

НАРОДНА ПЕСМА КАО КОДИРАНА ОСНОВА МУЗИЧКЕ ПИСМЕНОСТИ У КОНТЕКСТУ КУЛТУРЕ ПАМЋЕЊА

Од почетка 20. века феномен културе памћења (индивидуалног и колективног) предмет је интензивних и бројних интердисциплинарних истраживања. У њиховој основи је чињеница да се историјска свест једног народа гради кроз традицију, наслеђе и поседовани идентитет формирајући колективно памћење. У овом контексту могуће је третирати народну песму као основу на којој се гради музичка писменост у смислу очувања српске музичке традиције, наслеђа, и националног идентитета кроз културу памћења. Требало би имати у виду да је *индивидуално памћење* психолошки процес усвајања и задржавања нових садржаја одређен комуникацијом, те уколико се она прекине наступа – заборав (Бркљачић, Прленда, 2010:53), док је *колективно памћење* активна пракса обликовања, структурирања и реорганизације сећања.

Уколико одређена друштвена група има историјску свест постојаће и њено колективно памћење.

Као скуп норми, обичаја, вредности, идеја, начела, образаца и модела који се одржавају, преносе, и предају усмено и/или писмено с генерације на генерацију *традиција* је сегмент културе памћења који представља историјску свест, односно преношење значења и смисла из прошлости (Бркљачић, Прленда, 2010:63–67). Уско повезана и са „идејом поштовања и обавезе према прецима“ (Тодорова, 2006:22), она је „доживљај целокупне прошлости као садашњости“ (Меклуан, 2008: 266). Кључни елементи којима се нешто дефинише као традиционално – аутентичност, континуитет, прошлост и заједништво (Ристивојевић, 2012:479) одлике су које српска народна песма, као део народне културе, свакако поседује. С обзиром на то да се елементи који творе традицију, генерацијама чувају и преносе, они су садржани у историјском/културном памћењу народа и појединца па се „традиција као колективно памћење може сматрати позитивном са становишта целине друштва, уколико је кадра да издржи проверу кроз компатибилност са строгим критеријумима вредности у савремености“ (Божиловић, 2009:116). Као чинилац народне *музичке традиције* српска народна песма је могућ избор за рад на музичком описмењавању у школама општеобразовног типа и настави солфеђа у музичким школама у Србији. Њена апликативност у процесу рада на музичкој писмености ослања се и на чињеницу да је део колективног памћења једног народа.

Значај неговања традиционалног са аспекта школовања у општеобразовним установама у Србији истраживан је и са социолошког аспекта, те Весна Трифуновић наводи да до 19. века школа „као агенс социјализације преноси традиционално знање...“ (Трифуновић, 2015:27). Она истиче „проблем“ модернизације школства који је започео развојем индустријске производње и научних достигнућа услед чега традиција, те обрасци, средства и одлике традиционалног бивају потискивани из школског система. Неопходност сталног подсећања на достигнућа традиције једне заједнице утиче да „колективно памћење не угрожава могућност стварања нових културних вредности и остваривање контаката са другим културама“ (Трифуновић, 2015:28). Модернизација никако не сме значити и негирање традиције, већ напротив њено неговање и креативан однос, те оживљавање. Неговање српске музичке традиције кроз употребу народне песме у почетном музичком описмењавању јесте процес који подразумева и „активан однос, свестан избор, процену и приписивање веће вредности одређеним елементима међу многим које затичемо у акумулативном процесу преношења с генерације на генерацију“ (Тодорова, 2006:23).

Као део наслеђа српска народна песма је музичко благо (Васиљевић, 1996) које је потребно неговати у садашњости што се омогућава управо њеном имплементацијом у методичку наставу музичке писмености. У области мелодике и ритма, у настави солфеђа народна песма има различиту примену и намену. Она је најчешће третирана и коришћена као музичка грађа (Михаило Протић, Стеван Стојановић Мокрањац, Исидор Бајић, Владимир Ђорђевић, Милоје Милојевић) и то за поставку тоналитета и прецизно интонирање ступњева. Примењује се и за поставку тетрахорада, препознавање врсте молских лествица, учење транспозиције, увођење вишегласног певања и исписивање хармонске пратње. У наведеној области користи се за савладавање лествица које се користе у српским народним мелодијама, интонирање интервала и акорада, као основ за певање мелодијских примера са листа, за усвајање специфичности тоналне и ритмичке основе фолклора и орнаментике и за писање самодиктата, дописивање другог гласа, поставку новог градива, те утврђивање пређеног градива. У области ритма подесна је за поставку ритмичких фигура, одређивање такта, поставку нових врста тактова, разумевање промене метра, обраду мешовито-сложених тактова, поставку неравномерне пулсације и обраду комбинација неравномерног пулса. Поред наведене употребе народне песме као музичке грађе, она се третира и као градивни део методе рада на почетном музичком описмењавању. Наведена мултифункционалност народне песме у настави солфеђа сведочи значају њеног неговања као круцијалног дела српске музичке традиције.

Поред утицаја народне песме на очување српске музичке традиције кроз рад на музичком описмењавању, њена примена у садашњости доприноси и постојању и очувању индивидуалног и колективног *идентитет* народа.

Лични идентитет којим се издваја појединац нераскидив је од колективног јер своју функцију добија тек кроз улогу коју игра у целини, као што и колективни идентитет настаје тек кроз заједничко деловање личних идентитета. Колективни идентитет, као свест о социјалном припадништву заснива се на учешћу у међусобном знању и памћењу, те се посредује кроз језик, односно коришћењем заједничког система симбола.

Идентитет се може и треба градити кроз образовни процес ако се има у виду да је „један од елемената друштвеног система и образовање, под којим се подразумева процес стицања знања, развијања способности, вештина и одлика појединца важних за обављање професионалних и других друштвених улога и учешће у животу друштва“ (Базић, 2007:39). У ширем смислу, треба имати у виду и да се „под образовањем подразумева и систем институција у коме се одвија

образовни процес (институционални оквир образовања) који је део друштвене структуре и подсистем друштва“ (Базић, 2007:39). Дакле, у дуготрајном процесу грађења идентитета, образовање има значајну улогу кроз институције, те „институционализовано образовање сопственим материјалним и кадровским капацитетима може да се испољи као значајан агенс стварања основа за формирање колективних идентитета, нарочито националног и културног“ (Базић, 2007:39). Констатује се потреба да „институционализовано образовање у домену формирања културног идентитета оствари два задатка: а) преноси знања о различитим елементима културног идентитета (језик, традиција, историја, уметност и друго) и б) омогући да се пренето знање доживи као властито“ (Трифуновић, 2015:62). Значај који има процес општег образовања за формирање идентитета (како националног тако и културног), односи се и на процес музичког образовања и на чињеницу да „образовање, између осталог, има и културну улогу: унутар образовања се представља одређена култура, преносе њене вредности и стварају могућности за њен даљи развој; образовање непосредно учествује у социјалној и културној репродукцији друштва, и истовремено, има једну од кључних улога у стварању основа за формирање културног идентитета учесника образовног процеса, то јест школске популације“ (Трифуновић, 2015:31). Неговање сопственог идентитета у школском образовању неопходно је јер се „институционализовано образовање увек бави идентитетима када утиче на формирање одговора на питање *ко сам, коме припадам* и формирање схватања о томе *‘шта људи мисле да јесу, шта их обележава’*“ (Трифуновић, 2015:31). У контексту музичког образовања, кроз институцију музичких школа, те образовања свих нивоа, неопходно је формирање националног и културног идентитета, које ће бити омогућено преношењем знања о различитим елементима народне музичке традиције, карактеристика традиционалних музичких материјала, слушањем и извођењем народних песама, те њиховог доживљавања као властитог продукта и израза. Дакле, од друштвеног је значаја селекција знања и вредности које се преносе образовањем, те образовни канон који кодификује знање вредно очувања и намеће границе између признатог и искљученог знања (Трифуновић, 2015:62).

Као и у матерњем језику, тако је и за музички језик неопходно започети процес учења на српском музичком језику, односно упознати се са српском народном музичком традицијом, српским традиционалним музичким системом и његовим карактеристикама, српским народним песмама. Оно што доприноси непрепознавању правилног преношења и неговања културног идентитета кроз општеобразовни процес је свакако несагласје о питањима идентитета у самом друштву које је пренето и на курикулум, а односи се на циљеве и исходе

образовања, предмете и њихове садржаје, процес учења и наставе, вредновање и евалуацију постигнућа учења. Дакле, постоји формулисани оквир за развијање културног идентитета у процесу општеобразовног образовања, али не и прецизне смернице неопходне за његово развијање (Трифуновић, 2015:66). Оно што се може уочити у Наставном плану и програму основног музичког образовања и васпитања (Службени гласник Републике Србије, 2009), конкретно за наставни предмет солфеђо, такође је постојање оквира за формирање и развој српског музичког идентитета, али не и прецизне смернице које би омогућавале поуздано извођење наведених садржаја у наставном програму, наведене наставне материјале који би подразумевали назив одређених музичких уџбеника који се односе на народну музичку традицију, збирке српских народних песама, те вредновања и увођења испитивања и евалуације постигнућа учења из ове музичке области. На овај начин би се приступило раду на опстанку српске музичке традиције као културног наслеђа, што би даље допринело очувању културног те и националног идентитета јер „ако је српски народ у најтежим условима, борећи се за егзистенцију, успео да сачува идентитет, па и музику, ако је успео да надокнади неколико векова кашњења за Европом, онда сигурно може и да настави својим специфичним и оригиналним путем. За то постоји богата традиција, чији корени треба да се негују и да при том задрже посебност српске духовне баштине“ (З. Васиљевић, 2000:23).

Оригинални пут за рад на музичком описмењавању на основама народне музичке традиције, издвајањем народних песама— модела као својеврсних музичких *кодова*, утемељио је музички педагог Миодраг Васиљевић (1903–1963). Да би се појаснило значење кода у музичком смислу, потребно је нагласити да су, генерално, кодови део колективне културе памћења. Наиме, култура памћења је скуп кодова у којем се личне успомене из прошлости интерполирају у књижевни, естетски и филозофски оквир. Манифестују се и у социјалној интеракцији те поред постојећих, у исто време култура наставља да креира нове. По Умберту Еку дефиниција кода је довољно флексибилна да узме у обзир различите врсте правила узајамног повезивања и елементе различитих ентитета (Еко, 2004:86–87). У лингвистичком смислу код је скуп чињеница којима располаже неки говорник. Такође, указује на повезаност примера и правила који се желе приказати у одређеном виду комуникације и садржи комбинацију знакова помоћу којих је омогућено разумевање слике, скулптуре, музике, филма и друго (Шуваковић, 2011:363). У музичком контексту, „код је комбинација знакова која омогућава разумевање музичког дела“ (Шуваковић, 2006:29). Наиме, Миодраг Шуваковић дефинише музички код блиско Умберту Еку, „као систем у којем је сваки елемент

одређен својим положајем и разликама у односу на друге елементе тог или других система, односно, као систем који се јавља само тада када се разне појаве међусобно пореде у односу према истом систему“ (Шуваковић, 2006:29). Из наведеног закључује се да „музички код није поредак музичких знакова (елемената), већ функција ‘заступања’ (или одношења) која омогућава идентитет значења и препознавање ‘правила’ успостављања значења. У том смислу ‘музички знак’ није тај и тај музички елемент или поредак елемената (тон или однос тонова), већ тренутни провизорни ефекат правила кодирања (функције)” (Шуваковић, 2006:29). Музички кодови у настави солфеђа, песме-моделу Миодрага Васиљевића су „или народне мелодије са прилагођеним почетним текстовима или компоновани примери у духу народног певања, како по мелодијској линији и финалном тону (ре или ми), тако и по ритмичким основама (равномерни дводелни и троделни као и мешовити ритмови)” (Васиљевић, 1978:36). Функционална метода која садржи народне песме-моделе и именовање тонова солмизацијом, је начин и средство за музичко описмењавање. Ако се почетно музичко описмењавање посматра као учење и оспособљавање за (де)кодирање графичких знакова/нота, „решавање овог проблема подразумева развијену дискриминацију тонова по акустичкој структури и нота по графичкој структури.” (Стојановић, 2001:84). Песме-моделу заправо представљају музичке кодове помоћу којих се „прилази савладавању не само музичког писма, већ и неких мелодијских и ритмичких образаца“ (Дробни, 2008:38). Такође, народна песма је сама по себи својеврстан *кодекс*. Кодекс има својеврсну употребу и сврху у наставном процесу те се према речима Иване Дробни „усвојени кодекс током наставног процеса, како неки методичари имају обичај да кажу, освешћује. Освешћује се управо захваљујући асоцијативним процесима који омогућују каснију мелодијску, ритмичку, хармонску, и у крајњем случају формалну *кодификацију*. Ако кренемо редом, кодификација се захваљујући звучности прво изводи тако што антиципира имена појединачним тоновима“ (Дробни, 2008:115–116). Како даље наводи Ивана Дробни „имену је потребан знак или симбол а то су ноте. Ноте се у почетном упознавању музичког писма посматрају као ознаке висине и трајања, где је за првопоменуто својство потребно имати и знати кључ за правилно разумевање. Каснији музички развој и сазревање доводи до потребе за схватањем одређених хармонских и формалних норми и њиховом кодификацијом“ (Дробни, 2008:115–116).

Музички код је начин комуникације присутан од почетка музичког образовања, дакле почетног музичког описмењавања. Као што „друштво комуницира на свим нивоима управо зато што постоји код

(односно правило) који је заједнички како језику тако и сродничким односима...и осталим појавама које се више или мање непосредно односе на комуникацију“ (Еко, 2004:12) тако и музички кодови служе за комуникацију на свим нивоима музичког образовања као и музичке праксе односно музичког извођења. Међутим сврха музичког кода, као и кода уопште, није само у комуникацији, већ у посредовању између различитих музичких система, те учешћа у њиховом структурном повезивању.

У музичком систему код функционише по принципу могућности значењских узајамних повезивања. Та могућност заснива се на дијалектици очекивања и задовољења. У вези са упућивањем једне семиотичке чињенице на другу, еквивалентну, унутар истог контекста Јакобсон (Roman Jakobson, 1896–1982) наводи да „музичка референција која нас води од присутног ка очекиваном или у нашем сећању сачуваном тону, бива замењена апстрактном сликом узајамних референција чинилаца у игри“ (Еко, 2004:71). Дакле, кодови као део културе памћења помажу тумачење новог музичког материјала присећањем на већ познате, усвојене кодове.

У музици кодови воде од процеса мишљења, дакле од спољашњег процеса ка унутрашњем процесу, усвајању готових система кодова. Такође они омогућавају оспособљавање за даље, сложеније фазе у музичком образовању. У почетном музичком образовању, процес мишљења као и развоја мишљења евидентан је и кроз употребу народних песама-модела. Наиме, у првој фази рада на народним песама-моделима издвајају се иницијалиси и најбитнији делови песама. У другој фази народне песме-модели користе се као готови језички кодови омогућавајући преоријентисање на другачији тонални систем. У трећој фази долази до усвајања поменутих готових система кодова који омогућавају савладавање нових музичких задатака на новим нивоима музичког образовања (Дробни, 2008:38). Дакле из спољашњег процеса мишљења прелази се у унутрашњи процес „када се субјекат ослања на већ готове системе кодова које је усвојио (језичке и логичке – у дискурзивном вербалном мишљењу, бројчане у решавању аритметичких задатака). Постојање тако добро усвојених унутарњих кодова, који сачињавају оперативну основу умне делатности представља основу извршавања мисаоних операција и постаје код одраслог субјекта, који је добро усвојио те кодове, основа оперативне фазе мишљења. Коришћење описаних кодова доводи субјекат до следеће фазе мисаоног акта“ (Лурија, 1983:393). Овакав процес развоја мишљења употребљава се у функционалној методи на народним тоналним основама Миодрага Васиљевића. Наиме, нове звучне наслаге схватају се увек прво из повезивања са старим, већ познатим звучним утисцима

који су асимиловани у свести, те се даље приступа певању нотног текста. Овај процес објашњава Ивана Дробни наводећи да је „на овом ступњу описмењавања дете присиљено на ‘фонолошко декодирање’ непознатог текста, односно да ‘синтетички’ сједињава појединачне графеме у фонациону целину...” (Дробни, 2008:38). Употребом овакве методе сваком музичком тексту као и одређеном проблему приступа се на основу сећања, односно музичко-ритмичког материјала упамћеног, и сачуваног у свести. Поступак подразумева процес повезивања звука са нотном сликом, те аутор наводи да се „ефикасност описаног поступка може тумачити и добро познатим принципима асоцијација и трансфера. На пример, песма-модел је ‘стара’, а издавајање иницијалиса у служби издавајања солмизационих слогова и учења музичког писма ‘ново’. Звук (познате песме, или више песама) требало би повезати са сликом одређеног мелодијског или ритмичког покрета – што се мора конкретно остварити у настави” (Дробни, 2008:38–39).

Почетак музичког описмењавања као и начин описмењавања на настави матерњег језика, од изузетне је важности у процесу рада на музичкој писмености. Међутим, тај процес рада требало би да има адекватну музичку подлогу која долази из породичног окружења као темеља за даљи рад на основној музичкој писмености. Према речима Гордане Стојановић „главни покретач стицања музичког искуства и музичког развоја деце је стимулативна породична средина односно породица у којој се пева и слуша музика. Посебно је значајно да мајка пева детету и са дететом. Како је Васиљевић говорио, материњско певање има исту улогу као и матерњи говор. Као што дете прво слуша матерњи језик, па у комуникацији са својом средином стиче говорне способности, и на том и таквом искуству се описмењава, на исти начин оно стиче музичка искуства и развија вокалне способности на којима треба отпочети музичко описмењавање” (Стојановић, 2006:136). Имајући у виду да су „циљеви наставе српског језика (први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања) да ученици овладају основним законитостима српског књижевног језика на којем ће се усмено и писмено правилно изражавати, да упознају, доживе и оспособе се да тумаче одабрана књижевна дела, позоришна, филмска и друга уметничка остварења из српске и светске баштине” (Трифуновић, 2015:80) зашто и један од циљева наставе музичког образовања, у овом случају конкретно наставе солфеђа у музичким школама, не би био овладавање карактеристикама и законитостима српске народне музичке традиције и музичког материјала? На тај начин би ученицима било омогућено познавање и разумевање српских народних песама и других музичких дела са карактеристикама српске традиционалне музике, што је била и иницијална идеја

Миодрага Васиљевића. Он је користио народне песме које су биле у фонду музичког памћења ученика те их је употребљавао за „поставку тонских висина и њихово утврђивање, за утврђивање односа између постављених тонских висина и за освешћивање урођеног музичког наслеђа које се даље користи за освајање нових наставних садржаја“ (Јовић-Милетић, 1996:44). Функционална метода Миодрага Васиљевића, у области наставе музичке писмености управо на поменути начин пре свега води ка решавању проблема савладавања тонских висина јер „поставком звука седам основних тонских висина, а потом њиховим повезивањем за одговарајући положај ноте у линијском систему, могуће је отпевати све комбинације тонских спојева у основној лествици без познавања интервала (има их око сто), слично као што је у српском језику могуће прочитати сваки текст када се савлада гласовна садржина слова“ (Стојановић, 2006:135). Као што је познато, савладавање поменутих тонских висина Васиљевић је остваривао преко онога што одликује нашу народну музичку традицију. Александра Јовић-Милетић наводи да је „у самој педагошкој пракси Васиљевић национално остваривао преко редоследа и начина увођења тонских висина – ре ми фа за почетак наставе, креће од малог језгра – трихорда, тетрахорда ка већим обимима“ (Јовић-Милетић, 1996:92). Поред тога, оваквом „конструкцијом модела на народним основама ученици су се оспособљавали за опажање и схватање модалних кретања и ван дур мол система. Васиљевићева метода давала је изузетне резултате у основној музичкој настави, као приступачна тоналном схватању широких народних слојева“ (Васиљевић, 1978:37).

Миодраг Васиљевић је успостављањем Функционалне методе, методе музичког описмењавања на народним основама, те народним песмама-моделима допринео нашој култури памћења. Он је неговао народну музичку традицију јер „се плашио да ће време избрисати национално музичко благо ако се о њему не буде бринуло, ако остане незаписано и временом заборављено“ (Јовић-Милетић, 1996:127). Миодраг Васиљевић је увидео суштину културе памћења једног народа, а то је неопходност како записа тако и комуникацијског преношења усвојених садржаја, које једино омогућава спас од заборава.

Аутентичност народне песме те њено генерацијско одржавање и преношење чине је једним од најзначајнијих конституената народне музичке традиције. Континуитет њене употребе (усвајање, задржавање и преношење) са генерације на генерацију, казује о постојању историјске свести српског народа те о постојању културе памћења. Њена имплементација у процес рада на музичком описмењавању у настави солфеђа доприноси очувању и неговању српског музичког идентитета кроз образовно-васпитни систем. Као

део музичке традиције те културног наслеђа она је интригантан и мултифункционалан материјал за рад у области мелодике и ритма. Иако је, у наведеним областима, третирана и примењена највише као музичка грађа, она је, као део културног наслеђа свесно одабрана као средство за очување националног идентитета. Формирање националног и културног идентитета кроз институцију музичких школа, конкретно наставу солфеђа, омогућено је трансфером знања о различитим елементима народне музичке традиције, слушањем и извођењем народних песама. Одржавање народне музичке традиције и културе памћења у овом контексту омогућено је кроз примену народне песме која је својеврстан музички код који омогућава како савладавање музичког писма и појединих елемената рада из области мелодике и ритма, тако и њихово структурно повезивање. Народна песма као код примењује се и у асоцијативним процесима који се одвијају у раду на музичком описмењавању. У оквиру асоцијативног процеса, она је усвојени код чијим се присећањем омогућава тумачење, разумевање и савладавање новог музичког материјала.

Коришћена литература

- Brljkačić, Maja i Sandra Prlenda (priređile). (2006). *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička Knjiga.
- Асман, Јан. (2011). *Култура памћења, писмо, сећање и политички идентитети у раним високим културама*. Београд: Просвета.
- Базић М, Миљојко. (2007). *Идентитети и културно наслеђе Срба*. Београд: Научна КМД.
- Бодрожич, Ђуро. (2015). *Српски идентитети*. Београд-Подгорица: Српска књижевна задруга.
- Божиловић, Никола. (2010). Традиција и модернизација (Европске перспективе културе на Балкану). *Социологија* (вол, ЛП, бр.2), 113–126.
- Васиљевић, М. Зорислава. (1978). *Методика наставе солфеђа*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Васиљевић, М. Зорислава. (2000). *Рад за српску музичку писменост*. Београд: Просвета.
- Desogus, Paolo. (2012). The encyclopedia in Umberto Eco's semiotics. *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* (n° 192 (1/4)), 501–521.
- Дробни, Ивана. (2008). Тонално – апсолутно, или у потрази за методичким консензусом. *Настава и васпитање*, (вол.57, бр.1), 30–42.
- Еко, Умберто. (2004). *Код*. Београд: Народна књига Алфа.
- Erll, Astrid. (2011). *Memory in culture*. United Kingdom: Palgrave Macmillan.
- Јовић-Милетић, Александра. (1996). *Функционална метода Миограја А*.

- Васиљевића и њена применљивост данас*, (магистарски рад, ментор др Зорислава Васиљевић). Београд: Факултет музичке уметности у Београду.
- Куљић, Тодор. (2002). *Превладавање прошлости, узроци и правци промене слике историје крајем XX века*. Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.
- Лурија, Александар. (1983). *Основи неуропсихологије*. Београд: Нолит.
- Marshall McLuhan. (2008). *Razumijevanje medija, Mediji kao čovjekovi proizvedci*. Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga.
- Ристивојевић, Марија. (2012). Проучавање музике у антропологији. *Етноантрополошки проблеми* (н.с.год.7, св.2), 471–486.
- Стојановић, Гордана. (2003). Васиљевићево ђачко певање – генеза поставке музичке писмености на традиционалној музици. *Миодраг А. Васиљевић, животи и дело*, Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године. Београд: Институт за књижевност и уметност Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“, 133–141.
- Тодорова, Марија. (2006). *Имагинарни Балкан*. Београд: Библиотека 20. век.
- Трифуновић, Весна. (2015). *Образовање и културни идентитети*. Јагодина: Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука у Јагодини.
- Шуваковић, Миодраг. (2006). Реторика и семиологија музике. *Музиколошке и етномузиколошке рефлексије*. Београд: Факултет музичке уметности, 11–31.
- Шуваковић, Миодраг. (2011). *Појмовник теорије уметности*. Београд: Орион арт.
- Winter, Jay. (2006). *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. United States of America: Yale, University Press.