

КАДЕНЦА - ОД КЛИШЕА ДО ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Порекло и многозначност каденце

Каденца, као музички термин и појава, може се посматрати са више аспеката. Са становишта мелодије, хармоније и музичке форме најчешће се дефинише као завршетак одређене музичке мисли. У складу с тим, у музичкој литератури наилазимо на различите облике и формулације каденци (савршена, аутентична, непотпуна, фригијска, концертна, Моцартова, андалузијска, бургундијска и друге). Поред наведених, термин каденца се користи и у оквиру музичке педагогије и представља аудио-визуелно наставног средство у процесу музичког описмењавања.

Почетак употребе овог термина везује се за мелодијско-обликотворну улогу каденце у формирању краја музичке мисли и целине. Већ на самом почетку развоја музичког система могу се пронаћи одређени пратипови каденци. У облицима хетерофоног извођења музички завршеци се поклапају са местима стиховне цезуре у виду укрштања, „усецања“ гласова на хипофиналису. Понављање оваквог звучног поступка на местима литерарних завршетака довело је до „легалитизовања“ *првобитне случајности* (Големовић, 1996) и формирања конкретних музичких завршетака. Следећа етапа у еволуцији и

еманципацији каденце одвија се у примерима где је мелодијски фактурни слој јасно одвојен од континуираног или ритмизованог лежећег тона, исона, као гравитационо-интонативног центра у бесконачном музичком „космосу“ тј. у још неформираној хармонско-вертикалној димензији музике. Дакле, *шонус финалис* и *исон*, као стабилни интонативни и психолошко оријентациони музички елементи, имају изузетну улогу у даљем формирању функција тонова и развоју тоналног система. У вези са тим, може се рећи да се комплетан развој тоналног система може пратити кроз развој завршних музичких образаца и да је баш каденца место у музичком току где су композитори, у тражењу бољег и другачијег решења музичког завршетка, долазили до линеарно-вертикалних идеја које су се рефлектовале на богаћење музичког језика и промену музичких система и стилова.

У примерима средњовековне народне и црквене музике, поред завршног тона као „тоничне“, статичне функције, истицала се још једна, тонска кинетичка функција, „прадоминантна“, која се формирала на основу учесталости њене појаве.

Овакав, доминирајући тон, *реципијанција*, најчешће се у средњовековној западноевропској музичкој култури формирао на V ступњу. У складу са тим, етимолошки, и сам термин каденца (lat. *cadentia*, ital. *cadere* – падати) везује се за мелодијско кретање у коме мелодија горњег фактурног слоја, формирана око „доминирајућег тона“, на крају музичке целине, поступним спуштањем („падајући“), коначно „смирење“ проналази на свом интонативном ослонцу, финалису. Поред мелодике, на даљи развој каденце, њену „снагу“ и ефекат, утицали су елементи ритма, метра, агогике и, посебно, музичке вертикале. Место акцента, начин употребе одређене ритмичке врсте и фигуре, представљају важне факторе приликом дефинисања одређене врсте каденце.

Ипак, почетак употребе термина каденца, у данашњем смислу, требало би везати за формирање западноевропског дур-мол система и афирмацију тоналитета и једног тоналног центра. Појава везаности музичког тока за једно тонско средиште назива се тоналност и заснива се на природној и психолошкој потреби човека. У том смислу, каденца као музичко-формална целина, представља место сабрања линеарне и вертикалне димензије музике, у којој се јасно испољава снага јединства супротности консонанци и дисонанци, и важност хармонске функције. С обзиром на наведене карактеристике, требало би је подједнако примењивати у раду на развоју мелодијског и хармонског слуха. Дакле, са аспекта тоналитета и хармоније, каденца представља хармонску прогресију два или више акорада који заокружују тонално, тематски и психолошки, одређену фразу, део или комплетно музичко дело. Даљим развојем тоналног система и каденца је добијала сложеније, разноврсније и богатије облике и могућности хармонских решења.

Са становишта монодијских, полифоних и хомофоних текстура, каденца има важну функцију и у формирању музичких облика. Каденце спајају и раздвајају музичке целине. Обликотворна улога каденце, у физичком и психолошком смислу доживљаја извођача, слушаоца и ствараоца, одговара знацима интерпункције литерарног текста. Радом на каденцама ученицима се поступно развија субјективно-психолошки осећај за консонантне и дисонантне тонове, за напетост и разрешење и значај хармонске динамике. Интонација реченице, мисаоно рашчлањивање, паузе међу деловима исказа и друго означавају се знацима интерпункције. Интерпункција, као скуп знакова, користи се у логичке и стилске сврхе што се може пренети и на музички језик код кога употреба интерпункцијских знакова, по правилу, зависи од музичке логике, смисла и жеље за одређеним стилем. У зависности од врсте каденце и ефекта који доноси, она може представљати „смирење“, крај, застој али и питање, изненађење или неко друго мисаоно или емотивно стање. Овакви ефекти указују и на погодност каденце као музичког средства за представљање одређене програмности. Све наведене квалификације указују на то да каденца може утицати на дух музичке мисли и динамику музичког тока те да може иницирати различите психолошке утиске.

Конечно, поред наведених музичких карактеристика каденца се, као појам и појава, издваја и као наставно средство у процесу музичког описмењавања. С обзиром на то да би настава солфеђа у музичким школама требала да буде у кореалацији са наставом инструмента, која у свом наставном програму садржи процентуално највећи број композиција у дур-мол систему, сасвим је оправдано и природно што је каденца заузела, или би требала да заузме, значајно место у процесу музичког описмењавања.

Почетак, смисао и значај рада на каденци

Почетак рада на каденци везује се за фазу увођења хармонских основа и почетак рада на формирању звучних функција које носе ступњеви одређеног тоналитета. На самом почетку музичког описмењава каденцу би требало дефинисати као начин и могућност *озвучавања лествичних тонова*. Кроз интонирање, визуализацију и теоријска тумачења каденце, ученици ће увидети и схватити разлику између поступног интонирања лествичних тонова и „преко реда“.

Певање лествичних низова, терцијских покрета и каденци, код већине наставника, уобичајена је и свеprisутна пракса на настави солфеђа. Употреба наведених начина интонирања најчешће се користе за „упевавање“ у одређени тоналитет, пре рада на мелодици или

диктатима. Нажалост, у наставној пракси, често се интонирање каденце своди само на „распевавање“, као технички вид припреме, без увиђања њене праве улоге у развоју целокупног музичког слуха. Свакако, значај и улогу каденце, као вида вокализе, у раду на импостацији гласа и проширењу гласовног регистра не треба занемаривати. Компоновањем и извођењем различитих облика каденци може се проширивати амбитус каденце све до периферних тонова тоналитета, највишег тона доминантне функције, другог ступња, и најдубљег, основног тона, субдоминантне функције.

Прва фаза рада на каденци, певање и учење *каденционој шаблона* до степена напамет научене деонице без теоријског тумачења, важна је у етапи стварања нових звучних наслага у асоцијативним зонама. На овај начин *процес асоцијације треба да буде доведен до, и проведен кроз процес, развоја аутоматизма, без аналитичкој проучавања материје* (Васиљевић, 1990). Дуготрајна и учестала вежбања морала би да доведу до *стварања извесних аутоматизама у извођењу, ојажању и теоријском знању* (Васиљевић, 1990: 26). С обзиром на то да је музика временска уметност, наведени процеси утичу на смањење времена акције и реакције, што је од круцијалног значаја за једног професионалног музичара. Дакле, озвучавањем лествице сукцесивним певањем мелодије која лежи на аутентичној каденци, постепено и систематично се развија осећај тоналности и латентне хармоније. Такође, уколико се зна да *преко аутоматизма, и асоцијација ученици схватају улогу дисонанци које активно усмеравају сазвучија у консонантне акорде* (Васиљевић, 1990), каденца је један од базичних елемената функционалне методе и недвосмислено важна карика у развоју музичког слуха и брзине музичког мишљења.

На овом месту требало би напоменути да само интонирање каденци, без коришћења нотне слике, анулира ову звучну представу у процесу музичког описмењавања. Како без сталног рада на прожимању звука и слике нема ни стварног и успешног музичког описмењавања, тако се ова двосмерност мора применити и у раду са каденцама.

Пример 1 „Универзална“ каденца



Дакле, у уколико се у следећој етапи рада на каденци остане само на певавању стереотипних шаблона каденце (пример 1) без визуелног приказа и теоријског освешћивања мелодијских покрета, звуч-

ности функција појединачних тонова, акорада и њихових односа, декласираће се значај и улога овог аудио-визуелног наставног средства у процесу музичког описмењавања.

С обзиром на све наведене карактеристике каденце, као музичке представе и наставног средства, може, и требала би, да се примењује током целог процеса музичког описмењавања кроз више наставних дисциплина и више етапа, поштујући принцип концентричних кругова.

Каденца као полазиште рада на развоју унутрашњег слуха и утврђивању функција ступњева

Како се *групи крућ дијалогике односи се на свесно фиксирање тонова у оквиру хармонских функција и ступњева у лествици* (Васиљевић, 1991:176), каденца би, као музичко-формална целина и наставно средство, требала да добије значајније место у поставци основних функција тоналитета.

Увођење каденце у наставни процес следи после поставке прве лествице и дурског квинтакорда. Сукцесивним певањем тонова акорада на главним ступњевима тоналитета, солмизацијом, озвучавају се тонови лествице.

Како се најбоље и најтрајније памти почетак музичке композиције, учесталим певањем одређеног шаблона каденце уз обавезно присуство нотне слике и обележавања ступњева (пример 2), може се постићи тачно интонирање и запамћивање иницијалиса. Одређену паралелу са *моделима*, у смислу памћења апсолутне висине одређеног тона, може се констатовати само код интонирања првог, трећег и петог ступња тоничног трозвука, у зависности од почетног положаја акорда, тј. иницијалног тона каденце.

Пример 2



После утврђеног I ступња, истовремено и тонике, прелази се на учење каденци које за иницијалис имају V (пример 3) или III ступањ тоничног акорда (пример 4).

Пример 3



Пример 4



Поштујући смер наставе, звук–слика–тумачење, понављање одређеног типа мелодијско–ритмичког обрасца требало би да доведе до трајног запамћивања звучности тонске функције иницијалног тона, али и његове слике и положаја у линијском систему и тоналитету.

Каденце (пример 4) у којима је иницијалис III ступањ, средњи тон акорда, као најтежи за перцепцију и интонирање, представљају следећу фазу рада. Као и за претходне ступњеве, после давања интонације тоничног акорда, ученици се оспособљавају да *attacca*, без припреме интонирају тон унутрашњег гласа.

Даљи рад представља „покривање“ тона, или стављање паузе (пример 5) на његово место, што од ученика захтева замишљање звука и слике тона који се налазио на овом месту.

Пример 5



На овај начин ради се на развијању унутрашњег слуха тј. на оспособљавању да се у „себи“ озвучи замишљени тон или фраза. Свакако, предуслов за успешност оваквог поступка претпоставља добро и напамет усвојен одређени шаблон каденце. Истовремено, учењем различитих облика каденци, изостављањем појединих тонова, променом редоследа тонова у каденционом обрту, те интонирањем на чврстој и познатој звучној основи, поступно и сигурно се уводе и увежбавају и друге комбинације скокова, из ступња у ступањ (пример 6). Овакав начин рада требао би да убрза наставу и да доведе до лежернијег и течнијег интонирања мелодијских музичких токова.

Пример 6

III (V) I VI (I) IV VII (II) V I

Предложени рад на памћењу функција тонова и мелодијских скокова који се не налазе на самом почетку каденце, може се учинити контрадикторним са полазним педагошко-психолошким ставом да се најлакше и најбоље памти почетак композиције. Свакако да наведени суперлативи не искључују даљи рад на развоју аудитивно-спацијалне меморије и интелигенције. Рад на запамћивању и употреби асоцијација на тонове из „средине“ или са „краја“ песме налазе се још у Гвидовом принципу поставке тонова. Такође, требало би имати у виду да се, за разлику од Гвидовог времена, налазимо у педагошком периоду у коме се на настави солфеђа примењује хармонски инструмент који има велику улогу у свесном позиционирању и памћењу тонских висина. Уосталом, општепознато је да дугорочна примена истог шаблона хармонске прогресије приликом репродукције или перцепције одређеног мелодијског кретања *доприноси томе да се она чује и када се не свира – после стеченог искуства у ошљању и репродукцији, хармоније постојају латентне* (Васиљевић, 1991).

Паралелно раду на стабилности интонативних скокова у одређени ступањ, из функције у функцију, ученици се истовремено, прво „несвесно“, а затим и уз теоријско тумачење, уводе и у интонирање интервала навигације и наниже (пример 7).

Пример 7

Терце - наниже и навигације

Чиста квинта

Октава

Скок у II ступањ

Каденца као главна тема у раду на варијацијама

Иако каденца, као првенствено мелодијска појава, примарну улогу има у утврђивању вертикалних односа тонова, може се примењивати и у другим наставним дисциплинама које обухвата настава солфеђа.

Приликом рада на утврђивању одређених ритмичких врста и ритмичких фигура, стереотипне каденцирајуће мелодије представљају одличан дидактички материјал (пример 10). Дакле, ритмичким варирањем познате мелодије, утврђују се нове врсте ритма и ритмичке фигуре, на већ познатом аудио-визуелном материјалу.¹

Пример 10

Three musical examples (a, b, c) illustrating variations of a cadence melody. Example a) is in 7/4 time, Andante, mf. Example b) is in 2/4 time, Skercando, f. Example c) is in 6/8 time, Andantino, p.

Поред промене ритмичких фигура и врсте ритма, може се радити и на промени темпа, динамике, артикулације, карактера и других елемената музичког изражавања. Наведене промене имплицирају рад на упознавању са различитим типовима варијација, орнаменталним (пример 11), карактерним (пример 12) и контрапунктским.

Пример 11

Musical example 11 showing an ornamented cadence melody in 6/8 time, Andantino, mf.

¹ На овај начин поштују се дидактички принципи, од познатог ка непознатом и од једноставног ка сложеном. Дакле, када се обрађује одређена ритмичка појава требало би користити једноставан мелодијски материјал и обрнуто.

Кроз каденце се, путем варијација могу обрађивати и разни карактеристични плесови и игре (менует, полонеза, жига,...).

Пример 12



Каденца – од дечјег музичког стваралаштва до примера за певање с листа

После рада на варијацијама следи даљи рад на трансформацији каденце, од њене базичне мелодијске конструкције, до стварања примера за певање с листа. Примери за певање с листа, који се ослањају на каденционе упоришне тачке, или устоличену хармонску прогресију аутентичне каденце, могу се компоновати заједно са ученицима у виду рада на дечјем музичком стваралаштву. Дакле, ученике би требало изводити на таблу, и уз помоћ наставника, креирати нове примере за певање. Овакав рад може се остварити кроз разне допуњалке од једног тона до креирања комплетног новог примера (пример 13). Током рада на једногласним примерима, испод примера треба исписивати функције и указивати на акордске и ванакордске тонове.

Пример 13



Поред заједничког стварања примера за певање, у настави треба примењивати и готове инструктивне примере за певање с листа (пример 14), али и примере из уметничке музике који се базирају на каденци. Пре интонирања оваквих примера, поред интонативних припрема требало би радити и на теоријској анализи и уочавању каденционих елемената.

Пример 14



Поред рада на једногласним примерима, каденца се може користити и за увод у хомофону и полифону вишегласно извођење, трансформисањем одређеног шаблона једногласне каденце у двогласну (пример 15), трогласну (пример 16) и вишегласну.

Пример 15



Пример 16



У фази поставке тонских функција добро је примењивати и бојадисање основних тонова главних функција, чиме се појачава њихов визуелни приказ различитог позиционирања у мелодијском току или акордском склопу.

Каденца као полазиште у раду на развоју хармонског слуха

Како суштинину тоналитетста чини однос две кинетичке функције према сташичкој у коју води разрешење њихове сујројности – по обрцу $S : D = T$ – онда се та суштина најјростије исказује кроз везу субдоминанте и доминанте, из које настаје тоника (Деспих, 1997:185), каденца као музичко-формална целина представља прототип и једну од најкраћих

форми у којој се јасно исказују законитости тоналитета у дур-мол систему. У процесу поставке и утврђивања функционалности стабилних и лабилних тонова, без примене хармоније и рада на развоју хармонског слуха, нема, и не може бити, добрих резултата. Кроз каденцу и рад на хармонским везама, ученици се упознају са две стране тоналитета, кинетичком и статичном, што је од изузетне важности за схватање тоналитета и могућности истинског доживљаја и предвиђања даљег музичког тока. Такође, кроз аутентичну каденцу, директно се дефинише тоналитет као систем три консонантна трозвука, у коме се у оквиру хармонске прогресије јавља тонална дисонанца.

Већ у раду на опажању, интонирању и препознавању иницијалног тона одређене каденционе формуле почиње рад на развоју хармонског слуха. Дакле, после давања интонације, кроз симултано одсвирану тонични акорд, од ученика се тражи да идентификују звучно и визуелно позицију првог тона датог акорда. Овакав тип задатака треба примењивати и на друге две функције.

Даље, сукцесивним интонирањем тонова каденце навише и наниже, ученици се уводе у звучност одређеног склопа и обртаја акорда, те способност интонирања у оба правца.² С обзиром на то да би сукцесивно интонирање тонова каденце требало да обавезно претходи и прати симултано извођење акорада на хармонском инструменту, у свести ученика се постепено развија и способност чувења латентне хармоније. Уосталом, рад на развоју хармонског слуха требао би да буде императив у процесу музичког описмењавања заснованом на принципима функционалне методе. После фазе рада на сукцесивном извођењу тонова каденци, треба прећи на опажење симултано одсвираних акорада каденце (пример 17). Опажање симултано интонирањем тонова акорда може се остваривати на начин да наставник симултано свира акорд и држи га док ученици разложено не заврше интонирање тонова акорда неутралним и/или солмизационим слоговима. Тек после отпеваних тонова акорда, наставник свира следећи акорд (Васиљевић, 1991:193).

Пример 17

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with four measures. Each measure contains a triad. Below the staff, the chords are labeled as I³, IV⁴, V⁶, and I³. Underneath these labels are the syllables T, S, D, and T, connected by horizontal dashed lines, indicating a solfège exercise where the student identifies the notes of the chords.

² На овом месту требало би истакнути да раду на опажању каденце и хармонских веза кроз симултано свирање акорада треба да претходи симултано интонирање и опажање. Дакле, требало би поштовати следећи смер: сукцесивно интонирање – симултана перцепција – тумачење и аперцепција.

Такође, важно је напоменути да се на почетку рада на каденцама користе строге хармонске везе у уском слогу и исписане у оквиру једног линијског система. Овакав рад требало би да обезбеди прегледнију и концизнију слику и концентрисанији звук. Наведени начин записивања и читања акорада навише и наниже, утиче на побољшање акомодације ока те на побољшање вертикалног читања и схватања хармонских токова. У складу са тим, и рад на хармонским везама треба почети од опажања строгих и каденцирајућих веза. Иако се у настави солфеђа каденца уводи у облику потпуне аутентичне каденце, у овом раду се предлаже поступно увођење, у складу са начелима науке о хармонији и педагошке праксе предмета хармонија. Дакле, требало би почети од везе два акорда, I-IV-I, плагалне каденце и непотпуне аутентичне каденце, I-V-I (пример 18).³

Пример 18



Свесним радом на учењу логичној повезивања акорада (свирањем хармонских веза на клавиру после опажања, а поштом репродуковање истог задатка са разлапањем акорда), развија се интересовање ученика и њихова способност за извођење вишегласне музике. (Олујић, 1990:6). Дакле, тек после рада на строгим везама и непотпуним каденцама, требало би увести и потпуну аутентичну каденцу.

Све наведене облике рада на хармонским каденцирајућим везама требало би аналогно применити и на истоименим молским тоналитетима. Такође, на самом почетку рада на хармонским везама каденце требало би примењивати строге везе и у уском слогу. Након тога следи рад на проширивању каденционе хармонске везе кроз понављање истих функција, у различитим обртајима акорада, и кроз обогаћивање хармонског тока акордима на споредним ступњевима. Затим, надовезује се рад на слободним везама, четворозвучима све до крајњих домета рада на развоју хармонског слуха.

На овом месту треба напоменути да се на почетку рада на хармонским везама требају користити примери са споријим хармонским ритмом (дужим задржавањем једне функције и акордског склопа), који садрже два фактурна слоја, мелодијско кретање и једноставну аранжирану хармонску пратњу на јасно постављеној каденцирајућој акордској прогресији (пример 19).

³ Овакав принцип увода у развој хармонског слуха и начина интонирања хармонских веза преузет је од проф. Ане Олујић.

Пример 19

Moderato

mf

T-----S-----D-----T

У даљем раду, убрзавати хармонски ритам све до прогресије акорада у којој се хармоније смењују једна за другом и у дужим нотним вредностима.

Пример 20

А. Олујић, *Развој хармонског слуха*, пример 16

6 6/4 5/4 4/2 6 5/3 6 4/4 5/3

▲ C: I-----IV-----I-----IV-----II-----V-----I

Након солмизационог извођења одређеног типа каденца, требало би примењивати и абecedни изговор тонова ради теоријског тумачења и схватања хармонских веза у оквирима каденце и ван њих. У вежбама опажања симултано одсвираних акорада каденце, поред усмених и писмених диктата, треба примењивати и препознавање и свирање истих на неком хармонском инструменту. У наведеним вежбама треба радити поступно, од мањих и једноставнијих, до већих и сложенијих каденционих форми. Паралелно са звучном поставком, одвија се и визуелни приказ и тумачење одређених покрета. Исписивање ступњева, као и константно освешћивање припадности тонова одређеним хармонским функцијама и њихово позиционирање у оквиру састава акорда, мора стално бити присутно. Поред исписивања ступњева, приликом рада на каденци требало би поступно и систематично уводити шифре акорада које би требало да утичу на развој и брзину музичког мишљења и памћења.

Као и код поставке основних тонова, бојадисање основног тона одређене функције (пример 16) има значајну улогу у раду на диференцирању основног од басовог тона (Олујић, 1990: 39). Када се говори о бојама и визуелној меморији, приликом рада на проширеним каденцама споредним супњевима, треба додати и употребу четири раз-

личите боје акорда у зависности од склопа акорда (дур, мол, умањени, прекомерни). Наведено бојадисање требало би да се рефлектује *на боље меморисање акорада, његовој месту у тоналитету, звука али и лакшег тумачења и схватања многостраности акорада* (Олујић: 1990: 37).

Поред наведеног, са ученицима треба примењивати и рад на препознавању и интонирању осталих типова каденци (полукаденци, плагалних, варљивих, модалних и других). На тај начин, поред тоналног, каденца има значајну улогу и у раду на аналитичком расветљавању и тумачењу музичких облика. Такође, уколико се зна да се претапање модалног система у дур-мол систем дешавало у каденционим завршецима, као и да су се и многе друге промене догађале на овом месту, кроз рад на каденцама, могао би се сагледати скоро цео развој тоналног система. Дакле, обрадом примера каденци из уметничке музике разних стилова, могу се приказати и објаснити различите стилске карактеристике (примери 21, 22 и 23).

Пример 21

Барокна каденца

I II⁶₅ V⁷ VI II⁶₅ V⁷ I

Пример 22

Романтичарска каденца

- VII D | s 6 4 D I

Пример 23

Мокрањчева каденца

The image shows a musical score for a cadence in C major, 4/4 time, marked *p*. It consists of four staves: three vocal staves and one bass line. The lyrics are: "По по - љу рав - ну, на ко - њу вра - ну." The first three staves have identical lyrics, while the fourth staff has a different ending: "По по - љу рав - ну, на ко - њу вра - ну." Below the fourth staff, there is a chord progression: $s^6 - DD^3 - D \underline{t}$. The s^6 is positioned under the first measure, DD^3 under the second measure, and $D \underline{t}$ under the third measure.

Каденца и рад на импровизацији

Импровизација у свету музике представља један од највиших стадијума вештине, знања и способности музичког изражавања интерпретатора. Да би извођач „импровизовао“ мора, пре тога, да одлично познаје музичке параметре (тоналне основе, мелодијско-ритмичке токове, теме, музичке облике и хармонију) одређеног стила у коме импровизује.

Каденца као чврста музичко-формална целина може представљати један од полазних музичких материјала за рад на импровизацији. Ова дисциплина се мало користи на часовима солфеђа, а може бити од великог значаја за развој брзине музичког мишљења, инвентивности и слободе интерпретације. У настави солфеђа требало би примењивати и источњачко-философски начин мишљења, у коме се гаји и преовлађује слободни дух, а не само западни, који се заснива првенствено на строго утврђеним правилима. Дакле, применом ове наставне дисциплине, може се значајно утицати на развој слободе интерпретације и у борби против гајења треме на часовима музике. Такође, како се рад на импровизацији везује првенствено за развој индивидуалних способности, наставник би требао да направи добру процену нивоа вештине и знања ученика пре него што му зада да самостално импровизује.

Рад на импровизацији, на добро познатом хармонском и формалном материјалу каденцирајућих шаблона, може се изводити на раз-

личите начине. Акордска пратња може се изводити на хармонском инструменту (наставник/ученик) или групним вокалним извођењем трогласних (пример 24) и вишегласних аранжмана. Треба нагласити да ученици требају да импровизују на неутралним и солмизационим слоговима, али и на свом примарном инструменту, чиме се повећава кореалација са инструменталном наставом. Такође, приликом почетног рада на импровизацији, потребно је примењивати спор хармонски ритам (минимум два такта исте хармоније). Поред наведеног, овакав начин импровизовања на чврстој и познатој каденцирајућој пратњи, утиче и на развој дистрибутивне пажње.

Пример 24

The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line with a treble clef, 3/4 time signature, and one flat key signature. It contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The second, third, and fourth staves are accompaniment lines, each with a treble clef, 3/4 time signature, and one flat key signature. They contain a simple harmonic accompaniment of quarter notes: G4, F4, E4, and D4 respectively. Below the staves, the syllables 't', 's', 'D', and 't' are written, with dashed lines indicating their alignment with the notes in the first staff.

Закључак

Са становишта музичке педагогије, каденца се може дефинисати као традиционално мултифункционално аудио-визуелно наставно средство у процесу музичког описмењавања. Нажалост, традиционални начин примене каденце, без систематичног рада и јасног образовног циља, умањује значај и улогу овог наставног средства у развоју музичког слуха и музичког мишљења.

Кроз овај рад извршена је својеврсна рекапитулација и систематизација примене каденце и приказане су нове могућности рада кроз широк спектар наставних дисциплина предмета солфеђо. Како је солфеђо мултидисциплинаран и интердисциплинаран наставни предмет, каденца као музичко-формална целина представља универзално наставно средство за остваривање кореалације између наставних дисциплина (мелодика, ритам, диктати, теорија, ...), али и кореалације са другим музичким предметима (Хармонија, Музички облици, Контарпункт, Клавир, Гитара и др.). Дакле, каденца се може,

и требала би, се примењивати кроз све фазе и сфере формирања професионалног музичара и да на тај начин добије значајнију улогу у остваривању функционално-практичних задатака, образовно-сазнајних и васпитних циљева наставе солфеђа. У складу са тим, мултифункционалност каденце се огледа у следећим процесима: поставци и утврђивању музичке вертикале и хоризонтале (основних и споредних тонских, хармонских, статичних и кинетичких функција и њихових међусобних односа, акордских склопова); у раду на развоју музичког мишљења и музичке меморије; схватању и тумачењу музичких форми; у упознавању са одређеним стилским карактеристикама; у раду на импровизацији и стицању слободе интерпретације, те и у естетском развоју ученика. Поред наведеног, бенефити употребе каденце огледају се и у рационалнијем коришћењу школског часа и табле, директном повезивању праксе и теорије и трајнијем усвајању музичких знања и вештина.

Коначно, наведена систематизација и предложени методски поступци, проверени у наставној пракси на простору Републике Српске, имају за циљ да обогате наставу солфеђа и да каденци као наставном средству обезбеди сврсисходнију, мултифункционалну и обавезујућу употребу у остварењу циљева и задатака васпитно образовног концепта функционалне методе, далеко од сваког стереотипа и клишеа.

Коришћена литература

- Васиљевић, Зорислава. (1991). *Методика солфеђа*. Београд: Факултет музичке уметности Београд
- Големовић, Димитрије. (1996). Српско двогласно певање I – облици поорекло развој. У *Нови звук бр. 8 интернационални часопис за музику*. Београд: Савез организација композитора Југославије, стр. 11–22.
- Деспич, Дејан. (1997). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд
- Деспич, Дејан. (1997). *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд
- Олујић, Ана. (1990). *Развој хармонског слуха*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Павловић, Саша. (2007). Завршне мелодијске формуле српског црквеног и народног певања – као чиниоци афирмације тоналитета. У Гордана Каран (уред.). *Зборник IX педагошког форума*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, стр. 131–142.
- Радичева, Дорина. (2000). *Методика комплементарне наставе солфеђа и теорије музике*. Нови Сад: Универзитет Црне Горе, Музичка академија Цетиње, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности у Новом Саду.