се развија секундни покрет.

**Пример 251.** Borivoje Popović, *Solfedo za I razred*<sup>971</sup>

The image displays four staves of musical notation in treble clef, C major, and common time. The first staff shows a simple melodic line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The third staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, ending with a double bar line.

Обим опажања и читања нотног текста се у примерима који следе постепено повећава, досежући чак и више октава ( $g-c^3$ ). Прогресивно усложњавање фактуре одлика је поглавља „Дводелна подела јединице бројања”. Осим компактности нотног записа, музички текст карактеришу и учестали скокови, иницирајући координацију визуелне перцепције и прецизне гласовне реализације.

Завршно поглавље из области ритма у уџбенику за први разред посвећено је *ритмичком солфеђу*. Иницијално интегришући једноставну фактуру и значајне скокове, у даљем току Поповић повећава захтеве увођењем непотпуног такта на почетку ритмичког примера, лигатура које продужавају трајање и посебно разли-

<sup>971</sup> Borivoje Popović, *Solfedo za I razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje)... 1984, 71.

читих врста пауза, што захтева појачану извођачку пажњу и будност. Укључујући у грађу и материју која није предвиђена наставним програмом (пример за ритмичко читање у такту 6/8; садржај нотирани у два система и два кључа са фокусом на триоли на јединици бројања; примере са четвороделном поделом јединице бројања)<sup>972</sup>, Боривоје Поповић је искористио ауторску слободу у смислу проширивања садржаја, сасвим извесно због омогућавања неопходне корелативне споне са наставом инструмента. У почетној настави клавира рецимо, употребљавају се музички примери за развијање координације покрета (измењивање руку), а и „изграђивања опажања по групама”.<sup>973</sup>

**Пример 252.** Borivoje Popović, *Solfedо za I razred*<sup>974</sup>

**TRODELNA PODELA RITMIČKE JEDINICE**

(Triola)



Модификована издања осталих уџбеника из серијала за наставу солфеђа у основном музичком образовању садрже интегрисана поглавља посвећена ритмичком читању и ритмичком солфеђу. Тенденциозно проширујући програмске захтеве у области ритма, Поповић остаје доследан моделу систематизације инструктивне грађе примењеном у новом допуњеном уџбенику за први разред, са главним поглављима „Ритмичко читање” и „Ритмички солфеђо”, која садрже етиде у оквиру једног и комбинацији два нотна система.

<sup>972</sup> Наставни програм у области ритма предвиђао је само савладавање двосложног, тросложног и четворосложног такта парне дистрибуције у првом разреду школе за основно музичко образовање. Видети: „План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање”... 1977, 480.

<sup>973</sup> Е. М. Timakin, *Vaspitanje pijaniste*, нав. дело, 32.

<sup>974</sup> Borivoje Popović, *Solfedо za I razred niže muzičke škole (novo dopunjeno izdanje)*... 1984, 87.



Иако је у Предговорима нових уџбеничких издања јасно наглашено да је основна идеја увођења ритмичког/равномерног читања и ритмичког солфеђа/ритмичког читања приближавање облицима рада у инструменталној настави, Поповић примере у наведеним областима даје без интегрисаних ознака за темпо, карактер, метрономску одредницу и артикулацију. Изостанком фразирања фокусира се само базично детектовање нотног записа у смислу прецизног извођења ритмичког тока уз истовремену контролу равномерности пулса, али се не достиже виша сфера разумевања. Сагледавајући мотивацију као један од основних фактора стимулације развоја вештине читања нотног текста, Зорислава Васиљевић истиче есенцијалну улогу нотне слике као иницијалног опажајног искуства у процесу репродукције.<sup>975</sup> У том погледу, судећи по наведеним примерима у уџбеницима за нижу школу, Поповић се задржава на основној фази рада у области ритмичког читања.

После нових допуњених издања уџбеника из 1981. године, у наредне четири деценије објављен је велики број њихових репринт верзија. Последње, публиковано 2020. године у сарадњи издавачке делатности Удружења музичких и балетских педагога Србије и „Ноте” из Књажевца, још један је доказ њихове трајности, рентабилности и актуелности у савременом наставном процесу.<sup>976</sup>

Деловање Боривоја Поповића као писца уџбеничке литературе за наставу солфеђа у школи за основно музичко образовање почетком седамдесетих година 20. века, подстакло је и друге српске ауторе да се ангажују у креирању уџбеничких циклуса. Владимир Јовановић (1937) издаје прву књигу, *Solfedо: за ученике I razreda škole за основно музичко образовање* 1972. године<sup>977</sup>, а Зорислава Васиљевић 1983. започиње уџбенички серијал *Solfedо – Ritam*.<sup>978</sup>

---

<sup>975</sup> Zorislava M. Vasiljević, *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*, нав. дело, 161.

<sup>976</sup> Године 1988. штампано је и издање Поповићевог уџбеника за први разред ниже музичке школе на Брајевом писму. Видети: Боривоје Поповић, *Солфеђо за I разред ниже музичке школе* (издање на Брајевом писму припремио и приредио Милош Лукић према издању из 1976), Београд, „Филип Вишњић”, 1988.

<sup>977</sup> Vladimir Jovanović, *Solfedо: за ученике I razreda škole за основно музичко образовање*, Knjaževac, „Nota”, 1972.

<sup>978</sup> Zorislava M. Vasiljević: *Solfedо – Ritam I: udžbenik за ученике I i II razreda škole за основно музичко образовање*, Knjaževac, Nota, 1983; *Solfedо – Ritam II: udžbenik за ученике III i IV razreda škole за основно музичко образовање*, Knjaževac, „Nota”, 1985; *Solfedо – Ritam III: udžbenik за ученике V i VI razreda škole за основно музичко образовање*, Knjaževac, „Nota”, 1986.

### 4.3. МУЗИЧКО-ПЕДАГОШКЕ, СТРУЧНЕ И ВАНШКОЛСКЕ АКТИВНОСТИ

Посебна целина рада садржи релевантне податке о вишедеценијској и перманентној активности Боривоја Поповића као професора солфеђа, методика наставе, ментора при изради дипломских и магистарских радова из методичких дисциплина, рецензента издања из области музичке педагогије и извођаштва, координатора, реализатора и учесника скупова организованих у форми стручног усавршавања музичких педагога у области музичког васпитања и солфеђа...<sup>979</sup> С обзиром на обимност фактографије, начињен је одабир најзначајнијих Поповићевих музичко-педагошких, стручних и ваншколских активности.

#### Менторски рад

Боривоје Поповић се током радне каријере на Музичкој академији/ Факултету музичке уметности у Београду остварио као ментор на основним<sup>980</sup> и последипломским/магистарским студијама у области музичке педагогије. У архивама Студентског реферата и Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности у Београду похрањени су бројни писани студентски радови<sup>981</sup> из области Методике музичке наставе на основним студијама у класи предметног наставника Боривоја Поповића: а) обрада наставне јединице за практично предавање у основној и средњој општеобразовној школи, б) семинарски радови и реферати, в) радови на стручном испиту, д) клаузуре на дипломском испиту и е) домаћи дипломски радови. У сачуваној архивској грађи проналази се и неколико писаних радова

---

<sup>979</sup> Архивски извори који сведоче о наведеним Поповићевим музичко-педагошким активностима прикупљени су на основу истраживања архива Опште службе, Студентског реферата и Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности и архиве Удружења музичких и балетских педагога Србије у Београду.

<sup>980</sup> Подаци из архиве Студентског реферата Факултета музичке уметности у Београду потврђују да је тридесет седам студената из класе Боривоја Поповића одбранило дипломске радове из области методике музичке наставе и методике наставе солфеђа. Видети: Протокол дипломских испита Музичке академије од 24.06.1964. до 22.12.1970, књига IV, Записник дипломских испита од 22.12.1970. до 12.10.1977, књига V и Записник дипломских испита од 13.10.1977. до 22.06. 1984. године, Београд, архива Студентског реферата Факултета музичке уметности.

<sup>981</sup> Систематизација писаних студентских радова из методике музичке наставе и методике наставе солфеђа изведена је према њиховој концептуално-програмској категоризацији која је на Музичкој академији/Факултету музичке уметности била актуелна шездесетих и седамдесетих година 20. века.

из предмета Методика наставе солфеђа (категорија домаћи дипломски рад) у класи Боривоја Поповића.

Године 1973. методика наставе солфеђа постала је интегративни део Наставног плана VIII одсека/Одсека за општу музичку педагогију<sup>982</sup>, што је у значајној мери утицало на покретање процеса научног сазнања и истраживања у оквиру наведене методичке дисциплине.<sup>983</sup> Први последипломски рад из области методике наставе солфеђа под менторством редовног професора Боривоја Поповића одбранен је 24. октобра 1979. године – студент Вера Миланковић, тада асистент на Катедри за солфеђо, магистрирала је на тему *Intonativna problematika savremene melodike u nastavi solfeđa*.<sup>984</sup>

Наредне године, студент Сениха Спахиу<sup>985</sup> је одбранила завршни рад на последипломским студијама из области методике музичке наставе под називом *Muzički razvoj dece u početnoj fazi nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi*, рађен под менторством редовног професора Боривоја Поповића.<sup>986</sup>

Студент Весна Кршић<sup>987</sup> магистрирала је из области методике наставе солфеђа у класи редовног професора Боривоја Поповића 18. јуна 1981. године, одбравши рад *Korelacija nastave solfeđa sa instrumentalnom nastavom – drugi deo*.<sup>988</sup>

---

<sup>982</sup> *Statut Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1973, 12.

<sup>983</sup> Драгана Тодоровић, Катедра за солфеђо и музичку педагогију, у: др Ивана Перковић (уред.), *80 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 191.

<sup>984</sup> Испитну Комисију на завршном испиту последипломских студија Vere Миланковић сачињавали су: Дејан Деспић, Мирослава Васиљевић, Властимир Перичић, Милутин Раденковић и Боривоје Поповић. Видети: Досије Vere Миланковић бр.101, Записник завршних испита I и II године последипломских студија, Београд, архива Студентског реферата Факултета музичке уметности.

<sup>985</sup> Сениха Спахиу (1936) била је дугогодишњи професор методике музичке наставе на Музичком одсеку Факултета уметности у Приштини.

<sup>986</sup> Одбрана магистарског рада Сенихе Спахиу одржана је 30. јуна 1980. године, а Комисија је била у саставу: Милутин Раденковић, Константин Бабић, Мирјана Ивановић, Властимир Перичић и Боривоје Поповић. Видети: Досије Сенихе Спахиу бр. 142, Записник завршних испита I и II године последипломских студија, Београд, архива Студентског реферата Факултета музичке уметности.

<sup>987</sup> Весна Кршић Секулић, српска пијанисткиња и редовни професор солфеђа и методике наставе солфеђа на Факултету музичке уметности у Београду, била је један од најближих сарадника Боривоја Поповића у периоду његове академске каријере.

<sup>988</sup> Комисију на завршном испиту последипломских студија Весне Кршић чинили су: Дејан Деспић, Мирослава Васиљевић, Милутин Раденковић, Властимир Перичић и Боривоје Поповић. Видети: Досије Весне Кршић бр.95, Записник завршних испита I и II године последипломских студија, Београд, архива Студентског реферата Факултета музичке уметности.

Године 1983. студент Вера Хајдаровић<sup>989</sup> одбранила је завршни рад последипломских студија из методике наставе солфеђа рађен под менторством редовног професора Боривоја Поповића, на тему *Muzički diktat u nastavi solfeggia*.<sup>990</sup>

### Учешћа на семинарима, конгресима, симпозијумима, саветовањима

У писаној грађи се, осим пар изузетака, проналазе подаци о времену, месту, теми, али не и о садржини ове гране Поповићевих професионалних музичко-педагошких активности.

- Реферат „Васпитно-педагошки и стручни лик наставника музике у осмогодишњим школама и наставнички одсек као стваралац тог лика”, Београд, Прво савезно саветовање музичких педагога Југославије, 11–13. октобар 1956. године.<sup>991</sup>
- Једногодишњи семинар за наставнике солфеђа београдских нижих и средњих музичких школа, Београд, школска 1959/60. година.<sup>992</sup>
- „Нека искуства из наставе солфеђа”, саопштење у оквиру II савезног музичког семинара Удружења музичких педагога Југославије одржаног на тему „Нови дидактичко-методички поступци у настави музике, Задар, 17–23. август 1960. године.<sup>993</sup> Приказ овог предавања објављен је у склопу извештаја Стеле Чолаковић (Stella Čolaković, 1915–1988) са II савезног музичког семинара у Задру<sup>994</sup> и у оквиру чланка у музичко-педагошком гласилу *Grlica*.<sup>995</sup>
- Семинар (20 предавања) за наставнике музичког васпитања Косовско-Метохијске области, Дечани, 1961. година.<sup>996</sup>
- Предавање на тему „Ритам у музици и у настави солфеђа” у оквиру IV савезног семинара, Охрид, 10–17. септембар 1962. године. Предавање је публиковано у часопису *Muzika i škola*.<sup>997</sup>

---

<sup>989</sup> Вера Хајдаровић је била дугогодишњи наставник на Одјелу глазбеног одгоја у оквиру Педагошког факултета у Пули (садашња Музичка академија у Пули, Хрватска).

<sup>990</sup> Вера Хајдаровић је магистрала 10. децембра 1983. године. Испитна Комисија на завршном испиту била је у саставу: Мирослава Васиљевић, Мирјана Ивановић, Љиљана Пантовић, Властимир Перичић и Боривоје Поповић. Видети: Досије Vere Хајдаровић бр. 200, Записник завршних испита I и II године последипломских студија, Београд, архива Студентског реферата Факултета музичке уметности.

<sup>991</sup> „Savezna savetovanja”, *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 103.

<sup>992</sup> *25 godina rada Udruženja muzičkih pedagoga Srbije* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 1979, 167–168.

<sup>993</sup> „Program Drugog saveznog seminarara”, *Materijali o seminarima* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије.

<sup>994</sup> Stella Čolaković, „Drugi savezni muzički seminar u Zadru”, *Muzika i škola*, broj 3–4, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1960, 36.

<sup>995</sup> Radovan Gobec (glavni urednik), „II zvezni seminar za glasbeno vzgojo”, нав. дело, 72.

<sup>996</sup> *Biografija Borivoja Popovića*, Дос. ФМУ, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 5. јануар 1963. године.

<sup>997</sup> Borivoje Popović, „Ritam i odgoj sluha”, нав. дело.

- Реферат „Образовање наставног кадра за наставу музичког васпитања у основној школи”, Цеље, Саветовање хорова и музичких педагога у оквиру III mladinskog певskog festivala, 31.05–01.06.1963. године. Реферат је објављен у часопису *Grlica*.<sup>998</sup>
- Семинар за наставнике музичког васпитања, Чачак, август 1966. године.<sup>999</sup>
- Семинар за наставнике солфеђа, тема „Упознавање са новим уџбеницима солфеђа за I и II разред ниже музичке школе (практичан рад), Аранђеловац, 1–8. септембар 1970. године.<sup>1000</sup>
- Семинар за наставнике солфеђа, теме „Методика наставе солфеђа у нижој музичкој школи” и „Стручно усавршавање наставника солфеђа – практичан рад”, Котор, 16–26. август 1971. године.<sup>1001</sup>
- Семинар за наставнике и професоре солфеђа, група А – радна тема „Стручно усавршавање наставника солфеђа”, са посебним освртом на садржину нових уџбеника Боривоја Поповића за наставу солфеђа у III и IV разреду ниже музичке школе, група Б – радна тема „Методика наставе солфеђа”, акценат на методским поступцима у процесу наставе солфеђа у нижој музичкој школи”, Херцег Нови, 15–22. август 1972. године.<sup>1002</sup>
- Семинар за наставнике и професоре солфеђа основних и средњих музичких школа у организацији музичке школе „Ватрослав Лисински” и Заједнице музичких школа Хрватске, Загреб, 1972. и 1974. године.<sup>1003</sup>
- Семинар за наставнике музичког васпитања основних школа и наставнике музичких школа, радне теме „Практично приказивање обраде градива и свих активности које се користе у савременој настави солфеђа (од I до VI разреда)” и „Практична обрада уџбеника солфеђа професора Боривоја Поповића – за све разреде школа за основно музичко образовање”, Цавтат, 20–30. јануар 1976. године.<sup>1004</sup>
- Семинар за наставнике музичког васпитања основних школа и наставнике музичких школа Југославије, радне теме „Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом”, „Вантонална мелодика у настави солфеђа (припремни методски поступци)”, „Развијање хармонског слуха”, „Развијање полифоног слуха”, „Развијање унутрашњег слуха”, „Почеци рада на двогласу”, „Коришћење уџбеника и приручника” и „Организација часа солфеђа”, Цавтат, 19–29. јануар 1978. године.<sup>1005</sup>

<sup>998</sup> Borivoje Popović, „Vzgoja učnoga kadra za glasbeni pouk na osnovni šoli”, нав. дело.

<sup>999</sup> *Materijali o seminarima 1959–1976* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 19.

<sup>1000</sup> Исто, 52.

<sup>1001</sup> Исто, 58.

<sup>1002</sup> Исто, 89.

<sup>1003</sup> Владимир Крањчевић, „Семинар за наставнике солфеђа у музичким школама Хрватске”, *Pro musica*, број 77, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1975, 27.

<sup>1004</sup> *Materijali o seminarima 1959–1976* (рукопис), Београд, архива Удружења музичких и балетских педагога Србије, 150.

<sup>1005</sup> Program seminara za muzičke pedagoge 19–29 januara 1978. Godine – Cavtat, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1978.

### Рецензентски рад

- Радослав Анђелковић, *Зборник двогласних песама за хорове основних школа*, Књажевац, Раднички универзитет, 1969.
- Радослав Анђелковић, *Зборник трогласних песама за хорове основних школа*, Књажевац, Раднички универзитет, 1969.
- Dorina Radičeva-Divjaković, *Intoniranje intervala*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1976.
- Miroslava Vasiljević-Drobni, *Jednoglasi melodijski diktat: prema iskustvima eksperimentalnog rada u Školi za muzičke talente u Čupriji*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986.
- Vesna Kršić Sekulić, *Korelacija nastave solfeđa sa instrumentalnom nastavom*, Knjaževac, „Nota”, 1990.

### Ваншколска делатност<sup>1006</sup>

- спољни сарадник Просветно-педагошког завода града Београда
- члан Комисије Просветног савета СР Србије за естетско васпитање
- члан Музичке комисије Просветног савета Србије
- члан Стручног савета Завода за основно образовање и образовање наставника при Савету за просвету и културу СР Србије
- члан оцењивачке групе у Заводу за издавање уџбеника СР Србије
- руководилац секције теоретичара у Удружењу музичких педагога СР Србије
- члан Комисије за полагање стручних државних испита
- помоћни инспектор Инспектората за просвету НО Београда
- стални инспектор музичке школе у Ваљеву
- помоћни саветник за наставу солфеђа у музичким школама при Просветно-педагошком савету града Београда
- члан Управног одбора Савеза музичких друштава Србије
- члан Савета Музичке академије
- члан републичке комисије за реформу музичких школа и руководилац комисије за израду програма за солфеђо и методику наставе музичког васпитања
- члан Савета за просвету НО града Београда
- редовни члан Удружења композитора Србије
- члан Уметничке комисије *Југословенских хорских свечаности* у Нишу
- члан Републичког одбора *Фестивала децјих хорова* у Шапцу
- члан Савеза удружења музичких педагога Југославије

---

<sup>1006</sup> Одабир референци у пољу ваншколске делатности сачињен је према садржају података у оквиру досијеа Боривоја Поповића у архиви Опште службе Факултета музичке уметности у Београду.

## 5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Истраживање и контекстуализација деловања Боривоја Поповића као музичког педагога, композитора и диригента подразумевали су перманентну синергију историјског и музичко-педагошког приступа материји кроз одговарајуће аналитичке, компаративне и дескриптивне поступке. Осветљавањем интегративности као доминантног концепта његове музичке личности, Поповић је сагледан као последњи у линији српских музичких ерудита који су својим полиматским ангажовањем у периоду дужем од једног века оставили особен траг у оквиру историје српске музичке педагогије (Милан Миловук, Стеван Стојановић Мокрањац, Исидор Бајић, Владимир Р. Ђорђевић, Милоје Милојевић, Миодраг Васиљевић, Боривоје Поповић). Полиматски профил његовог музичког идентитета исказује се кроз кохезивну везу две базичне професионалне сфере – уметничке и музичко-педагошке.

Уметничка бинарност отелотворена је у синхроној и континуираној прогресији композиторског и диригентског рада. Композиторско дело чини више од педесет композиција за соло инструменте, хорске и камерне ансамбле. Досадашњим истраживањем из области историје српске музике само неколико његових композиција било је познато широј музичкој јавности. Међу њима, највећи број извођења имала су хорска дела *Nanina uspravanka* и *Nišavsko oro*, као и *Pastorala u g-mollu za violinu solo*. Но, у опусу Боривоја Поповића проналазе се и музичка дела чија концепција и музичке одлике не заостају за њима. Сагледавањем комплетног уметничког опуса Боривоја Поповића препозната су три стваралачка периода у којима се одсликава еволуција његове музичке мисли, стилских утицаја и узора који су утицали на композиционо-техничке поступке и формирање особеног уметничког музичког израза.

Хетерогеност у погледу музичке форме, фактуре, надахнућа и музичког језика која одликује први, „Карловачки период” током кога су настале бројне композиције за гудачке инструменте (оркестарске и солистичке), камерне и хорске саставе, модификује се и прочишћава у оквиру другог креативног раздобља. Оно започиње почетком шесте деценије 20. века, тачније 1951. године компоновањем хорских и камерних дела *Нишавско oro*, *I руковет: Под Видлич гором* и *Романса D-dur (за виолину и клавир)*. Ова година је осветлила и зачетак Поповићевог поли-

матског деловања с обзиром да намештењем у Музичкој школи „Станковић” у Београду он званично започиње и своју професионалну музичко-педагошку каријеру као професор солфеђа и методике музичке наставе.

Поповићеву идејну и композициону инвенцију у оквиру другог стваралачког раздобља одликује балансирана дуалност идејних полазишта – традиционалног музичког ентитета различитих музичко-фолклорних ареала (Јужне и Источне Србије и Славоније) и тематике из народноослодилачке борбе у Другом светском рату. Узимајући народну мелодију као иницијалну парадигму, Поповић је надограђује разноврсним композиционим поступцима, у зависности од уметничке инспирације и циљног концепта. Његова изражена улога друштвено ангажованог уметника у овом периоду огледа се и у креирању и извођењу хорских дела заснованих на ратном нарративу и послератној обнови, где се афирмише као аутор текста и музике. Интегративну спону између различитих стваралачких полазишта твори песма, која постаје главни садржајни/програмски и/или формативни концепт композиција: *1 руковет: Под Видлич гором, Пироћанке, Славонке, Песма за клавир, Песма домовини, Песма о Марији, Песма о Сави...* У овој фази уметничког стваралаштва Боривоје Поповић оснажује и своју диригентску и организаторску делатност сарадњом са великим бројем аматерских хорова при културно-уметничким друштвима. Године 1957. он оснива један од првих послератних професионалних ансамбала – Београдски мушки хор.

У трећем периоду деловања као композитора, уметничка еволуција Боривоја Поповића заокружена је иновираним музичким изразом, који је изграђен праћењем модерних тенденција друге половине 20. века, посебно појединих карактеристика експресионистичког музичког стила. У хронолошком интервалу који датира од краја седме деценије до 1984. године, компоновао је музику посвећену различитим хорским ансамблима (*a cappella*, хорске композиције са клавирском пратњом...) и виолини.

Истраживање уметничке делатности Боривоја Поповића подразумевало је пре свега откривање музичких дела током архивистичког рада (у оквиру архивског фонда Основне музичке школе „Невена Поповић” и архива Факултета музичке уметности), као и увидом у оригиналне писане трагове који су у личном власништву аутора овог рада. Следио је рад на проучавању Поповићевог композиторског



фундуса применом хармонских, формалних, стилских и композиционо-техничких аналитичких поступака. Објединивши његов композиторски и диригентски опус, сачињено је трајно стваралачко и извођачко сведочанство о месту и улози Боривоја Поповића у оквиру историје српске музике 20. века. Такође, као најзначајније за овај рад, осветљен је део Поповићеве музичке личности, за који се испоставило да је утицао на увођење уметничке, музичко-естетске димензије у садржину појединих елемената наставне литературе за музичко васпитање и солфеђо.

Сагледавање доприноса, улоге и значаја Поповићеве музичко-педагошке делатности иницирало је изучавање трагова везаних за поставке, принципе, начела и технике рада из области музичке педагогије – методике општег музичког образовања и методике наставе нотног певања/интонације/солфеђа који су се реализовали у школама општеобразовног типа, гимназијама, средњим стручним школама, педагошким/учитељским академијама, као и универзитетској музичкој настави од почетка системског музичког образовања у Србији и деловања најзначајнијих музичких педагога који су се уградили у системе рада и оставили писане трагове о томе.

Кроз аналитичко-синтетичку студију објављене инструктивне литературе Боривоја Поповића за музичко васпитање и солфеђо, истражени су елементи који творе базичну музичку писменост, то јест усвајање звучних представа, поставку тонова и тоналитета и систем именовања тонова. Период почетком шездесетих година 20. века донео је прекретнице у погледу развојног процеса музичке наставе. Основна просветно-образовна стратегија на нивоу тадашњег државног ентитета била је фокусирана на обезбеђивање неопходне наставне литературе у оквирима целокупног музичког школства. Ослањајући се на искуства и праксу својих музичко-педагошких претходника, у првом реду Милоја Милојевића и Миодрага А. Васиљевића, Поповић је интегрисао личне иницијалне методичке кораке из области методике музичке наставе са одређеним, у раду егзактно наведеним методичким постулатима поменутих аутора. То је резултирало израдом методских приручника *Muzika u školi I-II* у коауторству са колегама Душаном Плавшом, Драгољубом Ерићем и Маргитом Дебељак. Значај објављивања ових публикација у том историјском тренутку (1961–1962) био је изузетан, чињеницом да је постављен водећи методички оквир малобројном стручном наставном кадру у области музичке наставе у основним општеобразовним, а и музичким школама. Ипак, у складу са свеобу-

хватним развојем музичке наставе, модификовали су се и правци и смернице Поповићевог педагошког деловања. У области мелодике рецимо, трансформацијом редоследа савладавања тонских висина, он је начинио прво одступање од тада доминантног система Миодрага Васиљевића који се базирао на народним тоналним основама и усмерио правац свог деловања у настави музичке писмености ка класичном начину поставке карактеристичном за музичко-педагошке системе западне провенијенције. Сагледавајући плуралитете у оквиру наставе ритма у тадашњој Југославији, Поповић такође прави помак дистанцирањем од модификованих начина рада на бази система говорених трајања, дајући предност гласовној репродукцији ритмичког тока неутралним слоговима. Упознавањем и усвајањем основних премиса интелектуалне методе Јохана Хајнриха Песталоција, које истичу естетско-васпитни значај музике у формирању личности ученика, Поповић додатно обликује и дефинише сопствену методичку праксу у смеру сублимације развоја естетских и музичких диспозиција ученика. У исто време, он исказује тенденцију обједињавања и усаглашавања јединственог начина рада у области музичке наставе пратећи динамику реформе образовног процеса.

Транзиција и сазревање Боривоја Поповића у методичком смислу приказани су кроз континуум креирања и публиковања наставне литературе за музичко васпитање и солфеђо. Ово је један од најважнијих доприноса Боривоја Поповића музичкој настави на свим нивоима образовања у Србији. У периоду дужем од две деценије, сачинио је самостално или у коауторству са другим педагозима четрнаест уџбеника, односно приручника.

Значајни циљеви реализовани током израде ове дисертације су реконструкција Поповићеве методичке праксе и одрживост његовог система рада у наставном процесу. Они су артикулисани у односу на методска упутства из његових уџбеника и приручника и садржаја неколицине публикованих стручних радова. У области методике наставе солфеђа Боривоје Поповић није оставио значајан писани траг. Током процеса истраживања његове музичко-педагошке делатности пронађени су поуздани извори у архивама Опште службе и Катедре за солфеђо и музичку педагогију Факултета музичке уметности, као и Удружења музичких и балетских педагога Србије који су указивали на вероватноћу постојања манускрипта Боривоја Поповића под називом *Методика наставе солфеђа* из 1973. године. Нажалост, и

поред свеобухватног ангажовања, потрага за наведеним рукописом до сада није дала резултата, те се може претпоставити да он или никада није постојао у финалној форми, или је изгубљен. У том смислу, овај рад отвара нове истраживачке перспективе у будућности.

Најзаступљеније и најрентабилније Поповићеве публикације из музичког образовања су вишеструка издања методских приручника *Muzika u školi I–II*, књига *Mi pevamo*, циклус уџбеника за наставу солфеђа од првог до шестог разреда у оквиру школе за основно музичко образовање, као и књига *Intonacija*, која је дуже од пет деценија у континуираној употреби у универзитетској настави солфеђа. Публикације *Muzika u školi I–II* и *Mi pevamo*, односно њихова употребна вредност потиснута је или значајно диминуирана садржајем и концептима нових програма и заокретима у области методике општег музичког образовања. Такође, уџбенички серијал за наставу солфеђа у нижој музичкој школи и поред бројних поновљених издања, све је мање заступљен и знатно маргинализован детерминисањем нових методичких стратегија. Но, они нису заборављени, али њихова је употребна вредност у домену допунске литературе у виду збирки мелодијских и ритмичких примера у наставној пракси. Чињеница је да, са становишта концепта савремених уџбеничких стандарда квалитета, Поповићеве уџбеници за наставу солфеђа у школи за основно музичко образовање не испуњавају преовлађујуће дидактичке параметре, као и приступе и тумачења који у савременој методици наставе солфеђа и наставној пракси имају своје методичко утемељење.

Судећи по силабусима наставног предмета солфеђо у оквиру Факултета музичке уметности у Београду, Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, Музичке академије на Цетињу (Црна Гора), *Akademije za glasbo* у Љубљани (Република Словенија), Факултета уметности Универзитета у Приштини (Звечан-Косовска Митровица), Факултета за музичку уметност у Скопљу (Република Северна Македонија), па и у Руској федерацији (Институт за уметничко образовање у оквиру Владимирског државног универзитета, као и Музичког института, Катедре за музикологију и примењену уметност Кемеровског државног института културе и уметности), прво издање књиге *Intonacija* објављене 1969. године и данас је у употреби. Многоврсна садржина овог уџбеника омогућава различите приступе наставној материји који су у складу са постулатима савремене наставе солфеђа у

Србији и ван њених граница. Утицаји еминентних европских методичара (Пеев, Манолов, Попдимитров, Јушчану, Островски) евидентни су у садржини *Intonacije*. У том смислу, овај рад је у историјско-методичком смислу посебно осветлио утицаје иностраних педагога на методичке ставове Боривоја Поповића и обрнуто и проширио поље њихових посредних и непосредних међусобних утицаја.

Дисертација *Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Поповића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века* заокружује детаљно сагледавање најзначајнијих личности које су деловале у области методике музичке писмености у Србији имајући у виду одбрањене докторске дисертације, објављене и рецензиране монографије, као и објављене и рецензиране зборнике са научних скупова који су били посвећени великанима из области историје српске музике.

Полиматски пут Боривоја Поповића био је у директној вези са развојним тенденцијама музичког образовања и културе у Србији које су обележиле другу половину 20. века. Као кинетички аспект његовог деликатног музичког хабитуса, тај пут се формирао и форматирао у складу са динамиком и потребама културног, образовног и уметничког процеса. Обимност Поповићевих музичко-педагошких, уметничких и ваншколских активности истакла је његову улогу јавног културног и музичког посленика, носиоца многих друштвених функција и одговорности.

Есенцијални реализовани циљ овог рада огледа се у афирмацији културе сећања и очувању српске музичке прошлости, у оквиру које музичка фигура Боривоја Поповића заузима витално место. Генеза широког спектра његовог деловања као музичког педагога, хорског диригента и композитора исказала је и потврдила кон-тинуитет и квалитет српског музичко-педагошког идентитета до последње деценије 20. века.

## ЛИТЕРАТУРА

- Adamić, Tomislav, „Tonic sol-fa sistem”, *Muzika i škola*, broj 4, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1959, 74–75.
- Adler, Samuel, *The study of orchestration* (3<sup>rd</sup> ed.), New York-London, W. W. Norton & company, 2002.
- Андрић, Љубисав, *Хор бб девојака*, Шабац, Хорски студио Шабац, 1983.
- Анђелковић, Радослав, *Зборник двогласних песама за хорове основних школа*, Књажевац, Раднички универзитет, 1969.
- Анђелковић, Радослав, *Зборник трогласних песама за хорове основних школа*, Књажевац, Раднички универзитет, 1969.
- Бајић, Исидор, *Теорија правилног нотног певања*, Нови Сад, Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1904.
- Бајић, Исидор, *Песме српских комита: за мушки лик/сложно Исидор Бајић*.
- Bach, Johann Sebastian, *Brandenburgisches Konzert Nr. 3 für neun Streichinstrumente* (Violine I, II, III, Viola I, II, III, Violoncello I, II, III) und Basso continuo G-dur BWV 1048.
- Bach, Johann Sebastian, *Brandenburgisches Konzert Nr. 4 für Violine, 2 Blockflöten, Streicher und Basso continuo G-Dur BWV 1049*.
- Bach, Johann Sebastian, *371 vierstimmige Choralgesänge*, Leipzig, Breitkopf&Härtel.
- Bašić, Elly, *Sedam nota sto divota: udžbenik za I razred nastave solfeggia na muzičkim školama, odnosno za muzičku nastavu u IV razredu na osmogodišnjim školama*, Zagreb, Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske, 1957.
- Bertenson, Sergej i Džej Lejda, *Sergej Rahmanjinov Život u muzici*, Beograd, Službeni glasnik, 2019.
- Bingulac, Petar, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988.
- Блажек, Драгутин, *Наука главних појмова музике*, издавач непознат, Сомбор, 1889.
- Богословија Светог Саве 1836–2016*, Београд, Богословија Светог Саве, 2016.
- Božanić, Zoran, *Muzička fraza*, Beograd, Clio, 2007.
- Bratanić, Dr. Marija, *Mikropedagogija, interakcijsko-komunikacijski aspekt odgoja, priručnik za studente i nastavnike* (treće izdanje), Zagreb, 1993.
- Vasiljević, Zorislava i Miroslava, *Dvoglasni solfeggio – Primeri iz strane literature*, Beograd, 1964.
- Vasiljević, Zorislava M., *Od notnog pevanja do moderne nastave solfedja /Razvoj nastave solfedja u Srbiji* (habilitacija), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1975.
- Vasiljević, Zorislava, *Metodika nastave solfedja*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1978.
- Vasiljević, Zorislava, „Prikaz prelaza sa relativnog na apsolutno imenovanje tonova solmizacijom” (prvi deo), *Zvuk*, broj 4, 1981, Sarajevo, Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 60–62.
- Vasiljević, Zorislava, „Prikaz prelaza sa relativnog na apsolutno imenovanje tonova solmizacijom” (drugi deo), *Zvuk*, broj 2, 1982, Sarajevo, Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine, 24–28.
- Vasiljević, Zorislava M., *Solfedžo – Ritam I: udžbenik za učenike I i II razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*, Knjaževac, Nota, 1983.
- Vasiljević, Zorislava M., *Solfedžo – Ritam II: udžbenik za učenike III i IV razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*, Knjaževac, Nota, 1985.

- Vasiljević, Zorislava, M., *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1985.
- Vasiljević, Zorislava, *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca* (doktorska disertacija, mentor dr Mirjana Veselinović-Hofman), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986.
- Vasiljević, Zorislava M., *Solfedo – Ritam III: udžbenik za učenike V i VI razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*, Knjaževac, Nota, 1986.
- Vasiljević, Zorislava, *Solfedo: metodski praktikum*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti–Udruženje kompozitora SRS, 1987.
- Vasiljević, Zorislava, *Solfedo: metodski praktikum*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989.
- Vasiljević, Zorislava, *Metodika solfeđa*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1991.
- Васиљевић, Зорислава, „Педагошке основе Српске музичке школе окренуте нашим приликама и потребама”, *Нови звук*, број 14, Београд, Савез организација композитора Југославије, 1999, 75–82.
- Vasiljević, Zorislava, *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Васиљевић, Зорислава, *Рат за српску музичку писменост*, Београд, Просвета, 2000.
- Vasiljević, Zorislava i Ljubica Šuković, *Muzičko vaspitanje: za prvi razred Pedagoške akademije*, Knjaževac, Nota-Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1980.
- Vasiljević, Miodrag A, *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkom ritmikom I deo*, Beograd, Izdanje Jovana Frajta, 1939.
- Васиљевић, Миодраг А, *Нотно певање у теорији и пракси: комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, I део за I разред*, Београд, Издање Јована Фрајта, 1940.
- Васиљевић, Миодраг А, *Нотно певање у теорији и пракси, комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама, II део за II разред*, Београд, Издање Јована Фрајта, 1940.
- Васиљевић, Миодраг А, *Једногласни солфеђо: заснован на народном певању*, Београд, Просвета, 1952.
- Васиљевић, Миодраг А, *Једногласни солфеђо: заснован на народном певању* (друго издање), Београд, Просвета, 1952.
- Васиљевић, Миодраг А., *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд, Научно дело, 1960.
- Васиљевић, Миодраг А., „Наставнички одсек и одсек за музичку теорију”, *Двадесет пет година Музичке академије у Београду (1937–1962)*, Београд, Музичка академија, 1963, 72–79.
- Vasiljević-Drobni, Miroslava, *Jednoglasi melodijski diktat*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986
- Васић, Александар, Два непозната документа о Милоју Милојевићу, у: Божидар Ковачек (главни и одговорни уредник), *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, број 12–13, Нови Сад, Просвета, 1993, 131–136.
- Вахромеев, Варфоломей Александрович, *Сольфеджио*, Москва, Музыка, 1966.
- Власак, Арнолд, *Албум музичких инструмената: Сликовно градиво*, Београд, Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, 1968.
- Власак, Арнолд, *Да ли познајете музичке инструменте?: радна свеска за ученике VII и VIII разреда основне школе*, Београд, Удружење музичких педагога Социјалистичке Републике Србије, 1969.

- Вукдраговић, Михаило, „Поводом 125-годишњице рођења Стевана Мокрањца”, *Pro musica, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981*, посебно издање, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 2–4.
- Vudvort, Robert S., *Eksperimentalna psihologija*, Beograd, Naučna knjiga, 1959.
- Wohlfahrt, Franz, *60 etida za violinu, op. 45*, Beograd, Prosveta, 1952.
- Wüllner, Franz, *Chorübungen der Münchener Musikschule*, München, Theodor Acherman, 1876.
- Грбић, Живорад, *Златне степенице, 30 лаких композиција југословенских аутора за децу и почетнике: виолина и клавир*, тројезично издање (на српском, руском и француском језику), Београд, Просвета, 1946.
- Gobec Radovan (ur.), ”II. zvezni seminar za glasbeno vzgojo”, *Grlica: revija za mladinsko zborovsko glasbo*, broj 5, Ljubljana, Društvo glasbenih pedagogov Slovenije, 1960, 70–75.
- Gortan, Milan, „Savjetovanje zborovođa i muzičkih pedagoga u Celju”, u: Truda Reich (glavni i odgovorni urednik), *Muzika i škola*, broj 3, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1963, 107–108.
- Guleanu, Victor, *Teorie și Solfegii*, București, 1968.
- Гусейнова, Зивар Махмудовна, „Сольфеджио: вчера, сегодня, завтра... интервью с Л. М. Масленковой”, *MUSICUS*, Но. 1, Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2011, 41–43.
- Danon, Oskar, *Konjuh planino!*, Beograd, Hor Centralnog doma Jugoslovenske armije, horska arhiva, fascikla br. 67.
- Двадесет пет година Музичке академије у Београду 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963.
- Despić, Dejan, *Melodika*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986.
- Despić, Dejan, *Harmonska analiza* (drugo izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1987.
- Despić, Dejan, *Kontrast tonaliteta*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1989.
- Деспић, Дејан, Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима, у: Дејан Деспић, Властимир Перичић (прир.), Стеван Ст. Мокрањац, Сабрана дела, том 10 *Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац, „Нота”, 1999, 145–200.
- Диамандиев, Асен, *Ритмични упражнения по солфеж*, София, Държавно издателство „Наука и изкуство”, 1964.
- Drobni, Ivana, Кооптација smerova postavki elementarne muzičke pismenosti u muzičkom obrazovanju – od specifičnih stručnih problema do pragmatičnih rešenja (doktorska disertacija, mentor dr Desanka Trakilović), *Bijeljina, Pedagoški fakultet*, 2005.
- Дробни, Ивана, *Hromatika i alteracije*, *Bijeljina, Slobomir P Univerzitet*, 2013.
- Дробни, Ивана, Почетни кораци ка стварању инструктивне литературе у Србији – Георгије Милановић, у: Гордана Каран (уредник), *Зборник радова Девог педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2006, 1–6.
- Дробни, Ивана, *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
- Дробни, Ивана, „Тонално – апсолутно, или у потрази за методичким консензусом”, *Настава и васпитање*, број 1, Београд, Педагошко друштво Србије, 2008, 30–42.
- Дробни, Ивана, „Наставна средства у педагогији музичке писмености”, *Настава и васпитање*, број 1, Београд, Педагошко друштво Србије, 2009, 45–54.
- Drobni, Ivana i Tatjana Drobni, *Solfeggietto, 440 melodijских etida Miodraga, Miroslave i Zorislave Vasiljević, Ivane i Tatjane Drobni*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- Dungu, Pjeter, *Lyra shqiptare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1940 [bez paginacije]

- Dundëski, Bojana, „Savjetovanje o metodama solfeggia u Jugoslaviji”, *Muzika i škola*, broj 3–4–5, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1961, 40–42.
- Đinđić-Maga, Milica, *Metodološka analiza melodijskih primera iz udžbenika solfeđa Borivoja Popovića za škole za osnovno muzičko obrazovanje* (magistarski rad, mentor Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1983.
- Donlagić, Ahmed, *Proleter i Istočne Bosne*, Beograd, Narodna armija, 1970.
- Ђорђевић, Јован, *Београд наше младости/Belgrade of our youth* (приредили Бранка Наканиши и Драгољуб Гајић), Београд, Лагуна, 2019.
- Ђурђановић, Миомира, М., *Настава музике у Србији у 19. и 20. веку*, Ниш, Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, 2014.
- Ђурић-Клајн, Стана, *Музика и музичари*, Београд, Просвета, 1956.
- Ђурић-Клајн, Стана, Двадесет пет година Музичке академије, *Двадесет пет година Музичке академије у Београду 1937–1962*, Београд, Музичка академија, 1963, 10–20.
- Ђурић-Клајн, Стана, Музичко школовање у Србији до 1914. године, у Биљана Димитријевић (приређивач), *Музичка школа Мокрањац 1899–1974*, Београд, Музичка школа „Мокрањац”, 1974, 11–41.
- Ђурић-Клајн, Стана, „Српска музичка школа 1889–1914”, *Pro musica*, број 77–78, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1975, 7–9.
- Ђурковић, Бранко, *Osnovi horske vokalne tehnike*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1984.
- Живановић, Ђорђе, Милоје Милојевић, професор Филозофског факултета у Београду, у: Божидар Ковачек (главни и одговорни уредник), *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, број 6–7, Нови Сад, Просвета, 1990, 325–348.
- Жугић, Радмила, Речник говора јабланичког краја у Александар Младеновић (главни уредник), *Српски дијалектолошки зборник*, књига 52, Београд, Српска академија наука и уметности: Институт за српски језик Српске академије науке и уметности, 2005.
- Закон о уџбеницима, *Службени гласник РС*, број 27, Београд, Јавно предузеће „Службени гласник”, 06.04.2018.
- Ивановић, Мирјана, „Осме југословенске хорске свечаности”, *Pro musica*, *Фестивали 1980*, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1981, 13–15.
- Ivanović, Mirjana, *Metodika nastave muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi* (drugo izdanje), Knjaževac, „Nota”, 1985.
- Ivanović, Milivoj, *Skale i akordi sa klavijaturom – nova metoda za početnu nastavu klavira*, Beograd, Edicija Ivanović.
- Јакшић, Ђура (ур.), „Нова издања Удружења музичких педагога Србије”, *Pro musica*, број 120, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1983, 25.
- Јовановић Змај, Јован, *Ђулићи и Ђулићи увеоци*, Антологија српске књижевности, 2009.
- Јовановић, Владимир, *Solfeggio: za učenike I razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje*, Knjaževac, „Nota”, 1972.
- Јовановић, Рашко В., „Драматургија Мокрањчевих руковети”, *Pro musica*, *Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981* (посебно издање), Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 9–12.
- Jović-Miletić, Aleksandra, *Funkcionalna metoda Miodraga A. Vasiljevića i njena primenljivost danas* (magistarski rad, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1996.
- Јовић-Милетић, Александра, *Почетно музичко образовање на српском музичком језику*, Београд, 2011.



- Karan, Gordana, *Morfološki prilaz instruktivnoj literaturi notnog pevanja i teorije muzike u Srbiji do Drugog svetskog rata* (magistarski rad, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1993.
- Karan, Gordana, „Putevi pedagogije solfeđa (prva stručna polemika o nastavi i literaturi za notno pevanje u Srbiji)”, u: Gordana Karan (ured.), *Zbornik radova petog pedagoškog foruma*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za solfeđo, 2003, 62–65.
- Каран, Гордана, „Милоје Милојевић – музички педагог и аутор инструктивне музичке литературе”, у: Gordana Karan (glavni i odgovorni urednik), *Zbornik sedmog pedagoškog foruma*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti-katedra za solfeđo, 2005, 1–20.
- Каран, Гордана, „Настава певања у основним школама Србије између два светска рата (1914–1940)”, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник радова Десетог педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2008, 193–198.
- Каран, Гордана, *Музичко-педагошка активност др Милоја Милојевића* (докторска дисертација, ментор др Драгана Стојановић Новичић), Београд, Факултет музичке уметности, 2010.
- Каран, Гордана, *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, Београд, Факултет музичке уметности, 2015.
- Karan, Gordana i Goran Marinković, *Solfeggio I*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2002.
- Каран, Гордана и Ивана Дробни, Ретроспектива библиографије из области историје српске музичке педагогије, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник радова Десетог педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2008, 199–204.
- Karan, Gordana i Sandra Dabić, *Tembrovska određenost auditivnog opažanja, diktati sa instrumentima velikog simfonijskog orkestra*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Katunac, Dragoljub, *Klavirska muzika Miloja Milojevića*, Beograd, Clio, 2004.
- Kayser, H. E., *36 etida za violinu, op. 20* (redakcija Živorada Grbića), Beograd, Prosveta, 1952.
- Кирђански, Бошко, „Војислав Ј. Илић – о педесетогодишњици уметничког рада”, *Каленић*, број 6, 1982, Српска православна епархија шумадијска, 11–12.
- Кисель, Э., В. Натансон, А. Николаев и Н. Сретенская, *Школа игры на фортепиано* (ред. А. Николаев), Москва, Музыка, 1975.
- Kiselčić-Todorović, Dragana, *Principi rada na dodatnoj nastavi iz solfeđa – rad sa izbeglicama iz BiH* (završni rad za I godinu poslediplomskih studija realizovan kao ishod projekta dodatne nastave sa studentima izbeglim iz Bosne i Hercegovine, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1993.
- Киселчић-Тодоровић, Драгана, „Улога и значај темпа и карактера музике у настави солфеђа – вештина интерпретације”, у: Гордана Каран (главни и одговорни уредник), *Зборник IX педагошког форума Покрет музичким и сценским уметностима*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за солфеђо и музичку педагогију, 2006, 93–108.
- Клајн, Иван и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2006.
- Kojov-Bukvić, Irena, *Methodika nastave muzičkog vaspitanja za IV godinu studija pedagoške akademije*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1985.
- Кострюков, Андрей Александрович, „Чужой хлеб больше чем горек...”, *Вестник ПСТГУ, Серия II: История. История Русской Православной Церкви*, Выпуск 5, 2015, 115–140.
- Kohoutek, Stírad, „Tehnika komponovanja u muzici XX veka”, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.
- Крстић, Дејан, „Покушаји оживљавања торлачког идентитета у пиротском крају 90-тих година XX века”, *Пиротски зборник*, број 45, Пирот, Народна библиотека Пирот, 2020, 81–171.

- Владимир Крањчевић, „Семинар за наставнике солфеђа у музичким школама Хрватске”, *Pro musica*, број 77, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1975.
- Кршић, Јела, *Metodika nastave klavira*, Београд, Удружење музичких педагога С. Р. Србије, 1966.
- Кршић Секулић, Весна, *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом* (магистарски рад), Београд, Факултет музичке уметности, 1981.
- Кршић Секулић, Весна, *Korelacija nastave solfeđa sa instrumentalnom nastavom*, Knjaževac, „Nota”, 1990.
- Кршић Секулић, Весна, Боривоје Поповић, у: Вера Миланковић (уред.), *Spomenica povodom dvadesetpetogodišnjice osnivanja*, Katedra za solfeđo, Београд, Факултет музичке уметности, 1997, 38–44.
- Кршић Секулић, Весна, *Интонација – функционална многостраност тонова*, Београд, Факултет музичке уметности/Сигнатуре, 2003.
- Кусовас, Сузана, „Музичке способности и начин њиховог испољавања у раној школској доби”, *SVAROG: časopis za društvene i prirodne nauke*, број 4, Бања Лука, Независни универзитет, 2012, 303–315.
- Леман, Андреас К., Дџон Е. Слобода и Роберт Н. Вуди, *Психологија за музичаре: разумевање и стичање вештина* (превод са енглеског Горан Капетановић), Нови Сад, Психополит институт и Београд, Универзитет уметности, 2012.
- Леонова, Евгенија Александровна, *Полифоническоје СОЛФЕДЖИО*, Ленинград, Музика, 1990.
- Лхотка, Фран, *Jugoslavenske narodne pjesme op. 14*, Загреб, Рикард Росскамп, 1921.
- Макјанић, Вера, *Први кораци у музици*, Загреб, Слога, 1957.
- Максимовић, Аксентије, *Буквар и читанка нотног певања за школе. Св. I*, Нови Сад, Литографија Игњата Фукса, 1869.
- Максимовић, Аксентије, *Кажипут учитељима основних школа при предавању мога буквара*, Нови Сад, Литографија Игњата Фукса, 1870.
- Максимовић, Аксентије, *Приправа за учење нотног појања и свирања на виолини – покушај како би се најлакше наука о музици у народу распространила. За приправнике, учитеље, богослове, гимназисте и сваког, који жели упутити се у музику*, Панчево, Штампарија Јовановића и Павловића, 1871.
- Манојловић, Коста П., *Народне мелодије из источне Србије*, Београд, Научна књига, 1953.
- Marković, Vedrana, *Analiza i metodski pristup melodijskom i ritmičkom sadržaju udžbenika INTONACIJA Borivoja Popovića* (magistarski rad, mentor mr Dorina Radičeva), Cetinje, Музичка академија, 2003.
- Marinković, Vera, *Istorijski pregled nastavnih planova i programa iz solfeđa od oslobođenja do danas* (pristupni rad za poslediplomske studije, mentor dr Zorislava Vasiljević), Београд, Факултет музичке уметности, 2000.
- Маринковић, Соња, „Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору”. Зборник радова са научног скупа *Дани Владе С. Милошевића* (уредник Димитрије О. Големовић), Бања Лука: Академија умјетности, 2004, 136-149.
- Маринковић, Соња, *Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања*, у: Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856.*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањца”, 2006.
- Milanković, Vera, *Diktati: prilog sinhronizaciji auditivnog i vizuelnog u zapisivanju muzičkog toka*, Београд, 1983.
- Milojević kompozitor i muzikolog*, Београд, Удружење композитора Србије, 1986.

- Милојевић, Милоје, *Градиво за Уџбеник певања помоћу нота (скрипта)*, Београд, Литографија Косте Бојковића, Народна библиотека Србије, III 1404, 1914.
- Милојевић, Милоје, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део*, Београд, Издавачко књижарско предузеће Геце Кона, 1922.
- Милојевић, Милоје, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1923.
- Милојевић, Милоје, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима I део* (треће издање), Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1926.
- Милојевић, Милоје, *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима II део*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1927.
- Милојевић, Милоје, *Наука о хармонији*, Београд, издање аутора, 1934.
- Милојевић, Милоје, *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбањима: на основу новог наставног програма I део : за први разред средњих и њима сличних школа* (тринаесто прерађено издање *Основа музичке уметности*), Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., 1940.
- Милојевић, Милоје, *Некоје опште напомене и методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике за први и други разред средњих и њима сличних школа*, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., 1940.
- Милојевић, др Милоје, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (приредио др Драгослав Девић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Милошевић, Татјана, *Естетска полазишта, композициони поступак и реализација музичко-сценског дела „Ко је убио принцезу Монд“* (докторски уметнички пројекат, ментор мр Зоран Ерић), Београд, Факултет музичке уметности 2013.
- Mihelčič, Slavko, *Zarojmo!*, Ljubljana, Založba, 1954.
- Мокрањац, Стеван Стојановић, *Хорска вежбања по Ф. Вилнеру, удешено за ученике Српске музичке школе*. Београд, 1901.
- Мокранјас, Stevan Stojanović, *Pesme iz Stare Srbije (VII rukovet)*, Wien, Edition Slave, 1922.
- Мосусова, Надежда, „Уводна реч на отварању скупа о Милоју Милојевићу”, у: Властимир Перичић (уред.), *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића: зборник радова*, Београд, Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998, 1–3.
- Мркаљ, Зона В., „Појам корелације у методици наставе”, *Методички видици: часопис за методику филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, број 1, Нови Сад, Филозофски факултет, 2010, 47–55.
- Музичка академија у Београду / Academia Artium Musicarum Belgradensis, *Извештај за школску 1938/39. годину*, Београд, Музичка академија, 1939.
- Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду, *Извештај за школску 1939/40. годину*, Београд, Музичка академија, 1940.
- Muzička umetnost*, enciklopedijski leksikon Mozaik znanja. Beograd: Interpres, 1972.
- Наставни план и програм за гимназије за школску 1945/6 годину: Цртање, Музика, Министарство просвете Србије, Београд, Просвета, 1945.
- Nastavni plan i program za niže muzičke škole, Beograd, Ministarstvo za nauku i kulturu vlade FNRJ, 1949.
- Наставни план и програм за основну школу, *Просветни гласник: службени орган Министарства просвете НР Србије*, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1959.
- Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник: службени орган Савета за просвету, науку и културу НР Србије*, број 11–12, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1964.

- Наставни план и програм за музичке школе, *Просветни гласник: службени орган Министарства просвете НР Србије*, број 1–2, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1965.
- Наставни план и програм за средњу музичку школу, *Просветни гласник: службени орган Републичког секретаријата за образовање СР Србије и Републичког секретаријата за културу СР Србије*, број 2–3, Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1972.
- Наставни план и програм за основно музичко образовање, *Просветни гласник: службени орган Просветног савета СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства*, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије, 1977.
- Николић, Игор, *Солфеђо – једногласни диктати*, Књажевац, „Нота”, 2014.
- Николић, Милоје, „Развој форме руковети у српској хорској музици између два светска рата”, *Нови звук*, број 2, Београд, Савез организација композитора Југославије, 1993, 63–82.
- Николић, Милоје, „Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата”, *Нови звук*, број 6, Београд, Савез композитора Југославије, 1995, 111–122.
- Николић, Милоје, Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети, у: Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856.*, Београд, Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 115–130.
- Николић, Милоје, *Примена геиталт аналитичког метода у проучавању форме Мокрањчевих руковети* (докторска дисертација, ментор др Соња Маринковић), Београд, Универзитет уметности, 2016.
- Obradović, Aleksandar, *Uvod u orkestraciju* (drugo dopunjeno izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1997.
- Odluka o manifestacijama i programima u oblasti kulture od značaja za grad*, I Stalne manifestacije, član 5, Službeni list grada Niša, br.7/2012 – prečišćen tekst, 44/2015 i 115/2016).
- Orff, Carl, Gunild Keetman, *Musik für Kinder 1, Im Fünfftonraum*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1950.
- Orff, Carl, Gunild Keetman, *Musik für Kinder 2, Dur: Bordun-Stufen*, Mainz, B. Schott's Söhne, 1952.
- Островский, А.Л., *Учебник сольфеджио, Выпуск III*, Ленинград, Музыка, 1974.
- Островский, А.Л., *Учебник сольфеджио, Выпуск IV*, Ленинград, Музыка, 1978.
- Paneron, Auguste-Mathieu, *L'ABC Musical ou solfège rithmiques*, Paris, Editions Durand & Cie, 1840.
- Paneron, Auguste-Mathieu, *Solfège d'Artist*, Paris, Chez L'auteur, 1840.
- Пантовић, Љиљана, *Солфеђо I – певање и свирање, за ученике и студенте музике*, Београд, 1996.
- Педесет година Музичке школе Станковић у Београду (1911–1961)*, Београд, Музичка школа Станковић, 1961.
- Педесет година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Универзитет уметности, 1988.
- Пеев, Иван, Асен Диамандиев и Здравко Манолов, *Начални солфеџи*, част седма, София, Наука и изкуство, 1966.
- Пеев, Иван и Здравко Манолов, *Курс на изучаване на тригласна и четиригласна диктовка*, София, Наука и изкуство, 1972.
- Rejović, Roksanda, *Oskar Danon*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1986.

- Pejović, Roksanda, Težnje za muzičkim obrazovanjem, u: Gordana Karan (ured.), Zbornik radova trećeg pedagoškog foruma, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2001, 5–55.
- Пејовић, Роксанда, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци (1945–2003)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2005.
- Пејовић, Роксанда, *Критике, есеји и књиге, Први београдски музичари – дипломици после 1945. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2016.
- Перичић, Властимир, „Белешке о формалној структури руковети”, *Pro musica, Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981* (посебно издање), Београд, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1981, 5–8.
- Peričić, Vlastimir, *Višjejezični rečnik muzičkih termina* (treće izdanje), Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti–Zavod za udžbenike, Novi Sad, Univerzitet umetnosti, 2008.
- Перић, Ђорђе, Библиографија Стевана Ст. Мокрањца, у Дејан Деспих, Властимир Перичић (прир.), Стеван Стојановић Мокрањац, Сабрана дела, том 10, *Живот и дело*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства и Књажевац, „Нота”, 1999, 253–408.
- Петровић, Василије, *Песме са Старе планине*, Пирот, Дом културе, 2010.
- Plavša Dušan i Borivoje Popović, Dragoljub Erić, *Muzika u školi I deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1961.
- Plavša Dušan i Borivoje Popović, Margita Debeljak, *Muzika u školi, II deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od VI do VIII razreda*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1962.
- Plavša Dušan i Borivoje Popović, Margita Debeljak, Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda* (drugo izdanje), Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1963.
- Plavša Dušan i Borivoje Popović, Dragoljub Erić, *Muzičko vaspitanje I deo: metodski priručnik za nastavnike muzičkog vaspitanja u osnovnoj školi od I do V razreda* (treće izdanje), Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1968.
- План и програм образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање, *Просветни гласник: службени орган Просветног савета СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства*, број 8, Београд, Завод за издавање уџбеника НР Србије, 1977.
- Поповић, Боривоје, *Под Видлич гором*, Београд, 1952.
- Поповић, Боривоје, *Грозданина жалба, мешовити хор*, Београд, издање аутора, 1953.
- Поповић, Боривоје, *Пироћанке (II свита за мешовити хор)*, Београд, 1953.
- Popović, Borivoje, *Pesma uvojcima (narodna)*, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1954.
- Popović, Borivoje, *Bilećanka, Konjuh planinom*, dečji horovi, Beograd, 1959.
- Popović, Borivoje, *Pesma o Mariji (Ženski hor i klavir)*, Beograd, 1959.
- Поповић, Боривоје, *Песма о команданту Сави*, година непозната.
- Popović, Borivoje, *Pesma o komandantu Savi/Konjuh planinom/Pesma o Mariji Bursać za mešoviti hor*, Beograd, Savez muzičkih društava Srbije, 1961.
- Popović, Borivoje i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Narodne Republike Srbije, 1962.
- Popović, Borivoje i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola* (III izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga N. R. Srbije, 1963.

- Popović, Borivoje, „Vantonalna melodika u nastavi solfeđa”, *Zvuk: jugoslovenski muzički časopis*, broj 61, Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije, 1963, 13–21.
- Popović, Borivoje, „Vzgoja učnega kadra za glasbeni pouk na osnovni šoli”, *Grlica: revija za glazbeno vzgojo*, letnik IX, številka 3, Ljubljana, Društvo glasbenih pedagogov Slovenije, 1963, 44–48.
- Popović, Borivoje, „Ritam i odgoj sluha”, *Muzika i škola*, broj 1, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1963, 5–10.
- Popović, Borivoje, *Dvoglasni solfežo*, Beograd, Muzička akademija, 1964.
- Popović, Borivoje i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovnih škola* (IV izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1964.
- Popović, Borivoje, „Predškolsko dete i muzika”, *Muzika i škola*, broj 2, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1965, 56–58.
- Поповић, Боривоје, „Настава солфеђа у СР Румунији”, *Pro musica*, број 13, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1966, 12.
- Popović, Borivoje, *Dvoglasni solfežo* (II izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1967.
- Popović, Borivoje, *Solfežo I jednoglasni, dvoglasni i troglasni za srednje muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1967.
- Popović, Borivoje, *Solfežo I (jednoglasni, dvoglasni i troglasni) za srednje muzičke škole* (II izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1968.
- Popović, Borivoje, *Dvoglasni solfežo* (treće izmenjeno i dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1969.
- Popović, Borivoje, *Intonacija*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1969.
- Поповић, Боривоје, *Нанина успаванка*, женски или дечји хор, Београд, Удружење композитора Србије, 1970.
- Popović, Borivoje, *Nišavsko oro*, mešoviti hor. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1970.
- Поповић, Боривоје, *Славонке*, дечји хор, Шабац, Фестивал дечјих хорова Србије, 1970.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za I i II razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1970.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za I i II razred niže muzičke škole* (drugo izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1971.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za I i II razred niže muzičke škole* (treće izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1972.
- Поповић, Боривоје, *Пуроћанке*, свита за мешовити хор, Београд, Удружење композитора Србије, 1972.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za III razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1972.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za IV razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1972.
- Popović, Borivoje, *Solfežo I jednoglasni, dvoglasni i troglasni za srednje muzičke škole* (III izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1972.
- Popović, Borivoje, *Solfežo za III razred niže muzičke škole* (treće izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1973.
- Поповић, Боривоје, *Фестивалска песма*, дечји хор и клавир, Београд, 1973.
- Поповић, Боривоје, „Пете југословенске хорске свечаности (3–7. јула 1974)”, *Pro musica*, *Фестивали 1974*, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1974, 6–7.

- Popović, Borivoje, *Solfeđo za IV razred niže muzičke škole* (drugo izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1974.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za V razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1974.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za III razred niže muzičke škole* (IV izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za I i II razred niže muzičke škole* (V izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za III razred niže muzičke škole* (IV izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za V razred niže muzičke škole* (drugo izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1975.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za V razred niže muzičke škole* (III izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1976.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za VI razred niže muzičke škole*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1976.
- Popović, Borivoje, *Pesma o Mariji*, LP Hor „66 devojaka –Šabac”, dirigent Branko Đurković, klavir Vesna Kršić, strana B, broj 2, Produkcija gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd, 1976.
- Popović, Borivoje i Arnold Vlasak, *Mi pevamo: melodije, ritmovi, kanoni i pesmice za učenike III, IV, V i VI razreda osnovne škole, I, II, III i IV razred pedagoške akademije za obrazovanje nastavnika razredne nastave i pedagoške akademije za obrazovanje vaspitača predškolskih ustanova* (novo ilustrovano i dopunjeno XVIII izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1976.
- Popović, Borivoje, *Intonacija* (II izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1977.
- Поповић, Боривоје и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе*, Књажевац, „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1979.
- Поповић, Боривоје и Арнолд Власак, *Музичко васпитање – приручник за ученике IV, V и VI разреда основне школе* (друго издање), Књажевац, „Нота” и Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1980.
- Popović, Borivoje, *Pod Vidlič gorom: Svita za mešoviti hor*, Beograd, 1980.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo I za srednje muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1981.
- Попович, Боривоје и Арнолд Власек, *Музикално възпитание за IV, V и VI клас на основните училища*, Белград, Издателство Завод за учебници и учебни помагала и Књажевац, „Нота”, 1981.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za VI razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1982.
- Popović, Borivoje, *Damnjanova majka*, Beograd, 1982.
- Поповић, Боривоје, „Збирка хорских песама за хорове школског узраста”, *Pro musica*, број 120, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1983, 25.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za IV razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1983.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo za V razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1983.
- Popović, Borivoje, *Solfeđo u dečjem horu*, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1983.

- Popović, Borivoje, *Intonacija I*, reprint izdanje, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1983.
- Popović, Borivoje, *Intonacija* (III izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1984.
- Popović, Borivoje, *Pastorala u g-mollu violinu solo*, Beograd, 1984.
- Popović, Borivoje, *Solfedžo za I razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1984.
- Popović, Borivoje, *Solfedžo za II razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1984.
- Popović, Borivoje, *Solfedžo za III razred niže muzičke škole* (novo dopunjeno izdanje), Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, 1984.
- Поповић, Боривоје, „Фестивал дечјих хорова Србије”, *Pro musica*, број 123, Београд, Удружење музичких уметника Србије, 1984, 27+29.
- Поповић, Боривоје, *Солфеђо за I разред ниже музичке школе* (издање на Брајевом писму припремио и приредио Милош Лукић према издању из 1976), Београд, „Филип Вишњић”, 1988.
- Popović, Borivoje, *Intonacija* (IV izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1992.
- Popović, Borivoje, *Intonacija* (V izdanje), Beograd, Univerzitet umetnosti, 1997.
- Popović, Borivoje, *Pesma uvojcima (narodna)*, mešoviti hor, Beograd, Udruženje kompozitora Srbije.
- Potočnik, Peter, *Metodika pevskega pouka za 1. in 2. razred osnovnih šol*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1952.
- Potočnik, Peter, *Metodika pevskega pouka za tretji in četrti razred osnovne šole*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1957.
- Правилник о заједничком плану и програму образовно-васпитног рада у основној школи, *Просветни гласник: службени орган Просветног Савета СР Србије, Републичког секретаријата за образовање и науку СР Србије, Заједнице образовања СР Србије и Завода за уџбенике и наставна средства*, број 6, 7, 8 и 9, Београд, Завод за издавање уџбеника, 1976.
- „Program seminara za muzičke pedagoge 19–29 januara 1978. godine – Cavtat”, Beograd, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, 1978.
- Radenković, Milutin, *Analitička harmonija (opšti deo)*, Skripta, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1975
- Radinović, Sanja, *Muzička i orska tradicija sela Velikog i Malog Krčimira u Gornjem Zaplanju* (diplomski rad, mentor dr Dragoslav Dević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1987.
- Радиновић, Сања, „Српске народне баладе и етномузикологија – немогућа мисија (Прилог решавању питања порекла и типологије српских наративних песама)”, *Нови звук*, број 30, Београд, Савез организација композитора Југославије: Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, II/2007, 34–51.
- Radičeva-Divjaković, Dorina, *Intoniranje intervala*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1976.
- Radičeva-Divjaković, Dorina, *Troglasni i četvoroglasni diktati*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1979.
- Ранковић, Здравко, „Живорад Грбић, хоровађа и музички педагог”, *Гласник*, број 26–27, Ваљево, Међуопштински историјски архив, 1992, 29–35.
- Рекламни оглас Удружења музичких педагога Србије, *Muzika i škola: glasilo muzičkih pedagoga*, број 1, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1967.
- Reich, Truda, „Tri zanimljiva događaja gledana s aspekta muzičkog pedagoga”, *Muzika i škola*, број 2, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1965, 45–49.
- Reich, Truda, *Susreti sa suvremenim kompozitorima Jugoslavije*, Zagreb, Školska knjiga, 1972.



- Reich Truda, (ur.), „Sedam nota – sto divota”, *Muzika i škola*, broj 3, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1959, 50–55.
- Ristić, Stefan, „Identitet umetničkog dela”, *Filozofija i društvo*, broj 2, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju Univerziteta u Beogradu, 2010, 293–308.
- Robbins, David, *Savior* (music album), original motion picture soundtrack, 1998.
- Savić, Ankica, *Horsko stvaralaštvo Borivoja Popovića* (diplomski rad, mentor Miloje Nikolić), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1994.
- Свобода, Јосиф, *Теорија музике за ученике средњих школа*, Београд, Дворска књижара Мите Стајића, 1914.
- Simonuti, Ana i Tripo (LP, album), Jugodisk, LPD-0420, Yugoslavia, 1988.
- Simonuti, Ana i Tripo (Cass, album), Jugodisk, BDN-3234, Yugoslavia, 1988.
- Станковић, Александар Ј., *Нотно певање: основна теоријска и практична знања из музике за први разред грађанске школе, I део*, Београд, Издавачко књижарско предузеће Геца Кон а. д, 1939.
- Станковић, Корнелије, *Православно црквено појанње у србског народа*, Књ. 1, Беч, своина Композитерова, Wien, Druck von F. Ofner, 1862.
- Станковић, Катарина, *Диригент Војислав Илић: живот и стваралаштво*, Ниш, Нишки културни центар, 2012.
- Станчић, Божа, „Преглед развоја уметничких школа и течајева од 1944 до 1954 године – средње и ниже музичке школе”, у: Зора Симић Миловановић (уред.), *Годишњак Музеја града Београда*, Књ. I – 1954, Музеј Београд, 382–388.
- Стевановић, Ксенија, „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година 1856.*, Београд Факултет музичке уметности – Сигнатуре и Неготин, Дом културе „Стеван Мокрањац”, 2006, 101–113.
- Стоин, Васил, *Българската народна музика*, Софија, Наука и изкуство, 1956.
- Stojanović, Gordana, *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i početnog čitanja i pisanja* (doktorska disertacija, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001.
- Тајчевић, Марко, *Основна теорија музике* (треће издање), Београд, Просвета, 1962.
- Тимакин, Еугениј Милајловић, *Vaspitanje pijaniste*, Beograd, Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije, 1984.
- Тодоровић, Драгана, „Визуелно и аудитивно опажање као основа поставке и развоја певања са листа”, *Наслеђе /часопис за књижевност, језик, уметност и културу/*, број 3, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2005, 113–128.
- Тодоровић, Драгана, Улога и значај темпа и карактера музике у настави солфеђа – вештина интерпретације, у: Гордана Каран (уред.), *Зборник радова Деветог педагошког форума*, Факултет музичке уметности, Београд, 2007, 93–108.
- Тодоровић, Драгана, Уметнички аспект вокалне интерпретације у настави солфеђа у Сретко Дивљан (уред.), *Зборник радова са међународног научног скупа Уметност у методикама наставе*, Педагошки факултет, Јагодина, 2010, 109–117.
- Тодоровић, Драгана, Катедра за солфеђо и музичку педагогију, у: др Ивана Перковић (уред.), *80 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*, Београд, Факултет музичке уметности, 2017, 188–195.
- Тодоровић, Драгана, Боривоје Поповић: музички педагог, писац, композитор и диригент: казивања Невене Поповић и Весне Кршић Секулић, у: др Соња Маринковић, др Санда Додик, др Драгица Панић Кашански (уред.), Тематски зборник *Традиција као инспи-*

- рација са научног скупа *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Академија уметности, Бања Лука, Република Српска, 2019, 183–194.
- Тодоровић, Драгана, Трагом рукописа *Од нотног певања до модерне наставе солфеђа* Зориславе М. Васиљевић, у: др Гордана Каран (главни и одговорни уред.), Тематски зборник *Зорислава М. Васиљевић живот и дело*, Факултет музичке уметности, Београд, 2020, 313–332.
- Тодоровић, Драгана, Разоткривање заборав: композиторско стваралаштво Боривоја Поповића (1918–1994), у: др Драган Жунић, др Сава Стаменковић, др Зоран Стаменковић (уредници), Зборник радова са међународног научног симпозијума *Уметност и контекст 6: заборављени уметници и уметничка дела*, Српска академија наука и уметности-огранак САНУ у Нишу – Српска академија наука и уметности-огранак САНУ у Новом Саду, 2021, 147–160.
- Тошић, Нинослава, *Основна школа за музичко образовање „др Драгутин Гостушки“ Пирот 2002–2012*, Пирот, Основна школа за музичко образовање „др Драгутин Гостушки“, 2012.
- Тракиловић, Десанка, *Педагошко-дидактички принципи наставе музичке писмености у Републици Српској* (докторска дисертација, ментор др Зорислава Васиљевић), Бијељина, Педагошки факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, 1999.
- Турлаков, Слободан, *Collegium musicum и Милоје Милојевић*, сепарат, Посебан отисак из годишњака града Београда, књ. XXXIII, Београд, Музеј града Београда, 1986.
- Ћирић, др Јован и Витомир В. Живковић, *Крупац: географија, историја, друштвени живот, народноослободилачки рат*, Пирот, 1974, 229.
- Устав Федеративне Народне Републике Југославије*, Београд, 31.01.1946.
- Fontaine, Fernand Marcel, *Traité pratique du rythhme*, Paris, H. Lemoine, 1955.
- Најек, Емил, *Skale i akordi za klavir*, Beograd, Prosveta, 1952.
- Нрпка, Ivana, *Iskustva i metode francuske i bugarske škole – analize i razmatranja* (doktorska disertacija, mentor dr Zorislava Vasiljević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001.
- Цвејић, Бранко, Карловачко појање, *Србљак*, Београд, захваљујући прилозима издао Димитрије Стефановић, сарадник Музиколошког института, 1970.
- Chevé, Émile-Joseph-Maurice, *Méthode élémentaire de musique vocale*, Paris, 1844.
- Čolaković, Stella, „Други savezni музички семинар у Задру“, *Музика и школа*, број 3–4, Zagreb, Udruženje muzičkih pedagoga Hrvatske, 1960, 35–38.
- Ševčík, Otokar, *Škola za violinu op. 6, sv. 3*, тројезично издање (на српском, македонском и словеначком језику), Beograd, Prosveta, 1948.

## АРХИВСКИ ИЗВОРИ

### ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ у Београду<sup>1007</sup>

#### АРХИВА КАТЕДРЕ ЗА СОЛФЕЂО И МУЗИЧКУ ПЕДАГОГИЈУ

1. *Записник са Прве седнице Катедре за солфеђо и методiku*, Београд, 08.11. 1972.

#### АРХИВА ОПШТЕ СЛУЖБЕ

Општа акта, Конкурси за избор наставника и сарадника Музичке академије

1. *Писмо ректора Музичке академије у Београду, Миленка Живковића, Савету за просвету, науку и културу Владе НР Србије*, Општа акта од 1949. до 1956. године, 01.10.1952.
2. *Izveštaj dekana Muzičke akademije u Beogradu Milenka Živkovića: Program perspektivnog razvoja Muzičke akademije u Beogradu*, Општа акта 1960. и 1961. године, Број 01/140/1, 29. 01. 1960.
3. *Razvitak i delatnost Muzičke akademije u Beogradu u periodu od 1953–1963. godine*, Општа акта 1962. и 1963. године.
4. *Statut Muzičke akademije u Beogradu utvrđen na sednici Saveta Muzičke akademije 24. septembra 1963. godine*, Општа акта 1962. и 1963. године.
5. *Образложење предлојених измена и начрту наставног плана у оквиру Statuta Muzičke akademije u Beogradu utvrđenog na sednici 24.09.1963.godine*.
6. *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu, Predraga Miloševića, bugarskom pedagogu Ivanu Peevu*, Општа акта, 1964. година, Београд, Број 1966/1, 04. 12.1964.
7. *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu Predraga Miloševića, Republičkom izvršnom veću SR Srbije i Komisiji za visoko školstvo*, Општа акта 1965. и 1966. године, 01, Број 357/1, 29.04.1965.
8. *Statut Muzičke akademije u Beogradu*, Београд, 04.05.1966.
9. *Recenzija rukopisa Intonacija upućena Umetničkoj akademiji/Komisiji za izdavanje udžbenika*, Општа акта 1967. и 1968. године, Београд, архива Опште службе Факултета музичке уметности, 27. 03. 1968.
10. *Dopis dekana Muzičke akademije u Beogradu, Predraga Miloševića, Prosvetno-pedagoškom zavodu grada Beograda*, Општа акта 1967. и 1968. године, 01, Број 271/1, 31.03. 1967.
11. *Dopis sekretara Muzičke akademije, Nade Dilparić, Sekretarijatu za unutrašnje poslove grada Beograda u vezi sa izdavanjem putnih isprava i viza nastavniciма Muzičke akademije zbog studijskih putovanja u inostranstvo*, Општа акта 1967. и 1968. године, 01, Број 1166/1, 19.12. 1968.

---

<sup>1007</sup> Архив Факултета музичке уметности нема до краја заведену грађу те овде нису могле бити наведене сигнатуре.

12. *Borivoje Popović, Podaci o stručnom i pedagoškom radu*, Конкурси за избор наставника и сарадника Музичке академије од 1970. до 1972. године, Број 01-663/1, 11. 07.1970.
13. *Referat za izbor jednog vanrednog profesora za predmete metodika muzičke nastave i intonacija*, Конкурси за избор наставника и сарадника од 1970. до 1972. године, Број 01-1084/1, 02. 11.1970.
14. *Dopis sekretara Komisije Republičkog izvršnog veća za međunarodnu saradnju u oblasti kulture, nauke i obrazovanja Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Општа акта 1971. године, Број 01-164/1, 23.02.1971.
15. *Statut Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1973.

#### Персонални досије Боривоја Поповића

1. Музичка школа „Станковић” у Београду, *Персонални лист Боривоја Поповића*
2. *Upitnik za ocenjivanje nastavnog i vaspitnog osoblja za školsku 1958/1959. godinu*, Музичка школа „Станковић” у Београду.
3. *Упитник за оцењивање наставног и васпитног особља Музичке школе „Станковић” у Београду за школску 1959/60. годину*, Музичка школа „Станковић” у Београду.
4. *Prepis izvoda iz rešenja Saveta za prosvetu Narodne Republike Srbije o postavljenju pedagoških savetnika*, 05 Број 2433/1, 22.06.1962.
5. *Rešenje o postavljenju pedagoških savetnika Saveta za prosvetu Narodne Republike Srbije*, Број 24--/1-62, 22. 06. 1962.
6. *Upitnik za ocenjivanje nastavnog i vaspitnog osoblja za školsku 1961/1962. godinu, odeljak II – Podaci o zalaganju i rezultatima postignutim u nastavno-pedagoškom radu Muzičke škole „Stanković”*, Музичка школа „Станковић” у Београду, 28.06.1962.
7. *Rešenje Saveta za prosvetu Narodnog odbora Opštine Vračar o razrešenju od dužnosti Borivoja Popovića u muzičkoj školi „Stanković” u Beogradu i stavljanju na raspolaganje Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Број 02/1-10970/1, јун 1962. године.
8. *Rešenje o stavljanju na raspoloženje Popović Borivoja, profesora muzičke škole „Stanković” Muzičkoj akademiji u Beogradu*, Музичка школа „Станковић” у Београду, Број 295/2-1962, 30. 08. 1962.
9. *Biografija Borivoja Popovića*, 05. 01. 1963.
10. *Одлука Већа Музичке академије о одобравању одсуства Боривоју Поповићу*, Број 20/38, 10.10.1965.
11. *Rešenje o odobrenju odsustva Borivoju Popoviću*, Број 271/2, 31.03.1967.
12. *Referat za izbor jednog docenta za predmet Metodika muzičke nastave i intonacija*, Број 863/1, 13.11.1969.
13. *Referat za izbor jednog vanrednog profesora na Katedri za solfeđo*, 19.11.1975.

## АРХИВА СТУДЕНТСКОГ РЕФЕРАТА

1. Досије Вере Миланковић бр. 101, Записник завршних испита I и II године последипломских студија.
2. Досије Сенихе Спахиу бр. 142, Записник завршних испита I и II године последипломских студија.
3. Досије Весне Кршић бр. 95, Записник завршних испита I и II године последипломских студија.
4. Досије Вере Хајдаровић бр. 200, Записник завршних испита I и II године последипломских студија.
5. Протокол дипломских испита Музичке академије од 24.06.1964. до 22.12.1970, књига IV
6. Записник дипломских испита од 22.12.1970. до 12.10.1977, књига V
7. Записник дипломских испита од 13.10.1977. до 22.06.1984.

## АРХИВ ЈУГОСЛАВИЈЕ у Београду

1. *Predlog programa rada Prosvetnog Saveza Jugoslavije: Informacija o novim nastavnim planovima i programima za osnovne škole*, Фонд 168 – Prosvetni savet Jugoslavije, број фасцикле: 3, година 1959–1963, незаведени материјали, јун 1960.
2. *Zaključci sa sednice odbora Saveznog izvršnog Veća za prosvetu i kulturu*, Фонд 168 – Prosvetni savet Jugoslavije, број фасцикле: 3, година 1959–1963, незаведени материјали, 31.01. 1962. и 01.02. 1962.

## АРХИВ СРБИЈЕ у Београду

1. *Правилник о наставном плану Музичке академије у Београду*, Фонд Г-210, фасцикла VIII, Државна музичка академија, година 1937–1944, Разно, Београд, Архив Србије, 1940.

## АРХИВА УДРУЖЕЊА МУЗИЧКИХ И БАЛЕТСКИХ ПЕДАГОГА СРБИЈЕ у Београду<sup>1008</sup>

*25 година рада Удружења музичких педагога Србије* (рукопис), Београд, 1979.

- Војана Дундерић, „Rezime savetovanja muzičkih pedagoga Jugoslavije održanog 11, 12 i 13 oktobra u Beogradu 1956”, Savezna savetovanja
- Милош Павловић, „Delatnost Udruženja na polju stručnog i ideološkog usavršavanja. Savezni, republički i gradski seminari. Stručno usavršavanje muzičkih pedagoga u periodu od 1954. do 1979”

---

<sup>1008</sup> Архива Удружења музичких и балетских педагога Србије нема до краја заведену грађу те овде нису могле бити наведене сигнатуре.

- Bojana Dunderski, „Aktivnosti udruženja u savezu, kao i svi vidovi saradnje, kako unutar, tako i van zemlje”
- „Savezna savetovanja”
- Božidar Stančić, „Škole za osnovno muzičko obrazovanje”
- Milorad Mirković, „Izdavačka delatnost udruženja”
- Dušica Šišmanović, „Istorijski pregled”

*Издавачка делатност до 17.02.1979* (рукопис), Београд, 1979.

- „Rekapitulacija izdanja u 1968. godini”
- „Odobranje izdanja iz muzičke umetnosti”, 1979, 19.09.1968.
- „Izveštaj Komisije za izdavačku delatnost Udruženja muzičkih pedagoga SR Srbije za 1969. godinu”
- „Izveštaj predsednika Komisije za izdavačku delatnost podnet na sednici Komisije od 17. X 1968. godine”

*Materijali o seminarima 1959–1976* (рукопис), Београд, 1976.

- „Program Drugog saveznog seminarara”

## **ПРАВОСЛАВНИ БОГОСЛОВСКИ ФАКУЛТЕТ у Београду**

### **АРХИВА СТУДЕНТСКОГ РЕФЕРАТА**

Досије Боривоја Поповића бр. 109 успостављен школске 1938/39. године

1. Уписни лист редовног студента Боривоја Поповића, I (зимски) семестар на првој години студија Православног богословског факултета школске 1938/39. године, 20.10. 1938.
2. Молба Боривоја Поповића ректорату Универзитета у Београду Краљевине Југославије за накнадни упис на Православни богословски факултет, Број 13971, 21.10.1938.
3. Писани одговор декана Православног богословског факултета у Београду, Радивоја Јосића, Ректорату Универзитета у Београду, Број 3679, 21.10. 1938.
4. Испитна пријава редовног студента Боривоја Ј. Поповића из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду, 05.06.1939.
5. Редовни студент Боривоје Ј. Поповић, испитни Записник из наставног предмета Црквено певање на првој години студија Православног богословског факултета у Београду, 09.06. 1939.

6. Пријавни семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду, 04.03.1946.
7. Семестрални лист редовног студента Боривоја Ј. Поповића, VIII (летњи) семестар четврте године студија на Православном богословском факултету у Београду школске 1945/46. године, 25.06.1946.
8. Службена белешка о враћању личне документације (матурског сведочанства и крштенице) студенту Боривоју Поповићу, 30.01.1947.
9. Анкетни лист о боравишту и активностима током окупације (од 06.априла 1941. до ослобођења)

### АРХИВ РАДИО БЕОГРАДА

#### ФОНОТЕКА

1. Borivoje Popović, *Oj, Šajo, oj, dušo*, hor Radio televizije Beograd, dirigent Borivoje Simić, O-TR 4952/t.3, 1953.
2. Borivoje Popović, *Pesma o Mariji*, hor 66 devojaka iz Šarca uz pratnju klavira, dirigent Branko Đurković, TRO- 11695, 1976.
3. Borivoje Popović, *Muzika za decu – Uspavanka*, dečji hor i harmonika, Beograd, TRO-9561
4. Borivoje Popović, *Nišavsko oro*, mešoviti hor iz Niša, dirigent Suzana Kostić, Beograd, DO-2129

### АРХИВА ОСНОВНЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ НЕВЕНА ПОПОВИЋ (Гроцка, Београд)

#### Легат Боривоја и Невене Поповић<sup>1009</sup>

1. *Vojna knjižica obveznika Borivoja Popovića*
2. Фотографија Боривоја Поповића *Портрет с виолином*, Сремски Карловци, 1937.
3. Фотографија Београдског мушког хора и диригента Боривоја Поповића са наступа у Задужбини Илије М. Коларца, година непозната
4. *Пробна штампана верзија насловне стране уџбеника Intonacija Боривоја Поповића*, 1968. година

<sup>1009</sup> Легат Боривоја и Невене Поповић у оквиру архиве основне музичке школе „Невена Поповић“ нема до краја заведену грађу, те овде нису могле бити наведене сигнатуре.

Боривоје Поповић, хорска дела:

1. *Мајчин плач* за мешовити хор. Аутограф датиран у Сремским Карловцима, 25. новембра. 1937. године.
2. *Гроздана по двор шетала* за мешовити хор. Аутограф датиран 15. децембра 1939. године.
3. *Грозданина жалба (мушки хор)*. Аутограф, година непозната.
4. *Грозданина жалба*, мешовити хор. Аутограф, година непозната.
5. *Ниње отпушчајеши* за четворогласни мушки хор. Аутограф датиран у Београду, 27. јануара 1941. године.
6. *Пресвјатаја* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
7. *Пиротска хумореска* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
8. *Мој Шаје, мој љуље (Албанска нар. песма из Корче)*, за мешовити хор. Аутограф датиран у Призрену, 1945. године.
9. *Свадбарско оро (из околине Пирота)*, мушки хор. Аутограф датиран у Београду, 9. априла 1947. године.
10. *I руковет: Под Видлич-гором*, за мешовити хор. Аутограф датиран у Београду, 22. јуна 1951. године.
11. *Посеја деда...* за мешовити хор. Аутограф датиран у Београду, 3. марта 1952. године.
12. *Мој Шаје, мој љуље (Албанска народна песма из Корче)*, мешовити хор. Аутограф датиран у Београду, децембра 1953. године.
13. *Ох Шајо, ој цвете... (Шиптарска народна песма)*, мешовити хор. Аутограф датиран 1953. године.
14. *Песма о Марији* за двогласни хор и клавир. Аутограф датиран у Београду, 1957. године.
15. *Болен ми лежи (народна)* за мешовити хор. Аутограф датиран у Београду, 1959. године.
16. *Песма домовини* за трогласни женски или дечји хор. Аутограф датиран у Београду, 1959. године.
17. *Песма домовини* за двогласни женски или дечји хор и клавир. Аутограф, година непозната.
18. *Песма о Сави* за женски хор. Аутограф датиран у Београду, 1960. године.
19. *Nanina uspravanka (tekst narodni)* за женски или дечји хор. Аутограф датиран у Београду, 1968. године.
20. *Фестивалска песма (дечји хор и клавир)*, Београд, 1973.
21. *Мари XLVI дивизије Југословенске армије* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
22. *Песма другу Титу*. Аутограф, година непозната.
23. *С`бакљом слободе* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
24. *Јел`те жалба* за мушки хор, аранжман оригиналне Бајићеве композиције *Јел`те жалба (комитска)*. Аутограф, година непозната.
25. *Свјашченаја вајна* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.



Боривоје Поповић, *Пионирски хорови*, нотна радна свеска:

1. *За Тита, за народ...*, двогласни женски/дечји хор. Аутограф датиран у Београду, 1955. године.

Боривоје Поповић, инструментална дела:

1. *Sonata a-moll* за виолину. Аутограф датиран у Сремским Карловцима, 29.10.1936. године
2. *Sonata* за виолину. Аутограф, година непозната.
3. *Успаванка (клавир)*. Аутограф, година непозната.
4. *Индијска љубавна песма* за виолину. Аутограф, година непозната.
5. *Песма (клавир)* у е-молу. Аутограф датиран 1953. године.
6. *Песма (клавир)* у а-молу. Аутограф, година непозната.
7. *Хармонски прелудијум* за клавир. Аутограф, година непозната.
8. *II Fuga (c-moll)* за клавир. Аутограф, година непозната.
9. *Звона (клавир)*. Аутограф датиран у Београду, 1954. године.
10. *II Invencija (f-moll)* за клавир. Аутограф, година непозната.
11. *Јутро (клавир)*. Аутограф, година непозната.

Боривоје Поповић, камерна дела:

1. *Концертно коло /Виртуозно оро (виолина и клавир)*. Аутограф датиран у Пироту, јула 1944. године.
2. *Романса D-dur (за виолину и клавир)*. Аутограф датиран у Београду, 30. августа 1951. године.
3. *Романса (виолин-дует)*. Аутограф, година непозната.
4. *Песма бола (соло виолина уз пратњу клавира)*. Аутограф, година непозната.
5. *Сањарије (соло виолина и клавир)*. Аутограф, година непозната.
6. *Pastorale (квинтет за флауту, 3 виолине и виолу)*. Аутограф датиран у Крупцу, 30. децембра 1942. године.

Боривоје Поповић, оркестарска дела:

1. *Младост (оркестар)*, за гудачки оркестар. Аутограф датиран у Сремским Карловцима, 5. децембра 1935. године

Боривоје Поповић, дела са непотпуним партитурама:

1. *Meditation* за гудачки оркестар. Аутограф, година непозната.
2. *Растанак (клавир)*. Аутограф, година непозната.
3. *Композиција за гудачки оркестар*. Аутограф датиран у Пироту, 10. јуна 1943. године.
4. *Гудачки квинтет* за четири виолине. Аутограф датиран у Крупцу, 19. јуна 1942. године.

Боривоје Поповић, композиторске скице:

1. *Марија на Пркосима/Песма о Марији* за двогласни хор и клавир. Аутограф датиран 1959. године.
2. *Грозданина жалба* за мушки хор. Аутограф, година непозната.
3. *Виртуозно оро* за виолину и клавир. Аутограф, година непозната.
4. *Pastorale (Пастирова арија)*, квинтет. Аутограф, година непозната.
5. *Гудачки квартет*. Аутограф, година непозната.
6. *Мајчин плач* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
7. *Винска песма* за мешовити хор. Аутограф, година непозната.
8. *Грозданина жалба* за мушки хор и соло сопран. Аутограф, година непозната.

### ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

1. [www.fmu.ukim.edu.mk/Data/Documents/МТП.pdf](http://www.fmu.ukim.edu.mk/Data/Documents/МТП.pdf), приступљено 13.12.2014.
2. <http://www.novosti.rs/vesti/beograd.74.html:597997-Beogradske-price-Da-se-svakome-omili>, приступљено 16.11.2017.
3. <http://www.muzika.edu.rs/index.php/istorijat-skole-zivorad-grbic>, приступљено 16.11.2019.
4. <http://lubo1.cl.bas.bg/karton.asp?zapisID=7563> приступљено 06.10.2020.
5. <http://www.yugopapir.com/2014/05/nob-komandant-sava-ovako-je-nastala.html>, приступљено 20.05.2021.
6. <https://docplayer.net/90121213-Mednarodni-mladinski-pevski-festival-celje-slovenija-international-youth-choir-festival-celje-slovenia.html>, приступљено 05.12. 2021.
7. <https://www.ucg.ac.me/objava/blog/1240/objava/15159-nastavni-plan-program-iz-1999-i-2009-godine>, приступљено 25.01.2022.
8. <https://ug1lib.org/book/2904122/dc9133>, приступљено 27.01.2022.
9. <https://docplayer.com/47342425-Rabochaya-programma-discipliny-estradno-dzhazovoe-solfedzhio.html>, приступљено 27.01.2022.
10. <https://www.ag.uni-lj.si/studij/podiplomski-studij-ii-stopnje>, приступљено 27.01.2022.
11. <https://www.ag.uni-lj.si/studij/dodiplomski-studij-i-stopnje>, приступљено 27.01.2022.
12. <https://kontekstprostor.wordpress.com/tag/milan-radanovic/>, приступљено 03.03.2022.
13. <https://subotickaistorija.wordpress.com/ruski-emigranti-gimnazijski-profesori-osvrt-na-ucisce-ruske-emigracije-u-subotickom-skolstvu/>, приступљено 21.04.2022.

# ПРИЛОЗИ

## ПРИЛОГ 1

Странице публикација са личним посветама аутора Боривоју Поповићу

А. Л. ОСТРОВСКИЙ

# УЧЕБНИК СОЛЬФЕДЖИО

Выпуск III

Допущено Управлением кадров  
и учебных заведений  
Министерства культуры СССР  
в качестве учебного пособия  
для музыкальных вузов  
и старших курсов музыкальных училищ

*Професору Боривоје  
Поповићу  
с захвалом дубоког  
уважења и признателности*

*А. Островский*

*Ленинград  
IV. 75*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»-ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ-1974

Слика 1. Арон Львович Островский, Учебник Сольфеджио, Выпуск III, Ленинград, Музыка, 1974. Текст посвете: Професору Боривоју Поповићу са осећањем дубоког поштовања и захвалности. Датирано у Лењинграду, априла 1975. године.

Kompozitori Borivoj  
Popović  
Prishtinë Lorenc Antoni  
15. januar 1957 god.

LORENC ANTONI

# Folklori muzikuer shqiptar

BLINI I PARË



Shtëpia botuese „Miliadin Popović”  
Prishtinë — 1956

Слика 2. Lorenz Antoni, *Folklori muzikuer shqiptar*, Prishtinë, 1956.  
Текст посвете: *Композитору Боривоју Поповићу.*  
Датирано у Приштини, 15. јануара 1957. године.

Son. profesor Borivoje  
Popović, cu deosebite spre  
cieri și cu cele mai frumoase  
de sentimente,  
VICTOR IUSCEANU

Iusceanu

25 noiembrie 1969

București.

# Solfegii

VOL. III

EDITURA MUZICALĂ  
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA  
București — 1968

Слика 3. Victor Iușceanu, *Solfegii*, Vol. III, Editura muzicala, București, 1968.

Текст посвете: „Другу” професору Боривоју Поповићу,  
са посебним поштовањем и најдубљим осећајима.

Датирано у Букурешту, 25. новембра 1969. године.

Учаташениу Бера  
Поповиу еи Московских  
друзей.  
7/xii 67

Слика 4. Варфоломей Александрович Вахромеев, *Сольфеджио*,  
Издательство Музыка, Москва, 1966.  
Текст посвете: *Драгом Бори Поповићу од Московских пријатеља.*  
Датирано у Москви, 7. децембра 1967. године.

## ПРИЛОГ 2

Фотографије и насловне стране публикација Боривоја Поповића

БОРИВОЈЕ ПОПОВИЧ  
АРНОЛД ВЛАСЕК

# МУЗИКАЛНО ВЪЗПИТАНИЕ

ЗА IV, V и VI КЛАС  
НА ОСНОВНИТЕ УЧИЛИЩА



ИЗДАТЕЛСТВО ЗАВОД ЗА УЧЕБНИЦИ И УЧЕБНИ ПОМАГАЛА — БЕЛГРАД  
и „НОТА“ — КНЯЖЕВАЦ

Слика 1. Боривоје Поповић и Арнолд Власак, *Музикално възпитание*, Белград, Издаелство Завод за учебници и учебни помагала и Княжевац, „Нота“, насловна страница.

*borivoje popović*

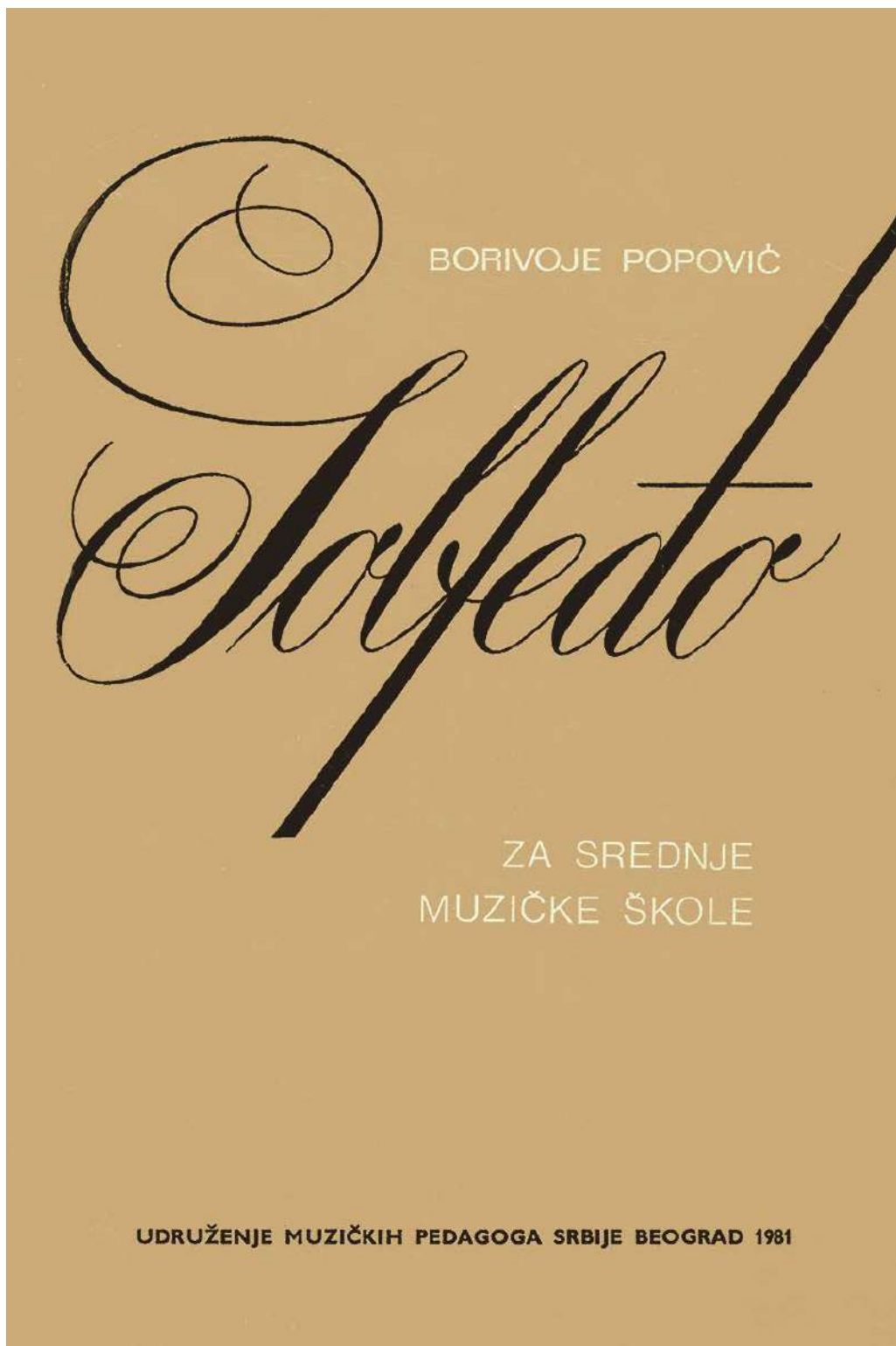
*Solfedо  
u  
Dečjem  
Horu*

A stylized illustration of a children's choir consisting of seven members. Each member is represented by a blue silhouette of a head with a white face and a white collar, arranged in a slightly curved line. Below the silhouettes are white rectangular shapes representing their bodies or bases.

**udruženje muzičkih pedagoga srbije beograd, 1983.**

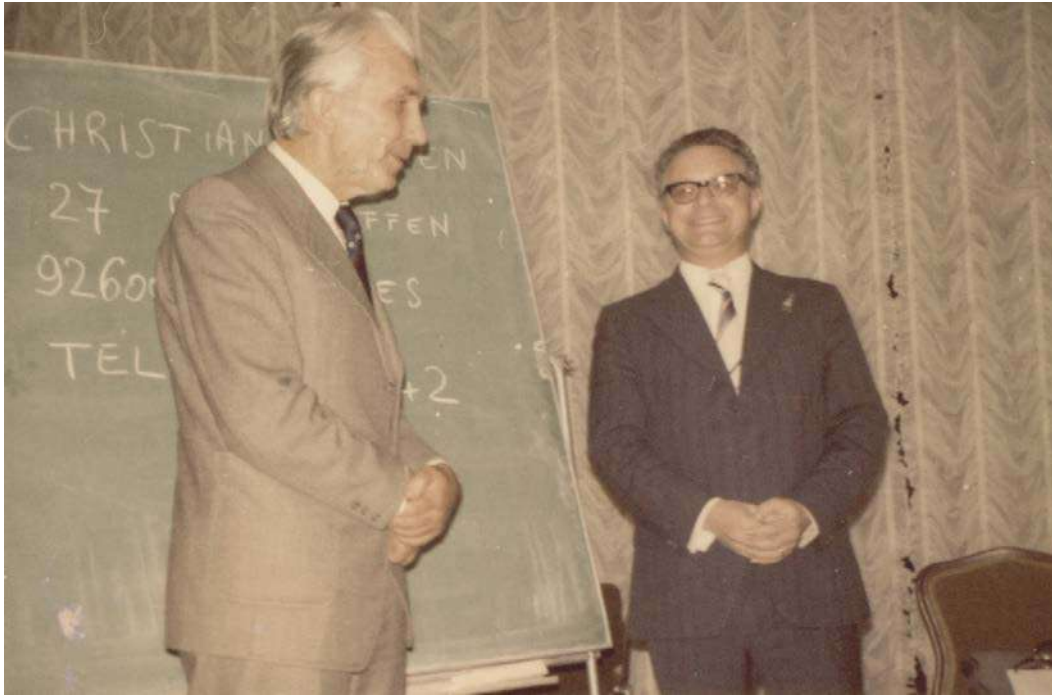
Слика 2. Borivoje Popović, *Solfedо u dečjem horu*, Udruženje muzičkih pedagoga Srbije, Beograd, 1983, насловна страница.





Слика 3. Borivoje Popović, *Solfeđo I za srednje muzičke škole*, Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije, Beograd, 1981, насловна страница.





Слика 6. Боривоје Поповић и Кристијан Манен, 1977. година.



Слика 7. Жири Фестивала децјих хорова Србије. Слева надесно: Радомир Петровић, Михаило Вукдраговић, Војислав Илић, Боривоје Поповић и Бранко Ђурковић



*Слика 8.* Боривоје Поповић са супругом Косаром и кћерком Невеном у свом стану у Београду

## БИОГРАФИЈА

Мр Драгана Годоровић је рођена у Београду 1968. године. Основне студије на Одсеку за општу музичку педагогију на Факултету музичке уметности у Београду завршила је 1991. године са просечном оценом 9,35. Последипломске студије из области методике наставе солфеђа на Катедри за солфеђо Факултета музичке уметности завршила је 1995. године одбраном магистарског рада *Визуелно опажање и гласовна репродукција мелодијског тока – певање са листа*, рађеним под менторством др Зориславе Васиљевић, редовног професора. Од 2015. године докторанд је студијског програма Науке о музици, модул Музичка педагогија.

Професионални ангажман Драгане Годоровић, осим места наставника солфеђа и методике наставе солфеђа на Факултету музичке уметности обухвата широки аспект активности: аутор инструктивне литературе за солфеђо; писац бројних научних радова из области музичке педагогије – преваходно методике наставе солфеђа и историје српске музичке педагогије презентованим на домаћим и међународним научним скуповима (Наука и савремени универзитет 3, Ниш, 2014; Владо С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог: Традиција као инспирација, Бања Лука 2015, 2019, 2020; Музичка педагогија – изазов, инспирација, креација, Цетиње, 2018; Зорислава М. Васиљевић – живот и дело, Београд, 2020; Уметност и контекст 6: заборављени уметници и уметничка дела, Ниш, 2021; предавач на научним и стручним скуповима и трибинама; координатор и реализатор акредитованих семинара из солфеђа, као и музичких радионица; дугогодишњи члан жирија и аутор примера на музичким такмичењима; рецензент инструктивне и методичке литературе из области солфеђа и методике наставе солфеђа.

Делатност Драгане Годоровић обухвата и чланство у стручним телима: члан је Удружења музичких и балетских педагога Србије и дугогодишњи секретар Катедре за солфеђо и музичку педагогију ФМУ у Београду. Године 2010. била је члан радне групе за припрему предлога наставног плана и програма за средње музичке школе при Заводу за унапређивање образовања и васпитања у Београду.

Од 2016. године, Драгана Тодоровић је лиценцирани прегледач и оцењивач рукописа при Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Драгана Тодоровић је и добитник награда за свој педагошки рад: Дипломе за једногодишње истакнуте педагошке резултате (Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 2002), Захвалнице Факултета музичке уметности у Београду за изузетне заслуге и допринос факултету (2010) и Захвалнице Удружења музичких и балетских педагога Србије поводом 60 година свога рада за допринос раду Удружења (2014).

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани/а: Драгана Тодоровић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 285

### ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

**Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Поповића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века**

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Београду,

27.04.2022.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације**

Име и презиме аутора: Драгана Тодоровић

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта  
односно докторске дисертације: 285

Студијски програм: Науке о уметности, модул Музичка педагогија

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације:

**Музичко-педагошка и уметничка делатност Боривоја Поповића – улога, значај и допринос музичком образовању и култури у Србији у другој половини 20. века**

Ментор:

Др Гордана Каран, редовни професор

Коментор:

**ИЗЈАВЉУЈЕМ**

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда



У Београду,  
27.04.2022.