



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
СТУДЕНТСКИ КУЛТУРНИ ЦЕНТАР НИШ

МЕТОДИКА НАСТАВЕ КОНТРАПУНКТА

за студенте студијског програма
мастер академских студија –
Музичка теорија

Данијела СТОЈАНОВИЋ
Ивана МИЛОШЕВИЋ

Данијела Стојановић и Ивана Милошевић
МЕТОДИКА НАСТАВЕ КОНТРАПУНКТА
за студенте студијског програма
мастер академских студија –
Музичка теорија

Ниш, 2020.



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
СТУДЕНТСКИ КУЛТУРНИ ЦЕНТАР НИШ

Данијела СТОЈАНОВИЋ и Ивана МИЛОШЕВИЋ

МЕТОДИКА НАСТАВЕ КОНТРАПУНКТА

за студенте студијског програма
мастер академских студија –
Музичка теорија

Ниш, 2020.

Данијела Стојановић и Ивана Милошевић
МЕТОДИКА НАСТАВЕ КОНТРАПУНКТА за студенте студијског програма мастер академских студија – Музичка теорија
Прво издање, Ниш, 2020.

Рецензенти:

Мр Зоран КОМАДИНА, редовни професор Филолошко-уметничког факултета
Универзитета у Крагујевцу

Др ум. Александра СТЕПАНОВИЋ, ванредни професор Академије уметности
Универзитета у Новом Саду

Др Наташа НАГОРНИ ПЕТРОВ, ванредни професор Факултета уметности
Универзитета у Нишу

Издавачи:

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
СТУДЕНТСКИ КУЛТУРНИ ЦЕНТАР НИШ

За издавача:

Проф. др Сузана КОСТИЋ, декан
Др Драгана Петковић, директор

Уредник:

Др ум. Слободан РАДОЈКОВИЋ, редовни професор

Лектор:

Александра ГОЈКОВИЋ

Опрема књиге и прелом текста:

Нинослава ГИРИЋ

Илустрација корице:

Сања ДЕВИЋ

Тираж:

100

Штампарија:

Атлантис Ниш

ISBN 978-86-85239-73-1 (Факултет уметности у Нишу)

На основу одлуке Наставно-уметничког већа 1010/3 од 2. 9. 2020. године, одобрава се штампање и публикавање основног уџбеника *МЕТОДИКА НАСТАВЕ КОНТРАПУНКТА за студенте студијског програма мастер академских студија – Музичка теорија* Данијеле Стојановић и Иване Милошевић.

ПРЕДГОВОР

Уџбеник *Методика наставе Контрапункта* намењен је студентима који похађају студијски програм Музичка теорија на мастер академским студијама Факултета уметности у Нишу, али и свима онима који треба да започну педагошки рад у средњим музичким школама или су већ у наставном процесу. Садржај уџбеника је прилагођен наставном предмету Методика наставе теоријских предмета, у циљу стицања компетенција наставника за рад у средњим музичким школама, на теоријским предметима: Теорија музике, Хармонија, Контрапункт и Музички облици.

Основна идеја за објављивање уџбеника *Методика наставе контрапункта* јесте недостатак литературе која је неопходна за изучавање обавезног предмета *Методика наставе теоријских предмета* на мастер академским студијама. Имајући у виду да су студенти на основним академским студијама усвојили знање из опште методике, како теоријски, тако и практично, а на мастер студијама изабрали један од теоријских предмета за израду завршног рада, самим тим неопходан пратећи предмет је Методика наставе теоријских предмета.

Прво издање које обједињује методике теоријских предмета је скрипта ауторке Мирјане Живковић, *Методика наставе теоријских предмета*, објављена 1979. године. Скрипта приказује неопходне тадашње потребе наставне праксе и важеће наставне планове и програме за средње музичке школе. Ауторка Живковић је методски приступ усмерила ка већој групи теоријских предмета: Теорија музике, Хармонија, Контрапункт, Музички облици, Основи науке о музици, Слушање музике – упознавање музичке литературе, Познавање музичких инструмената и Музички фолклор. С обзиром на то да је у структури високошколске наставе велики број теоријских предмета, ауторка сматра да је методика теоријске наставе у неравноправном положају у односу на методике других предмета (Стојановић, Нагорни Петров, 2019).

С обзиром на то да пуних 40 година није објављен ниједан сличан уџбеник или скрипта, све више се уочава неопходност да се та ситуација промени. Уџбеник *Методика наставе контрапункта*, као део садржаја предмета Методика наставе теоријских предмета, бави се методиком само једног од три предмета, али се надамо да ће бити пример и полазна основа и за друге уџбенике – Методику наставе хармоније и Методику наставе музичких облика, чиме би садржај Методике наставе теоријских предмета био комплетан.

Уџбеник *Методика наставе контрапункта* омогућава мастер студентима увид у све методе рада за обраду наставних садржаја из контрапункта, које су неопходне будућим наставницима у средњој школи у преношењу знања, како из вокалног, тако и из инструменталног контрапункта. Све наставне јединице су обрађене према основним уџбеницима за III и IV разред средње музичке школе и садрже упутство за обраду, пратеће нотне примере, препоручене слушне примере, корелацију са другим предметима, облике рада и препоруке. На тај начин, студентима су дате све смернице за реализацију једног наставног часа из контрапункта, а на њима је да припрема буде што боља, а час што креативнији. На крају обраде области како вокалног, тако и инструменталног контрапункта, у виду прилога понуђена је писана припрема за час једне наставне јединице (по избору аутора), која ће студентима мастер академских студија послужити као модел писане припреме за обраду било које наставне јединице из Контрапункта. Такође, имајући у виду да нису све школе опремљене потребним бројем библиотечких јединица, у виду прилога дат је списак слушних примера са линковима, како за вокални тако и за инструментални контрапункт.

Други значај је у томе да уџбеник може послужити како будућим, тако и садашњим наставницима који предају Контрапункт у средњим музичким школама, у циљу разумевања основних методских принципа наставе теоријских музичких предмета, за успешну обраду наставних садржаја, примену адекватних наставних средстава и метода, као и методологију рада на конкретном предмету – Контрапункту.

Такође, не мање значајан циљ овог уџбеника је да допринесе настави контрапункта као музичко-теоријској, али и музичко-педагошкој дисциплини. За реализацију свеобухватне наставе потребни су квалитетни материјали и извори, као и стручни и креативни наставници.

Аутори

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	1
САДРЖАЈ.....	3
УВОД	7
1. ПОЈАМ МЕТОДИКЕ	8
1.1. ДЕФИНИЦИЈА МЕТОДИКЕ	8
1.2. ДЕФИНИЦИЈА НАСТАВНИХ МЕТОДА.....	10
1.3. ЗНАЧАЈ ПРИМЕНЕ НАСТАВНИХ МЕТОДА.....	12
1.4. КЛАСИФИКАЦИЈА НАСТАВНИХ МЕТОДА.....	13
1.5. ОБЛИЦИ ОРГАНИЗАЦИЈЕ НАСТАВЕ	16
1.5.1. Типови наставних часова.....	18
1.5.2. Организација часа (уводни, централни и завршни део часа)	18
2. МЕСТО И УЛОГА НАСТАВНОГ ПРЕДМЕТА КОНТРАПУНКТА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА.....	21
2.1. НАСТАВНИ ПЛАН И ПРОГРАМ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА.....	22
2.2. НАСТАВНИ ПЛАН И ПРОГРАМ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА.....	24
3. МЕТОДИКА НАСТАВЕ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА.....	27
3.1. АНАЛИЗА САДРЖАЈА УЏБЕНИКА <i>ВОКАЛНИ КОНТРАПУНКТА</i> – за средње музичке школе.....	27
3.2. ОБЛАСТ: ОСНОВИ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА.....	30
3.2.1. Историјски развој контрапункта	30
3.2.2. Модуси – врсте и карактеристике	33
3.2.3. Контрапунктска мелодија	37
3.2.4. Кантус фирмус	40
3.3. ОБЛАСТ: ДВОГЛАСНИ КОНТРАПУНКТА ВОКАЛНОГ СТИЛА	42
3.3.1. Дисонанце и консонанце двогласног става; Каденце двогласног става; Мешовити контрапункт – флоридус; Обликовање мелодије у флоридусу и њене ритмичко-метричке особености; Третман дисонанце у флоридусу.....	42
3.3.2. Слободан двогласни став; Комплементарни ритам.....	46

3.4. ОБЛАСТ: ИМИТАЦИЈА	48
3.4.1. Појам и врсте имитације	48
3.4.2. Интервал имитације.....	49
3.4.3. Преображај одговора у имитацији – инверзија, аугментација, диминуција, ретроградни одговор.....	51
3.5. ОБЛАСТ: ТРЕТМАН ТЕКСТА У ВОКАЛНОМ КОНТРАПУНКТУ	52
3.5.1. Израда двогласног полифоног става са текстом	52
3.6. ОБЛАСТ: ТРОГЛАСНИ ПОЛИФОНИ СТАВ.....	55
3.6.1. Карактеристике трогласног става	55
3.6.2. Сазвучја и каденце у трогласу.....	56
3.6.3. Флоридус у трогласу.....	59
3.6.4. Трогласни став са два флоридуса на кантус фирмус.....	62
3.6.5. Примена дисонанце – консонантна кварта и паразитска дисонанца	63
3.6.6. Имитациони трогласни став са текстом	64
3.7. ОБЛАСТ: ВОКАЛНИ ПОЛИФОНИ ОБЛИЦИ	66
3.7.1. Канон – појам и врсте	66
3.7.2. Техника израде канона са израдом једноставнијих примера ..	68
3.7.3. Мотет – аналитички и практично по један одсек мотета на задати текст, у двогласу и у трогласу	70
4. МЕТОДИКА НАСТАВЕ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА	72
4.1. АНАЛИЗА САДРЖАЈА УЏБЕНИКА <i>ИНСТРУМЕНТАЛНИ КОНТРАПУНКТ</i> – за средње музичке школе	72
4.2. ОБЛАСТ: ОСНОВИ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА.....	75
4.2.1. Стилско-историјске разлике између вокалног – строгог стила и инструменталног – слободног стила полифоније.....	75
4.2.2. Мелодика, ритмика и метрика инструменталног контрапункта ...	79
4.2.3. Хармонска основа и стил барокне полифоније	81
4.2.4. Третман дисонанце у барокној полифонији.....	83
4.2.5. Израда стилске мелодије барокно-полифоног типа различитих ритмичких профила	84
4.3. ОБЛАСТ: ДВОГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ ПОЛИФОНИ СТАВ	85
4.3.1. Представљање хармонске основе двозвучима.....	85
4.3.2. Израда слободног двогласног става.....	88

4.3.3. Врста имитације у барокној полифонији – аналитички и практично у октави, у квинти, у тоналној инверзији	89
4.3.4. Канон – врсте и технике	91
4.3.5. Обртајни контрапункт – практично у октави, информативно у децими и дуодецими	94
4.3.6. Секвенца у контрапунктским облицима – аналитички и практично	96
4.4. ОБЛАСТ: ИНВЕНЦИЈА.....	99
4.4.1. Облик и тонални план инвенције	99
4.4.2. Двогласна инвенција – практично једна до две целе инвенције....	101
4.4.3. Трогласна инвенција – аналитички	102
4.5. ОБЛАСТ: ВИШЕГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ СТАВ.....	107
4.5.1. Хармонске, мелодијске и ритмичке карактеристике вишегласног полифоног става.....	107
4.5.2. Практична израда трогласног става, без примене имитације.....	109
4.5.3. Троструки обртајни контрапункт – аналитички.....	110
4.6. ОБЛАСТ: ФУГА	112
4.6.1. Облик и тонални план фуге	112
4.6.2. Одговор – реалан, тоналан и модулирајући.....	113
4.6.3. Контрасубјект – све и практично	116
4.6.4. Трогласна експозиција фуге – практично	117
4.6.5. Проширена експозиција и контраекспозиција.....	119
4.6.6. Међуставови у фуги.....	121
4.6.7. Спроводни и завршни део фуге	122
4.6.8. Стрета и оргелпункт – педал	125
4.6.9. Фуга са две или више тема – типови фуге	127
4.6.10. Примена фуге	128
4.6.11. Фугато – аналитички	129
4.7. ОБЛАСТ: ОБЛИЦИ БАРОКНЕ ИНСТРУМЕНТАЛНЕ ПОЛИФОНИЈЕ....	131
4.7.1. Прелудијум, корална предигра	131
4.7.2. Токата, фантазија, ричеркар	132
ПРИЛОГ 1: Књига предмета Методика наставе теоријских предмета 1	137
ПРИЛОГ 2: Књига предмета Методика наставе теоријских предмета 2.....	139
ПРИЛОГ 3: Писана припрема за час Вокалног контрапункта у III разреду	141

ПРИЛОГ 4: Писана припрема за час Инструменталног контрапункта у IV разреду.....	145
ПРИЛОГ 5: Списак слушних примера за Вокални контрапункт	149
ПРИЛОГ 6: Списак слушних примера за Инструментални контрапункт	150
ЛИТЕРАТУРА	154

УВОД

На Факултету уметности Универзитета у Нишу акредитовани студијски програм Музичка теорија изучава се на два нивоа: основним академским студијама, у трајању од четири године – осам семестара, и мастер академским студијама, у трајању од једне академске године – два семестра.

Методика наставе, као један од сегмената неопходних за изучавање било ког теоријског предмета, а највише ужестручних, заступљена је на основним академским студијама у петом и шестом семестру као Методика наставе музичке културе, са по два часа предавања недељно. У седмом и осмом семестру, заједно са Методиком наставе солфеђа, овај наставни предмет припада изборној групи предмета, тако да се студенти опредељују за једну од ове две методике.

Закон о основном и средњошколском образовању за рад у основним и средњим школама предвиђа диплому мастера. На студијском програму мастер академских студија Музичка теорија, групу изборних главних предмета чине: Методика наставе музичке културе, Методика наставе солфеђа, Хармонија са хармонском анализом, Контрапункт, Музички облици и Вокална литература. Приликом полагања пријемног испита студент се опредељује за један од ових наставних предмета, који се слуша двосеместрално, бира ментора и израђује завршни рад.

С обзиром на то да главни теоријски предмети имају донекле другачији метод рада од опште методике, неопходан пратећи предмет је Методика наставе теоријских предмета (МНТП). Он припада обавезним предметима, похађа се током оба семестра, са по једним часом предавања и вежби. У Прилогу 1 приказана је Књига предмета Методика наставе теоријских предмета у првом семестру (МНТП 1) где се, поред теоријских предмета, студенти упознају и са Теоријом музике и са Историјом музике, као најкомпатибилнијим предметима. У Прилогу 2 приказана је Књига предмета Методика наставе теоријских предмета у другом семестру (МНТП2). Садржај се конкретизује само за теоријске предмете, а крајњи исход је писана припрема и практичан час из сваког предмета.

1. ПОЈАМ МЕТОДИКЕ

1.1. ДЕФИНИЦИЈА МЕТОДИКЕ

Методика проучава законитости наставе једног наставног предмета. Теоријску подлогу методици даје дидактика, чиме помаже у успешној реализацији задатака у наставној пракси појединог предмета. Методика је спона између праксе и дидактике као теорије наставе. И дидактичари и методичари се слажу у томе да методике имају два основна извора: један је педагошка теорија (укључујући ту и дидактику), а други су науке из којих су преузети образовни садржаји за наставне предмете. Користећи та два извора, методике су се развиле у релативно самосталне педагошке дисциплине тако да оне нису мање вредан додатак науци на којој је заснован наставни предмет, или пак дидактици. Како наводе аутори Вилотијевић, Ђурић и Влаховић (1996), методика се не може свести само на тумачење наставних (предметних) садржаја, јер, по својој суштини, треба да буде теорија стицања знања. Методика проучава следећа питања: развој наставе одређеног предмета, задатке предмета, психолошке основе наставе тог предмета, обраду наставних садржаја и примену наставних средстава, корелацију наставе неког предмета са наставом других предмета и са допунском и додатном наставом и слободним активностима.

Аутори Трнавац и Ђорђевић (2002) сматрају да постоји специфичан однос између дидактике и методике. Заправо методике називају и посебним, специјалним, па и предметним дидактикама, што је у вези са општом теоријом наставе – дидактиком, на којој се заснива методика.

Међутим, постоје различите теорије о предмету проучавања методике. Најчешће се предмет проучавања методике везује уз одређени наставни предмет или васпитно-образовно подручје. Ова повезаност се најчешће остварује у оквиру педагошки усмерене методике, па се самим тим бира и одговарајући термин за ту предметност. Тако се конституишу методичке дисциплине као што су: методика наставе математике, методика наставе природе и друштва и сл. У том смислу, усмерена методика, која је део групе методике теоријских предмета у стручно-музичком образовању, јесте и методика наставе контрапункта.

Аутор Ројко (Roјko, 1987) наводи да је први и основни задатак методике наставе теоријских музичких предмета утврђивање и, у појединим случајевима, трајно успостављање циља и задатака сваког од теоријских предмета

(Хармонија, Контрапункт, Музички облици итд.). Притом треба имати на уму да ти циљеви и задаци могу бити релативно стабилни (као у случају наставе стручних музичких предмета), али да могу бити и промењиви, тј. могу зависити од конкретних друштвених и историјских околности. Методика наставе теоријских музичких предмета мора да се бави и питањима наставног плана и, нарочито, питањима наставног програма. Методика наставе теоријских предмета мора се бавити проучавањем многих других наставно-релевантних питања каква су:

- одређивање циља и задатака предмета,
- питање музичких способности и могућности њиховог откривања и евалуације,
- организација наставе,
- наставне методе,
- употреба наставних средстава и помагала,
- уџбеници и текстуална наставна средства,
- праћење и вредновање рада и напредовања ученика итд.

Овакав приступ и ови задаци морају се сагледати са аспекта сваког од наведених теоријских предмета.

Већина аутора чија концепција преовлађује у савременој литератури сматра да је методика „аутономна, гранична, комплексна и мултидисциплинарна научна дисциплина“ (Ђорђевић, 1998: 19). То значи да се у методикама појединих наставних предмета узимају у обзир методолошке и теоријске поставке већег броја наука, које се могу упоређивати са релативно сродним наукама и научним дисциплинама.

Аутор Поткоњак (1998) мишљења је да свака методика, било ког наставног предмета и подручја, има интердисциплинарни научни статус. То значи да се свака методика налази између педагогије (посебно њене дисциплине дидактике) и оне науке (научне области) и уметности чији се садржаји путем наставе посредују ученицима (студентима, полазницима итд.). Садржај и предмет сваке методике је двојак по свом карактеру. На једној страни је реч о настави, њеној суштини, организацији, облицима, методама, средствима, начинима вредновања резултата наставе и слично, а на другој страни реч је о сасвим одређеном садржају: српски језик, математика, музичка култура и друго, који се на специфичан начин и са посебним циљем и задацима посредују субјектима наставе.

Подручје истраживања методике јесте настава и други облици васпитно-образовног рада одређеног предмета. Аутор Банђур (1998) закључује да је предмет проучавања методике наставни процес који се разуме као васпитно-образовни процес одређеног предмета. Прецизније, методика проучава законитости васпитања и образовања у одређеном наставном предмету или васпитно-образовном подручју (области). Основна функција методике је откривање законитости васпитно-образовног рада, ради обogaћивања методичке теорије и унапређивања васпитне и образовне праксе у настави одређеног предмета. То значи да је „методика у функцији унапређивања теорије и праксе васпитања и образовања у оквиру појединих наставних предмета и подручја; она је, дакле, истовремено и претпоставка и резултат методичке теорије и методичке праксе“ (Банђур, 1998: 37–38).

1.2. ДЕФИНИЦИЈА НАСТАВНИХ МЕТОДА

Настава, као најорганизованији вид васпитног рада, подразумева избор и употребу васпитних метода и поступака. Добар одабир наставних метода и њихова што адекватнија примена доносе успешну и квалитетну наставу и пуну реализацију постављених наставних задатака.

Аутор Крнета (1979) даје дефиницију наставних метода уз грчко порекло речи метода („*metodos*“, што значи „поступак“), тј. начин помоћу кога се остварује постављени задатак. У процесу наставе, методе представљају поступке у раду наставника и ученика који воде ка постављеним циљевима: усвајању знања, умећа и навика од стране ученика, као и општем развоју личности и њених способности.

Према *Педагогији* аутора Трнаваца и Ђорђевића (2002), метода значи пут, начин истраживања, начин излагања, смишљен и плански поступак у раду, са циљем да се утврди или открије нека истина или сазнање, систематски начин проучавања чињеница и појмова и слично. Наставне методе одређују како треба да тече наставни процес и које и какве активности треба да испуњавају ученици и наставници. Аутори Трнавац и Ђорђевић наставне методе дефинишу као сврсисходан и систематски примењиван начин управљања радом ученика у процесу наставе, који омогућава стицање знања и вештина и њихову примену у пракси, али и да исто тако доприноси развијању њихових сазнајних способности и интересовања, формирању погледа на свет и припремању за живот (Трнавац, Ђорђевић, 2002).

Аутор Вилотијевић даје сличну дефиницију: „Наставна метода је научно верификован начин на који ученици, под руководством наставника, у наставном процесу, стичу знања, вештине и навике и развијају своје психофизичке способности“ (Вилотијевић, 1996: 36).

Појмови метода подучавања и наставних метода не користе се на јединствен начин. Они означавају поступак подучавања, дакле учења и упућивања некога, који се примењује у школи, на обуци, факултетима као и у програмима за образовање одраслих. Мноштво значења у којима се ови појмови користе обухвата притом распон од педагошког концепта, који је у основи наставничког посла неке институције, преко стила наставе појединачног наставника до социјалне форме и форме рада која се примењује у одређеној фази неког наставног часа.

Неке од дефиниција појма метода показују да обим ове области изучавања може бити различит. Следи неколико дефиниција метода преузетих из скрипте *Методe активно-оријентисане наставе* (2011):

„Метода подучавања се састоји од форми понашања наставника које се понављају, које се могу применити на различите стручне области, које су карактеристичне за више од једног наставника и које су релевантне за учење“ (Gage, Berliner, 1986, према *Методe активно-оријентисане наставе*, 2011: 3–4).

„Наставне методе су форме и поступци у којима и помоћу којих наставници и ученици у институционалним оквирним условима, усвајају природну и друштвену стварност која их окружује“ (Meyer, 1987, према *Методe активно-оријентисане наставе*, 2011: 3–4).

„Методe наставе служе да наставнику омогуће успешно подучавање, а ученицима успешно учење. Подучавање и учење се увек усмеравају према садржајима оријентисаним на циљ – на знања или сазнања, способности или вештине, облике понашања или ставове. Дакле, пре него што се истражи или испроба или пре него што се могу давати искази о томе који пут или која метода је, у датим оквирним условима, више или мање сврсисходна за овај или онај жељени поступак подучавања и учења, мора се знати циљ или циљеви и у зависности од циљева изабрани садржаји, који подучавањем треба да се пренесу,

а у процесу учења треба да се усвоје. Управо се на ову релацију мисли у тези о тзв. приоритету, тј. о надређености дидактике у ужем смислу оправданој у самој бити ствари (одлуке о садржају) у односу на методику (питања која се тичу поступка)" (Klafki, 1971, према *Методје активно-оријентисане наставе*, 2011: 3–4).

С друге стране, низ аутора користи термин „метода“ као одредницу за помоћ у учењу. Помоћу различитих наставних метода наставници могу да обликују окружење учења тако да се покрене и унапреди когнитивно и социјално учење.

Још један аспект методе који се не сме изоставити је институционални оквир у који је она смештена. Институционални оквир школе поставља услове у којима наставници могу обликовати процесе подучавања и учења. Тако се наставник не може одлучити за употребу интернета у настави ако на располагању нема рачунаре са приступом интернету. Простор за доношење одлуке о томе коју методу изабрати може бити већи или мањи у зависности од оквирних услова, али они у сваком случају представљају важну детерминанту.

Бројне дефиниције методе са акцентом на различитим елементима пружају одређени оквир. Поред тога постоје друге шеме поретка или класификације. У мноштву термина метода могу се наћи многи методичко-дидактички поступци, као на пример настава усмерена на наставника (у чијем центру је наставник), рад у групи, учење откривањем, екскурзија, проблемски усмерена настава, усмено излагање наставника, демонстрација од стране наставника, настава која се води постављањем питања, планска игра, пројекат итд. Постоје различити покушаји систематизације са циљем да се што јасније и прецизније установи одговарајућа терминологија.

1.3. ЗНАЧАЈ ПРИМЕНЕ НАСТАВНИХ МЕТОДА

Какав значај заправо имају наставне методе приликом креирања окружења за учење? У стручном образовању је општи циљ развијање и унапређивање опште радне компетенције. Да ли постоје одређене наставне методе које су посебно погодне за развој различитих елемената радне компетенције? Не постоји наставна метода која подједнако добро доприноси остваривању свих циљева учења.

На основу емпиријских резултата може се закључити да разноврсност ме-

тода у настави, нарочито у стручним школама, није велика. Настава у чијем је центру наставник и даље је заступљена у многим стручним школама, а ученицима често нису познате методе као што су игра улога, студија случаја, планска игра или пројекат, јер се оне не практикују у настави. Настава која садржи одређену разноврсност метода може пак садржински да обогати резултате који ће бити вишедимензионални.

Разноврсност метода се, поред аспекта јасноће и индивидуализације, истиче као још једна компонента експертизе наставника. Разноврсност наставних циљева неизоставно захтева и разноврсност наставних метода. При томе је реч пре свега о **знати-када** (Који наставни циљеви и садржаји наставног програма одговарају којој методи?) и о **знати-за-кога** (Која група ученика има користи или штете од одређене методе?). Да би дошли до знати-када и знати-за-кога, наставници би требало да познају унутрашњу логику метода и њихових циљева, али и њихове недостатке и границе. За то је потребно испробавање, увежбавање и, пре свега, рефлексija.

1.4. КЛАСИФИКАЦИЈА НАСТАВНИХ МЕТОДА

У складу са природом наставног рада и учесталости самих метода, аутор Љубомир Крнета (1979) даје следећу класификацију наставних метода:

- *метода усменог излагања,*
- *метода разговора,*
- *метода рада са текстом,*
- *метода демонстрације,*
- *метода графичких радова,*
- *метода лабораторијских радова.*

Ова подела има у виду различите изворе за стицање знања у настави. На основу ове поделе могли бисмо наведене методе груписати на оне које се ослањају на говор – *говорне методе*, затим на оне које се ослањају на посматрање – *метода показивања* и на методе које се ослањају на *практичне делатности*. Наставне методе се ређе примењују у чистом виду и изоловано једна од друге. Оне се често узајамно преплићу и допуњавају.

Наставне методе којима се реализују прописани наставни садржаји и динамика њиховог спровођења су: метода усменог излагања (монологска), метода усменог разговора (дијалогска), метода практичних радова и метода

илустрације и демонстрације. Методом усменог излагања успоставља се мисаони трансфер од наставника ка ученицима. Метода наставног разговора омогућава неопходну комуникацију између наставника и ученика и простор за појашњење већ презентованих и усвојених садржаја и њихово повезивање са осталом материјом (Нагорни Петров, 2017).

Аутори Трнавац и Ђорђевић (2002) ослањају се на поделу метода коју заступају пољски дидактичари (Окоћ, Kupisiewicz, Zasynski и др.) и сматрају да она у великој мери задовољава критеријуме који се налазе у њеној основи и потребе целовитијег сагледавања наставних метода и њихову примену. Основе за разврставање ових метода су: посматрање, речи и практична делатност. Дакле, из тога произилази следећа класификација:

- *методе засноване на речима*: монолошке (опис, причање, приповедање), дијалошке (популарна предавања, дискусије) и рад са књигом;
- *методе засноване на посматрању* (показивање);
- *методе засноване на практичним активностима ученика* (практична занимања, лабораторијски метод).

С обзиром на то да за потребе уџбеника *Методика наставе контрапункта* ова последња класификација метода највише одговара, образложићемо сваку методу појединачно, ослањајући се у великој мери на запажања и ставове аутора Трнавца и Ђорђевића (2002). Свака од поменутих метода може да обавља основне дидактичке функције: да упознаје ученике са новим градивом, обезбеђује утврђивање стеченог знања, омогућава контролу и оцењивање нивоа квалитета усвојеног знања.

Методе засноване на речима – акценат је на могућности да се искажу знања о непосредној стварности, као и о ономе што доживљавамо. Наставник води рачуна о избору садржаја, полазећи од нивоа ученика у одељењу, њихових претходних знања и искустава, интересовања, захтева и задатака који се постављају на сваком конкретном часу. Ова метода треба да подстакне код ученика разна интересовања, емоционално ангажовање и вољни напор. Ова метода се може поделити на три облика:

- *монолошке методе*,
- *дијалошке методе*,
- *рад са књигом* (метода читања или текст метода).

Монолошка метода подразумева вербално излагање при чему наставник

усмено излаже наставно градиво ученицима. Једна од карактеристика ове методе је изражена активност наставника док је ученик пасиван. Из тог разлога, наставник мора да осмисли своје излагање и да добро влада вештином излагања како би пажњу ученика држао будном и мора да подстакне и усмери њихову самоделатност ка остваривању жељених наставних циљева и задатака.

Дијалогска метода, односно метода разговора, подразумева заједнички рад ученика и наставника и заснива се на питањима и одговорима, тј. разговору наставника са ученицима. Разговор, односно дијалог, подстиче мисаоне активности ученика у великој мери, а уједно и на основу ученичких одговора проверава целисходност постављених питања. На основу тога, наставник је у могућности да према потреби уноси неопходне корективе у погледу допуне, обима и дубине градива које обрађује. Овај разговор мора бити усмерен, правилно вођен и добро припремљен.

Рад са књигом, односно метода читања (текст-метода), састоји се у стицању знања путем штампане речи, читањем или посредством текстова. Она се може примењивати у скоро свим наставним предметима и областима, у различитим етапама наставног рада и за постизање разноврсних дидактичких циљева и задатака. У комбинацији са другим наставним методама даје велики успех, те је у том смислу веома ефикасна у допуњавању живе речи наставника.

Методе засноване на посматрању – акценат је на чулном опажању различитих феномена. „Захваљујући опажању, људи упознају карактеристике појава и процеса који их окружују. Методе се састоје у пружању знања, навика и вештина путем чулног опажања“ (Трнавац, Ђорђевић, 2002: 240). Посматрање има велику улогу и значај у настави. Оно треба бити планско, усмерено и континуирано опажање света који нас окружује, што омогућава праћење појава, процеса и промена које се одвијају или из њих произилазе. Опажање изазива и подстиче различите мисаоне процесе, па је на тај начин повезано са мишљењем. Примењује се у свим фазама наставног рада: у излагању новог градива, понављању и утврђивању, за време различитих експеримената, у процесу друштвено-корисног и производног рада, на екскурзијама, при изради домаћих задатака итд.

Наставник има важну улогу у одабиру предмета и појава које ће се посматрати, затим у упућивању ученика како и на који начин их треба посматрати, као и у одређивању циља посматрања. Ефикасност ове методе се огледа у могућности ученика да објасни посматрану појаву. Показивање, као подврста ове методе,

подразумева демонстрацију, тј. очигледно приказивање одређених појава, догађаја или процеса и објашњавање њихових карактеристика, као и излагање различитих реалних предмета, њихових слика или модела. Међутим, наставник мора да подстакне мисаоне активности ученика како би упоређивали оно што им се приказује и објашњава. Ученици морају остати активни у посматрању да би метода показивања била учинковита у усвајању знања и вештина.

Методe засноване на практичним активностима ученика наглашавају активност и самосталност ученика. У сваком случају, све активности ученика су пажљиво вођене и осмишљене од стране наставника. У том смислу, обележја самосталног рада ученика су: задаци које даје наставник, време потребно ученицима за њихово решавање и неопходност да се умним ангажовањем пронађу најбољи путеви решавања. Самостални рад ученика креће од тренутка када су они у стању да стечена знања примене, а постављене задатке успешно реше без непосредне помоћи наставника.

1.5. ОБЛИЦИ ОРГАНИЗАЦИЈЕ НАСТАВЕ

Различите врсте наставе, односно дидактичких система, развијале су се током наставне праксе. Аутор Вилотијевић (1996) наводи како је дидактички систем уобличена врста наставе са одликама које одређују њену структуру и организацију. Као системи који су данас у употреби у настави, а наводи их исти аутор, издвајају се:

- *хеуристичка настава* (вештина проналажења, тј. настава у којој је циљ самостално размишљање и закључивање);
- *егземпларна настава* (мисаоно активира ученике, подстиче самосталан рад ученика на основу задатог узорка);
- *менторска настава* (улога наставника је да саветује и контролише; наставник је неко ко води и упућује);
- *проблемска настава* (развија мишљење и стваралаштво; кључна карактеристика је решавање проблема и задатака);
- *програмирана настава* (логички распоређени садржаји из наставног програма где се прелази на следећу етапу тек када се савлада претходна; доприноси савлађивању логичких операција, повећава радозналост ученика, развија самостално мишљење);
- *индивидуализована настава* (ученици према својим могућностима и

својим темпом, раде различите задатке прилагођене њиховом сазнајном нивоу; крајњи циљ је савладати наставни садржај);

- *тимска настава* (настава једног или више сродних предмета коју реализује тим од неколико наставника; доприноси рационализацији времена, обогаћивању наставног процеса, бољој корелацији садржаја из различитих наставних области, бољем квалитету рада).

Аутори Младен Вилотијевић и Нада Вилотијевић се темељно и исцрпно баве тематиком наставе, као и применом иновативних наставних модела у књизи *Моделу развијајуће наставе* (2016).

Настава представља систематизован развојни процес, посебно планиран и организован за реализацију васпитних и образовних циљева и задатака. Настава се дефинише као јединствен васпитно-образовни процес који се под руководством наставника одвија плански и систематично. Приказана је као дидактички троугао који обухвата три фактора: наставник, ученик и наставни садржаји, а у последње време као фактор се спомиње и образовна технологија (Ивановска, 2016).

Избор облика наставе умногоме зависи од циља, задатка и садржаја који треба савладати. Међутим, постоје и критеријуми на основу којих се класификују наставни облици. У том смислу, полази се од врсте, карактера и расподеле активности наставника и ученика у наставном процесу. Најчешћа класификација облика наставе је према социјалном критеријуму:

- *фронтални облик наставе* (наставник се обраћа ученицима; због пасивне улоге ученика најбоље је комбиновати овај облик рада са другим наставним облицима);
- *групни облик наставе* (подела ученика на више група, а свака од њих самостално извршава добијени задатак; подстиче интеграцију појединца у већу целину, има велику мотивациону вредност, доприноси интелектуалном развоју, развија критичко мишљење);
- *рад у паровима* (задатак извршава двоје ученика; подстиче иницијативу ученика, развија сарадњу и такмичарске амбиције);
- *индивидуални облик рада* (сваки ученик самостално ради свој задатак; омогућује сваком поједницу да изрази своје способности, да напредује својим темпом).

Сви ови облици рада налазе велику примену у настави контрапункта уз

планско спровођење у зависности од наставних садржаја.

1.5.1. Типови наставних часова

Циљ сваког наставног часа је да обезбеди темељ за систематско усвајање знања и умећа, да ученика оспособи за успешну примену, унапреди самостално учење и рад и допринесе васпитању. Класификација часова на основу главног дидактичког задатка према ауторима Трнавцу и Ђорђевићу (2002) је следећа:

- *Уводни часови* – увођење у нову област наставе у оквиру којих се ученици упознају са новим предметом, циљевима, задацима, структуром и садржајем;
- *Преношење новог знања* – часови служе за системско преношење, објашњавање и усвајање знања и умећа, правила и закона;
- *Утврђивање знања* – часови чија је функција сигурност и трајност стеченог знања;
- *Развијање и усавршавање способности* – часови који подстичу креативну примену стеченог знања и умећа и њиховог даљег развоја и усавршавања;
- *Контрола знања и умећа* – основни задатак овог типа часа је провера да ли и у којој мери су усвојена знања и вештине.

Не постоје типови часова у којима се води рачуна само о једној дидактичкој функцији.

1.5.2. Организација часа (уводни, централни и завршни део часа)

Методички поступак при обради нових садржаја, без обзира на различитост типова наставних јединица, уоквирен је универзалним процесом преношења знања, односно организацијом часа (уводни, централни и завршни део часа), како истиче ауторка Ивановић (2007).

Уводни део часа има за циљ да активира постојеће знање ученика у функцији спознаје новог. Уводни део часа није обнављање претходно обрађене наставне јединице, јер је обнављање ради обнављања затворени систем који не омогућује директну и функционалну везу са садржајем новог, нити припрема схватања нове материје на оптималан начин. У уводном делу часа одабирају се оне информације које ће се директно користити у илустровању

зашто се то ново догодило, подстичући развој аналитичког мишљења код ученика, посебно за наставне јединице историјско-стилског и комбинованог типа. Уводни део часа је идеално место за обнављање оних података који ће бацити светло на време које непосредно претходи новом. С обзиром на природу садржаја већине типова наставних јединица, њихова обрада захтева повезивање области које су у вези са њом, ако су је ученици обрађивали у оквиру других предмета. Тада се одвија и повезивање постојећих информација из различитих области, што за резултат има освешћивање употребне вредности знања код ученика. Циљ је активирање постојећег знања ученика у функцији спознаје новог или од познатог ка непознатом, заправо да припреми терен за откривање – централни део часа.

Осмишљавање часа одређене наставне јединице почиње конципирањем централног дела часа, обрадом централне проблематике саме теме. У уводном делу часа наставник активира оне информације из постојећег знања ученика које ће припремити везу са новим знањем, у уводном делу часа уводи идеју водиљу, а у централном делу елаборира, демонстрира и успоставља основу за надоградњу.

Завршни део часа се осмишљава већ са уводним, он изводи из приче на начин који комуницира са начином на који уводни део уводи. Завршни део часа даје одговор на основно питање које је постављено у уводном делу. Од наставника зависи шта жели да нагласи на крају, што би оставило најупечатљивији утисак код ученика о целокупном предавању, форма часа добија свој коначни облик.

Аутори Братић и Филиповић (2001) наглашавају да наставни час представља јединствену целину и да су његови делови тим више значајнији уколико се међусобно више преплићу, повезују и допуњују. Они заступају став савремених дидактичара да не постоји универзална и за све часове обавезна, општеважећа структура часа, јер је унутрашња организација часа често условљена низом различитих захтева и шематско-организационих правила. Аутори наглашавају и значај одређених етапа часа:

Уводни део часа (5 до 10 минута):

- психолошка припрема ученика
- мотивација за даљи рад
- прикупљање података и наставне грађе
- проширивање и продубљивање већ наученог градива

- понављање и увежбавање обрађеног градива.

Главни део часа (20 до 30 минута) може бити организован као:

- обрада нових садржаја
- вежбање
- понављање
- проверавање и оцењивање.

Завршни део часа (5 до 10 минута), у зависности од главног дела часа садржи:

- систематизовање
- закључивање
- обнављање
- проверавање
- вежбање и утврђивање
- организовање самосталног рада
- задавање домаћег рада или домаћих задатака и друго.

2. МЕСТО И УЛОГА НАСТАВНОГ ПРЕДМЕТА КОНТРАПУНКТ У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА

Основни циљ наставе у музичким школама је да се обезбеди репродуктивно креативан и музичко-естетски развој ученикове личности уз оспособљавање за професионално бављење музиком. Наставним програмом предвиђени су задаци наставе чија је функција неговање и прихватање музичког наслеђа, традиције и универзалних културних и уметничких вредности, развијање теоријског мишљења и музичког укуса, развијање инструменталних извођачких способности, развијање смисла за колективно и групно музицирање, као и упознавање са свим дисциплинама које чине укупност музичке уметности, извођаштва, историје, теорије и композиције („Службени гласник РС – Просветни гласник“, бр. 4/96 и 10/13).

Наставни предмет Контрапункт припада групи обавезних и стручних предмета у музичком образовању. Изучава се у средњој музичкој школи (III и IV разред) и на факултетима музичке уметности (I и II година). Значај предмета огледа се у томе што је у средњошколском музичком образовању заступљен код свих образовних профила, тј. на свим одсецима, са истим бројем часова недељно и на годишњем нивоу. У високошколском образовању изучава се са различитим бројем часова недељно и укупним трајањем на годинама студија у зависности од студијског програма.

У зависности од садржаја, предмет Контрапункт се може поделити на два предмета: *Вокални контрапункт* (период ренесансе) и *Инструментални контрапункт* (период барока). Разграничавање предмета на два засебна нема негативног утицаја на сам исход предмета, напротив. Да би се остварили циљеви и задаци предмета неопходно га је сагледати хронолошки, изучавати његове стилске карактеристике током оба периода (ренесансе и барока) и оспособити се за његову практичну примену (Стојановић, 2015).

Циљеви наставе Контрапункта су практично овладавање контрапунктским техникама, развијање полифоног слуха код ученика, оспособљавање за слушно и аналитичко опажање више мелодијских линија у полифоној музици и упознавање са најважнијим полифоним облицима. Оспособљеност ученика за самостално изграђивање полифоног става и писање полифоних облика, између осталог, развија и унапређује општу музикалност, културу

и професионалну писменост сваког образованог музичара (Živković, 1979). И други аутори сматрају да специфичност савладавања предмета Конtrapункт лежи у практичним активностима, као и систематичној примени креативних задатака (Поморцева, 2016).

2.1. НАСТАВНИ ПЛАН И ПРОГРАМ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА

Према Наставном плану и програму за средње музичке школе („Службени гласник РС – Просветни гласник“, бр. 4/96 и 10/13), наставни предмет Конtrapункт припада групи стручних предмета који су заједнички за ученике свих одсека. Ученици почињу да га изучавају у III разреду, и то као Вокални конtrapункт са по 2 часа недељно, што је на годишњем нивоу 70 часова. Разлог заступљености предмета у другој половини средњошколског образовања лежи у томе што је, за разумевање и усвојеност садржаја предмета, неопходно да ученик поседује извесно предзнање. Оно се односи на предмете који су у корелацији са Конtrapунктом, а то су: Историја музике, Теорија музике, Музички инструменти, Хармонија, Музички облици, Хор, Солфеђо, Клавир, Свирање хорских партитура. Из тог разлога, наставним планом и програмом су ови предмети изучавани у претходним разредима, чиме су стечени услови за успешно праћење новог предмета и његових садржаја. Наставним планом и програмом остварена је повезаност у временском периоду у коме се изучавају и наставни садржаји предмета који су компатибилни, што ученицима доста олакшава праћење и савладавање радних задатака.

Циљеви предмета Конtrapункт за III разред су: сагледавање историјског развоја конtrapункта и оспособљавање за усавршавање рада на вокалном конtrapункту.

Задаци наставе су: развијање способности за сагледавање историјског развоја конtrapункта, развијање способности разликовања врста имитације и развијање способности рада на вокалном конtrapункту.

Садржај предмета Конtrapункт за III разред средње музичке школе односи се на изучавање карактеристика вокалног конtrapункта (конtrapункт „строгостила“) из периода ренесансе. У Табели 1 приказане су све области вокалног конtrapункта, са наставним јединицама и бројем часова предвиђеним за њихову обраду, утврђивање и проверу знања.

Табела 1: *Области, наставне јединице и потребан број часова за усвајање знања из области вокалног контрапункта*

ОБЛАСТ	Број часова
ОСНОВИ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА	4
1. Историјски развој контрапункта	
2. Модуси – врсте и карактеристике	
3. Контрапунктска мелодија	
4. Кантус фирмус	10
ДВОГЛАСНИ КОНТРАПУНКТА ВОКАЛНОГ СТИЛА	
1. Дисонанце и консонанце двогласног става	
2. Каденце двогласног става	
3. Мешовити контрапункт – флоридус	
4. Обликовање мелодије у флоридусу и њене ритмичко-метричке особености	
5. Третман дисонанце у флоридусу	
6. Слободан двогласни став	2
7. Комплементарни ритам	
Обнављање и утврђивање градива	6
ИМИТАЦИЈА	
1. Појам и врсте имитације	
2. Интервал имитације	
3. Преображај одговора у имитацији – инверзија, аугментација, диминуција, ретроградни одговор	8
ТРЕТМАН ТЕКСТА У ВОКАЛНОМ КОНТРАПУНКТУ	
1. Израда двогласног полифоног става са текстом	2
Обнављање и утврђивање градива	
ТРОГЛАСНИ ПОЛИФОНИ СТАВ	15
1. Карактеристике трогласног става	
2. Сазвучја и каденце у трогласу	
3. Флоридус у трогласу	
4. Примена дисонанце – консонантна кварта и паразитска дисонанца	
5. Трогласни став са два флоридуса на кантус фирмус	
6. Имитациони трогласни став са текстом	4
Обнављање и утврђивање градива	
ВОКАЛНИ ПОЛИФОНИ ОБЛИЦИ	10
1. Канон – појам и врсте	
2. Техника израде канона – једноставнији примери	
3. Мотет – аналитички и практично по један одсек мотета на задати текст, у двогласу и у трогласу	
Обнављање и утврђивање градива	4

Провера знања – оцењивање ученика врше наставници у току полугодишта, на основу количине усвојеног знања, путем писменог и усменог испитивања, на основу активности ученика и писаних домаћих задатака. По наставном плану и програму, у току полугодишта предвиђено је обнављање и утврђивање градива четири пута, а односи се на усмено испитивање ученика и два писмена задатка. Закључну оцену на крају првог и другог полугодишта даје наставник, а на крају школске године полаже се годишњи испит целокупног градива пред комисијом.

Годишњи испит из Конtrapункта се састоји из:

- писменог дела испита – израде једног одсека трогласног мотета на задати текст и
- усменог дела испита – два питања из пређеног градива и анализа једног мотета („Службени гласник РС – Просветни гласник“, бр. 4/96 и 10/13).

2.2. НАСТАВНИ ПЛАН И ПРОГРАМ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА У СРЕДЊИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА

Према Наставном плану и програму за средње музичке школе („Службени гласник РС – Просветни гласник“, бр. 4/96 и 10/13) Конtrapункт се у IV разреду изучава као Инструментални конtrapункт са по 2 часа недељно, што на годишњем нивоу износи укупно 66 часова.

Циљеви предмета су: оспособљавање за усавршавање рада на инструменталном конtrapункту и упознавање са барокном инструменталном полифонијом.

Задаци наставе су: развијање способности рада на инструменталном конtrapункту, изучавање тоналног плана фуге и развијање способности рада на барокној инструменталној полифонији.

Садржај предмета Конtrapункт за IV разред средње музичке школе односи се на изучавање карактеристика инструменталног конtrapункта, у периоду барока. У Табели 2 приказане су све области инструменталног конtrapункта, са наставним јединицама и бројем часова предвиђеним за њихову обраду, утврђивање и проверу знања.

Табела 2: *Области, наставне јединице и потребан број часова за усвајање знања из области инструменталног контрапункта*

ОБЛАСТ	Број часова
ОСНОВИ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА	6
1. Стилско-историјске разлике између вокалног (строгог) и инструменталног (слободног) стила полифоније	
2. Мелодика, ритмика и метрика инструменталног контрапункта	
3. Хармонска основа и стил барокне полифоније	
4. Третман дисонанце у барокној полифонији	
5. Израда стилске мелодије барокно-полифоног типа различитих ритмичких профила	
ДВОГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ ПОЛИФОНИ СТАВ	12
1. Представљање хармонске основе двозвучима	
2. Израда слободног двогласног става	
3. Врста имитације у барокној полифонији – аналитички и практично у октави, у квинти, у тоналној инверзији	
4. Канон – врсте и технике; практична израда у октави	
5. Обртајни контрапункт – практично у октави, информативно у децими и дуодецими	
6. Секвенца у контрапунктским облицима – аналитички и практично	2
Обнављање и утврђивање градива	
ИНВЕНЦИЈА	8
1. Облик и тонални план инвенције	
2. Двогласна инвенција – практично једна до две целе инвенције	
3. Трогласна инвенција – аналитички	
Обнављање и утврђивање градива	2
ВИШЕГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ СТАВ	
1. Хармонске, мелодијске и ритмичке карактеристике вишегласног полифоног става	8
2. Практична израда трогласног става без примене имитације	
3. Троструки обртајни контрапункт – аналитички	
Обнављање и утврђивање градива	2
ФУГА	
1. Облик и тонални план фуге	
2. Одговор – реалан, тоналан и модулирајући	
3. Контрасубјект – све и практично	
4. Трогласна експозиција фуге – практично	
5. Проширена експозиција и контраекспозиција	
6. Међуставови у фуги	
7. Спроводни и завршни део фуге	

8. Стрета и оргелпункт – педал	20
9. Фуга са две или више тема – типови фуге	
10. Примена фуге	
11. Фугато – аналитички	
Обнављање и утврђивање градива	2
ОБЛИЦИ БАРОКНЕ ИНСТРУМЕНТАЛНЕ ПОЛИФОНИЈЕ (информативно)	
1. Прелудијум	2
2. Корална предигра	
3. Токата	
4. Фантазија	
5. Ричеркар	
Обнављање и утврђивање градива	4

Провера и вредновање знања ученика врши се у току полугодишта, на основу писмених задатака и усменог испитивања, најмање два пута у току полугодишта („*Službeni glasnik RS*“, br. 33/99 i 108/2003). У наставном садржају Контрапункта за IV разред предвиђено је обнављање и утврђивање градива 4 пута у току полугодишта са по 2 часа и то увек после комплексних и значајних наставних јединица за практичну примену теорије („*Службени гласник РС – Просветни гласник*“, бр. 4/96 и 10/13). На основу активности ученика на часу, његовог залагања и редовних домаћих задатака, наставник може доделити и периодичне оцене које улазе у коначну оцену. Закључну оцену на крају првог и другог полугодишта даје наставник, а на крају школске године полаже се годишњи испит целокупног градива пред комисијом.

Концепт наставних садржаја заступљених у предмету Контрапункт условљава на неки начин наставника да континуирано прати и вреднује сваког ученика појединачно, у току сваког периода предвиђеног за коначну оцену. У том смислу, треба имати у виду ученикове могућности, способности, залагање, активности, заинтересованост за предмет, ниво интелигенције, практичан рад (израда задатака на часу и за домаћи), што ће збирно допринети коначном успеху ученика.

Годишњи испит из Контрапункта се састоји из:

- писменог дела испита – израда експозиције трогласне фуге на задату тему, са тоналним одговором, без великог међустава и
- усменог дела испита – два питања из пређеног градива и анализа једноставније трогласне или четворогласне фуге Ј. С. Баха („*Службени гласник РС – Просветни гласник*“, бр. 4/96 и 10/13).

3. МЕТОДИКА НАСТАВЕ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА

3.1. АНАЛИЗА САДРЖАЈА УЏБЕНИКА *ВОКАЛНИ КОНТРАПУНКТ – ЗА СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ*

За савладавање наставних садржаја из Конtrapункта за III разред средње музичке школе Завод за уџбенике и наставна средства обезбедио је уџбеник *Вокални контрапункт*, аутора Властимира Перичића (*Vokalni kontrapunkt – za srednje muzičke škole*, Peričić, 1997). На основу рукописа уџбеника и рецензија које су потписали искусни педагози, Константин Бабић, редовни професор Факултета музичке уметности у Београду, Габријела Егете, професор Музичке школе у Суботици и Слободан Раицки, асистент Факултета музичке уметности у Београду, Министарство просвете Републике Србије је 1990. године одобрило овај уџбеник за употребу у средњим музичким школама.

Свакако да је улога наставника у преношењу знања ученицима веома битна, али после „живе речи“, која је најчешће кратког века, уџбеник преузима главну улогу. Његова сврха, као основног и обавезног дидактичког наставног средства, јесте стицање квалитетних знања, вештина, формирање вредносних ставова и развој интелектуалних способности ученика, чији су садржаји утврђени Наставним планом и програмом (Закон о уџбеницима и другим наставним средствима, „Службени гласник РС“, бр. 72/2009).

Наслови главних целина уџбеника *Вокални контрапункт* идентични су са областима у наставном садржају предмета, предвиђеним Наставним планом и програмом за III разред средње музичке школе:

1. Основи вокалног контрапункта
2. Двогласни контрапункт
3. Трогласни контрапункт
4. Вокални полифони облици.

У оквиру главних целина, као посебне наставне јединице детаљно су разрађене карактеристике сваког елемента одређене области, а која је идентична са садржајем предмета. Значај уџбеника се огледа у адекватним нотним примерима, питањима за усмену проверу знања на крају сваке наставне јединице, као и задацима за практичну примену теорије. Систематичност садржаја предмета Конtrapункт присутна је у постизању поступности од

једногласне мелодије, преко двогласног и трогласног става и свих њихових карактеристика до последњег поглавља – Вокални полифони облици.

После уводног дела, који служи за упознавање ученика са предметом који ће изучавати током школске године, следе наставне јединице: Историјски развој контрапункта, чиме се постиже корелација са предметом Историја музике, чији су садржај изучавали у претходном разреду, Модуси–врсте и карактеристике, Контрапунктска мелодија, Кантус фирмус.

У другој целини уџбеника обрађују се наставни садржаји Двогласног контрапункта вокалног стила: Дисонанце и консонанце двогласног става, Каденце двогласног става, Мешовити контрапункт-флоридус, Обликовање мелодије у флоридусу и њене ритмичко-метричке особености, Третман дисонанце у флоридусу, Слободан двогласни став, Комплементарни ритам, Имитација, Појам и врсте имитације, Интервал имитације, Преображај одговора у имитацији – инверзија, аугментација, диминуција, ретроградни одговор и Третман текста у вокалном контрапункту. С обзиром на обимност наставног садржаја Двогласног контрапункта, али и веома значајну практичну примену коју захтева, Наставни план и програм предвиђа и обнављање и утврђивање знања два пута током обраде.

У трећем поглављу – Трогласни контрапункт, обрадом наставних јединица Карактеристике трогласног става, Сазвучја и каденце у трогласу, Флоридус у трогласу, Примена дисонанце – консонантна кварта и паразитска дисонанца, Трогласни став са два флоридуса на кантус фирмус, Имитациони трогласни став са текстом, корелација се остварује са предметом Хармонија, у делу који се односи на каденце, када су у претходном разреду ученици изучавали наставне јединице Трозвуци главних ступњева, Споредни трозвуци и Обртајни квинтакорди. Након обраде свих области, према Наставном плану и програму, предвиђена је усмена или писмена провера знања.

У последњем, четвртом делу уџбеника – Вокални полифони облици, укратко су обрађени најзаступљенији полифони облици ренесансног периода: канон (појам и врсте), мотет (аналитички и практично), миса и мадригал. С обзиром на то да Наставни план и програм предвиђа да се годишњи испит полаже писмено (један одсек трогласног мотета) и усмено (поред усмених питања и анализа једног мотета), у уџбенику је детаљно анализиран један мотет Палестрине, као упутство ученицима како треба приступити контрапунктској анализи једног ренесансног мотета (Stojanović, 2015).

Увидом у садржај уџбеника *Вокални контрапункт*, намењен ученицима III разреда средње музичке школе, може се констатовати да он у потпуности одговара садржају предмета и броју часова који су предвиђени Наставним планом и програмом. Једина додатна објашњења, у виду упутстава на који начин обрађивати нове наставне садржаје и које методе рада користити у настави, наставници су могли наћи у скрипти *Методика теоријске наставе*, ауторке Мирјане Живковић (Živković, 1979). Од великог значаја су и упутства ауторке наставницима о начину повезивања садржаја Контрапункта са садржајима других предмета, као и о практичној примени усвојених теоријских знања, ради што бољег разумевања стилских карактеристика ренесансног контрапункта.

Наставна средства која би требало да прате наставни процес су школска табла за израду практичних задатака, аудио уређај за преслушавање примера прилагођених наставним садржајима и клавир за свирање примера. Будући да је у питању вокални контрапункт, пожељно је да ученици, подељени на хорске гласове, примере испевавају, јер ће тако најбоље доживети вокалне карактеристике ренесансне полифоније у складу са могућностима људског гласа. Практичним извођењем урађених задатака остварује се корелација са предметима Солфеђо, Хор и Дириговање. Уколико постоје објективни разлози да ученици не могу да отпевају примере, слушни доживљај написаних задатака може се остварити и путем свирања на клавиру, чиме се прави корелација са предметом Клавир.

Упутство и методски поступци, неопходни у преношењу знања у изучавању вокалног контрапункта, методолошки су приказани кроз наставни план и програм, по областима, наставним јединицама и са потребним бројем часова за сваку од њих, уз корелацију са лекцијама из основног уџбеника *Вокални контрапункт – за средње музичке школе*. Све наставне јединице садрже: методе и облике рада у настави, корелацију са другим предметима, потребна наставна средства, адекватне нотне примере, препоручене слушне примере и, где је неопходно, задатке за обнављање и утврђивање знања.

3.2. ОБЛАСТ: ОСНОВИ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА (4 часа)

3.2.1. Историјски развој контрапункта¹ (1 час)

Ова наставна јединица обухвата увод у контрапункт и упознавање ученика са термином *контрапункт* („*punctus contra punctum*“ – „тачка према тачки“, тј. „нота према ноти“), као и са његовом применом у ужем и ширем значењу (уже значење – мелодија компонована уз већ постојећу мелодију другог гласа, ритмички и мелодијски независна од ње, а заједно образују логична сазвучја и музички осмишљену целину; шире значење – техника израде вишегласног става образованог од мелодија које су међусобно равноправне, тј. контрапункт као музичко-теоријска дисциплина).

У уводном делу часа објаснити принципе полифоног става и направити јасну разлику између хомофоније и полифоније. Композициони стил код ког преовладава мелодијско, тј. линеарно или хоризонтално начело, заснован на развијању више равноправних мелодија, јесте полифонија. Израда оваквог полифоног става обрађује се управо на предмету Контрапункт.

Централни део часа је усмерен ка прегледу историјског развоја контрапункта и појаве вишегласја где се прави осврт на период раног вишегласја, полифонију ране ренесансе и полифонију касне ренесансе. Код периода раног вишегласја, које се протеже од IX до XIII века, важно је напоменути основни композициони поступак који се састојао из тога да се одабраној постојећој мелодији (утврђена мелодија – кантус фирмус, узимана из грегоријанског корала), додаје још једна нова мелодија, а касније и више њих. Сазвучја која образују ове мелодије су савршене консонанце (кварта, квинта и октава), интервали који су под утицајем старогрчке музичке теорије сматрани консонантним.

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (II разред – Грегоријански корал и Византијска музика).

Један од најранијих облика вишегласја који се представљају ученицима је *органум* – кантус фирмус је у вишој деоници, кретање гласова у паралелним чистим квартама, или другачији вид органума када гласови почињу унисоно и постепено се удаљавају до кварте, затим се крећу у паралелним квартама, да би се на завршетку поново састали на прими

¹ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 5–11)

(нотни пример бр. 1, стр. 6, у уџбенику *Вокални контрапункт*, Властимира Перичића)².

Облик вишегласја у коме дотадашње паралелно кретање гласова све више уступа место супротном кретању, као и да се устаљује пракса да кантус фирмус буде у доњем гласу, а мелодија у горњем, назива се *дискант* или *дискантус*, карактеристичан за XI и XII век. Као сазвучја се примењују квинте и октаве. Композиције чији кантус фирмус није био коралног порекла називале су се *кондуктус* (нотни примери: бр. 2 и 3, стр. 6).

Након сазревања схватања да су терце и сексте такође консонантне, у Енглеској се у XIII веку јавио нови начин певања *гимел* (*gymel*), у којем преовладава кретање у паралелним терцама или, ако гласови замене своја места, онда у паралелним секстама (нотни пример бр. 5, стр. 7). У трогласном ставу јавља се кретање у паралелним сектакордима, познато као *фо-бурдон* (*fauxbourdon*, тј. „лажни бас“), где је кантус фирмус био у доњем гласу, а два горња гласа су са њим образовала паралелне сектакорде (нотни пример бр. 6, стр. 8).

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (II разред – Вишегласје од IX до XIV века).

Полифонију ране ренесансе карактеришу стилови као што су арс нова (нова уметност), израз коришћен за француску и италијанску музику XIV века и арс антика у којој су преовладавали облици духовне музике. За арс нову је карактеристичан нагли процват световне музике и облика као што су: *мотетус* (нотни пример бр. 178, стр. 104), *балада*, *мадригал* (нотни пример бр. 184, стр. 115) и *каћа* (нотни пример бр. 165, стр. 97).

Фламанска школа преузима водећу улогу у XV веку, и њени представници Гијом Дифај (Guillaume Dufay), Жан Окегем (Jean Ockeghem), Јакоб Обрехт (Jacob Obrecht) и Жоскен де Пре (Josquin de Pres) знатно унапређују контрапунктску технику, у којој преовладава стил имитације. То долази до изражаја у духовним композицијама, као што су мотет и миса, али и у световним, као што је *шансона*.

Вокална полифонија достиже врхунац у XVI веку, у периоду касне ренесансе. На пољу световне музике у Италији, најзначајнији облик XVI века је *мадригал*. Нешто касније овај облик доживљава процват и у Енглеској. Музику XVI века карактерише коначно сазревање и прочишћавање вокалног полифоног стила. Најчистији израз ренесансне полифоније представља стил

² У даљем тексту сви нотни примери у загради се односе на нумерисане примере са означеном страницом у уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997).

Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina), тако да велики број уџбеника контрапункта примењује Палестринин стил као својеврсну „норму“.

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (II разред – Стилске карактеристике ренесансе, Арс нова у Француској и Италији, Ренесанса у фламанским земљама, Француска музика зреле ренесансе, Римска школа, Палестрина, Ласо, Венецијанска школа).

Како је наставна јединица у корелацији са садржајима наставног предмета Историја музике у II разреду, претпоставља се да су ученици већ савладали ово градиво. С тим у вези инсистирати на интерактивној настави, тј. обновити већ усвојено знање из области карактеристика ренесансе вокалне музике.

Проучавање одлика ренесансног стила, са ослањањем на Палестринин вокални контрапункт, заснива се на његовим следећим карактеристикама: лествичну базу представљају модуси; став је писан за хор *acapella* (без инструменталне пратње); употреба дисонанци је подвргнута одређеним правилима. Из ових разлога, контрапункт Палестрине се назива и „контрапунктом строгог стила“.

Завршни део часа заокружује нову област преслушавањем адекватних примера из периода ренесансе. Препорука је да то буду исти примери које су ученици већ слушали на часу Историје музике у II разреду, приликом обраде ове наставне јединице. Након преслушаног примера инсистирати код ученика да препознају композитора и дело.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и слушни примери

Препоручени слушни примери:

1. *Ave Maria* – Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina)
2. *Vezzosi augeli* – Лука Маренцио (Luca Marenzio)
3. *Eho* – Орландо ди Ласо (Orlando di Lasso)
4. *Now is the month of maying* – Томас Морли (Thomas Morley)

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни примери, ЦД плејер.

3.2.2. Модуси – врсте и карактеристике³ (1 час)

Средњовековна и ренесансна музика заснива се на модусима, тј. „староцрквеним лествицама“. Од великог значаја је направити добру базу за савладавање модуса, њихових врста и карактеристика, јер ће се обрада и израда свих облика двогласних и трогласних мелодија заснивати управо на овим лествичним типовима. Ученици се прво упознају са 8 модуса, на којима се темеље мелодије грегоријанског корала, карактеристичних за средњи век. Систем од 4 аутентична (основна) и 4 плагална (изведена) модуса заснива се на обележавању лествица редним бројевима где аутентични модуси имају непаран, а плагални паран број, или називима старогрчких лествица. Плагални модуси имају префикс хипо (*hypo* – испод): I – дорски, II – хиподорски, III – фригијски, IV – хипофригијски, V – лидијски, VI – хиполидијски, VII – миксолидијски и VIII – хипомиксолидијски (нотни пример бр. 9, стр. 11 и 12). У XVI веку додата су још четири модуса – два аутентична и два плагална: IX – еолски, X – хипоеолски, XI – јонски и XII – хипојонски (нотни пример бр. 10, стр. 12).

Након представљања нотних примера свих модуса потребно је објаснити њихове заједничке и појединачне карактеристике. Најзначајнији тон аутентичног модуса је почетни и завршни тон – *tonus finalis* или нота финалис, док плагални модус започиње за кварту ниже од аутентичног и простира се за кварту испод и квинту изнад финалиса. Финалис је исти у аутентичном и одговарајућем плагалном модусу, а следећи најважнији тон у модусу је његова доминанта, тј. тон који се најчешће понавља у мелодији. Овај термин још увек није имао никакво хармонско значење. У аутентичним модусима доминанта је на V ступњу лествице, а у плагалним терцу ниже од доминанте у одговарајућем аутентичном модусу (нотни пример бр. 11, стр. 13).

Поред финалиса и доминанте за одређене модусе су карактеристични и интервали дорска велика секста, фригијска мала секунда, прекомерна лидијска кварта, мала миксолидијска септима и мала еолска секста. Сви ови интервали се налазе на I ступњу одређеног модуса (нотни пример бр. 13, стр. 14).

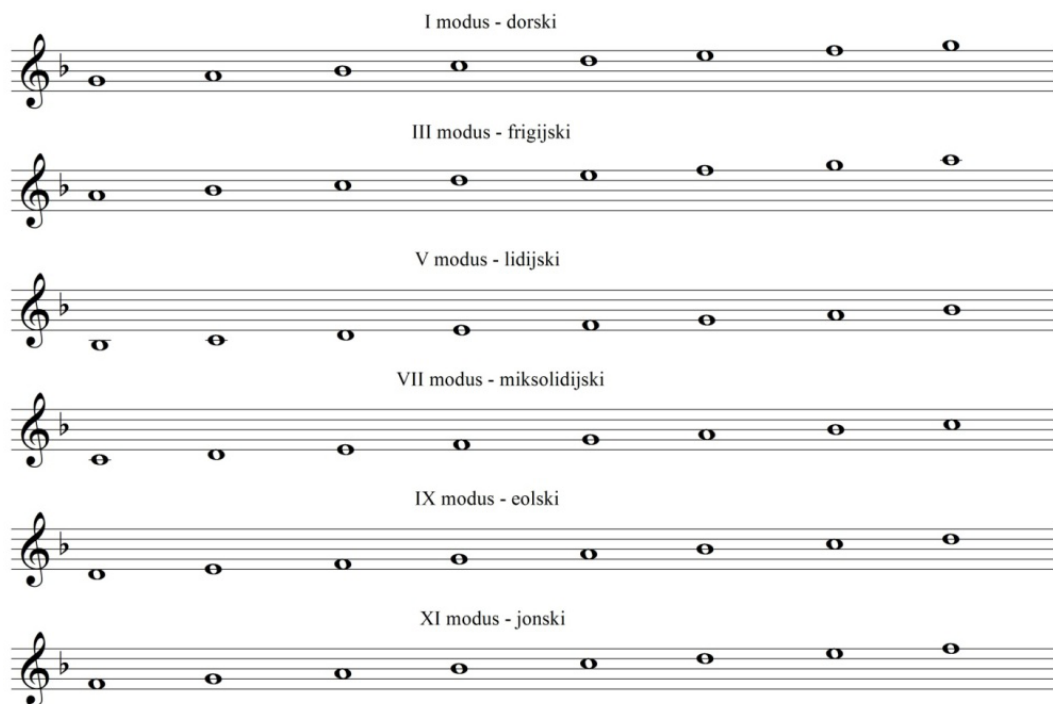
Нотни примери из XVI века указују на то да је транспоноване модуса за кварту више, тј. квинту ниже, било уобичајена појава (у предзнаку се појављивала једна снизивица). Сходно томе, финалис транспонованог

³ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 11–15)

модуса био би за кварту више од финалиса у аутентичном модусу (нотни пример бр. 14, стр. 14).

Нотни пример 1:

Преглед транспонованих модуса (Тошић, 2014, пример 43, стр. 44)



Једна од значајнијих карактеристика модуса јесу хроматске промене: снижење тона *h* у *b* (у дорском и лидијском модусу); повишење VII ступња у каденцама да би се добила доња вођица ка финалису (у дорском, миксолидијском и еолском модусу), док јонски и лидијски модус већ имају природни полустепен испод финалиса. Изузетак је фригијски модус код кога се не повишава VII ступањ, јер постоји природни полустепен изнад финалиса, тј. горња вођица. У вишегласном ставу је заступљена хроматска промена повишење терце у завршном акорду на финалису, код дорског, фригијског и еолског модуса (тзв. „пикардијска“ терца). Захваљујући овим хроматским променама у модусима, губила се разлика између појединих модуса, те су се они током времена препотпили у модерне тонске родове. С обзиром на то да у основном уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Peričić, 1998) нису заступљени

нотни примери који се односе на хроматске промене у модусима, у наставку ћемо их приказати на примерима других аутора.

Нотни пример 2:

Хроматска промена у модусима – снижење тона *h* у *b*

а) Снижење тона тона *h* у *b* ради избегавања тритонуса (Тошић, 2014, пример 34 на стр. 39)

ad - ve - - nit.

ve - nit, ad - - nit.

8 (pu)ta - ti - o - nis ad - ve - nit.

ad - ve - - nit.

б) Снижење тона *h* у *b* ради избегавања велике сексте у тенору и тритонуса у басу (Тошић, 2014, пример 37 на стр. 40)

(Allelu-)ja

(al-) le - lu ja

8 al - le lu ja

al - le lu ja

в) Снижење тона *h* у *b* да би се на јаком делу такта избегао умањени квинтакорд (Тошић, 2014, пример 38 на стр. 41)

Example 38 shows a musical score in 4/4 time. The soprano part (top staff) has the lyrics: (putatui)o-nis - - - ad ve - nit. The alto part (second staff) has the lyrics: (venit) - - - tem-(pus). The tenor part (third staff) has the lyrics: (putati)o nis - - - ad. The bass part (bottom staff) has the lyrics: tem - pus pu - ta - ti - o - nis. The score illustrates a chromatic descent from h to b in the soprano part to avoid a diminished quintal chord.

Нотни пример 3:

Хроматска промена у модусима – повишен VII ступањ у каденци

а) Повишен VII ступањ у каденци у дорском модусу (Тошић, 2014, пример 39 на стр. 41)

Example 39 shows a musical score in 4/4 time. The soprano part (top staff) has the lyrics: no - - - bis. The bass part (bottom staff) has the lyrics: no - - - bis. The score illustrates a raised 7th degree in the cadence of the Doric mode.

б) Повишен VII ступањ на почетку теме ради очувања апсолутне величине интервала у имитацији (Тошић, 2014, пример 40 на стр. 42)

Example 40 shows a musical score in 4/4 time. The soprano part (top staff) has the lyrics: Be - ne - di - cta. The bass part (bottom staff) has the lyrics: Be - ne - di - cta sit san - cta Tri - ni - tas. The score illustrates a raised 7th degree at the beginning of the theme to maintain interval size in imitation.

Још једна хроматска промена у модусима заступљена је искључиво у каденци трогласног полифоног става, а то је повишена терца завршног акорда у дорском (*fis*), фригијском (*gis*) и еолском модусу (*cis*), тзв. „пикардијска терца“.⁴

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Написати тонове дорског модуса са 2 снизивице, миксолидијског са 2 повисилице и еолског са 3 снизивице

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

3.2.3. Контрапунктска мелодија⁵ (2 часа)

Први час

За израду контрапунктске мелодије од велике важности је познавање обима хорских гласова (сопран *c1-a2*, алт *f-d2*, тенор *c-a1* и бас *F-d1*) и потенцирање коришћења средњег регистра у којем се најлакше и најприродније пева. У складу са тим у уводном делу часа обновити опсеге хорских гласова.

Корелација се остварује са наставним предметима Хор и Теорија музике.

Централни део часа усмерити ка упознавању са правилима изградње контрапунктске мелодије. Пожељно је да наставник на табли напише нотни пример који ће му послужити за објашњење:

- Несиметричност и непериодичност (мирне и широке мелодије које нису грађене симетрично, тј. нису састављене од фраза једнаке дужине, без предаха на средини мелодије који би зауставио њен слободан и широк ток);
- Таласасте мелодије са наизменичним успонима и падовима са достизањем једног највишег тона – врхунца или *кулминације*;

⁴ Примери пикардијске терце приказани су у поглављу *Трогласни полифони став*, у оквиру поднаслоа 3.6.2. Сазвучја и каденце у трогласу (нотни пример 8, стр. 58)

⁵ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 15–27)

- Обим мелодије не би требало да премаши октаву;
- Мелодија почиње I ступњем (финалисом) или V ступњем;
- У мелодији влада поступно кретање, али су могући и скокови који се примењују према одређеним правилима. У узлазном смеру користе се: мала и велика секунда, мала и велика терца, чиста кварта, чиста квинта, мала секста, чиста октава, а у силазном смеру: исти ови интервали изузев мале сексте; нису дозвољени ни скокови прекомерних и умањених интервала, скок мале и велике септима, као и скокови већи од октаве (нотни пример бр. 15, стр. 16);
- Мелодијски *тритонус* (низ од три узастопна цела степена) није дозвољен због истицања дисонантне прекомерне кварте (нотни пример бр. 16, стр. 17). Овакав низ је могућ једино ако се испред или иза низа дода бар још један тон који ће га допунити у опсегу квинте, али се ни у том случају не сме прескочити ниједан тон у низу (нотни пример бр. 17, стр. 17);
- *Компензација* је поступак који се примењује при већим скоковима, када се после скока мелодија враћа поступно у супротном правцу како би макар делимично обухватила тонове који су били прескочени (нотни примери бр. 15c и 15d, стр. 16);
- Треба избегавати два узастопна скока у истом смеру, сем ако скокови нису комбинација квинта + кварта навише и то финалис и доминанта, јер се добија јасна слика лествичне основе мелодије (нотни пример бр. 19, стр. 18). Употреба два скока чији збир даје дисонанцу је забрањена (нотни пример бр. 20, стр. 18);
- Употреба секвенци или понављање истих мелодијских фраза је забрањена јер није својствено стилу (нотни пример бр. 22, стр. 19);
- Мелодија завршава финалисом до кога се долази поступно преко „горње вођице“, односно II ступња.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други час

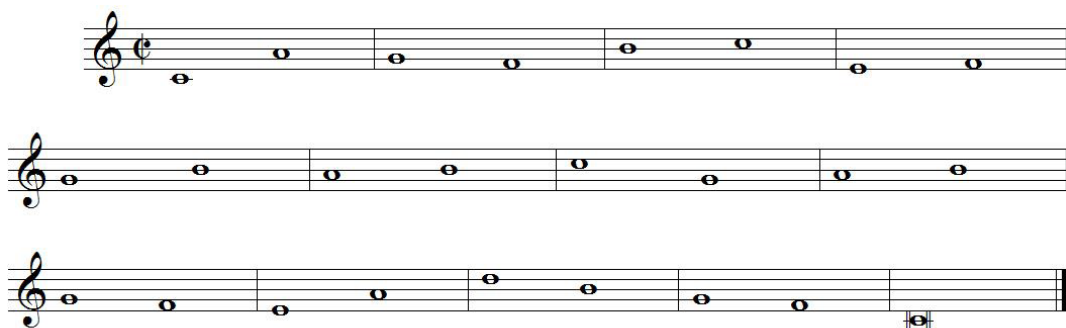
Уводни део другог часа, предвиђен за обраду ове наставне јединице, реализовати кроз утврђивање и проверу знања.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На задатом примеру уочити грешке, тј. елементе који нису дозвољени у изградњи контрапунктске мелодије.

Нотни пример 4:

Контрапунктска мелодија са грешкама



- **Облици рада:** индивидуални рад.

Други део часа посветити обради ритмичке компоненте, односно начина ритмичког обликовања мелодике Палестрининог стила. На показним нотним примерима из уџбеника представити правила:

- Нотне вредности крећу се од ноте бревис до четвртине, с тим што ће се нота бревис користити као почетна или чешће као завршна нота;
- Заступљена је ритмичка разноврсност која остварује развој мелодије у смислу мир-покрет-мир. Мелодија започиње дужим нотним вредностима, а затим у свом даљем току прелази у краће, да би поново завршила дужим (нотни пример бр. 25, стр. 21);
- Скокови су типичнији за дуге нотне вредности (бревис, цела, половина), док се низови четвртина крећу поступним покретом. Скокове у четвртинама треба користити пажљиво и избегавати скок навише у ненаглашену четвртину (нотни пример бр. 28, стр. 22);
- Четвртине се могу појавити и у дужем низу, али ретко кад више од десетак у низу. Узлазни низ четвртина може почети на месту како наг-

лашене, тако и ненаглашене четвртине, а завршава се на наглашеној дужој ноти која представља кулминацију, док силазни низ четвртина обично почиње на месту ненаглашене четвртине, да би се претходни кулминациони тон боље истакао (нотни пример бр. 31, стр. 23);

– *Кулминациони тон* треба да има дужу нотну вредност да би боље дошао до изражаја, као и да дође на тезу, тј. да буде на наглашеном делу такта (нотни пример бр. 32, стр. 23);

– Синкопе се употребљавају само у случају када се везују: две ноте исте вредности (две целе, две половине) и дужа нота са двоструко краћом (цела са половином, половина са четвртином);

– Појава двеју четвртина на месту наглашене половине је непожељна. Ова појава позната је под називом *усамљене четвртине*, а случајеви у којима се може применити ова фигура, звана „хром ритам“, су следећи: ако се испред ње налази бар још једна четвртина; ако је прва четвртина синкопирана са претходном половином и ако је половина која следи синкопирана са следећом нотом (нотни пример бр. 34, стр. 24).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

3.2.4. Кантус фирмус⁶ (обрађује се у склопу претходне наставне јединице)

За израду мелодије кантус фирмус користе се правила наведена у претходној наставној јединици (Контрапунктска мелодија). Сходно томе, препорука је да се реализује у завршном делу часа. У овом случају, занемарује се ритмичка компонента и пажња се посвећује искључиво мелодијској линији. Мелодије се израђују у целим нотама, где једино последња нота може бити нота бревис, како би се добио утисак завршетка. Мелодије оваквог изгледа биле су присутне у полифоним композицијама XV и XVI века, а узимане су из грегоријанског корала.

⁶ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 15–20)

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (II разред – Грегоријански корал).

Препорука је преслушати бар један пример грегоријанског корала ради што потпунијег доживљаја карактеристика ренесансне музике.

- **Метода заснована на посматрању:** слушни примери

Препоручени слушни примери грегоријанског корала су:

1. *Deum verum* – грегоријански корал
2. *Salve Regina* – грегоријански корал.

С обзиром на то да правила изградње контрапунктске мелодије, тј. кантус фирмуса, представљају основ за формирање ренесансног полифоног става, ради утврђивања усвојеног знања и практичне примене теорије, пожељно је задати домаћи задатак.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Написати по једну мелодију кантус фирмуса за сваки аутентични и плагални модус дужине од по 11 или 13 тактова.

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, ЦД плејер.

3.3. ОБЛАСТ: ДВОГЛАСНИ КОНТРАПУНКТ ВОКАЛНОГ СТИЛА (10 часова)

3.3.1. Дисонанце и консонанце двогласног става; Каденце двогласног става; Мешовити контрапункт – флоридус; Обликовање мелодије у флоридусу и њене ритмичко-метричке особености; Третман дисонанце у флоридусу (6 часова)

Наставне јединице у области Двогласни контрапункт вокалног стила из Наставног плана и програма нису усаглашене са наставним јединицама у уџбенику *Вокални контрапункт* Властимира Перичића. С обзиром на задатак наставе вокалног контрапункта који се односи на развијање способности рада на вокалном контрапункту, за потребе и сврху овог уџбеника применићемо методологију по наставним јединицама из уџбеника.

Консонанце и дисонанце; Сазвучја на тезама (1 час)⁷

У уводном делу часа подсетити ученике на то да су се схватања о консонантним и дисонантним интервалима мењала кроз векове.

Како се правила вокалног контрапункта базирају на Палестринином стилу, стога ученицима предочити употребу интервала као сазвучја:

- Савршене консонанце: прима, чиста квинта и октава
- Несавршене консонанце: велика и мала терца, велика и мала секста и велика и мала децима
- Дисонанце: велика и мала секунда, чиста кварта, велика и мала септима, велика и мала нона, сви прекомерни и умањени интервали.

Корелација се остварује са наставним предметом Теорија музике (I разред – Интервали).

У двогласном ставу разликујемо консонанце као почетна сазвучја, на тезама и као завршна сазвучја. Од почетних сазвучја користе се искључиво савршене консонанце: приме, квинте и октаве, чији избор зависи од почетног тона кантус фирмуса (нотни примери: бр. 40 и 41, стр. 29). Такође, представити могућност накнадног почетка контрапунктске мелодије, после половине паузе (нотни пример бр. 42, стр. 29).

На тезама, када је истовремени наступ кантус фирмуса и контрапунктске мелодије, користе се искључиво савршене и несавршене консонанце, осим приме: терца, квинта, секста и октава, евентуално децима.

Завршетак двогласног става је поступан супротни покрет гласова из обе вођице у удвојени финалис, из терце у приму или из сексте у октаву, уз обавезну примену хроматске промене повишени VII ступањ у каденци, осим у фригијском модусу (нотни пример бр. 43, стр. 30).

За двогласни став је пожељно супротно кретање гласова и истосмерно и бочно, али је дозвољено и паралелно кретање, искључиво у несавршеним консонанцама, не више од три узастопно.

У завршном делу часа применити практичан рад.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

⁷ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 28–31)

Задатак: Израдити контрапунктску мелодију на задати кантус фирмус, поштујући правила изградње двогласног става

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Сазвучја на арзама (1 час)⁸

За разлику од теза, на арзама се примењују и консонанце и дисонанце, али са различитим третманом. У консонанце се може ући и изаћи било скоком било поступно, али водећи рачуна о забрањеним кретањима. Што се дисонанци тиче, оне се могу применити само на арзама и то искључиво поступно, као узлазне и силазне пролазнице или као силазне скретнице (нотни пример бр. 48, стр. 33). Прима као сазвучје је могућа на арзи уколико се гласови крећу супротно у терцу (нотни пример бр. 45, стр. 32).

Неопходно је нагласити ритмичке вредности дисонанце. Уколико став садржи краће нотне вредности, дисонанца на арзи не сме бити дужа нотна вредност од четвртине (нотни пример бр. 47, стр. 32).

Постоји и изузетак од правила да се дисонанца појави на тези. То је тзв. „тешка пролазница“, четвртински силазни покрет, у коме је трећа четвртина, на релативно јаком тактовом делу дисонанца (кварта у горњем гласу, а септима у доњем) (нотни пример бр. 49, стр. 33).

У завршном делу часа применити практичан рад.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити задатак на стр. 34 у уџбенику

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Синкопирани дисонанце; Каденце у двогласу (2 часа)⁹

Ова наставна јединица заузима веома битно место приликом обраде области двогласног става, јер су у ренесансној вокалној музици синкопирани дисонанце често заступљене, највише као украсна разрешења.

⁸ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Peričić, 1997, стр. 31–34)

⁹ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Peričić, 1997, стр. 35–37)

У уводном делу часа обновити термин синкопа из теорије музике и објаснити фазе синкопирања: припрему, наступ и разрешење.

Корелација се остварује са наставним предметом Теорија музике (I разред – Ритам и метрика).

С обзиром на равноправност гласова у полифонији, инсистирати на томе да правила подједнако постоје како за горњи тако и за доњи глас. У складу са тим, дозвољене су дисонантне задржице:

- у горњем гласу: 4-3 и 7-6 (нотни пример бр. 52, стр. 35)
- у доњем гласу: 2-3 и 9-10 (нотни пример бр. 53, стр. 35).

Посебно нагласити да су разрешења дисонантних задржица у двогласном ставу искључиво несавршене консонанце, док савршене консонанце као разрешења нису дозвољена због свог „празног“ звучања (нотни пример бр. 54, стр. 35).

У завршном делу часа применити проверу усвојеног знања.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити Задатак 1 на стр. 37 у уџбенику

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Забрањене квинте и октаве; Осмине нота (1 час)¹⁰

У уводном делу часа обновити начин кретања гласова у двогласу (супротно, бочно, истосмерно, паралелно) који се помињао у наставној јединици *Сазвучја на арзама*.

У централном делу часа приступити обради и повезати садржај са садржајем из Хармоније. Забрањена кретања у двогласу су:

- *паралелне квинте и октаве* – када се из квинте или октаве гласови крећу паралелно у квинту или октаву;
- *антипаралелне квинте и октаве* – супротан покрет гласова из квинте или октаве у квинту или октаву (нотни пример бр. 58, стр. 37);

¹⁰ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 37–40)

– *акцентне квинте и октаве* – квинте или октаве на узастопним тезама (нотни пример бр. 59, стр. 38);

– *накнадне квинте и октаве* – квинте или октаве на узастопним арзама, најчешће код задржице 6-5 (нотни пример бр. 61, стр. 38);

– *скривене квинте и октаве* – када се из било ког интервала гласови крећу у истом смеру у квинту или октаву (нотни примери: бр. 62, стр. 38 и бр. 63, стр. 39).

Још један сегмент двогласног става, који није за занемаривање, јесу осмине. Иако је у *alla breve* такту половина ноте јединица бројања, у вокалном контрапункту су осмине ипак заступљене. Међутим, приликом њихове употребе треба имати у виду да су гласовне могућности ограничене, те треба водити рачуна о покрету. Оне се најчешће примењују у виду мелодијског украса, у групи по две и то у силазном покрету као пролазнице (нотни пример бр. 64, стр. 39).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Посебни случајеви у примени дисонанци (1 час)¹¹

Поред уобичајених дисонантних разрешења у вокалном контрапункту постоје и посебни случајеви у примени дисонанци. То су:

– *нота камбијата* или Фуксова скретница – ненаглашена дисонантна четвртина, уведена силазним поступним покретом, из које се скаче за терцу ниже у консонанцу, а затим супротним покретом враћа у прескочени тон који је, у ствари, разрешавајући (нотни примери: бр. 67, стр. 40 и бр. 68, стр. 41). Посебно истаћи камбијату у горњем а посебно у доњем гласу.

– *напуштена скретница* (слична камбијати) – ненаглашена дисонантна четвртина, уведена узлазним поступним покретом, из које се скаче за терцу ниже у кононанцу, а затим супротним покретом враћа у прескочени тон који је, у ствари, разрешавајући. Дакле, наступ дисонанце и поступак разрешења је идентичан, само се разликује улазак у дисонанцу (нотни пример бр. 70, стр. 41).

¹¹ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 40–43)

– *накнадно разрешење синкопиране дисонанце* – када се из задржичног тона који траје четвртину ноте, скаче наниже за терцу или квинту у ненаглашену консонантну четвртину, а затим у њен разрешавајући тон (нотни пример бр. 71, стр. 41).

– *портамент* – ненаглашена друга четвртина уведена поступним силазним покретом и која антиципира следећу ноту (нотни пример бр. 72, стр. 42).

На крају часа, ради провере усвојеног знања, применити практичан рад.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалoшка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Урадити Задатак 1 на стр. 43 (пример 75)

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

3.3.2. Слободан двогласни став; Комплементарни ритам¹² (4 часа)

Сви претходни кораци представљају поступност у формирању двогласа и пут ка оспособљавању у изградњи једног слободног двогласног става, по узору на Палестринин стрoги стил.

Први двочас

Неопходно је на почетку обновити све претходно обрађене наставне јединице. Након тога приступа се обради слободног двогласног става. За обликовање две самосталне, независне, а опет истовремено складне мелодије у облику флоридуса, издвојени су значајни елементи:

- ритмичка самосталност гласова – преовладава комплементарни (допуњујући) ритам (нотни пример бр. 81, стр. 46),
- преовладавање супротног кретања гласова – избегавање истосмерних покрета и истовремених кулминационих тонова,
- ноте истих вредности које једноремено наступају морају консонирати,
- супротно кретање гласова искључиво у консонанцама – децима-октава-секста; квинта-терца-прима; терца-прима-укрштена терца (нотни пример бр. 83, стр. 46),

¹² У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Peričić, 1997, стр. 45–50)

- краће нотне вредности према дужим могу дисонирати као пролазнице или скретнице,
- изузетак од правила да једновремени наступ оба гласа мора бити консонанца јавља се у каденци, тзв. каденцирајући обрт са тешком пролазницом (нотни пример бр. 84, стр. 47),
- глас према којем задржица дисонира не мора лежати целу ноту, већ се може покренути на неки други тон (нотни пример бр. 86, стр. 47),
- непожељна је појава синкопе у исто време у оба гласа (нотни пример бр. 87, стр. 48).

Уколико су показни примери свих правила изградње слободног двогласног става савладани, у завршном делу часа приступа се усменој провери усвојеног знања.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика:** питања из уџбеника на стр. 49 за усмену проверу знања
- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други двочас

Након теоријске обраде свих наставних јединица које претходе слободном двогласном ставу, предстоји повезивање теорије и праксе. У ту сврху двочас креирати у виду практичне активности ученика.

Препорука: на једном часу применити рад у паровима, а на другом индивидуални рад, као припрему за писмени задатак који следује.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак на првом часу: Израдити слободни двогласни став у паровима (на задати кантус фирмус један ученик пише флоридус у горњем гласу, а други формира слободни двогласни став тако што ће кантус фирмус у доњем гласу ритмизовати у виду флоридуса и ускладити са горњим гласом).

Задатак на другом часу: Самостално израдити слободни двогласни став.

- **Облици рада:** рад у паровима и индивидуални рад.

Обнављање и утврђивање градива (2 часа)

За обнављање и утврђивање градива и примену евалуације, по Наставном плану и програму предвиђен је **писмени задатак** – израда слободног двогласног става, у трајању од 2 школска часа.

3.4. ОБЛАСТ: ИМИТАЦИЈА (6 часова)

3.4.1. Појам и врсте имитације¹³ (2 часа)

Први час

Обрада контрапунктске технике имитације од велике је важности за ученике који ће и практично израђивати задатке на принципу имитације. Она обезбеђује садржајно јединство полифоног става и равноправност гласова. Имитација од XV века постаје доминирајући контрапунктски поступак. Облици из зрелог доба вокалне и инструменталне полифоније, као што су мотет, миса, мадригал, канон, фуга и друго, заснивају се на принципу имитације. Овај поступак подразумева понављање мелодијске линије у другом гласу, а која је већ изложена у неком од гласова, док глас који је претходно донео мелодију наставља са контрапунктском линијом. Прво излагање мелодије називамо темом или италијанским изразом *пропоста* (излагање), док њено понављање у другом гласу називамо *риспоста* (одговор).

Различите врсте имитације можемо поделити према:

- верности излагања риспосте – *строга* – дословно преношење теме у други глас (нотни пример бр. 91, стр. 51) и *слободна* – риспоста садржи мање ритмичке или мелодијске измене (нотни пример бр. 92, стр. 51),
- тренутку наступа риспосте – *природна* – риспоста наступа након излагања целе пропосте (нотни пример бр. 93а, стр. 51) и *вештачка* – риспоста почиње пре него што је пропоста завршена (нотни пример бр. 93б, стр. 52),
- висинској разлици између пропосте и риспосте – имитација на прими, секунди, терци, једном речју имитација може бити на сваком интервалу.

¹³ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 50–55)

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други час

На другом часу, ради повезивања теорије и праксе, као и утврђивања градива, применити практичан рад.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

На задату тему (пропосту) израдити следеће врсте имитације на октави: природну, слободну са мелодијским изменама, слободну са ритмичким изменама и вештачку, на горњој квинти и доњој кварта (Задатак бр. 1, пример 100, на стр. 55)

На задате теме израдити вештачку имитацију на октави (Задатак бр. 1, пример 101, на стр. 55)

- **Облици рада:** индивидуални рад.

3.4.2. Интервал имитације¹⁴ (2 часа)

Први час

За обраду ове наставне јединице такође су предвиђена 2 часа. И овог пута је препорука да се први час реализује у виду теоријског рада, а други кроз практичну примену усвојеног знања.

Иако имитација може бити на сваком интервалу, најчешће се примењује имитација на горњој квинти, односно доњој кварта. Оваква имитација је типична за суседне гласове, и врло често се примењује у ренесансном контрапункту. Разликујемо:

- *реалну имитацију* – тачна транспозиција пропосте на доминантну висину (нотни пример бр. 102, стр. 56) и
- *тоналну имитацију* – доноси извесну промену у респости, са циљем да се очува недвосмислена припадност полазном модусу (нотни примери бр. 103а и бр. 103b, стр. 56).

¹⁴ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 55–59)

Овакав вид тоналног одговора могућ је код тема које почињу V ступњем модуса или скоком I-V или V-I ступањ. Тада се у респости на тон V ступња одговара тоном I ступња и обрнуто. У хармонском смислу, код тоналне имитације, на тонику се одговара доминантом, а на доминанту тоником. Остали тонови теме се имитирају реално, тј. транспонују за квинту више, односно кварту ниже. У тоналној имитацији у теми која се имитира (респости) настаје мелодијска промена која се подразумева и назива се мутација.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника

Други час

На другом часу вежбати реалну и тоналну имитацију на задатим примерима.

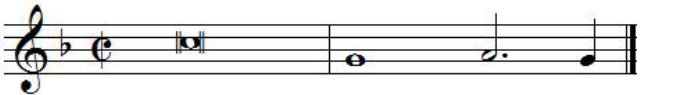
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. На задате теме (пропосте) израдити реалну и тоналну имитацију (сва 3 начина)

Нотни пример 5: Пропосте за реални и тонални одговор

1) 

2) 

3) 

4) 

2. На задатим примерима одредити врсте имитације (Задатак бр. 2 на стр. 58 и 59 у уџбенику)

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

3.4.3. Преображај одговора у имитацији – инверзија, аугментација, диминуција, ретроградни одговор¹⁵ (2 часа)

Посебне врсте имитације, које су већ у XV веку примењивали фламански мајстори, спадају у сложеније контрапунктске поступке. То су:

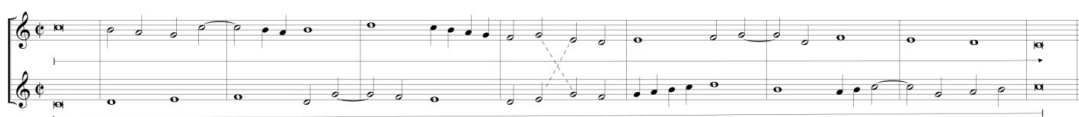
– *имитација у инверзији* – интервалски покрети пропосте мењају свој смер у респости, тј. сви узлазни интервали претварају се у силазне и обрнуто (нотни пример бр. 109, стр. 60),

– *имитација у аугментацији* – респоста је у двоструко увећаним нотним вредностима (нотни пример бр. 112, стр. 60),

– *имитација у диминуцији* – респоста је у двоструко умањеним нотним вредностима (нотни пример бр. 113, стр. 61),

– *ретроградна* или „рачја“ имитација – излагање теме уназад, од краја према почетку.

Нотни пример 6: Рачја (ретроградна) имитација (Караферић, 1996, пример 108, стр. 73)



- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалoшка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

¹⁵ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 59–61)

3.5. ОБЛАСТ: ТРЕТМАН ТЕКСТА У ВОКАЛНОМ КОНТРАПУНКТУ (8 часова)

3.5.1. Израда двогласног полифоног става са текстом¹⁶ (8 часова)

Текст је основа на којој почива вокална музика. Ученици ће у практичном раду у великој мери примењивати текст, те се препоручује детаљна обрада правила третмана текста. У западној (католичкој) цркви у употреби је био искључиво латински текст током векова, те у циљу стилске аутентичности, користимо одломке из латинских литургијских текстова. С обзиром на то да је за обраду ове наставне јединице предвиђено чак 8 часова, препорука је да се теоријска обрада третмана текста реализује кроз 2 часа, а на осталих 6 часова применити практичан рад.

Први двочас

Према Палестринином стилу, основни принципи за усклађивање текста са мелодијом били су:

- поклапање нагласака – наглашени слогови треба да дођу на тезе или на синкопиране ноте, а ако ово није могуће, можемо се помоћи већим узлазним скоком који ствара утисак нагласка (нотни пример бр. 114, стр. 62);

- склад текста са општим ритмичким изгледом мелодије – на почетку мелодије се примењује *силабично* третирање текста, на један слог долази по једна нота, док је за даљи ток мелодије карактеристично *мелизматично* третирање текста – више нота на један слог (нотни пример бр. 117, стр. 63);

- половина ноте, као јединица бројања, је најмања нотна вредност која може носити засебан слог;

- једини случај када четвртина може бити носилац засебног слога је ако се испред ње нађе пунктирана половина, а иза ње дужа нотна вредност, најчешће половина. Обично се ради о декламацији тросложне речи са нагласком на првом слогу (нотни примери: бр. 115 и 116, стр. 62);

- мелизми могу достићи дужину и од по неколико тактова када се на један слог пева низ четвртина или четвртине у комбинацији са дужим нотним вредностима (нотни пример бр. 117, стр. 63);

¹⁶ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 61–66)

- нови слог текста наступа након ноте која није краћа од половине;
- без обзира на претходно правило, последњи слог текста припада последњем тону мелодијске фразе (нотни примери: бр. 118, 119 и 120, стр. 63);
- понављање тона захтева нов слог (нотни пример бр. 121, стр. 64);
- употреба „мртвих интервала“ на местима где завршава једна, а почиње друга фраза текста. То су и интервалски скокови који су иначе забрањени у изради контрапунктске мелодије без текста: скок велике сексте, силазна секста, две кварте у истом смеру итд. (нотни пример бр. 122, стр. 64);
- у имитацији сви наступи теме доносе исти текст (нотни пример бр. 123, стр. 64).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалoшка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други двочас

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На задати текст (из уџбеника) израдити једногласну мелодију у виду флоридуса и обликовати је у складу са преводом текста. Према карактеру текста одредити и модус.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

Трећи двочас

Два часа реализовати кроз утврђивање и проверу знања, с тим што ће час имати и такмичарски карактер. Циљ задатка је уочити све или што већи број грешака на задатом примеру.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На двогласном имитационом ставу са текстом уочити грешке (елементи за уочавање: изградња контрапунктске мелодије, сазвучја у двогласу, забрањена кретања, имитација, примена текста).

Нотни пример 7: Двогласни став са текстом и имитацијом (са грешкама)



- **Облици рада:** индивидуални рад.

Четврти двочас

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити двогласни став са имитацијом и текстом у оба гласа, водећи рачуна о примени текста, нарочито код имитације теме.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

Обнављање и утврђивање (2 часа)

За обнављање и утврђивање градива предвиђен је **писмени задатак** – израда једног двогласног става са применом имитације и текста, на задату тему, текст и модус, у трајању од 2 школска часа.

3.6. ОБЛАСТ: ТРОГЛАСНИ ПОЛИФОНИ СТАВ (15 часова)

3.6.1. Карактеристике трогласног става¹⁷ (4 часа – 2 часа за теоријску обраду и 2 часа за практичан рад)

Први двочас

У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* ова наставна јединица из Наставног плана и програма је саставни део наредне наставне јединице *Сазвучја, дисонанце и каденце у трогласу*, која је детаљно разрађена у уџбенику, па је препорука да се реализује као уводни део часа.

Кроз обраду трогласног полифоног става ученици се приближавају правом изгледу вокалне полифоне музике из доба ренесансе. Ретке су композиције у XVI веку које су двогласне. Већина композиција из доба ренесансе писана је за три, четири, пет или више гласова, а двоглас је заступљен само на почетку вишегласних имитационих композиција, док не наступи трећи глас или када остали гласови привремено паузирају.

Код трогласних композиција, најбоља комбинација гласова подразумева суседне хорске гласове. У том смислу, могуће су следеће варијанте:

- сопран – алт – тенор,
- алт – тенор – бас,

или са поделом једног гласа:

- сопран1 – сопран2 – алт,
- тенор1 – тенор2 – бас.

Размак између суседних гласова не би требало да пређе дециму, а укрштање је могуће ради остваривања боље мелодијске линије, с тим што га треба избегавати на самом почетку или на крају става.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

¹⁷ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Peričić, 1997, стр. 67)

3.6.2. Сазвучја и каденце у трогласу¹⁸ (обрађује се у склопу претходне наставне јединице Карактеристике трогласног става)

За формирање трогласног става примењују се следећа сазвучја:

- потпуни акорди: дурски и молски квинтакорди, дурски и молски сектакорди, сектакорд умањеног трозвука;

- двозвуци (интервали, тј. непотпуни акорди): терце, чисте квинте и сексте са једним удвојеним тоном;

- сазвучје приме или октаве могуће је само на почетку или крају трогласног става као почетно или завршно сазвучје, док у току става не би требало да се користи због „празне“ звучности.

У трогласном ставу забрањена су следећа сазвучја:

- дисонантни двозвуци: секунде, септима, прекомерни и умањени интервали;

- дисонантни акорди: умањени квинтакорд, прекомерни квинтакорд и његов сектакорд, квартсектакорди, четворозвуци.

Кварта представља посебан случај зато што њена појава између доњег и једног од горњих гласова представља дисонанцу. Међутим, ако се кварта налази између два горња гласа, онда доњи глас допуњује акорд у сектакорд или непотпуни квинтакорд без терце, и у том случају се кварта сматра консонанцом, чак и прекомерна или у обртају као умањена квинта (нотни пример бр. 124, стр. 68).

Почетно сазвучје трогласног става (када сва три гласа наступају истовремено) може бити:

- потпуни дурски квинтакорд на финалису (молски квинтакорд у случају да се прво јаве финалис и квинта, а терца наступи у трећем гласу након паузе);

- сазвучје квинте са удвојеним финалисом;

- троструки финалис – овај случај је изузетан јер је врло тешко водити гласове из утројеног финалиса, а да не настану забрањене паралеле (нотни пример бр.125, стр. 68).

Што се тиче завршетка става, односно каденце, она умногоме зависи од тога у којим се гласовима налазе вођице (доња и горња). У том смислу

¹⁸ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 67–72)

постоје три вида каденце које се могу применити у свим модусима сем фригијског:

- ако се обе вођице налазе у горњим гласовима, бас допуњује сазвучје тоном доминанте што образује квинтакорд V ступња. Гласови се затим крећу тако што бас скаче за кварту навише или квинту наниже, обе вођице иду поступно у финалис, те је завршно сазвучје утројени финалис – без квинте и терце (нотни пример бр. 126, стр. 69);

- ако се доња вођица налази у басу, трећи глас допуњује сазвучје тоном доминанте, па тако настаје сектакорд V ступња. Завршно сазвучје може бити удвојени финалис са терцом или удвојени финалис са квинтом (нотни пример бр. 127, стр. 69 и 70);

- ако се горња вођица налази у басу, трећи глас има терцу од басовог тона и тако настаје сектакорд VII ступња, јер уколико би трећи глас допунио сазвучје тоном доминанте онда би настао квартсектакорд, што није дозвољено. Завршно сазвучје је акорд са терцом без квинте, а са квинтом без терце само ако је VII₆ био у уском слогу јер би у супротном настале паралелне квинте (нотни пример бр. 128, стр. 70).

У фригијском модусу каденца са квинтакордом V ступња није могућа зато што је трозвук на V ступњу у фригијском модусу умањен. Такође, није уобичајена ни употреба V₆ у каденци у фригијском модусу. Користи се каденца преко VII ступња који је молски, па је употребљив и као квинтакорд и као сектакорд, те су могуће две варијанте:

- ако се доња вођица налази у басу, онда се образује квинтакорд VII ступња, а завршно сазвучје је удвојени финалис са терцом (нотни пример бр. 129а, стр. 71);

- ако се горња вођица налази у басу, образује се сектакорд VII ступња који се разрешава у удвојени финалис са терцом или са квинтом без терце ако не настају паралелне квинте (нотни пример бр. 129b, стр. 71).

У модусима који немају велику терцу на финалису, терца се повишава и то је тзв. „пикардијска терца“ (у дорском, еолском и фригијском модусу).

Нотни пример 8: Пикардијска терца

а) у дорском модусу (Тошић, пример 353, стр. 217)

mi - ni.

mi - ni.

mi - ni.

VII 6/3 I

б) у фригијском модусу (Тошић, пример 41, стр. 42)

(popu)lum i - stum

(popu)lum i - stum

(popu)lum i - stum

(popu)lum i - stum

в) у еолском модусу (Тошић, пример 357, стр. 219)

(re)gni non e - rit fi - nis.

(fi)nis, non e - rit fi - nis.

(fi)nis, non e - rit fi - nis.

V VI

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други двочас

Преостала два часа, предвиђена Наставним планом и програмом, ради утврђивања и обнављања усвојеног знања, реализовати у виду практичног рада. У ту сврху могу се применити задаци из уџбеника.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Урадити Задатке бр. 1, 2 и 3 на стр. 72 у уџбенику

- **Облици рада:** индивидуални рад.

3.6.3. Флоридус у трогласу¹⁹ (4 часа – 2 часа за теоријску обраду и 2 за практичан рад)

Од предвиђена 4 часа за обраду ове наставне јединице, 2 часа реализовати са теоријског аспекта, а 2 за практичну примену усвојеног знања.

Први двочас

Увежбавању слободног трогласног става претходи поступно увођење једног флоридуса у односу на два гласа у целим нотама, од којих је један на принципу кантус фирмуса, а други контрапунктска мелодија. На ова два гласа додаје се флоридус, тј. контрапунктска мелодија мешовитог ритма. Треба увежбавати овакав принцип са разноврсном комбинацијом гласова, ослањајући се на правила о поставци хорских гласова у трогласном ставу, где је најбоље сваки глас нотирати у посебном систему.

На основу већ утврђеног знања о почетним сазвучјима и каденцама, применом дидактичког принципа „од познатог ка непознатом“, предложити ученицима да скицирају почетно сазвучје и каденцу. Након тога следи расподела кантус фирмуса, флоридуса и контрапунктске мелодије по гласовима. Како би било могуће применити неку од уобичајених каденци, онај глас у коме се налази кантус фирмус ће по правилима изградње мелодије

¹⁹ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 72–82)

завршити финалисом до кога се долази поступним кретањем из горње вођице, тј. II ступња, а глас који доноси флоридус ће у каденци имати доњу вођицу, тј. VII ступањ.

Применом дидактичког принципа „од лакшег ка тежем“ упутити ученике на то да је најбоље прво скицирати костуре мелодијских линија на тезама, где ће се налазити консонантна сазвучја (нотни пример бр. 133, стр. 74). При изради сваког гласа треба водити рачуна о мелодијским линијама које се израђују према правилима о изградњи контрапунктске мелодије. Том приликом препорука је усменим путем обновити правила изградње контрапунктске мелодије. У трогласном ставу са једним флоридусом на арзама се могу употребити консонанце, а дисонанце се примењују као пролазнице, скретнице и камбијате. Важно је нагласити ученицима да се консонантност или дисонантност појединог тона посматра у односу на целокупно сазвучје, а не само према једном или другом гласу који су записани у целим нотама.

Установљена су одређена правила о вођењу гласова у трогласном ставу. Једно од њих је у вези гласа са контрапунктском мелодијом која се израђује у целим нотама, где глас на тренутак може лежати, односно имати две везане целе ноте. Затим правило је да је паралелно кретање свих гласова могуће једино у паралелним сектакордима. Међутим, овакво кретање не треба да траје дуго ради самосталности мелодијских линија (не више од три узастопна сектакорда).

Од забрањених кретања у трогласу, ако и у двогласу остају паралелне и антипаралелне квинте и октаве, док код скривених квинти и октави у трогласу постоје случајеви када су оне дозвољене:

- скривена октава (прима) може се јавити у каденци са квинтакордом V ступња
- бас скаче за кварту више или квинту ниже и образује скривену октаву са једном од вођица које се крећу у финалис (нотни пример бр. 126, стр. 69);
- скривена квинта је дозвољена ако се један глас креће поступно а други (бас) скоком, и ако је друго сазвучје у тој вези потпун акорд, тј. трећи глас доноси терцу трозвука (нотни пример бр. 136, стр. 75).

Удвајање тонова у двозвучима једино у каденци није слободно, док се у току става подједнако може удвојити било горњи, било доњи тон – према потребама мелодијске линије.

Посебну пажњу треба посветити синкопираним дисонанцама у трогласу и томе на који начин трећи глас допуњује сазвучје у моменту појаве задржи-

це. Код задржица које су заступљене у горњем гласу случајеви су следећи:

– задржица 7-6 допуњује се терцом, те се као разрешење добија сектакорд. Такође, трећи глас може удвојити тон кантус фирмуса (унисоно или у октави), па ће разрешење бити двозвук сексте (нотни пример бр. 140а, стр. 78);

– задржица 4-3 допуњује се квинтом или секстом, те се као разрешење добија квинтакорд или сектакорд. Трећи глас такође може удвојити тон кантус фирмуса (нотни пример бр. 140b, стр. 78);

– задржица 9-8 представља нову могућност у трогласном ставу у односу на двогласни и допуњује се терцом, а ређе секстом (нотни пример бр. 140c, стр. 78).

Код задржица у доњем гласу случајеви су следећи:

– задржица 2-3, односно 9-10, допуњује се квинтом или секстом изнад разрешавајућег тона. На тај начин добија се квинтакорд или сектакорд са задржицом у басу. Уколико би у мелодији настало неко забрањено кретање, трећи глас може удвојити тон кантус фирмуса (нотни пример 141d, стр. 79);

– задржица 4-5, у односу на двоглас, представља нову могућност у трогласу и допуњује се терцом изнад разрешавајућег тона, чиме настаје квинтакорд (нотни пример бр. 141e, стр. 79).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други двочас

Након теоријске обраде са показним нотним примерима из уџбеника, преостала 2 часа реализовати на практичним активностима ученика.

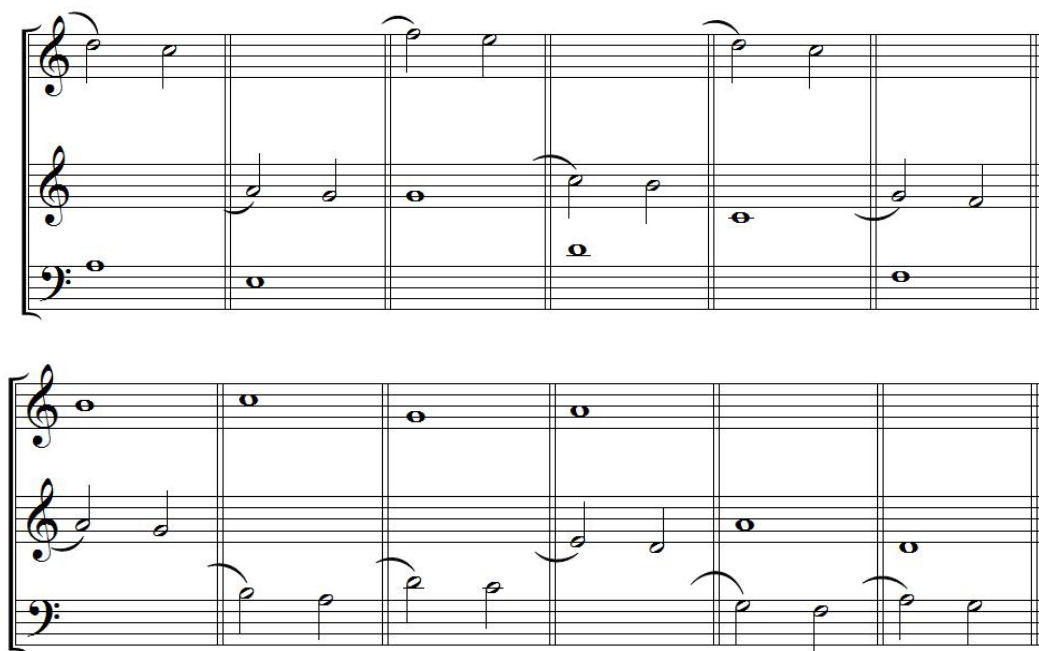
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. Израдити трогласни став на задати кантус фирмус: дописати контрапунктску мелодију у целим нотама у другом гласу и флоридус у трећем гласу. На исти кантус фирмус урадити укупно 3 задатка, у којима ће флоридус бити у различитим гласовима.

2. На задатим примерима задржица допунити трећи глас одговарајућим тоном.

Нотни пример 9: Допуна задржица у трогласном ставу



- **Облици рада:** индивидуални рад.

3.6.7. Трогласни став са два флоридуса на кантус фирмус²⁰

(5 часова – 2 часа за теоријску обраду, 2 за практичан рад и 1 час за обраду наставне јединице *Примена дисонанце – консонантна кварта и паразитска дисонанца*)

Први двочас

Наредни корак у савладавању трогласног става је писање два флоридуса на кантус фирмус. Одређена правила за израду оваквог става помажу ученицима у савладавању ове наставне јединице. Нека од њих су:

- примена комплементарног ритма (два флоридуса се узајамно допуњују);
- нотне вредности које су веће од четвртине биће консонантне (изузетак чине синкопиране дисонанце);
- ненаглашене четвртине које звуче заједно, тј. једновремено наступају (било у паралелном или супротном кретању), морају консонирати међу

²⁰ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 82–88)

собом али зато могу дисонирати према кантус фирмусу као пролазнице или скретнице (нотни пример бр. 146, стр. 82). Међутим, могу се јавити међусобни дисонантни сукоби ненаглашених четвртина, упркос правилима, тако да свака од њих буде правилно вођена у односу на кантус фирмус (нотни пример бр. 147, стр. 83);

– појава типичног обрта са тешком пролазницом која дисонира према припреми синкопе у другом гласу (нотни пример бр. 148, стр. 83);

– примена скривених и акцентних квинти ако је други акорд потпун или ако је у другом акорду задржица 4-3, па се акорд употпуњује тек у моменту њеног разрешења (нотни пример бр. 149, стр. 83);

– разрешење задржица уз једновремени покрет другог гласа (нотни пример бр. 150, стр. 84);

– појава истовремених синкопа у оба флоридуса (нотни пример бр. 151, стр. 84).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други двочас

Утврђивање и обнављање већ обрађене наставне јединице 2 часа реализовати у виду практичног рада.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити трогласни став са 2 флоридуса на кантус фирмус.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

3.6.8. Примена дисонанце – консонантна кварта и паразитска дисонанца (обрађује се у склопу претходне наставне јединице)

У склопу претходне наставне јединице обрађују се и увежбавају специфични случајеви примене дисонанци, као што су консонантна кварта и паразитска дисонанца.

Консонантна кварта је слободнији поступак употребе кварте између баса и неког од горњих гласова, што иначе важи за дисонанцу. Ова кварта

наступа изнад лежећег баса, на ненаглашеној (другој) половини, поступним покретом, а у трећем гласу се налази секста од баса. Дакле у овом случају формира се квартсектакорд. На следећој половини (трећој) трећи глас се креће из сексте у квинту, а кварта се синкопира и потом разрешава у терцу. Овај обрт се често јавља у каденци на лежећем басу доминанте и може се рећи да представља заматак будућег задржичног квартсектакорда (нотни пример бр. 152, стр. 85).

Паразитска дисонанца настаје тако што у једном гласу траје синкопирана дисонанца према кантус фирмусу, а други флоридус скаче у унисону или октаву према кантус фирмусу, на ненаглашеној, другој четвртини, и образује дисонанцу према синкопи (нотни пример бр. 155, стр. 86).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

3.6.9. Имитациони трогласни став са текстом²¹ (2 часа)

Први час

Код ове наставне јединице ученици увежбавају слободан трогласни став са три флоридуса, уз употребу имитације и текста. Најважнији принцип који наставници представљају ученицима је консонантност или дисонантност појединих тонова, која се посматра у односу на глас који тренутно има најдужу нотну вредност и у том моменту има улогу кантус фирмуса. Такође, оно што одликује слободни трогласни став јесте принцип мелодијске самосталности гласова, тј. примене комплементарног ритма.

Ученицима треба напоменути да се у доба Палестрине и његових савременика ретко срећу слободни трогласни ставови без имитације, бар на почетку става. У том смислу, слободни троглас се одмах увежбава са применом имитације на почетку. Код имитације, важно је применити правилну реперкусију, односно редослед наступа гласова, како би се сваки глас истакао (нотни пример бр. 158, стр. 89). Гласови наступају редом по висини:

- горњи – средњи – доњи
- доњи – средњи – горњи

²¹ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 88–92)

– средњи глас, а потом оба спољна, било којим редом.

Када је реч о суседним хорским гласовима интервали имитације, због најприродније имитације, могу бити на горњој квинти, односно доњој кварти (однос тоника – доминанта), а потом на доњој квинти, односно горњој кварти (тоника – субдоминанта). Трећи глас доноси тему на октави у односу на њен први или други наступ.

Употреба текста заснива се на свим правилима о примени текста и усклађивању текста и мелодије у Палестринином стилу.

- **Метода заснована на речима:** монологска и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други час

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Урадити Задатак бр. 1 на стр. 91 у уџбенику

- **Облици рада:** индивидуални рад.

Обнављање и утврђивање градива (4 часа)

Два часа конципирати у виду практичног рада, припреме за **писмени задатак** – израда имитационог трогласног става на задати текст. Друга два часа реализовати за израду писменог задатка.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На задату тему и текст израдити имитациони трогласни став (могу се искористити теме из Задатка бр. 2 на стр. 91 у уџбенику).

3.7. ОБЛАСТ: ВОКАЛНИ ПОЛИФОНИ ОБЛИЦИ (10 часова)

3.7.1. Канон – појам и врсте²² (4 часа)

Први двочас

Пре увежбавања технике израде канона, наставник упућује ученике о самом облику, историјском развоју и принципима канонске имитације. Канон (грч. реч – „правило“), као најстарији вид имитације, јавља се још у XIII веку под именом ронделус, у XIV веку познат је под називом каћа, док се у XV и XVI веку канон назива „фуга“. Такође, у XV веку фламански композитори су развили канонску технику кроз најсложеније видове канона (нотни пример бр. 164, стр. 96).

Канон, дакле представља посебну врсту имитационе технике. У питању је строга, вештачка и дословно пренесена имитација. Појављује се као самостална композиција, а може бити и део неког већег облика. Канон може бити компонован за два, три, четири, па и више гласова, а познат је пример за 36 гласова композитора Окегема. Иако се канонска имитација може спроводити на сваком интервалу, најчешћи су канони у октави, прими, а потом у квинти, односно кварта (нотни пример бр. 168, стр. 99). При изради канона у квинти и кварта треба водити рачуна о томе да интервали у пропости не постану недозвољени интервали у респости. Нотирање канона може се вршити на два начина: отворени канон представља композицију у којој су исписане ноте за све гласове, док је затворени канон нотан у једном гласу, а обележена су места наступа других гласова као и интервали имитације (нотни пример бр. 167, стр. 98).

Постоје и посебне врсте канона:

- бескрајни канон (написан тако да се са његовог краја може прећи на почетак);
- канон у инверзији (једна од специфичних врста канона у инверзији је канон у огледалу, где је „осовина обртања“ на трећој линији нотног система);
- канон у диминуцији;
- канон у аугментацији;
- рацји канон;

²² У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 95–104)

- загонетни канон (затворени канон код кога није назначено где почињу остали гласови нити који је интервал имитације, већ то треба погодити);
- двоструки канон (канон са две различите пропосте и две риспосте).

У завршном делу двочаса ученици се могу поделити на групе (три гласа) и отпевати један канон који им је познат (на пример *Viva la musica*).

Нотни пример 11: из уџбеника *Наука о контрапунку* (Petrović, 2006, нотни пример 5.2.b и 5.2.c, стр. 65)

а) Канон *Viva la musica* (као отворени)

1 Vi - va, vi - va la mu - si - ca! 2 Vi - va, vi - va la mu - si - ca! 3 Vi - va, vi - va la mu - si - ca! 4 Vi - va la 5 Vi - va, vi - va la

6 mu - si - ca! 7 Vi - va la mu - si - ca! 8 Vi - va la mu - si - ca! 9 Vi - va la mu - si - ca! 10

б) Канон *Viva la musica* (као затворени)

1 Vi - va, vi - va la mu - si - ca! 2 Vi - va, vi - va la

3 mu - si - ca! 4 Vi - va la mu - si - ca!

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Метода заснована на практичним активностима ученика:** певање канона
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** клавир и нотни примери.

Други двочас

На другом двочасу пожељно је преслушати неколико примера вокалних канона.

- **Метода заснована на посматрању:** слушни примери

Препоручени слушни примери:

1. *Viva la musica*
2. *Jubilate deo*
3. *Dona nobis pacem*

- **Облици рада:** групни рад
- **Наставна средства:** ЦД плејер.

3.7.2. Техника израде канона са израдом једноставнијих примера²³ (2 часа)

Први час

Техника израде канонске имитације ученицима је већ позната из области о вештачкој имитацији у двогласу. Међутим, за разлику од имитације која се тада примењивала само на почетку става (тема-пропоста и одговор-риспоста), канон представља имитацију која се спроводи током читавог става. Код канона се имитира цела деоница првог гласа, односно цела деоница представља пропосту (нотни пример бр. 163, стр. 95).

Најједноставнији вид канонске имитације је имитација у октави. Смернице које наставник даје ученицима за израду двогласног канона у октави су следеће: почетак пропосте треба имитирати у другом гласу, затим се на rispосту пише нови контрапункт који се преписује у други глас, затим се на тај контрапункт пише нови контрапункт који се такође имитира и по том

²³ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 95–104)

принципу се поступа све до краја става или до тренутка када се имитирање гласова прекида каденцом. У другом делу уџбеника, *Методика наставе инструменталног контрапункта*, дат је шематски приказ израде канона, који може послужити и у сврху израде вокалног канона.

Нотни пример 12: Техника израде двогласног канона (Petrović, 2006, нотни пример 3.2.с, стр. 49)

The musical notation shows a two-voice canon exercise. The first system consists of two staves. The top staff has a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff has a whole rest followed by a half note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. A bracket labeled 'a' is above the first staff, and a bracket labeled 'b' is below the second staff. The second system continues the exercise. The top staff has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff has a half note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. A bracket labeled 'c' is below the first staff, and a bracket labeled 'd' is below the second staff. An arrow points from 'd' to the text 'kadencirajući kontrapunkt'.

Код трогласног канона у прими принцип је врло сличан, с тим што се сваки део пропосте одмах преписује у обе ристпосте. На тај начин постоје два гласа према којима се пише преостали трећи, уз правилну употребу сазвучја и вођење рачуна о мелодијској линији. Укрштање гласова је неопходно. Најбоље је увежбавати израду канона у етапама.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалoшка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** шема, нотни примери.

Други час

Други час реализовати кроз практичну примену канона.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити Задатак 1 на стр. 104.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

3.7.3. Мотет – аналитички и практично по један одсек мотета на задати текст, у двогласу и у трогласу²⁴ (4 часа)

Први двочас

За разумевање мотета, као вокалног полифоног облика, најбоље је са ученицима анализирати неколико Палестрининих хорских мотета, мада се примери ренесансних мотета могу наћи и у делима Окегема, Жоскена де Преа, Ласа, Галуса и др. На тај начин, ученици најбоље могу увидети повезаност текста са обликом мотета (нотни пример бр. 179, стр. 106).

Мотет, као вокална (хорска, *acapella*) композиција на латински духовни текст, заснована је на принципу имитације, тако да сви гласови доносе исти текст. Свакој фрази текста одговара по једна тема која се редом појављује у свим гласовима. Нови део текста доноси нову тему и овакав принцип доприноси лакшем разликовању одсека у мотету. У том смислу, може се рећи да мотет има више одсека, сваки са засебном темом. Неки одсеци мотета нису писани имитационом техником, већ је могућа појава одсека и у слободној (неимитационој полифонији), као и хомофоно („нота према ноти“). Одсеци су могли да завршавају у различитим модусима, али је крај мотета свакако у почетном модусу. Границе између одсека су се замагљивале на неколико начина:

– појавом нове теме док остали гласови још изводе каденцу претходног одсека;

– један од гласова који је учествовао у каденци наставља кретање и након достигнутог финалиса, те на тај начин контрапунктира теми новог одсека која је у међувремену наступила;

– употребом варљиве каденце (V-VI).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни пример бр. 179, стр. 106 из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Други двочас

На другом двочасу увежбавати израду једног одсека трогласног мотета са применом имитације и употребом задатог текста.

²⁴ У уџбенику *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (Perićić, 1997, стр. 104–112)

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити један одсек трогласног мотета на задати текст и тему

- **Облици рада:** индивидуални рад.

Обнављање и утврђивање градива (4 часа)

Од предвиђена 4 часа за обнављање и утврђивање градива два часа наменити за увежбавање израде мотета, као припрему за писмени задатак. За потребе евалуације по Наставном плану и програму реализовати **писмени задатак** кроз два часа.

4. МЕТОДИКА НАСТАВЕ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА

4.1. АНАЛИЗА САДРЖАЈА УЏБЕНИКА *ИНСТРУМЕНТАЛНИ КОНТРАПУНКТ – ЗА СРЕДЊЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ*

Основни уџбеник предвиђен за наставу Контрапункта у IV разреду средње музичке школе је *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (1997), ауторке Мирјане Живковић, у издању Завода за уџбенике и наставна средства, а одобрен од Министарства просвете Републике Србије 1990. године. Потписници рецензије уџбеника су исти као и за *Вокални контрапункт – за средње музичке школе* (*Vokalni kontrapunkt – za srednje muzičke škole*, Perićić, 1997): Константин Бабић, редовни професор Факултета музичке уметности у Београду, Габријела Егете, професор Музичке школе у Суботици и Слободан Раицки, асистент Факултета музичке уметности у Београду.

Главне целине уџбеника усклађене су са Наставним планом и програмом за средњу музичку школу. У првом делу, Опште карактеристике музичког барока, приказан је историјски настанак барока, као новог периода после ренесансе, који су ученици имали прилике да изучавају у III разреду из Историје музике. У складу са наставним јединицама у првој целини наставних садржаја, ауторка прецизно, систематично и хронолошки описује прелазак из ренесансе у барок. Историјским прегледом и упознавањем са инструментима који су се користили у бароку, направљена је корелација са предметом Историја музике, чији су садржај изучавали у претходном разреду.

Други део уџбеника, који се односи на мелодијске и мотивско-структуралне карактеристике барока, где се велики значај придаје изградњи мелодије, поткрепљен је многим нотним оригиналним примерима, најчешће онима који су већ познати ученицима. Наставном јединицом Хармонска средства барокне музике остварује се корелација са предметом Хармонија, коју су изучавали у претходном разреду.

У трећем делу – Двогласни контрапункт, детаљно је обрађена хоризонтална и вертикална структура двогласног става, уз неопходну хармонску анализу, као и остали елементи: почетак, ток, каденце, забрањена кретања, ванакордски тонови, чије је разумевање неопходно за изградњу једног

самосталног двогласног облика. Адекватни нотни примери из литературе умногоме олакшавају разумевање садржаја. У складу са наставним садржајем предмета у наставној јединици Двоструки контрапункт, неопходно је да ученици успешно савладају обртајни (двоструки) контрапункт у октави због даљег рада на полифоној техници, док је за обртајни контрапункт у децими и дуодецими довољно да се информишу. У уџбенику су ови делови који су информативног карактера ипак детаљно објашњени, чиме се пружа могућност напреднијим ученицима за њихово савладавање, са прилогом у виду питања и понуђених задатака за практичну израду. После наставне јединице Имитација следи први полифони облик Канон са његовим врстама, који уводи ученике у посебне контрапунктске технике. Такође су сви набројани примери поткрепљени нотним илустрацијама.

У делу – Секвенце, ауторка посебан значај придаје улози секвенце у барокним композицијама. Притом даје упутство наставнику да од ученика не захтева да уче напамет теорију, већ да усвајање знања треба усмерити ка инвентивности сваког ученика понаособ, чиме се избегава шематизована и немусикална секвенца, па на тај начин контрапунктски облици које ученици пишу добијају на квалитету. У прилог томе говори да је ова наставна јединица обрађена на тридесет једној страни текста са пратећим нотним примерима и анализама. У овом делу уџбеника највише је остварена корелација са предметом Хармонија.

Систематизација претходних поглавља која се тичу двогласног инструменталног става садржана је у делу Двогласна инвенција, у коме се дефинишу све карактеристике једног барокног полифоног облика, за чију обраду је предвиђено 8 часова. Поред теоријског дела, нотних примера и анализе, присутна су и додатна објашњења за заинтересоване напредније ученике. Како су наставним програмом предвиђене за практични рад једна до две инвенције, у уџбенику се налази оквирни шематски план, како дурске, тако и молске инвенције, са елементима главних делова инвенције, а ученицима је остављена слобода у креирању полифоног слога.

У четвртном делу уџбеника – Трогласни контрапункт, по принципу двогласног, ученик се упознаје са ритмичким, мелодијским и хармонским карактеристикама трогласног става и уводи се у најзначајнији барокни полифони облик фуга, о чему говори и податак да је за њено изучавање предвиђено чак 20 часова.

Како су задаци наставе Конtrapункта за IV разред развијање способности рада на инструменталном контрапункту, сходно томе, најзначајније поглавље у уџбенику заузима управо поглавље о фуги. Систематично, са конкретним примерима објашњени су сви елементи фуге, као и технике неопходне за практичан рад, с обзиром на то да се на годишњем испиту писмено полаже један део – експозиција фуге. Као и код наставне јединице Инвенција и овде је дата оквирна шема за израду фуге, као упутство. Обрадом ове наставне јединице остварена је корелација са предметима Музички облици и Хармонија.

Последњи садржај наставног програма је информативно упознавање ученика са осталим полифоним барокним облицима: прелудијум, токата, фантазија, корална предигра, ричеркар, барокна свита и полифоне варијације, са краћим, али детаљним објашњењем карактеристика сваког од облика појединачно у шестом поглављу уџбеника. И у овом делу уџбеника присутна је корелација са предметом Музички облици.

Без обзира на то што наставним програмом није заступљена ниједна наставна јединица после информисања о осталим полифоним облицима барока, ауторка Живковић (Živković, 1997) додаје још једно, последње поглавље у уџбенику – Полифонија после барока. Овим проширењем подстиче ученике на слушање и разумевање музике од класичног периода до најсавременијег, јер сматра да се ученици морају упознати са применом контрапунктских поступака и после 18. века, будући да су они постојали и после барока.

Упутство и методски поступци, неопходни у преношењу знања у изучавању инструменталног контрапункта, методолошки су приказани кроз наставни план и програм, по областима, наставним јединицама и потребним бројем часова за сваку од њих, уз корелацију са лекцијама из основног уџбеника *Инструментални контрапункт*, за IV разред средње музичке школе. Све наставне јединице садрже: методе и облике рада у настави, корелацију са другим предметима, потребна наставна средства, адекватне нотне примере, препоручене слушне примере и, где је неопходно, задатке за обнављање и утврђивање знања (Stojanović, 2015).

4.2. ОБЛАСТ: ОСНОВИ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА

(6 часова)

4.2.1. Стилско-историјске разлике између вокалног (строгог) стила и инструменталног (слободног) стила полифоније²⁵

(2 часа)

Први час

Обрада ове наставне јединице обухвата формирање барокног контрапунктског стила кроз временско раздобље епохе барока, појаву монодије и рестаурацију полифоније, настанак тоналне хармоније, тј. претапање модуса у дурске и молске тоналитете, као и развој инструменталног стила.

У уводном делу часа дидактичким принципом „од познатог ка непознатом“, на одабраним слушним примерима, једном из вокалног ренесансног периода и другом из инструменталног барокног периода, дијалошким методом установити основне разлике ова два периода у контрапунктском смислу.

Слушни примери омогућују ученицима да уоче и представе главне карактеристике оба примера, затим да направе поређење, чиме ће се издвојити сличности и разлике између њих. Кроз упоређивање са строгим стилем ренесансне вокалне музике, стиче се увид у барокни стил полифоне композиционе технике, са изразито слободнијим приступом вођења гласова, као и основном разликом што је један од њих искључиво вокалног карактера, а други инструменталног.

У даљем току часа историјски развој барокног периода обрађује се путем методе излагања и обухвата поделу на рани (око 1580–1630), зрели (око 1630–1680) и позни барок (око 1680–1730).

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (III разред – барок, стилске карактеристике барока, опера).

Нови појам који се уводи је „монодија“, и по дефинисању термина ученицима представити ранобарокну монодију као једногласно певање уз хомофону пратњу. Подразумева се да су већ дефинисани термини као што су „хомофонија“ и „полифонија“, али није на одмет обновити њихово значење.

Осврт на развој појединих инструменталних барокних облика и самих инструмената (оргуље, лаута, чембало) заокружује увод у стилско-историјске карактеристике барокног периода. За успешно препознавање инструмената

²⁵ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 5–9)

(оргуље, чембало и лаута) користити методу засновану на посматрању, уз помоћ илустративних примера (цртежа инструмената) и адекватних слушних примера.

Корелација се остварује са наставним предметом Музички инструменти (I разред – Клавир и чембало – грађа, извођачка техника, литература, историјске варијанте).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** слике инструмената, слушни примери

Препоручени слушни примери за поређивање ренесансне и барокне музике су:

1. *Missa Papae Marcelli – Kyrie*, Ђ. П. Палестрина
2. *Бранденбуршки концерт* бр. 3, G-dur, Ј. С. Бах

Препоручени слушни примери за препознавање барокних инструмената су:

1. За оргуље – *Токата и фуга*, d-moll, Ј. С. Бах
2. За чембало – *Концерт за чембало*, D-dur, Ј. С. Бах
3. За лауту – *Соната за лауту* (у оригиналу за виолину), g-moll, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** ЦД плејер, илустрације.

Као обележје и пракса која је присутна у току читавог барокног периода, обрађује се генерал бас, односно басо континуо (акордски склопови назначени хармонским шифрама уз басову деоницу).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Генерал бас).

Други час

На другом часу обраде ове наставне јединице ученике упознати са хармонском основом барокне полифоније. У уводном делу часа, применом дидактичког принципа „од познатог ка непознатом“, захтевати од ученика да се подсети система модалних лествица из Вокалног контрапункта. У модалној полифонији XVI века, присутни су елементи који наговештавају појаву хармонско-функционалног мишљења (Перичић, 1987). Битну улогу имају каденце, односно „клаузуле“, које су постале устаљене, карактеристичне

завршне формуле, а затим схватане и као везе сазвучја које стоје у одређеном односу. Такође, већ познате хроматске промене у модусима воде укидању разлика између појединих модуса.

У централном делу часа исписати на табли све модусе (нотни пример бр. 2, стр. 9, у уџбенику *Инструментални контрапункт*, Мирјане Живковић)²⁶ и представити њихово претапање у тоналитете. Модуси са великом терцом над финалисом стапају се у дурски тонски род, а они са малом терцом над финалисом стапају се у молски тонски род. Фригијски модус има специфичан положај јер његова каденца VII-I, у којој вођица није полустепенска већ целостепенска, добија значење полукаденце IV-V у новонасталом молском тонском роду.

Корелација се остварује са наставним предметом Солфеђо (II разред – Упознавање модуса) и са Вокалним контрапунктом (III разред – Модуси и Каденце двогласног става).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Ради утврђивања нове наставне јединице неопходно је повезати теорију и праксу. Стога је препорука да се у завршном делу часа зада ученицима задатак за проверу усвојеног знања.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На задатим примерима одредити делове који имају модалну, а који тоналну основу и хармонски их анализирати (обележити ступњеве и функције).

Нотни пример 13: Из уџбеника *Хармонија са хармонском анализом* (Despić, 2002, пример бр. 21, стр. 34)

The musical score is written on a grand staff with a treble and bass clef, in 4/4 time. The melody is in F major. Below the staff, the lyrics are written with harmonic analysis in brackets: [B: S—D—S] for the first phrase and [f: D—s] for the second phrase. The analysis indicates the functional harmony of the chords used in the melody.

²⁶ У даљем тексту сви нотни примери у загради се односе на нумерисане примере са означеном страном у уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997).

Нотни пример 14: Из уџбеника *Хармонија са хармонском анализом* (Despić, 2002, пример бр. 22, стр. 34)



Нотни пример 15: Корал *Christus, der ist mein Leben*, Ј. С. Бах, из збирке Бахови корали (Drobni i Ristić, 2003, пример бр. 41, стр. 54)

Chri - stus, der ist mein Le - ben, Ster -

ben ist mein Ge - winn; dem thu' ich

mich er - ge - ben, mit Freud' fahr' ich da - hin.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.2.2. Мелодика, ритмика и метрика инструменталног контрапункта²⁷ (1 час)

Наставна јединица *Мелодика, ритмика и метрика инструменталног контрапункта* подразумева детаљну обраду карактеристика барокне мелодије и упознавање ученика са појединим стилским особинама барокне полифоније. Мелодија, као основна музичка компонента барокног стила (Живковић, 1997), обрађује се са аспеката њене градивне и мотивско-структуралне димензије. Базирана на тоналитетима дура и мола, мелодија је хармонски одређена и њена латентна хармонска основа може се запазити и у самом излагању теме (нотни пример бр. 3а, стр. 10). На конкретном нотном примеру објаснити ученицима хармонску одређеност мелодије, латентност у мелодији која представља тему и упоредити са другим примером 3б, где се иста мелодија може хармонски одредити на другачији начин (нотни пример бр. 3б, стр. 10).

Лепота барокне мелодије је у примени акордских и ванакордских тонова док се хармонске функције смењују на наглашеним деловима такта или на јединици бројања. Израда мелодије је слободнија и код употребе интервалских скокова, који немају ограничења као у вокалној музици ренесансе. Чак скокови дисонантних и умањених интервала (нарочито у молу) доприносе изражајности теме (нотни примери бр. 4 и 5, стр. 10 и 11). Пожељно је да наставник сваки нотни пример одсвира на клавиру, ради слушног доживљаја хармонских функција и интервала у мелодији. Опажање интервала у мелодији директно је у корелацији са Солфеђом, а хармонска одређеност мелодије са Хармонијом.

Корелација се остварује са наставним предметом Солфеђо (II разред – Певање једногласне мелодије у тоналитетима са мање предзнака) и Хармонијом (II разред – Тоналитет и функције).

Алтеровани тонови (који су чешће део неког акорда него што представљају фигуративне тонове) такође могу бити уведени скоком. Врло типична појава силазног хроматског покрета у молу од тонике ка доминанти, позната као хроматизован фригијски обрт, такође се истиче као могуће решење саме идејне скице теме (нотни пример бр. 7а, стр. 12).

Слободнија израда мелодије огледа се и у дозволи понављања истог тона (нотни пример 8а, стр. 12), као и акордског разлагања, нарочито у краћим

²⁷ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 10–20)

нотним вредностима, врло често и у виду оргелпункта (нотни пример бр. 8b, стр. 12). Ограничење које се односило на обим људских гласова у вокалној музици ренесансе, сада се у барокној полифонији шири до две, па чак и три октаве обима мелодије. Такође, могућности инструмента дозвољавају и велики размак између гласова (понекад и више од две октаве), али притом је неопходно нагласити ученицима да су тако велики обими мелодија ипак ретки јер нарушавају боју регистра инструмента, већ се могу мелодијски, уз помоћ интервалских скокова, пребацити у суседну октаву (нотни примери: бр. 10a и 10b, стр. 13).

Мотивско-структуралне карактеристике мелодије огледају се у изградњи саме теме и примени разноврсног рада са мотивом: секвентно понављање, варирање, дељење, проширење, сажимање мотива, диминуција, аугментација, инверзија (нотни примери: бр. 11a, 11b, 11c, 11d, 11e, 11f, 11g, стр.14 и 11h, 11i, 11j, стр. 15). Формална структура мелодије је непериодична.

Корелација се остварује са наставним предметом Солфеђо (II разред – Алтерације у тоналитетима са мање предзнака) и Музичким облицима (II разред – Структурални и тематски елементи реченице и периода).

Ритмика барокне мелодије је свакако богатија у односу на вокални контрапункт ренесансе. У употреби су ситније нотне вредности, јер техничке могућности инструмента дозвољавају њихову примену: осмине, шеснаестине, тридесетдвојке, чак и шездесетчетворке, најчешће у оквиру разних орнамената, исписани као трилер, мордент или групето (нотни примери: бр. 13a стр. 16 и 13b, стр. 17). Пунктиране ноте краћих вредности, синкопиране ноте у разноврсним комбинацијама, осминске или шеснаестинске триоле, паузе одговарајућих трајања сада (нотни примери: бр. 14, 15a и 15b, стр. 17 и бр.17, стр. 18) налазе примену у барокном стилу и чине контрапунктску мелодију стилски одговарајућом. Јединица бројања је четвртина у већини случајева, а може бити и осмина и половина, понекад чак и шеснаестина, те су у том смислу у употреби тактови $2/4$, $3/4$, $4/4$, $3/8$, $6/8$, $9/8$, $12/8$, $2/2$, $3/2$, $4/2$, $6/16$, $9/16$, $12/16$.

Корелација се остварује са наставним предметом Теорија музике (I разред – Ритам и метрика, Врсте тактова) и предметом Солфеђо (II разред – Ритам, ритмичке врсте и фигуре).

Поред основних мелодијских и ритмичких карактеристика, посебно треба нагласити термин *комплементарни ритам* који је најзаступљенији у

полифоној музици барока, при чему се подразумева наизменични покрет гласова, њихова самосталност и непрекидна пулсација под називом „барокна моторичност“. Напредни ученици, који имају завршену школу за основно музичко образовање, као и ученици који похађају инструментални одсек – Клавир, могу одсвирати двогласне, трогласне инвенције или прелудијуме и фуге, ради целокупног увида у мелодијске и ритмичке карактеристике барокне полифоне музике. Уколико нема таквих ученика, неопходно је преслушати снимак једне целе инвенције или прелудијума и фуге.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника са свирањем на клавиру

Препоручени слушни примери:

1. *Двогласна инвенција* бр. 4 d-moll, J. С. Бах
2. *Прелудијум и фуга* бр. 2 c-moll из ДТК I, J. С. Бах.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити задатке бр. 1 и 2 на стр. 20 у уџбенику

- **Облици рада:** фронтални, групни и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни и слушни примери, клавир, ЦД плејер.

4.2.3. Хармонска основа и стил барокне полифоније²⁸ (1 час)

Обрада наставне јединице *Хармонска основа и стил барокне полифоније* подразумева упознавање ученика са хармонским средствима барокне музике која почива на дур-мол систему, са јасно израженим хармонским функцијама. Обрађује се употреба и начин примене трозвука главних ступњева (квинтакорди и сектакорди) са посебним освртом на ограничену употребу квартсектакорда као задржичног, скретничног или пролазног акорда (нотни примери: бр. 21a, 21b, 21c, 21d, 21e и 21f, стр. 21). Споредни трозвуци II, VI и VII знатно су чешћи од III (нотни примери: бр. 22a, 22b, 22c, 22d и 22e, стр. 22).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (II разред – Трозвуци главних ступњева, Споредни трозвуци, Обртаји квинтакорада, Четворозвуци).

²⁸ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 20–33)

Од септакорда највише су у употреби: мали дурски септакорд на V ступњу (доминантни), мали молски и полуумањени на II ступњу и умањени (ређе полуумањени) на VII ступњу. Такође, говори се о уобичајеним разрешењима ових акорада, као и о разрешењу критичних тонова у септакордима. Доминантни нонакорд, као једини петозвук који се користи у барокној музици, претежно се јавља у молу (или молдуру), а његова нона је по правилу припремљена, осим када наступа иза доминантног септакорда (нотни примери: бр. 23a, 23b, 23c и 23d, стр. 23).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Споредни четворозвуци, Алтеровани акорди дијатонског и хроматског типа).

Споредни септакорди I, III, IV и VI претежно се јављају у секвенцама. Алтеровани акорди, и то они дијатонског типа, налазе примену у барокној хармонији (нотни примери: бр. 26a, стр. 24 и 26b и 26c, стр. 25). Алтеровани акорди које познаје период барока, и чија је употреба најчешћа, су напoлитански сектакорд, доминантина доминанта и вантонална доминанта за субдоминанту са њиховим заменицима, а сасвим ретко се заменик доминантине доминанте може јавити као прекомерни сектакорд или прекомерни квинтсектакорд, а још изузетније доминантина доминанта као прекомерни квартсектакорд или терцквартакорд. То су и једини алтеровани акорди хроматског типа које барок познаје (нотни примери: бр. 27a, 27b и 27c, стр. 25).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Најважнији алтеровани акорди класичне хармоније).

Модулације које су заступљене у периоду барока су у највећој мери дијатонске, тј. путем презначења заједничког акорда полазног и циљног тоналитета. Барокни облик ретко излази из круга тоналитета најближих основном, а то су: паралелни, доминантни и субдоминантни тоналитет, са својим паралелама. Ређа је примена хроматске модулације, док се енхармонска модулација најкасније појавила, а као главно средство извођења ове модулације користи се умањени септакорд (нотни пример бр. 35, стр. 28).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Дијатонска модулација, и IV разред – Хроматска модулација и Енхармонска модулација).

Мутација, као промена тонског рода, честа је појава на крају молске композиције, када се уместо молског завршног акорда јави дурски квинтакорд. Овај принцип завршавања „пикардијском терцом“ познат је још из периода

ренесансе. Тек у Бахово време, молски трозвук може се наћи на крају композиције. За препознавање свих обрађених појмова неопходно је сваки нотни пример одсвирати на клавиру.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника са свирањем на клавиру
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Хармонски анализирати Трогласну инвенцију бр. 4 d-moll, J. С. Баха

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир.

4.2.4. Третман дисонанце у барокној полифонији²⁹ (1 час – обрађује се у склопу претходне наставне јединице *Хармонска основа и стил барокне полифоније*)

Употреба дисонанци у барокној полифонији далеко је слободнија у односу на ренесансну полифонију. Поред тога што се дисонанца и даље користи као мелодијска појава, барокни контрапункт познаје самосталне дисонантне акорде, код којих припрема дисонантног тона није обавезна. О овим акордима већ је било речи при обради претходне наставне јединице, а то су: мали дурски, умањени и полуумањени четворозвук, а такође и умањени квинтакорд, док је прекомерни трозвук знатно ређи. Септима може наступити скоком. Код споредних четворозвука септима се ипак припрема као и нона код доминантног петозвука.

Мелодијске дисонанце се у великој мери користе и дају барокној мелодији специфичан печат. Богата употреба ванакордских тонова подразумева примену задржица, скретница, пролазница и антиципације кроз изразито слободнију примену.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (II разред – Ванакордски тонови).

Педал или оргелпункт је лежећи тон на фону тонике или доминанте, најчешће у најнижој деоници и представља ванакордски тон који се од осталих разликује према хармонском значењу.

²⁹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 23–33)

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка

- **Метода заснована на посматрању:** нотни пример

Препоручени нотни пример: Француска свита h-moll, Сарабанда, Ј. С. Бах

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Хармонски анализирати Француску свиту h-moll – Сарабанду, Ј. С. Бах, уз скицирање ванакордских тонова заградама.

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир.

4.2.5. Израда стилске мелодије барокно-полифоног типа различитих ритмичких профила³⁰ (1 час)

Ова наставна јединица представља обнављање и утврђивање пређеног градива кроз практичну примену. У оквиру области Основи инструменталног контрапункта циљ је да се ученици оспособе за самосталну израду мелодије барокно-полифоног типа.

- **Метода заснована на речима:** дијалошка

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити једну барокну мелодију са ритмичким, мелодијским и хармонским карактеристикама на задату шему (Задатак бр. 2, на стр. 33 у уџбенику).

- **Облици рада:** индивидуални рад.

³⁰ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 5–33)

4.3. ОБЛАСТ: ДВОГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ ПОЛИФОНИ СТАВ (12 часова)

4.3.1. Представљање хармонске основе двозвуцима³¹ (2 часа – 1 за обраду и 1 за практичну активност ученика)

Први час

Наставна јединица *Представљање хармонске основе двозвуцима* подразумева вертикалну димензију двогласног инструменталног полифоног става. Акценат је на представљању акорада у двогласу и обухвата трозвуке, четворозвуке, доминантни нонакорд и алтероване акорде. У двогласу, трозвуци се представљају доњом или горњом терцом, или обртајем-секстом. Изостављени тон се може појавити накнадно, али није обавезно. Ученицима треба нагласити да тумачење акорада при хармонској анализи умногоме зависи од логике примене хармонских функција. Чисте квинте и октаве могу бити представници трозвука само на слабиим деловима такта, када је хармонска функција већ јасно постављена (нотни пример бр. 41, стр. 34). Такође, чисте квинте и октаве представљају тонику на почетку става, где се убрзо јавља терца као тон који дефинише тонски род. Октава се може наћи на крају двогласног става, као завршно сазвучје. Чиста кварта у оквиру акордског разлагања има смисао акордског тона. Умањени трозвук може бити представљен умањеном квинтом или обртајем-прекомерном квартом, али може бити представљен и горњом или доњом терцом уз накнадну појаву изостављеног тона (нотни пример бр. 42а, стр. 34).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (II разред – Трозвуци главних ступњева, Споредни трозвуци, Обртаји квинтакорада, Четворозвуци).

Што се тиче четворозвука, постоји неколико начина представљања акорада у двогласу, уз примену следећих акордских тонова: доња, средња или ређе горња терца; доминантни или субдоминантни тритонус; основни тон и септима и, веома ретко, чиста квинта. Подразумева се накнадна појава тона релевантног за септакорд. Код доминантног нонакорда, нона је припремљена задржица или скретница (нотни пример бр. 24b, стр. 24).

³¹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 34–37)

Код алтерованих акорада, важно је да се не изостави алтеровани тон, а иначе се представљају као и дијатонски акорди истог склопа. Снижење II ступња јавља се у молу у оквиру наполитанског сектакорда (нотни пример бр. 27а, стр. 25). Најчешћа алтерација је повишени IV ступањ у оквиру доминантине доминанте или њеног заменика. Алтеровани акорд хроматског типа – прекомерни сектакорд, заступа се прекомерном секстом и то поступно: повишењем IV ступња у оквиру сектакорда молске субдоминанте (нотни пример бр. 27b, стр. 25), док је мала септима заступљена код доминантине доминанте и вантоналних доминанти, а умањена септима код заменика доминантине доминанте и вантоналних доминанти (нотни примери: бр. 27b и 27c, стр. 25).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Споредни четворозвучи, Алтеровани акорди дијатонског и хроматског типа, Доминантни нонакорд).

- **Метода заснована на речима:** дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника са свирањем на клавиру
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир.

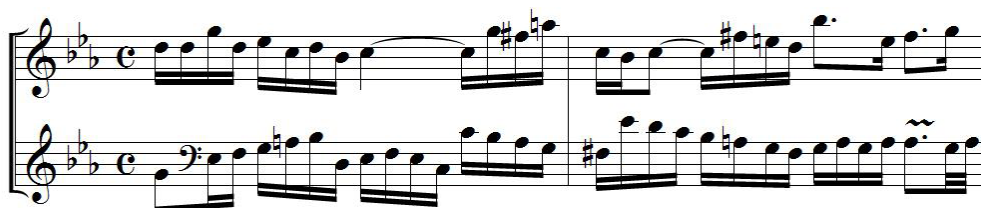
Други час

За практичан рад предвиђен је један школски час. У ту сврху наставник може понудити тест за теоријску проверу знања или задати задатак за практичну примену теорије.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Хармонски анализирати наредни пример 16

Нотни пример 16: Исечак из Двогласне инвенције c-moll, J. C. Бах



The image displays a musical score for a contrapuntal exercise, spanning measures 3 to 11. The score is written for two staves, Treble and Bass, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various rests. The exercise is divided into five systems, each starting with a measure number (3, 5, 7, 9, 11). The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and hairpins. The overall style is that of a traditional music textbook exercise.

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.3.2. Израда слободног двогласног става³² (2 часа за практичну активност ученика)

При реализацији наставне јединице *Израда слободног двогласног става*, која се заснива на практичном раду ученика ради утврђивања знања из пређеног градива, треба се осврнути на сам почетак, ток и завршетак двогласног става. Такође, неизоставно је обратити пажњу на забрањена кретања у току става, као и на употребу ванакордских тонова у виду задржица, скретница, пролазница, антиципација и педала.

Пре практичног рада интерактивном методом утврдити главна обележја двогласног става: ако оба гласа наступају истовремено у двогласном ставу, почетно сазвучје треба бити савршена консонанца: октава, квинта или, ређе, прима. Уколико један глас започиње након паузе, што је увек случај када се примењује имитација, почетно сазвучје може бити савршена консонанца, несавршена консонанца, па чак и дисонанца. У даљем току става, важно је напоменути да је хармонски ритам такав да се смена функција врши углавном на јединици бројања, тј. на наглашеним деловима такта. На тезама преовладавају несавршене консонанце, а затим и дисонанце као задржице или као акордски тонови, док су савршене консонанце исувише „празне“ да би биле на наглашеном делу такта.

При изради слободног двогласног става треба водити рачуна о појави забрањених кретања (паралелне квинте, октаве и приме; антипаралелне квинте и октаве; акцентне квинте и октаве; скривене квинте и октаве које нису пожељне када се доњи глас креће поступно, а горњи скоком; накнадне квинте и октаве). Завршна каденца двогласног става је аутентична и може бити потпуна или непотпуна.

Употреба ванакордских тонова у двогласу је неизоставна ради обогаћивања мелодије и њихова примена је свакако слободнија у односу на строги стил из периода ренесансе. У употреби су задржице – припремљене и не-припремљене, силазне и узлазне, које могу имати и накнадно разрешење са уметањем једног или више тонова. Скретнице, као ванакордски тонови који се јављају на slabим деловима такта, могу бити горње и доње, једноструке или двоструке. Врло се често употребљавају и слободне (ускочне) скретнице као и напуштене (искочне) скретнице. Пролазнице, чија је појава такође

³² У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 37–53)

честа на slabим деловима такта, могу бити једноструке или двоструке и крећу се поступно у силазном или узлазном покрету. Антиципација је типична за завршетак става, односно за аутентичну каденцу. У двогласу педал, односно оргелпункт је углавном део латентног вишегласја.

Од наставникове креативности зависи како ће реализовати 2 часа за практичну израду двогласног става. Понуђена су 3 облика рада: индивидуални, који се најчешће примењује у настави Контрапункта (ученик сам пише двогласни став, са применом свих карактеристика барокне полифоније); групни (наставник може поделити разред на две или више група, зависи од укупног броја ученика) и рад у паровима, где је један ученик у улози ствараоца (пише двогласни став), а други у улози оцењивача (оцењује тај исти рад, чиме се развија и критичко мишљење код ученика).

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити двогласни став са ритмичким, мелодијским и хармонским карактеристикама барокне полифоније, водећи рачуна о забрањеним кретањима.

Препорука: један час се може реализовати као групни рад или рад у паровима (један ученик пише мелодију у доњем гласу, на основу које замишља мелодију у горњем гласу и бележи функције и ступњеве, а затим други ученик на ту мелодију компоује другу у горњем гласу); други час конципирати у виду индивидуалног рада (примена дидактичког принципа „од лакшег ка тежем“ ради осамостаљивања у практичном раду).

- **Облици рада:** индивидуални рад, групни рад и рад у паровима.

4.3.3. Врста имитације у барокној полифонији – аналитички и практично у октави, квинти и у тоналној инверзији³³ (2 часа – 1 за обраду и 1 за практичну примену)

Први час

Имитација је ученицима позната још из предмета Вокални контрапункт, када су се срили са различитим врстама имитације и употребљавали имитациону технику компоновања полифоних вокалних облика. Имитација може да се јави на свим интервалима, међутим најчешћа је она

³³ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 59–62)

која се спроводи на горњој квинти (доњој кварта), доњој квинти (горњој кварта), октави и прими. Имитација која је спроведена на горњој квинти, односно доњој кварта је имитација на доминанти. С обзиром на то да у барокном периоду доминанта има хармонски смисао, самим тим се имитација одвија заправо у доминантном тоналитету и, у зависности од изгледа саме теме, оваква имитација може бити: реална, тонална и модулирајућа.

Тема која захтева реалан одговор почиње основним тоном, а на свом почетку не долази до V ступња. Углавном се креће у оквиру тоничног хексакорда и завршава у основном тоналитету. Одговор на овакву тему је преношење, односно дословна транспозиција у доминантни тоналитет (нотни пример бр. 87, стр. 59).

Теме које започињу доминантом или скоком тоника-доминанта или доминанта-тоника захтевају тонални одговор. На доминанту се одговара тоником и обрнуто, а остатак теме се преноси за квинту више или кварту ниже, где долази до тзв. „мутације“, тј. „тоналне мутације“, мале мелодијске измене теме при преношењу (нотни примери: бр. 88а, 88b и 88с, стр. 60).

Тема која модулира и завршава у доминантном тоналитету захтева модулирајући одговор, који има за циљ да модулира назад у основни тоналитет (нотни примери: бр. 90а и 90b, стр. 61).

Још један принцип имитације који ученицима представља новину је тонална инверзија. Да би се сачувао тоналитет и да би тонична хармонија увек била на свом месту, користи се тонална инверзија где је „осовина обртања“ терца тоничног трозвука (нотни пример бр. 86, стр. 59). Приликом обраде свих врста имитације неопходно је да наставник нотне примере одсвира на клавиру, како би ученици и слушно доживели имитацију.

Корелација се остварује са предметом Вокални контрапункт (II разред – Појам и врсте имитације, Интервал имитације, Инверзија).

- **Метода заснована на речима:** дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир.

Други час

На другом часу вежбати врсте имитације.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На задате теме написати одговоре (Задатак бр. 2 на стр. 130 у уџбенику).

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.3.4. Канон – врсте и технике³⁴ (2 часа – 1 за обраду и 1 за практичну примену)

Први час

Приликом обраде наставне јединице Канон, применом дидактичког принципа „од познатог ка непознатом“ најбрже се усвајају нова знања и долази брже до њихове практичне примене. У уводном делу часа наставник може подсетити ученике на каноне које су учили још у основној школи, али и у III разреду на часу Вокалног контрапункта (*Viva la musica, Jubilate Deo*, Драги Бато, Кока снела јаје, Интервали, *Fruit Canon...*) и захтевати од њих да их отпевају, као и да одреде којој врсти припадају (бескрајни, отворени, затворени, на октави, горњој квинти). У наставку часа теоријски обновити полифони облик канон и његову улогу у ренесансној музици, као и канонски начин имитирања.

Корелација се остварује са наставним предметом Вокални контрапункт (III разред – Канон и врсте канона, Техника израде канона).

У централном делу часа фокусирати се на примену канона у периоду барока, где је најчешће заступљен у оквиру других полифоних облика, а ређе као самостални. Двогласни канон се одвија на сваком интервалу, али је најчешћа појава канона у октави, прими, горњој квинти и доњој квинти.

Нотни пример 17: Ј. С. Бах, *Голдберг варијације*, варијација бр. 12 – канон у тоналној инверзији (Perićić, 1998, пример 190, стр. 145)



³⁴ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 63–69)

Поред посебних врста канона, који су се примењивали још у периоду ренесансе (канон у аугментацији, у диминуцији, бескрајни канон, затворени, односно загонетни канон, двоструки канон и канон у инверзији), за период барока карактеристична је појава канона у тоналној инверзији и „кружног“, односно модулирајућег канона. Канон у тоналној инверзији се израђује тако што се почетни фрагмент имитира кретањем интервала у супротном смеру, а „осовина обртања“ је терца тоничног трозвука. Овај поступак користи се за сваки фрагмент контрапункта у пропости који се на исти начин имитира у инверзији, у респости. Кружни или модулирајући канон карактеристичан је по томе што модулира по квинтном кругу навише или наниже (сваки нови тоналитет представљен је истим мотивом који се излаже наизменично у оба гласа, те је контрапункт изграђен као обртајни у октави).

Нотни пример 18: В. А. Моцарт: *Реквијем*, Domine Jesu – кружни, тј. модулирајући канон (Peričić, 1998, пример 236, стр. 178)

sed sig - ni - fer sanc - tus Mi - cha - el re - praesentet e as
- rum; sed sig - ni - fer sanc - tus Mi - cha - el re - sed
(g-moll) (c-moll) (f-moll)

in lu - cem sanc - tam, re - prae - sen - tet, re
praesentet e as in lu - cem sanc - tam, re - prae
sig - ni - fer sanc tus Mi - cha - el re praesentet, e as re - prae
sed sig - ni - fer sanc - tus Mi - cha - el re - prae
(B-dur)

- **Метода заснована на речима:** дијалашка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни и слушни примери

Препоручени нотни примери:

1. Вокални канон – канонска миса *Ad fugam*, Ђ. П. Палестрина
2. Инструментални канон – *Уметност фуге*, Канон у октави 2, Ј. С. Бах

Препоручени слушни примери:

1. *Голдберг варијације*, Ј. С. Бах
2. *Музичка жртва* (канон на *сф*), Ј. С. Бах
3. *Реквијем (Domine Jesu)* В. А. Моцарт

- **Метода заснована на практичним активностима ученика:** певање канона, одређивање врста канона
- **Облици рада:** фронтални, групни и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир, ЦД-плејер.

Други час

Други час је намењен утврђивању и обнављању градива. Могу се применити два облика рада: рад по групама и индивидуални рад. У раду по групама ученике поделити на две групе и задати следећи задатак: поделити нотне примере на којима ће групе ученика одредити врсте канона. Након прегледа задатака пожељно је да наставник јавно саопшти која је група боље урадила задатак. Када је у питању индивидуални рад задати ученицима да напишу по један двогласни канон у октави од 8 тактова или канон у тоналној инверзији на задату тему.

Шематски приказ израде канона

дискант	A	B	C	D	E	F	Каденца
бас	—	A	B	C	D	E	

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити канон у октави или канон у тоналној инверзији на задату тему (Задатак бр. 2 на стр. 69 у уџбенику).

- **Облици рада:** рад у групама и индивидуални рад.

4.3.5. Обртајни контрапункт – практично у октави, информативно у децими и дуодецими³⁵ (2 часа – 1 за обраду и 1 за практичну примену)

Први час

Савладавање обртајног контрапункта је од велике важности за ученике, јер ће принцип двоструког контрапункта у октави примењивати при самосталној изради задатака и полифоних облика, као што су инвенција и fuga. Када гласови у двогласу могу да замене своја места, а да притом однос консонанци и дисонанци остане исправан, онда се ради о изради двогласа у обртајном, тј. двоструком контрапункту.

Двоструки контрапункт може се јавити у октави, децими и дуодецими. Обртајни контрапункт у октави је када гласови мењају места у октави те настају обртаји основних интервала: прима постаје октава, секунда – септима, терца – секста, кварта – квинта и обратно. У том смислу, дисонанце остају дисонанце, несавршене консонанце остаје несавршене, савршене консонанце у обртају остају савршене, осим квинте која постаје дисонанца кварта. Из тог разлога у обртајном контрапункту у октави квинта се третира као дисонанца, може се применити на ненаглашеном делу такта као пролазница или као скретница или у силазном смеру као тешка пролазница (нотни примери: бр. 71 и 72, стр. 54).

1	2	3	4
8	7	6	5

Информативно:

Код двоструког контрапункта у децими, транспоноване гласова за дециму даје у обртају следеће интервале: прима постаје децима, секунда-нона, терца-октава, кварта-септима, квинта-секста и обрнуто. Све дисонанце у обртају остају дисонанце, док савршене консонанце постају несавршене и обрнуто. У том случају треба нагласити да је у двогласном обртајном контрапункту у децими паралелно кретање у несавршеним консонанцама (терце, сексте и дециме) немогуће, јер ће се у обртају добити забрањене паралелне октаве, квинте и приме. У обртајном контрапункту у децими,

³⁵ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 53–58)

препоручљиво је супротно и бочно кретање гласова. С обзиром на то да се паралелно кретање не примењује код дисонанци, у овом случају могуће је само супротно и бочно кретање (нотни пример бр. 75, стр. 55).

1	2	3	4	5
10	9	8	7	6

Код обртајног контрапункта у дуодецими, обртај интервала је следећи: савршене консонанце остају савршене: прима постаје дуодецима, квинта постаје октава и обрнуто, дисонанце остају дисонанце: секунда – ундецима, кварта – нона и обрнуто). Што се тиче несавршених консонанци, терца постаје децима, док секста у обртају постаје дисонанца септима, те ће се она у овом случају третирати као дисонанца (нотни примери: бр. 80, стр. 56 и 57; бр. 81 и 82, стр. 57).

1	2	3	4	5	6
12	11	10	9	8	7

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** шематски приказ свих врста обртајног контрапункта
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други час

Ради утврђивања знања, други час се заснива на практичној изради обртајног контрапункта у октави на задату тему. Препорука је да се прво примени рад у паровима, а затим индивидуални рад. За рад у паровима потребно је да један ученик пише мелодију у горњем гласу, а други ученик да двоглас допуни мелодијом у доњем гласу. Након тога извршити проверу, тј. заменити гласовима места и проверити сазвучја. За индивидуални рад сваки ученик је дужан да напише по један пример обртајног контрапункта у октави.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити обртајни контрапункт у октави на задате теме са премештањем гласова (Задатак бр. 2 на стр. 58 у уџбенику)

- **Облици рада:** рад у паровима и индивидуални рад.

4.3.6. Секвенца у контрапунктским облицима – аналитички и практично³⁶ (2 часа – 1 за аналитичку обраду и 1 за практичну активност ученика)

Први час

За уводни део часа може се применити корелација са Вокалним контрапунктом (III разред – Контрапунктска мелодија; Кантус фирмус). Неопходно је да наставник подсети ученике на забрањена кретања у изградњи контрапунктске мелодије – секвенце, које нису биле дозвољене у ренесансном контрапункту, док се у инструменталном и те како користе, чак представљају главну карактеристику инструменталне барокне полифоније. Применом дидактичког принципа „од познатог ка непознатом“, доћи до дефиниције секвенце: *секвенца је узастановно транспоновање истог мотива на друге тонске висине у једном или више гласова истовремено*. На задатом примеру анализирати делове секвенце: модел који се транспонује и његове транспозиције, тј. карике. Најчешће транспозиције су: по силазним и узлазним секундама, терцама, а ређе су по квартама и квинтама.

На различитим примерима објаснити разлику по врстама секвенци, тј. по мотивском садржају. Уколико је заступљена само у једном гласу, онда је секвенца мелодијска, а уколико обухвата све гласове ради се о мелодијско-хармонској секвенци, односно потпуној секвенци.

Секвенце се према трајању и тематском садржају карика могу поделити на:

– *фигуративне* – садрже тонове разложеног акорда или фигуративне тонове у оквиру исте хармонске подлоге (нотни примери бр. 106а и 106б, стр.70);

– *мотивске* – модел је изложен у оквиру 2-3 јединице бројања и садржи један главни метрички акценат (нотни примери бр. 107б и 107с, стр. 71);

³⁶ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 70–101)

– *двотактне* – садрже два главна метричка акцента и најмање две хармонске функције (нотни пример бр.108, стр. 71);

– *сложене* – модел садржи имитацију, прва и друга половина модела имају исти мотивски садржај, са размењеним местом гласова. Сложене секвенце су по правилу двотактне, а њихов „двојни модел“ се у целини транспонује (нотни пример бр. 111, стр. 72).

Када се говори о хармонској основи секвенце, она најчешће садржи два квинтно сродна акорда у привидно-доминантном односу, мада има секвенци које су базиране на терцно сродним или суседним акордима у моделу. Секвенце су у полифоним облицима најчешће модулирајуће.

Ради што бољег разумевања наставне јединице Секвенце неопходан је целокупни слушни доживљај, као и уочавање мотива и његово транспоноване.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир, ЦД плејер.

Други час

У оквиру ове наставне јединице други час је предвиђен за практичну активност ученика. За проверу знања из области Секвенце, потребно је да ученици напишу по једну мотивску и једну сложену (двојни модел) секундно-силазну секвенцу.

- **Метода заснована на практичној активности ученика**

Задатак: Израдити секундно-силазну секвенцу (Задаци бр. 1 и 2 на стр. 84 у уџбенику).

С обзиром на то да је у уџбенику Инструментални контрапункт наставна јединица Секвенце детаљно разрађена на чак тридесетак страна, како са теоријског аспекта, тако и са аспекта њихове практичне израде, наставнику су пружена сва методска упутства за обраду ове наставне јединице. Наставнику се пружа још једна помоћ у виду уџбеника, Секвенца у класичној инструменталној фуги, аутора Милутина Раденковића (Radenković, 1972).

- **Облици рада:** индивидуални рад.

Обнављање и утврђивање градива (2 часа)

По Плану и програму после обраде наставне јединице Секвенце, следи утврђивање и обнављање градива, за које су предвиђена 2 часа. У том смислу, један час за обнављање конципирати у аналитичком смеру. Припремити и поделити нотне примере који се односе на секундно-силазне, секундно-ушлазне, терцно-силазне и терцно-ушлазне секвенце. Ученици треба да у одабраним Баховим двогласним инвенцијама обележе модел и карике секвенце, као и да одреде њихову структуру (секундно-силазне, секундно-ушлазне, терцно-силазне или терцно-ушлазне).

Други час за утврђивање знања усмерити ка практичном раду. Ученицима задати да израде по једну врсту секвенце (секундно-силазне, секундно-ушлазне, терцно-силазне и терцно-ушлазне секвенце).

- **Метода заснована на практичној активности ученика**

Задатак: Израдити секундно-ушлазну секвенцу (Задаци бр. 1 и 2 на стр. 91 у уџбенику), терцно-силазну (Задатак бр. 1 на стр. 96 у уџбенику) и терцно-ушлазну секвенцу (Задатак бр. 1 на стр. 99 у уџбенику).

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.4. ОБЛАСТ: ИНВЕНЦИЈА (8 часова – 6 часова за обраду и 2 за обнављање и утврђивање знања)

4.4.1. Облик и тонални план инвенције³⁷ (2 часа)

Први час

Након уводног дела часа у коме ће се ученици упознати са значењем речи инвенција (lat. *inventio* – проналажење, дар измишљања), наставник их информише о постојању Бахових (15 двогласних и 15 трогласних) инвенција, које у настави контрапункта могу послужити као примери за анализу, слушање, свирање, али и за упознавање са самим обликом.

У даљем раду обновити већ обрађене елементе за изградњу инвенције: имитацију, секвенце и обртајни контрапункт. Савладавањем области *Инвенција* ученик треба да се оспособи за самосталну израду полифоног облика – двогласне дурске и молске инвенције. Разумевање саме шеме и облика инвенције је од кључне важности за њену практичну израду. Компоновању инвенције приступа се поступно, обрађујући део по део.

Ученицима представити главне делове инвенције. Први део двогласне инвенције садржи тему, затим одговор уз који ће се појавити и одговарајући контрапункт (контрасубјект) и модулирајући међустав, тј. модулаторна секвенца. Тема почиње основним тоном или квинтом тоничног трозвука, углавном на ненаглашеном делу такта, а завршава најчешће на терци тоничног трозвука на наглашеном делу такта (нотни примери: бр. 165a и 165c, стр. 102). Дужина теме је 1-2, а највише 4 такта. Након завршетка теме може се наћи кратка спона или кодета чији је задатак да повеже тему са даљим контрапунктским током (нотни примери: бр. 165d и 165e, стр. 102). Тема се излаже у горњем гласу, а одговор наступа у доњем гласу, у октави. Уз тему се појављује контрапунктска линија која се супротставља теми и назива се контрасубјект. Уколико првобитно изложен контрасубјект сваки пут прати тему у истом облику, онда се он назива стални контрасубјект (нотни пример бр. 165f, стр. 103) и формира се помоћу обртајног контрапункта у октави. Након теме и одговора следи међустав, тј. модулаторна секвенца, која има за циљ да код дурских инвенција модулира у доминантни дур, а код молских у паралелни дур.

³⁷ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 101–105)

Други део инвенције започиње излагањем теме у доњем гласу, у достигнутом тоналитету, а њене најзначајније одлике су учестале модулације и мотивски рад. Модулације се крећу у оквиру шест најближих тоналитета (основни, доминантни, субдоминантни и њихове паралеле), што је типично за један барокни облик и барокни тонални план. У другом делу инвенције, не морају бити обухваћени сви ови тоналитети, а њихов редослед је слободнији него у првом делу. Прелаз између другог и трећег дела инвенције је у виду међустава, тј. модулаторне секвенце, преко које је извршен повратак у основни тоналитет.

Трећи део почиње појавом теме било у горњем или доњем гласу у основном тоналитету. Одговор на тему у трећем делу инвенције није обавезан, али врло често пре самог завршетка може настати „миксолидијско иступање“. Након последњег наступа теме, може наступити завршна каденца, а може да следи још једно мотивско развијање елемената теме које води до каденце, као и одлагање каденце помоћу варљивог обрта (V-VI) након чега следи кода, која садржи кратку реминисценцију на тему. Одсуство теме у основном тоналитету, пре завршетка инвенције, указује на дводелност инвенције.

- **Метода заснована на речима:** монологска и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери.

Други час

На другом часу у уводном делу интерактивном методом обновити наставну јединицу Инвенција. Затим приступити слушном доживљају инвенције као полифоног облика и заступљеног контрапунктског рада у њој. Након сваког слушног доживљаја неопходна је дискусија, тј. одговори ученика на постављена питања: дефинисање делова инвенције, да ли постоји стални контрасубјект, да ли су и који међуставови секвентно грађени и слично.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Усмено анализирати слушне примере: двогласне инвенције Es-dur, f-moll и A-dur, J. C. Бах.

- **Облици рада:** групни и индивидуални рад.
- **Наставна средства:** ЦД плејер и слушни примери.

4.4.2. Двогласна инвенција – практично једна до две целе инвенције³⁸ (3 часа)

Поступним увежбавањем делова инвенције, ученици усавршавају технику израде целе дурске и молске инвенције. Као елементе за израду инвенције најпре су савладали имитацију, затим обртајни контрапункт који је неопходан за формирање сталног контрасубјекта и на крају секвенце. За успешно савладавање практичне израде инвенције могу се применити дидактични принципи „од ближег ка даљем“ и „од лакшег ка тежем“.

У уџбенику Инструментални контрапункт ауторка Живковић је на 105. страни ученицима припремила одређени тонални и формални план школске инвенције, као и теме за израду инвенција. Након разумевања школске инвенције, напреднији ученици могу приступити компоновању инвенције са другачијим решењима.

Шематски приказ школске инвенције са дурском темом

ПРВИ ДЕО			ДРУГИ ДЕО							ТРЕЋИ ДЕО	
ТЕМА	КС	МС	КС	ОДГОВОР	МС		МС	ТЕМА	МС		каденца
—	ОДГОВОР	МС	ТЕМА	КС	МС	ТЕМА	МС	КС	МС	ТЕМА	
I	I		V	V		VI		II (IV)		I	I

Шематски приказ школске инвенције са молском темом

ПРВИ ДЕО			ДРУГИ ДЕО							ТРЕЋИ ДЕО	
ТЕМА	КС	МС	КС	ОДГОВОР	МС		МС	ТЕМА	МС		каденца
—	ОДГОВОР	МС	ТЕМА	КС	МС	ТЕМА	МС	КС	МС	ТЕМА	
I	I		III	III		V ^o (VII прир.)		VI (IV)		I	I

Први час

На првом од предвиђена три часа за практичну израду инвенције, после разумевања шеме школске инвенције, наставник може ученицима задати тему за израду целе инвенције. Применом дидактичког принципа „од ближег

³⁸ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 105–106)

ка даљем“, поступним корацима преко већ усвојеног знања из одређених области – имитација (одговор на тему), обртајни контрапункт (израда сталног контрасубјекта) и међустав (модулаторна секвенца) ученици ће формирати први део инвенције.

Други и трећи час

На другом часу ће, применом дидактичког принципа „од лакшег ка тежем“, ученици почети израду другог и трећег дела инвенције. Пожељно је да трећи час послужи за израду молске инвенције, уколико је претходно израђена дурска и обрнуто.

- **Метода заснована на речима:** дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** шематски приказ инвенције
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. Анализирати једну Бахову двогласну инвенцију.
 2. Написати две инвенције, једну на молску тему и једну на дурску тему (Задатак бр. 3 на стр. 106 у уџбенику).
- **Облици рада:** групни и индивидуални рад
 - **Наставна средства:** шема, нотни примери.

4.4.3. Трогласна инвенција – аналитички³⁹ (1 час)

Наставним планом и програмом предвиђено је да ученици трогласну инвенцију не израђују практично, већ само аналитички. Бахових 15 трогласних инвенција могу послужити као примери кроз које ученици могу упознати облик трогласне инвенције, препознати већу разноврсност полифоне обраде, као и уочити разлике између двогласних и трогласних композиција.

Овом приликом ћемо омогућити разумевање са теоријског аспекта, као и пружити могућност за успешно аналитичко сагледавање. Теме трогласних инвенција започињу и завршавају исто као и код двогласних инвенција

³⁹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 181–183)

(некада могу бити ближе темама за фуге по изражајности, али су углавном једноставније и са играчким карактером).

Први део трогласне инвенције се састоји од имитационог излагања теме у односу тоника-доминанта-тоника. Прва два наступа теме налазе се у горњим гласовима, а оба су праћена контрасубјектом у басу. Разликују се два типа одговора: реални и тонални, пошто је одговор на доминанти. Испред трећег наступа теме у басу, често се налази краћи међустав који служи за модулацију из доминантног у основни тоналитет. Овај међустав се изоставља када тема почиње V супњем, када је повратна модулација изведена у кодети или када тема трећи пут не наступа у основном, већ у доминантном тоналитету. Углавном, секвентни међустав уводи у други део инвенције.

Други део трогласне инвенције почиње излагањем теме у доминантном или паралелном тоналитету, али и у основном са новим контрасубјектом. Тема пролази кроз блиске тоналитете. У другом делу тема може бити варирана, инверзна, са употребом канонске имитације итд. Међуставови повезују појаву теме у различитим тоналитетима.

Трећи део инвенције почиње излагањем теме у основном тоналитету. Осим теме овај део може да садржи секвенцу са захватањем субдоминантног поља, краће контрапунктско развијање и коду или само каденцу.

У наредном примеру обележени су главни делови инвенције, међуставови, наступи теме (*A*) и два стална контрасубјекта (први – *B* и други – *C*). Препорука је да се интерактивном методом дође до комплетне анализе трогласне инвенције. На крају часа пожељна је дискусија која се односи на поређење двогласне и трогласне инвенције (сличности и разлике).

- **Метода заснована на речима:** дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни пример инвенције за анализу
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Полифоно и хармонски анализирати задати пример (обележени су делови инвенције *A* – тема, *B* – први стални контрасубјект, *C* – други стални контрасубјект).

Нотни пример 19: Анализа *Трогласне инвенције* бр. 9 f-moll, Ј. С. Бах (Peričić, 1998, стр. 275–278)

The musical score is for J.S. Bach's Trio Invention No. 9 in F minor, BWV 999. It is in F minor (three flats) and common time (C). The score is divided into two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) is labeled 'I deo' and contains first endings A, B, and C. The second system (measures 5-7) contains second endings A, B, and C, with a '(medustav)' bracket over measures 6 and 7. The third system (measures 8-10) is labeled 'II deo' and contains first endings A, B, and C. The fourth system (measures 11-13) contains second endings A, B, and C, with a '(medustav)' bracket over measures 12 and 13. The fifth system (measures 14-16) contains first endings A, B, and C. The score is written for two staves (treble and bass clef).

4. МЕТОДИКА НАСТАВЕ ИНСТРУМЕНТАЛНОГ КОНТРАПУНКТА

19

(medustav)

22

B

A

25

A

B

C

28

(medustav)

31

III deo

A

B

C

A

B

34

- **Облици рада:** групни и индивидуални рад.

Напомена: Комплетна анализа ове трогласне инвенције се налази у уџбенику *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт* (Peričić, 1998, пример бр. 349, стр. 275–278).

Обнављање и утврђивање градива (2 часа)

За обнављање и утврђивање знања применити писмени задатак.

Писмени задатак – Израдити једну двогласну инвенцију по школској шеми.
У Нотном примеру 20 понуђене су теме за израду двогласне инвенције.

Нотни пример 20: Теме за израду двогласне инвенције (Peričić, 1998, пример 351, стр. 281 и 282)

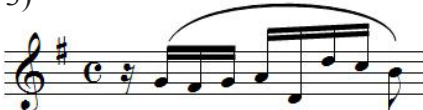
1)



2)



3)



4)



5)



6)



7)



8)



9)



10)



4.5. ОБЛАСТ: ВИШЕГЛАСНИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ СТАВ

(8 часова)

4.5.1. Хармонске, мелодијске и ритмичке карактеристике вишегласног полифоног става⁴⁰ (2 часа – 1 за обраду и 1 за практичну примену)

Први час

У периоду барока полифоне композиције су писане углавном за три или четири гласа, међу којима преовладава комплементарни ритам. У односу на двоглас, у трогласу је обим гласова нешто мањи, док је укрштање гласова чешће. Акорди се представљају са три тона. У том смислу, важно је објаснити ученицима како се представљају трозвуци, четворозвуци, доминантни нонакорд и алтеровани акорди. Трозвуци су углавном потпуни. Непотпуни трозвуци се представљају доњом терцом (или обртајем-секстом) са једним удвојеним тоном. Квинта се може појавити накнадно, али није обавезно (нотни пример бр. 169а, стр. 108).

Умањени трозвук се најчешће користи у првом обртају као сектакорд и скоро увек је потпун (нотни примери: бр. 169а и 169b, стр. 108). Прекомерни трозвук се ретко јавља, и то увек као потпун. Квинтакорди се сасвим ретко представљају чистом квинтом са удвојеним основним тоном (нотни пример бр. 170а, стр. 109). Тонику на крају композиције може представити утростручена октава (нотни примери: бр. 170b и 170c, стр. 109). Чиста кварта са удвојеним основним тоном на јаком делу такта је увек задржица. Потпуни квартсектакорд може да представи дурске и молске трозвуке само под одређеним условима (нотни примери: бр. 21b, 21c, 21e и 21f, стр. 21).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (II разред – Главни и споредни трозвуци и њихови обртаји, Главни четворозвуци и њихови обртаји).

Четворозвуци у трогласу морају бити непотпуни, те ће се изоставити квинта, ређе терца. Изостављени тонови се накнадно појављују. Доминантни нонакорд има два изостављена тона: квинту и септиму (нотни пример бр. 174а, стр. 111) или терцу и септиму (нотни пример бр. 174b, стр. 111). Нона

⁴⁰ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 107–116)

се јавља као скретница на фону доминанте или као припремљена задржица. Алтеровани акорди се представљају исто као и дијатонски трозвуци и четворозвуци. Важно је да се не изостави алтеровани тон. У прекомерном секстакорду (акорду хроматског типа) тонови се не изостављају (нотни пример бр. 27b, стр. 25).

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Споредни четворозвуци, Нонакорд, Алтеровани акорди класичне хармоније, Остали алтеровани акорди).

У циљу обogaћивања хармонског садржаја, у употреби су и ванакордски тонови као задржице, пролазнице и скретнице. Код задржица у трогласу могућа је њихова појава са разрешењем у савршену консонанцу (9-8 у горњем гласу, 4-5 у доњем гласу и др.), јер сада трећи глас може допунити хармонију акордском терцом. Пролазнице и скретнице користе се као једноструке или двоструке. У трогласу је, такође, могућа појава напуштених (искочних) и слободних (ускочних) скретница.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (II разред – Ванакордски тонови) и Вокалним контрапунктом (III разред – Синкопиране дисонанце у трогласу, Трогласни став са два флоридуса).

Забрањена кретања у трогласу су мање строга него у двогласу. Скривене квинте и скривене октаве су дозвољене када се горњи (највиши) глас креће поступно, а доњи (најнижи) глас креће скоком, а и онда када се не јаве између два спољна гласа. Акцентне квинте и октаве се могу срести, али на растојању. Накнадне квинте и октаве се ретко јављају. Антипаралелне октаве се не употребљавају, док се антипаралелне квинте могу наћи, али не између спољашњих гласова.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Забрањена кретања) и Вокалним контрапунктом (III разред – Трогласни став са једним флоридусом, Забрањена кретања).

Као и код двогласа, пажњу треба посветити почетку и завршетку трогласног става. Када у трогласу истовремено почињу сва три гласа (што је најређи случај), обично је удвојен основни тон са терцом тонике. Када истовремено почињу два гласа, они доносе тоничну октаву, терцу или квинту, а трећи глас се прикључује након паузе. У имитационим облицима, гласови наступају један по један. Завршна каденца је иста као и у двогласу, само што има потпунију хармонију. За завршну каденцу је типична појава антиципације, и

то у једном од горњих гласова, и претходи основном тону тонике. Завршна тоника може бити представљена утрострученим основним тоном, удвојеним основним тоном и терцом или потпуним акордом, када су заступљени и прекобројни гласови (нотни пример бр. 183, стр. 116).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** школска табла, нотни примери, клавир.

Други час

Други час је предвиђен за практичне активности ученика. Потребно је да на одређеном задатом примеру ученици хармонски анализирају дело, као и да обележе пролазнице, скретнице и задржице. На завршном делу часа пожељно је да наставник анализирани пример одсвира на клавиру, са посебним освртом на ванакордске тонове и каденце.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Хармонски анализирати Трогласну инвенцију B-dur, J. С. Бах

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.5.2. Практична израда трогласног става, без примене имитације⁴¹ (4 часа)

Ученици треба да се оспособе да сами израђују трогласни полифони став, без употребе имитације. Најбољи начин вежбања је када је једна мелодијска линија већ задата, како би ученици могли да одреде латентне хармонске функције. Затим израђују контрапункт у другом гласу, уз истовремено скицирање тонова који употпуњују хармонске функције и који ће бити ослонац за израду трећег гласа.

Први двочас

Применом дидактичног принципа „од лакшег ка тежем“ два часа реализовати кроз групни рад: један ученик обележава латентне хармонске функције, други израђује контрапункт у другом гласу, уз истовремено скицирање

⁴¹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 117–118)

тонова у трећем гласу за употпуњавање хармоније, а трећи ученик израђује трећи скицирани глас, са увођењем ванакордских тонова.

Други двочас

Наредни корак је самостална израда сва три гласа, уз употребу комплементарног ритма (нотни пример бр. 184, стр. 117). У складу са тим, друга два часа конципирати у виду индивидуалног рада.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити један трогласни став на задату мелодијску линију (Задатак бр. 1 на стр. 117 у уџбенику)

- **Облици рада:** групни рад (по 3 ученика) и индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла.

4.5.3. Троструки обртајни контрапункт – аналитички⁴² (2 часа – 1 час за обраду и 1 час за анализу)

Први час

Када сва три гласа могу да замене своја места, у питању је троструки контрапункт. Троструки контрапункт се ученицима представља само информативно. Обртај гласова могућ је само у октави. Дакле, треба водити рачуна о чистој квинти, која у обртају постаје чиста кварта и о њеној употреби на јаком делу такта. Постоји шест могућности за премештање мелодијских линија које истовремено звуче.

КОМБИНАЦИЈЕ ГЛАСОВА					
дискант	дискант	средњи глас	средњи глас	бас	бас
средњи глас	бас	бас	дискант	дискант	средњи глас
бас	средњи глас	дискант	бас	средњи глас	дискант

⁴² У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 118–119)

Троструки контрапункт има практичну примену у фугама са три теме, у фугама са два стална контрасубјекта и у трогласним секвенцама где мотиви мењају места по гласовима.

На примеру једне троструке фуге (Фуга бр. 14 *fis-moll* из ДТК II, Ј. С. Бах) наставник ће ученицима аналитички представити примену троструког контрапункта.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** слушни пример

Препоручени слушни пример: Фуга бр. 14 *fis-moll* из ДТК II, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни и слушни примери, ЦД плејер.

Други час

На другом часу ученици треба да упознају рад троструке фуге, тј. да уоче троструки обртајни контрапункт у фуги.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Уочити наступе тема у Фуги бр. 14 *fis-moll* из ДТК II, Ј. С. Бах и одредити ком типу троструке фуге припада.

- **Облици рада:** групни и индивидуални рад.

4.6. ОБЛАСТ: ФУГА (20 часова)

4.6.1. Облик и тонални план фуге⁴³ (3 часа)

Први час

Најзначајнијем облику барокног полифоног стила – фуги, посвећен је највећи број часова за обраду, израду и вежбање. У уводном делу часа пажњу усмерити на тумачење порекла и значење речи фуга (лат. *fugare* – терати у бег или *fugere* – бежати). Затим ће наставник упознати ученике са историјским развојем овог полифоног облика, о сличностима фуге са каноном и ричеркаром.

Централни део часа подразумева проучавање и анализу барокног полифоног облика – фуге. На конкретном примеру (Фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах) представити монотематизам фуге и имитацију, али и предочити постојање фуге са две, три, па чак и четири теме. О постојању броја гласова у фуги нагласити да су најчешће трогласне или четворогласне фуге, док су ређе фуге са пет гласова и више. Према тоналном плану фуге могу се уочити три главна дела која садрже мање или веће међуставове. Улога међустава је „одмор“ или „предах“ од врло честих имитација теме, у којима је заступљен контрапунктски рад са мотивима, а и омогућавају модулирање у друге тоналитете:

- *Експозиција* у којој се излаже тема кроз све гласове, наизменично на тоници и доминанти;
- *Развојни део* у коме се тема излаже у новим тоналитетима или са новим начином имитације;
- *Завршни део* који садржи тему у основном тоналитету.

На крају часа обавезно преслушати једну до две једноструке фуге и да том приликом, уз наставникову помоћ, ученици одреде главне делове фуге и препознају места модулације.

Корелација се остварује са наставним предметом Историја музике (III разред – Аналитички приказ барокних жанрова Ј. С. Баха) и Упоредним клавиром (III и IV разред – Полифоне композиције).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка

⁴³ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 123)

- **Метода заснована на посматрању**

Препоручени нотни пример: Фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** клавир, нотни примери, ЦД плејер.

Други час

Након теоријског аспекта фуге, на другом часу обраде ове наставне јединице пожељно је да се теорија повеже са праксом. На одабраном примеру фуге применити групни рад, при чему ће се ученици одредити за одређени задатак, у складу са својим афинитетима: један ученик ће одредити делове фуге, други ће одредити мале и велике међуставове, а трећи ће извршити хармонску анализу фуге (одредити места и врсте модулације и тоналитете).

- **Метода заснована на практичним активностима ученика:** нотни пример

Препоручени нотни пример: Фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** групни рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Трећи час

Трећи час је предвиђен за индивидуални практични рад, тј. анализу дурске или молске трогласне фуге.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: На примеру Фуге бр. 5 D-dur и Фуге бр. 6 d-moll из ДТК I, Ј. С. Бах, одредити главне делове фуге и обележити све наступе теме

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4.6.2. Одговор – реалан, тоналан и модулирајући⁴⁴ (2 часа)

Први час

С обзиром на то да је тема језгро фуге из које настаје и развија се цео облик, неопходно је један час посветити анализи теме и њеним ритмичким, мелодијским и хармонским карактеристикама. Она мора бити довољно изражајна како би свака њена појава била запажена. Ритмичке

⁴⁴ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 123–131)

карактеристике теме уочавају се кроз употребу упадљиве ритмичке фигуре, синкопе, понављању тона, употребом паузе на почетку теме, тј. у „глави“ теме (нотни пример бр. 192, стр. 123).

Што се тиче мелодијских карактеристика најупадљивија је употреба одређеног интервалског скока. За „главу“ теме уобичајен је скок квинте или кварте, док се у току теме могу јавити различити интервалски скокови, акордско разлагање, хроматика, скокови умањених или, ређе, прекомерних интервала. Мелодијски обим теме не би требало да премаши октаву, тема треба да има таласасте обресе и један кулминациони тон (нотни пример бр. 193, стр. 124).

Хармонска основа теме је јасна и она обухвата најмање две функције – тонику и доминанту основног тоналитета, а чешће су присутне и све три функције (нотни примери: бр. 194 и 195, стр. 124). Дужина теме фуге је од једног до шест (у брзом темпу) тактова и обично завршава терцом тоничног трозвука (нотни пример бр. 196, стр. 125).

Као што је било говора и код тема за инвенцију, тема фуге може имати кодету која подразумева мотивски изразитију групу тонова који се надовезују на тему или спону (спојницу) која може да има само један тон (нотни примери: бр. 197, стр. 125).

После наставникове теоријске обраде теме за фугу и њених карактеристика, у другом делу часа инсистирати на интерактивном односу са ученицима. На неколико одабраних фуга из Бахове збирке *Добро темперовани клавир* задати ученицима анализу теме. Може се применити рад у групама или индивидуални рад.

Други део часа је посвећен обради одговора на тему фуге.

Први наступ теме (дукс или субјект) почиње основним тоналитетом док је одговор (комес) на доминанти, тј. у доминантном тоналитету. У зависности од структуре теме, одговор може бити:

– *Реалан* – код тема које се крећу поступно од I ступња, а завршавају се основним тоналитетом па се комес у целини одвија у доминантном тоналитету, у дословној транспозицији (нотни пример бр. 199, стр. 126).

Препоручени нотни примери за реалан одговор:

1. Фуга бр. 5 D-dur
2. Фуга бр. 6 d-moll
3. Фуга бр. 9 E-dur

4. Фуга бр. 14 *fis-moll*

5. Фуга бр. 20 *a-moll* из ДТК I, J. С. Бах

– *Тоналан* – код тема које почињу скоком тоника – доминанта у комесу ће следити скок доминанта – тоника, или скоком доминанта – тоника у комесу ће следити скок тоника – доминанта, после чега наступа презначење у доминантни тоналитет; код тема које почињу V ступњем и одвијају се у сфери доминанте, имаће одговор у сфери тонике све док се у дуксу не појави убедљива каденца у основном тоналитету, те до ове каденце имитација тече у горњој квати уместо у горњој квинти; када се у глави теме понавља V ступањ, у одговору ће се понављати I ступањ основног тоналитета (нотни примери: бр. 200, стр. 126, бр. 201, 202, 203, 204, стр. 127 и 128, и бр. 205, стр. 128).

Препоручени нотни примери за тоналан одговор:

1. Фуга бр. 2 *c-moll*
2. Фуга бр. 11 *F-dur*
3. Фуга бр. 12 *f-moll*
4. Фуга бр. 13 *Fis-dur*
5. Фуга бр. 17 *As-dur*
6. Фуга бр. 21 *B-dur*
7. Фуга бр. 23 *H-dur* из ДТК I, J. С. Бах

– *Модулирајући* – имају фуге са модулирајућом темом, одговор се враћа из доминантног у основни тоналитет (нотни примери: бр. 206 стр. 128 и бр. 207, стр. 129).

Препоручени нотни примери за модулирајући одговор:

1. Фуга бр. 7 *Es-dur*
2. Фуга бр. 18 *gis-moll*
3. Фуга бр. 24 *h-moll* из ДТК I, J. С. Бах

За сваки од ових одговора на тему фуге ученицима приказати по један од препоручених нотних примера.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и побројаних фуга из ДТК I
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Анализирати особености теме из ДТК (Задатак бр. 1 на стр. 130 у уџбенику)

- **Облици рада:** фронтални, групни и индивидуални рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Други час

Други час конципирати кроз проверу знања, тј. утврђивање реалног и тоналног одговора кроз групни и индивидуални рад. На примеру тема фуга из друге свеске Добро темперовани клавир, потребно је да ученици одреде која тема има реалан, а која тоналан или модулирајући одговор. Такође, препорука је да се одговор на тему примени практично, тј. да се израде одговори на задате теме.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. Одредити врсте одговора на тему фуга из ДТК II.
2. Израдити одговоре на теме фуга (Задатак бр. 2 на стр. 130 у уџбенику).

- **Облици рада:** групни и индивидуални рад.

4.6.3. Контрасубјект – све и практично⁴⁵ (2 часа)

Први час

Применом дидактичког принципа „од познатог ка непознатом“ у уводном делу часа, у интеракцији са ученицима, наставник ће подсетити ученике на већ обрађену наставну јединицу – инвенцију, у којој се први пут спомиње термин контрасубјект. Самим тим обновиће се знање о контрасубјекту, мелодијској линији која се јавља уз одговор на тему, која ритмички и хармонски допуњује тему, са њом образује комплементарни ритам и контрастрира јој. Нагласити да, уколико се у току фуге јави иста контрапунктска мелодија уз сваку појаву теме, онда је то стални контрасубјект. Како би стални контрасубјект могао бити подједнако применљив испод или изнад теме, мора бити израђен у двоструком контрапункту, односно у обртајном контрапункту у октави. Том приликом неопходно је обновити двоструки контрапункт у октави који се најчешће примењује за израду сталног контрасубјекта у фугама.

⁴⁵ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 132–137)

Други час

Други час усмерити ка практичној изради сталног контрасубјекта, уз смернице наставника, кроз формирање скице контрасубјекта уз тему. Најбоље је прво одредити латентну хармонију саме теме, а затим скицирати контрасубјект тако да на јаким деловима такта буду тонови који ће најбоље представљати хармонске функције. Такође, води се рачуна о правилима о двоструком контрапункту као и о избегавању покрета гласова скоком у истом смеру. Додавањем фигуративних тонова, акордског разлагања и пауза, контрасубјект добија прави изглед и са темом образује комплементарни ритам. Контрасубјект у фуги се први пут јавља уз одговор и тако израђена контрапунктска мелодија транспонује се у доминантни тоналитет уз комес. Завршетак дукса и почетак контрасубјекта се повезује помоћу споне. Код тема које захтевају тонални одговор најбоље је да контрасубјект започне после интервала који ће у комесу доживети мутацију.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни пример Фуге бр. 10 e-moll из ДТК I, Ј. С. Бах
- **Метода заснована на практичним активностима**

Задатак: Израдити стални контрасубјект у двоструком контрапункту у октави, један на дурску тему и један на молску тему

- **Облици рада:** фронтални и индивидуални рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

4.6.4. Трогласна експозиција фуге – практично⁴⁶ (3 часа)

С обзиром на то да писмени део годишњег испита инструменталног контрапункта подразумева израду експозиције трогласне фуге на задату тему, са тоналним одговором, без великог међустава, неопходно је посебно обратити пажњу приликом обраде ове наставне јединице. Сматра се да су ученици на претходним часовима и на презентованим нотним примерима аналитичким путем савладали све елементе експозиције фуге, и приступа се и њеној практичној изради.

⁴⁶ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 138–143)

Први час

Први од предвиђена 3 часа за практичну израду трогласне експозиције фуге употребити на интерактивност која се може постићи перманентним повезивањем претходно савладаног теоријског знања и практичне примене. Сам назив експозиција подразумева експонирање, тј. излагање теме по гласовима, онолико пута колико фуга има гласова. Појединачни наступ теме, наизменично на тоници и доминанти по гласовима, тј. редослед излагања теме назива се реперкусија. Како би се тема истакла при свакој појави, наставник ће ученицима предочити принципе добре реперкусије, да не би дошло до неповољног размака између гласова, као и то да је прво излагање теме (у једногласју) најбоље у спољним гласовима, првенствено у дисканту. У складу са тим, типичне правилне реперкусије у експозицији трогласне фуге су:

1.	Дискант ДУКС Т	Средњи глас КОМЕС Д	Бас ДУКС Т
2.	Бас ДУКС Т	Средњи глас КОМЕС Д	Дискант ДУКС Т
3.	Средњи глас ДУКС Т	Дискант КОМЕС Д	Бас ДУКС Т

Када у експозицији трећи пут наступа тема, започиње трогласни став и прво сазвучје може бити консонантно у виду квинтакорда (потпуног или непотпуног) или сектакорда, а може бити и дисонантно, где један од раније присутних гласова има задржицу, пролазницу или акордску дисонанцу. Овај трећи наступ теме у експозицији долази након малог (интерног) двогласног међустава. Улога овог међустава је да се изврши повратак из доминантног тоналитета у коме се изложио комес, у основни тоналитет у коме ће наступити трећа појава теме као дукс. Такође, у међуставу се разрађује мотивски материјал који може бити преузет из саме теме, контрасубјекта или из кодете. Он се без прекида надовезује на комес и контрасубјект а модулација је најчешће изведена дијатонским путем. Међустав се може изоставити у случају да тема почиње доминантом, да тема почиње и завршава првим

ступњем (ако је контрасубјект обезбедио повратак из доминантног у основни тоналитет) и да је тема модулирајућа. Када наступи трећи глас са темом, прва два гласа не прекидају контрапунктски ток. Глас у коме је био комес наставља са контрасубјектом, а глас којим је започела fuga има слободну контрапунктску линију која хармонски допуњује тему и контрасубјект и образује са њима комплементарни ритам.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни пример експозиције Фуге бр. 6 d-moll из ДТК I, J. С. Бах
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Други и трећи час

Преостала два часа реализовати на практичним активностима ученика, кроз индивидуални рад. Нарочито је важно да наставник инсистира на свирању урађених задатака експозиције сваког од ученика, највише ради слушног доживљаја, као и да заједничком анализом и закључком дођу до најбољег решења.

- **Метода заснована на практичним активностима**

Задатак: Израдити експозицију трогласне фуге на дурску и молску тему.

- **Облици рада:** индивидуални рад
- **Наставна средства:** школска табла и клавир.

4.6.5. Проширена експозиција и контраекспозиција⁴⁷ (2 часа)

Од предвиђена 2 часа за обраду ове наставне јединице, један час реализовати са теоријског аспекта наставника, а други са аналитичког.

Први час

У вези са претходном наставном јединицом уводни део часа посветити обнављању експозиције фуге. Након тога приступити обради нове наставне јединице, проширене експозиције и контраекспозиције. Када се у трогласној

⁴⁷ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 144–145)

фуги тема излаже и четврти пут (најчешће као комес у једном од спољних гласова који је раније донео тему као дукс) то се назива проширена експозиција. На овај начин стиче се утисак о појави четвртог гласа иако га нема. Прекобројно излагање теме може да наступи одмах иза претходног, после кратког прелаза, после краћег међустава или после развијеног међустава. На различитим нотним примерима (Фуга бр. 21 B-dur, без међустава; Фуга бр. 8 dis-moll са краћим међуставом и Фуга бр. 7 Es-dur са развијеним међуставом из ДТК I, J. C. Бах) представити елементе проширене експозиције.

Поред проширене експозиције код фуге су заступљене и контраекспозиције, појава два и више прекобројних наступа теме у оквиру основног и доминантног тоналитета. Она је потпуна само ако тема прође кроз све гласове. Контраекспозиција наступа након развијеног међустава који се налази између ње и експозиције. Након међустава наступа тема у основном или доминантном тоналитету, уз контрапунктирање других гласова. Оно по чему се контраекспозиција разликује од експозиције је реперкусија гласова у контраекспозицији која је другачија у односу на експозицију. На нотним примерима (Фуга бр. 9 E-dur, Фуга бр. 11 F-dur и Фуга бр. 15 G-dur из ДТК I, J. C. Бах) представити различите примене контраекспозиције.

Други час

Други час засновати на практичном раду, конкретно анализи задатих нотних примера. Наиме, наставник ће поделити одговарајући број примера по групама, где ће ученици одређивати да ли задата фуга има проширену експозицију или контраекспозицију.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери побројаних примера фуге са проширеном експозицијом и контраекспозицијом
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. Одредити проширену експозицију на примеру Фуга бр. 3 Cis-dur, Фуга бр. 7 Es-dur и Фуга бр. 17 As-dur из ДТК I, J. C. Бах
 2. Одредити контраекспозицију на примеру Фуга бр. 9 E-dur, Фуга бр. 11 F-dur и Фуга бр. 15 G-dur
- **Облици рада:** групни рад.

4.6.6. Међуставови у фуги⁴⁸ (2 часа)

Први час

Надовезујући се на претходну наставну јединицу, где је већ поменуто да су у експозицији заступљени краћи и дужи међуставови, у уводном делу часа користити дидактички метод „од познатог ка непознатом“ и инсистирати на интерактивној настави.

У даљем току часа наставник ће наставити са обрадом нове наставне јединице. Делови фуге повезују се међуставовима који су развијени и називају се великим (екстерним) међуставовима. Интерни међуставови који се налазе унутар делова фуге су мањих димензија. Дужина великог међустава зависи умногоме од димензија саме фуге као и од дужине теме (ретко ће међустав бити краћи од теме). У екстерним међуставовима учествује пун број гласова, мада у вишегласним фугама и један глас мање (у четворогласној – три гласа, у петогласној – четири гласа, итд.). Материјал за израду међустава може бити преузет из теме, контрасубјекта, кодете, из малог међустава из експозиције, док ретко има нови материјал. С обзиром на то да су ученици већ савладали област секвенце, пожељно је обновити ову наставну јединицу, јер је секвенца најчешћи принцип израде међустава, која је врло често и модулирајућа, са задатком да споји наступе теме у разним тоналитетима. Међустав се надовезује на претходни ток, као што и каденца која потврђује тоналитет не прекида ток фуге. Хармонски ток секвенце зависи од полазног и циљног тоналитета, од смера секвенце као и од садржаја модела секвенце.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Дијатонска модулација).

Мотивска секвенца може бити једноставна тако да у њој сваки глас има сопствени мелодијско-ритмички профил, или се у паралелним терцама или секстама трећи глас ослања на један од друга два (нотни пример бр. 228, стр. 146). Такође, секвенца може да садржи и сложенији контрапунктски рад (нотни пример бр. 229, стр. 147). Врло је честа употреба двојног модела у трогласној секвенци, који се образује тако што се спроводи имитација једино водећег мотива (дословно, у инверзији, или само у ритмичкој имитацији), док трећи глас има свој мотив (нотни пример бр. 232, стр. 148 и 149). Постоје и међуставови који су слободне грађе, мада се они ређе примењују од секвентних.

⁴⁸ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 145–156)

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Други час

Други час реализовати кроз практичну израду трогласних секвенци које се могу увежбавати на неколико начина. Први начин је да се крене од двогласне секвенце којој се додаје трећи глас као хармонска допуна. Трећи глас се може образовати и дељењем постојећих мелодијских линија двогласне секвенце, уз допуну и уз варирања. Један од занимљивих начина је када се за модел секвенце искористи инверзија главе теме. За секвенце у којој два гласа размењују места потребан је план израде: одабрани мотив се распо-ређује у два гласа, у одређеном интервалу секвентне транспозиције, затим се попуњава двоглас са коресподентним мотивом, у обртајном контрапункту у октави, док се трећи глас који понавља свој мотив пише напоследку. При-ликом поставке модела секвенце, увек се мора водити рачуна о његовој хармонској садржини, као и о добром повезивању карика. За практичан рад пожељно је прво применити групни рад или рад у паровима, а тек на крају индивидуални рад.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери секвентно и не-секвентно грађених међуставова у Фуги бр. 2 c-moll и Фуги бр. 5 D-dur из ДТК I, J. С. Бах

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Израдити секвентно грађени модулирајући међустав.

- **Облици рада:** групни рад, рад у паровима и индивидуални рад.

4.6.7. Спроводни и завршни део фуге⁴⁹ (2 часа)

Први час

Спроводни, односно развојни део фуге, назива се још и модулаторни и разрадни део, јер се у њему тема спроводи у новим тоналитетима. Учени-

⁴⁹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 156–166)

цима се наглашава да су тоналитети кроз које пролази тема у развојном делу у складу са барокним облицима, те се ради о тоналитетима прве групе, тј. паралелном, доминантном, субдоминантном и њиховим паралелама у односу на почетни тоналитет. Развојни део почиње темом у паралелном или доминантном тоналитету, без обзира да ли је почетни тоналитет дур или мол. Даљи редослед тоналитета је слободан као и број наступа теме.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија (III разред – Дијатонска модулација).

Занимљиви су примери где тема започне у једном, а заврши у другом тоналитету, иако у експозицији није била модулирајућа. Спроводни део следи након развијеног међустава са каденцом и на тај начин ће и ученици помоћу школске шеме фуге вежбати његову израду. Такође, могуће је да се тема фуге уграђује у завршетак међустава тако што почиње и пре каденцирања осталих гласова, а може да наступи и као да ће наставити претходну секвенцу. Постоје и примери где је изостављен међустав између експозиције и развојног дела (Фуга бр. 1 C-dur из ДТК I, Ј. С. Бах, и Фуга бр. 17 As-dur из ДТК II, Ј. С. Бах). Ученике треба информисати и о оваквим случајевима и анализирати поменуте нотне примере.

Наступ теме по гласовима, односно реперкусија гласова је слободнија у развојном делу. Најбоље је да у развојном делу тему изложи онај глас са којим није започела експозиција. Ако се тема излаже у истом гласу два пута узастопно, онда наступи теме морају бити у различитом тоналитету и одвојени дужим међуставом. У развојном делу, поред тога што се тема излаже у свом изворном облику, она може бити и у инверзији (*Уметност фуге*, Фуга бр. 5, Ј. С. Бах), аугментацији (Фуга бр. 2 c-moll из ДТК II, Ј. С. Бах), ређе диминуцији (Фуга бр. 9 E-dur из ДТК II, Ј. С. Бах) или стрети (Фуга бр. 1 C-dur, Фуга бр. 6 d-moll и Фуга бр. 8 dis-moll из ДТК I, Ј. С. Бах).

Стални контрасубјект је углавном задржан током целе фуге. Међутим, на почетку развојног дела може се јавити нови контрасубјект који ће од тог тренутка преузети улогу сталног контрасубјекта (Фуга бр. 24 h-moll из ДТК II, Ј. С. Бах).

Мали (интерни) међуставови који се јављају у току развојног дела могу бити израђени на основу мотивског материјала из експозиције, а њихова улога је достизање новог тоналитета. Други екстерни међустав (између развојног и завршног дела фуге) је развијенији и задатак му је повратак у основни тоналитет.

Завршни део садржи излагање теме у основном тоналитету. Тема може да прође кроз све гласове или кроз неколико гласова, па чак да је донесе и само један глас. У сваком случају, завршни део није поновљена експозиција. Тема може да се појави у стрети, инверзији, аугментацији или са мањим променама. Завршни део фуге такође садржи интерне међуставове који су краћи од екстерних (нотни пример бр. 250, стр. 161 и 162).

Крај последњег наступа теме може значити и завршетак фуге, аутентичном каденцом. Међутим, крај може бити одложен варљивом каденцом, па се надовезују кратки сродни мотиви. Ако се контрапунктски ток настави и после аутентичне каденце, реч је о коди. Могуће је да се у коди јаве и прекобројни, допунски гласови, који доприносе пуноћи звука завршетка. За молске фуге уобичајен завршетак је пикардијском терцом ако се фуга завршава терцним положајем тоничног квинтакорда (нотни пример бр. 252, стр. 163).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и побројани примери у тексту
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни примери.

Други час

Препорука је да се други час заснива на аналитичком сагледавању конкретних примера, применом рада у паровима и индивидуалног рада. Такође, не треба изоставити ни преслушавање истих примера, било свирањем на клавиру или слушањем на ЦД плејеру, ради слушног доживљаја појаве теме у различитим тоналитетима, као и хармонске везе у међуставовима.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак: Анализирати развојни и завршни део фуге наведених примера

- **Облици рада:** рад у паровима и индивидуални рад
- **Наставна средства:** клавира и ЦД плејер.

4.6.8. Стрета и оргелпункт – педал⁵⁰ (1 час)

Стрета (итал. *stretta* – збијање) је нови термин који се представља ученицима, а подразумева канонску имитацију теме чија појава остварује напетост и градацију музичког израза. У уводном делу часа захтевати од ученика да обнове наставну јединицу Канон, да уоче канонску имитацију. Надовезујући се на већ познато, наставник ће у даљем делу часа објаснити стрету као синоним канонске имитације. Појава стрете је карактеристична за завршни део фуге, мада се може јавити и у развојном делу (нотни примери: бр. 255 и 256, стр. 168 и 169, и бр. 257, стр. 169).

У стрети могу учествовати најмање два гласа, а највише сви гласови фуге и они доносе тему у изворном облику, као дукс или као комес, или пак наизменично. Гласови могу донети тему и у инверзији, аугментацији, диминуцији и различитим комбинацијама. Стрета је најчешће имитирана у октави, мада интервал имитације може бити и квинта, кварта или било који други интервал. Реперкусија гласова у стрети је слична као и у експозицији, ради препознавања сваког наступа теме. На конкретном примеру Фуге бр. 22 b-moll из ДТК I, Ј. С. Баха, показати завршни део који садржи чак петогласну стрету (нотни пример бр. 261, стр. 172).

Педал или оргелпункт је честа појава у барокним фугама и може бити на тоници или доминанти основног тоналитета. Педал на доминанти наступа пред завршним делом, на почетку завршног дела или близу његовог краја, а његова функција је да појача напетост. Педал на тоници долази пред сам крај фуге, како би учврстио тоничну функцију и врло често се над њим одвија завршно иступање у субдоминантну област, а неретко и последњи пут излаже тема.

Корелација се остварује са наставним предметом Хармонија III разред – Педал).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и слушни примери

Препоручени слушни примери завршног дела су:

1. Фуга бр. 1 C-dur, Фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах
2. Фуга бр. 15 G-dur из ДТК II, Ј. С. Бах

⁵⁰ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 167–173)

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни и слушни примери, ЦД плејер.

У уџбенику *Инструментални контрапункт* (Živković, 1997) на 174. страни ауторка препоручује план школске фуге.

Шематски приказ школске фуге са дурском темом

ЕКСПОЗИЦИЈА					РАЗВОЈНИ ДЕО						
ДУКС	СКС	ММС	КП	ВМС	КС	КОМЕС	МС	КП	МС	ТЕМА	ВМС
—	КОМЕС	ММС	СКС	ВМС	ДУКС	КС	МС	КП	МС	КС	ВМС
—	—	—	ДУКС	ВМС	КП	КП	МС	ТЕМА	МС	КП	ВМС
I	V		I		VI	III		IV		II	

ЗАВРШНИ ДЕО			КАДЕНЦА ИЛИ СТРЕТА	КОДА
ДУКС	МС	СКС		
СКС	МС	КП		
КП	МС	ДУКС		
I		I		

Шематски приказ школске фуге са молском темом

ЕКСПОЗИЦИЈА					РАЗВОЈНИ ДЕО						
ДУКС	СКС	ММС	КП	ВМС	КС	КОМЕС	МС	КП	МС	ТЕМА	ВМС
—	КОМЕС	ММС	СКС	ВМС	ДУКС	КС	МС	КП	МС	КС	ВМС
—	—	—	ДУКС	ВМС	КП	КП	МС	ТЕМА	МС	КП	ВМС
I	V ^o		I		III	VII прир.		IV		VI	

ЗАВРШНИ ДЕО			КАДЕНЦА ИЛИ СТРЕТА	КОДА
ДУКС	МС	СКС		
СКС	МС	КП		
КП	МС	ДУКС		
I		I		

4.6.9. Фуга са две или више тема – типови фуге⁵¹ (1 час)

Наставна јединица *Фуга са две или више тема* обрађује се теоријски, уз осврт на примере из литературе. Фуга са две теме или двострука (дупла) фуга садржи две теме које ће се током фуге појавити у симултаном звучању, па због тога морају бити израђене у двоструком (обртајном) контрапункту. Како се нека од ових тема не би поистоветила са контра-субјектом, оне морају бити изражајне, различите по карактеру и садржајно значајне. Поред разлика у мелодији и ритму, теме се разликују и по дужини, тј. никада не почињу у исто време што доприноси њиховој изражајности, али готово увек завршавају у исто време. Њихов истовремени наступ и заједничко каденцирање подразумева да морају имати исту хармонску основу. У односу на место увођења друге теме, код двоструке фуге разликујемо три типа:

- теме се у експозицији излажу заједно (нотни пример бр. 263, стр. 175 и 176),
- друга тема се прикључује у развојном делу (нотни пример бр. 264, стр. 176 и 177),
- теме имају посебне експозиције (нотни пример бр. 265, стр. 177 и 178).

Након теоријског излагања наставне јединице пожељно је и слушно доживети фугу са две теме и са уочавањем наступа обеју тема током трајања фуге. Препоручени слушни примери за сва три типа фуге су: Реквијем (Kyrie eleison), В. А. Моцарт; Уметност фуге, Фуга бр. 9 и Фуга бр. 18 gis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах.

Код троструке (са три теме) или четвороструке (са четири теме) фуге, сваки глас мора имати сопствену ритмичко-мелодијску физиономију и треба бити садржајно значајнији од контра-субјекта. Како се гласови појављују симултано, аналогно двострукој фуги, тако се трострука мора изградити у троструком контрапункту, а четворострука у четвороструком контрапункту. Такође, формална структура је слична као код двоструких фуга, с тим што се први тип (истовремено излагање трију тема) на почетку фуге најређе јавља, из разлога што је слушаоцу тешко да их на тај начин препозна (нотни пример бр. 266, стр. 178).

⁵¹ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 175–180)

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** слушни примери

Препоручени слушни примери троструке фуге су:

1. Прелудијум A-dur из ДТК I, Ј. С. Бах
2. Фуга бр. 2 cis-moll и Фуга бр. 14 fis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** фронтални рад
- **Наставна средства:** нотни и слушни примери, ЦД плејер.

4.6.10. Примена фуге⁵² (1 час)

Разумевање фуге као облика, њених делова, принципа израде, примене, као и фугираног рада у барокној музици уопште, од велике је важности за ученике. Обрада ове целокупне области подразумева не само оспособљеност ученика да самостално израђују дурску или молску фугу према школској шеми, већ и да умеју да препознају облик или фугирани рад у литератури, слушним примерима, композицијама које свирају на инструменту, као и да умеју аналитички да приступе партитури. Фуга се као самостални облик ретко појављује. Најчешће је заступљена у виду диптиха, где први, уводни део чине прелудијум, токата или фантазија, нарочито код клавирске музике или музике за оргуље. Свакако најтипичнији примери ове врсте су прелудијуми и фуге из збирке *Добро темперовани клавир*, Јохана С. Баха, која садржи 24 прелудијума и фуга у свим дурским и молским тоналитетима.

У саставу цикличних облика (свите, сонате, концерти) може се наћи фуга или само фугато. У барокним концертима типа кончерта гроста, јавља се посебан вид концертантне фуге као финални став. Фактура оваквих фуга је слободнија, може имати елементе хомофоније и променљиви број гласова. Код оркестарске увертире (француска увертира) прва два одсека подсећају на прва два става црквене сонате од којих први део има хомофону фактуру, а други део је брзог темпа, рађен као фугато. Овакав вид увертире среће се у барокним операма и ораторијумима, али и као први став оркестарских свита.

Фуга налази примену и у вокалној музици, тако да се тзв. хорска фуга може наћи као став већих вокално-инструменталних облика: миса, реквијем, ораторијум, кантата, познобарокни мотет. За вокалну фугу карактеристична

⁵² У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 184–193)

је тема која обично садржи кратак текст (само једну реченицу или чак једну реч) и сваки наступ теме доноси исти текст.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** слушни примери

Препоручени слушни примери за примену фуге су:

1. *Француска свита d-moll*, Жига, Ј. С. Бах
2. Први став оркестарске свите *Музика на води*, Г. Ф. Хендл
3. *Финале концерта гроса* оп. 6, бр. 12 h-moll, Г. Ф. Хендл
4. *Финале Бранденбуршког концерта* бр. 2, F-dur, Ј. С. Бах
5. *Реквијем – Kyrie eleison*, В. А. Моцарт
6. *Муса h-moll*, Ј. С. Бах
7. *Израел у Египту – They loated to drink*, Г. Ф. Хендл

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** слушни примери, ЦД плејер.

4.6.11. Фугато – аналитички⁵³ (1 час)

Код ове наставне јединице важно је ученицима објаснити појмове као што су фугета (итал. *fughetta* – деминутив од фуга) и фугато („на начин фуге“) и нагласити њихову примену. Фугета (фуга мањих димензија) је једноставнија од фуге према карактеру теме и контрапунктској обради, може бити двогласна или трогласна, након експозиције има скраћени развојни део, а завршни део може да се састоји из каденцирања уз евентуалну употребу педала.

Препоручени слушни примери фугете су:

1. *Мали прелудијуми и фугете* Ј. С. Баха, оргуљска обрада корала
2. Завршни део Прелудијума Cis-dur из DTK II, Ј. С. Бах
3. Варијација бр. 10 у *Голдберг варијацијама*, Ј. С. Бах
4. Варијација бр. 24 у *Диабели – варијацијама*, Л. В. Бетовен и др.

Фугато није самостално заокружен облик, већ представља низ имитационих наступа теме. Фугато не мора почети једногласно, а након излагања теме у свим гласовима може наступити краћи развојни део који се наставља

⁵³ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 183)

у слободан контрапунктски ток или хомофону фактуру. Фугато налази примену у разним барокним облицима: жига, барокна соната, барокни концерт, корали и полифоне варијације и у вокално-инструменталним композицијама.

Препоручени слушни примери фугата су:

1. Увертира Моцартове опере *Чаробна фрула*
2. Бетовенова Соната оп. 10, бр. 2 – *Финале*
3. Бетовенова Соната оп. 109, варијација бр. 5 из *Финала*
4. Бетовенов *Скерцо* из Девете симфоније.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** слушни примери наведених фугата и фугата
- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** слушни примери, ЦД плејер.

Обнављање и утврђивање градива (2 часа)

С обзиром на то да је за годишњи испит предвиђена експозиција трогласне фуге, препорука је да се обнављање и утврђивање градива реализује кроз **писмени задатак**. Примери тема за експозицију фуге преузети из Задатка 2 на стр. 130 у уџбенику

4.7. ОБЛАСТ: ОБЛИЦИ БАРОКНЕ ИНСТРУМЕНТАЛНЕ ПОЛИФОНИЈЕ (2 часа)

4.7.1. Прелудијум, корална предигра⁵⁴ (1 час)

За област *Облици барокне инструменталне полифоније* предвиђена су 2 школска часа, где се ученици упознају са применом, развојем и улогом полифоних облика у барокној музици (прелудијум, корална предигра, токата, фантазија и ричеркар). Обрада прелудијума и коралне предигре подразумева информисање ученика о облицима као и слушање одабраних примера из литературе.

Термин прелудијум (лат. *praeludium* – предигра) се среће од раног барока до савремене музике, међутим у бароку је веома ретко заступљена као самостална композиција. Типичан пример су Бахови *Мали прелудијуми* за клавир. Прелудијум се развио из увода импровизацијског карактера и може се сматрати најстаријим изворним обликом за инструменте са диркама и лауту. Најпре се јавља као краћи импровизациони став слободног облика са смењивањем разложених акорада, пасажа и слично (XV и XVI век), а затим добија и полифоне елементе, па се компонује као први став свите, камерне сонате, концерта, а нарочито фуге (XVII век). Најпознатији примери прелудијума су из збирке *Добро темперованог клавира* Јохана С. Баха.

У зависности од фактуре постоје три типа прелудијума:

– *прелудијум хомофоне фактуре* (изграђени фигурирањем акорада: Прелудијум бр. 1 C-dur из ДТК I, Ј. С. Бах и Прелудијум бр. 7 Es-dur из ДТК II, Ј. С. Бах; акордске грађе: Прелудијуми бр. 2 c-moll, Прелудијум бр. 5 D-dur и Прелудијум бр. 6 d-moll из ДТК I, Ј. С. Бах);

– *прелудијум полифоне фактуре* (слободна полифонија: Прелудијум бр. 9 E-dur и Прелудијум бр. 16 g-moll из ДТК I, Ј. С. Бах; Прелудијум бр. 1 C-dur и Прелудијум бр. 16 g-moll из ДТК II, Ј. С. Бах; са имитацијом теме: Прелудијум бр. 11 F-dur и Прелудијум бр. 19 A-dur из ДТК II, Ј. С. Бах);

– *прелудијум комбиноване фактуре* (смењивање полифоних и хомофоних елемената: Прелудијум бр. 22 b-moll из ДТК I, Ј. С. Бах; Прелудијум бр. 12

⁵⁴ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 194–195; стр. 197–199)

f-moll и Прелудијум бр. 18 gis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах; смењивање различитих одсека: Прелудијум бр. 3 Cis-dur из ДТК II, Ј. С. Бах).

Корелација се остварује са наставним предметом Музички облици (IV разред – Слободнији облици).

Корална предигра или корални прелудијум је посебан вид прелудијума. То су композиције на основу мелодије корала (лат. *Cantus choralis* – хорско певање), које су писане за оргуље и чији облик умногоме зависи од начина обраде коралног напева. Најједноставнија оргуљска обрада је хармонски четвороглас у коме је корална мелодија у сопрану. У употреби су фигуративни тонови тако да се може говорити о хармонској полифонији (нотни пример бр. 277а, стр. 197). Код полифоне обраде, корал који може бити у оригиналном виду или аугментиран или вариран, може бити постављен као кантус фирмус у горњем, унутрашњем и доњем гласу, а понекад са сваком новом фразом прелази у други глас. Један од занимљивих и веома заступљених начина обраде корала је канонска имитација (нотни пример бр. 277е, стр. 199). Након одређених коралних фраза (углавном обележених короном у једноставнијим хармонизацијама) могу наступити међуставови са сличним обрадама мотива.

Почетак коралне мелодије може да се искористи као тема за фугу или фугету, па се говори о једном виду коралне фуге. Корални прелудијуми већег обима и слободније грађе који могу имати и више одсека су коралне фантазије.

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и слушни примери

Препоручени слушни пример: Корал *Wachetauf, ruftuns die Stimme*, Ј. С. Бах

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни и слушни примери, ЦД плејер.

4.7.2. Токата, фантазија, ричеркар⁵⁵ (1 час)

За ову наставну јединицу предвиђен је један школски час. Поред фуге, као најсавршенијег полифоног облика барока, ученике треба упознати и са другим облицима који су значајни за барокни период. На почетку часа пожељно је применити теоријски приступ и монолошку методу, тј.

⁵⁵ У уџбенику *Инструментални контрапункт – за средње музичке школе* (Živković, 1997, стр. 195–197; стр. 200)

да наставник ученике информише о историјском развоју ових облика, о њиховој структури и улози у барокној музици, уз примену неопходног нотног примера сваког од ових облика. У преосталом делу часа неопходан је слушни доживљај за одговарајући облик, са пратећом дискусијом и наставника и ученика.

С обзиром на импровизаторски карактер, токата је углавном намењена инструментима са диркама (оргуље, чембало, клавир). Може бити самостална композиција, али је чешће заступљена у диптиху, када претходи фуги (нотни пример бр. 275b, стр. 196 – Токата и фуга d-moll J. С. Баха).

Фантазија води порекло од ричеркара, а у свом полифоном току садржи нешто слободније поступке. Од XVII века фантазија прераста у сасвим слободан облик који укључује елементе различитих форми (пасаже и фигуре, полифоне одељке, ритмове барокних игара, речитативе вокалне музике итд.). Такође, фантазију из периода позног барока одликује смелији хармонски израз. Као и токата, фантазија најчешће претходи фуги (нотни пример бр. 276, стр. 196 – Фантазија и фуга g-moll J. С. Баха).

Корелација се остварује са наставним предметом Музички облици (IV разред – Слободнији облици – Фантазија).

Термин ричеркар (итал. *ricercare* – тражити) се првобитно односио на музику са функцијом увода и импровизаторским карактером, али касније прераста у полифони облик за оргуље или инструментални састав. У почетку је полифони ричеркар имао већи број тема обрађиваних у више одсека. Касније се број тема смањује и долази до појаве монотематског ричеркара (са једном темом) из кога ће се у XVIII веку развити фуга.

Постоје два типа монотематског ричеркара:

- *ричеркар са новим контрасубјектом*, у сваком одсеку који се додаје истој теми,
- *варијациони ричеркар*, где је појава теме сваки пут варирана (нотни пример бр. 278, стр. 200).

- **Метода заснована на речима:** монолошка и дијалогска
- **Метода заснована на посматрању:** нотни примери из уџбеника и слушни примери

Препоручени слушни примери:

1. *Токата и фуга d-moll*, J. С. Баха
2. *Фантазија и фуга g-moll*, J. С. Баха
3. *Ричеркар*, Фробергер

- **Облици рада:** фронтални и групни рад
- **Наставна средства:** нотни и слушни примери, ЦД плејер.

Обнављање и утврђивање градива (4 часа)

По Наставном плану и програму предвиђен број часова за обнављање и утврђивање градива, тј. последње две обрађене области (4.6. и 4.7) је четири. Неопходно је проверу знања спровести на различите начине, како би сва четири часа била разноврсна, не само због примене различитих метода и облика рада, већ и због интересовања ученика за постизање што веће успешности у трајном усвајању и провери знања.

Упутство и препорука:

1. На првом часу обнављања градива применити усмену проверу знања, путем дијалошке методе. Разговором и непосредним питањима наставника, ученици би требало да дају што приближније и тачније одговоре. То се постиже применом дидактичког принципа „од ближег ка даљем“ и „од лакшег ка тежем“. Питања наставника треба да буду кратка, јасна и концизна. Постављање унакрсних питања не сме представљати стресну ситуацију код ученика, већ је пожељно час пројектовати у виду радионице. Поделом одељења на мање групе подстиче се такмичарски дух и жеља за постизањем што бољег резултата.

- **Метода заснована на речима:** дијалошка
- **Облици рада:** рад у групама.

2. Други час утврђивања знања засновати на методи посматрања и методи заснованој на практичним активностима ученика. И на овом часу је пожељно применити групни рад. Колико има група, толико задатака треба поставити. Препорука је да наставник формира 4 групе, припреми одговарајући нотни и слушни пример једноструке фуге у довољном броју и подели примере. Након тога ће се приступити преслушавању задате фуге. Задати следеће задатке:

- анализирати тему (ритмичко-мелодијска структура и хармонска основа) и обележити све њене наступе у фуги,
- одредити тонални план фуге (хармонски план фуге),
- обележити све међуставове (интерне и екстерне),

– обележити посебне врсте имитације (аугментација, диминуција, стрето, инверзија).

Након што су све групе саопштиле своја решења задатка, објединити презентоване анализе и заједничком анализом установити главне делове фуге: експозицију, развојни и завршни део, а затим још једном преслушати целу фугу.

- **Метода заснована на речима:** дијалошка
- **Метода заснована на посматрању:** нотни и слушни пример фуге
- **Метода заснована за практичним активностима**

Задатак: Анализирати задату фугу по сегментима

- **Облици рада:** рад у групама.

3. На трећем часу практичан рад највише долази до изражаја. Наиме, оспособљавање за самосталну израду једног сложеног полифоновог облика, као што је фуга, представља кључни део наставе инструменталног контрапункта. Сматра се да су ученици већ довољно теоријски упознати са самим обликом, па се приступа практичном индивидуалном раду. С обзиром на то да је фуга најкомплекснији барокни полифони облик, Наставни план и програм предвиђа за практичну примену знања израду само првог дела фуге – експозицију, што је уједно и задатак на годишњем делу испита. Уколико преостане времена, пожељно је да ученици међусобно размене своје задатке, како би приступили прегледавању, чиме се код њих подстиче и развија критичко мишљење. Пожељно је на крају часа одсвирати неколико најбољих задатака и продискутовати о њима.

- **Метода заснована на посматрању:** израђене експозиције фуге
- **Метода заснована на практичним активностима ученика**

Задатак:

1. Израдити експозицију на задату тему
2. Одсвирати на клавиру израђену експозицију

- **Облици рада:** индивидуални рад.

4. Последњи час за обнављање и утврђивање градива може се конципирати у виду писмене провере знања, што ће наставнику омогућити да различитим примењеним методама стекне увид у појединачни успех и самим тим одреди закључну оцену из предмета за сваког ученика. У том смислу,

неопходно је да припреми тест са довољним бројем питања из претходно обрађених области, од којих нека могу имати понуђене одговоре, а нека могу бити отвореног типа. Време решавања теста не би требало да буде више од 30 минута.

- **Метода заснована на практичним активностима ученика:** тест
- **Облици рада:** индивидуални рад.

ПРИЛОГ 1: Књига предмета Методика наставе теоријских предмета 1

Студијски програм: Музичка теорија				
Врста и ниво студија: Мастер академске студије				
Назив предмета: Методика наставе теоријских предмета 1				
Наставник (за предавања):				
Наставник/сарадник (за вежбе):				
Број ЕСПБ	2	Статус предмета	обавезни	
Услов: уписане мастер академске студије				
Циљ предмета: Упознавање наставних програма и приступ проблематици наставе теоријских предмета (Теорија музике, Музички инструменти, Хармонија, Контрапункт и Историја музике) у средњој музичкој школи. Развој интересовања за педагошки рад. Оспособљавање за организовање и практично извођење наставе уз подстицање креативности.				
Исход предмета: Увидом у наставне програме различитих теоријских дисциплина студент може даље да развија свој критички и аналитички однос према наведеним теоријским предметима, да разуме методологију наставе теоријских предмета, да самостало изводи практичну наставу у средњој музичкој школи, кроз даљи развој креативног приступа у настави.				
Садржај предмета				
Теоријска настава: Компаративни и аналитички приступ литератури, наставном програму, као и приказивање метода рада које су заступљене у оквиру свих наведених теоријских предмета. Израда припреме за реализацију часа. Израда ППТ презентација за одређене наставне области. Активно и аналитичко слушање музике и могућност примене на настави теоријских предмета у средњој музичкој школи.				
Практична настава: Сваки студент је у обавези да у пару или групи присуствује часовима практичне наставе у средњој музичкој школи. Током боравка на практичној настави студенти посматрају часове у школи и упознају се са животом школе. Студенти у пару или групи израђују заједнички пројекат и реализују самостално час или један његов сегмент, као и истраживачке задатке у договору са предметним наставником ФУ.				
Литература		Уџбеничка литература за теоријске предмете у средњој музичкој школи		
1.	Живковић, М. (1979): <i>Методика теоријске наставе</i> , ФМУ, Београд.			
2.	Васиљевић, З. (2006): <i>Методика музичке писмености</i> , Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.			
3.	<i>Наставник као истраживач</i> (2013): приручник за наставнике, <i>Развионица</i> – пројекат подршке развоју људског капитала и истраживању – опште образовање и развој људског капитала, Београд.			
Број часова активне наставе недељно током семестра/триместра/године				
Предавања	Вежбе	ДОН	СИР	Остали часови
1	1	0	0	0
Методе извођења наставе		Монолошка, дијалогска, демонстративна, текстуална, комбинована и практична настава. Групна предавања (до двадесет студената), вежбе (групе до пет студената).		

Оцена знања (максимални број поена 100)			
Предиспитне обавезе	Поена 50	Завршни испит	Поена 50
Присуство и активност на предавањима	15	ППТ презентација	10
Писана припрема за час	35	Практични део / практичан час	40

ПРИЛОГ 2 : Књига предмета Методика наставе теоријских предмета 2

Студијски програм: Музичка теорија				
Врста и ниво студија: Мастер академске студије				
Назив предмета: Методика наставе теоријских предмета 2				
Наставник (за предавања):				
Наставник/сарадник (за вежбе):				
Број ЕСПБ	2	Статус предмета	обавезни	
Услов: уписане мастер академске студије				
Циљ предмета: Упознавање наставних програма и приступ проблематици наставе теоријских предмета (Контрапункт, Хармонија, Музички облици) у средњој музичкој школи. Развој интересовања за педагошки рад. Оспособљавање за организовање и практично извођење наставе уз подстицање креативности.				
Исход предмета: Увидом у наставне програме различитих теоријских дисциплина студент може даље да развија свој критички и аналитички однос према наведеним теоријским предметима, да разуме методологију наставе теоријских предмета, да самостало изводи практичну наставу у средњој музичкој школи, кроз даљи развој креативног приступа у настави.				
Садржај предмета				
Теоријска настава: Компаративни и аналитички приступ литератури, наставном програму (Хармонија, Контрапункт, Музички облици), као и приказивање метода рада које су заступљене у оквиру свих наведених теоријских предмета. Израда припреме за реализацију часа. Израда ППТ презентација за одређене наставне области. Активно и аналитичко слушање музике и могућност примене у настави теоријских предмета у средњој музичкој школи.				
Практична настава: Сваки студент је у обавези да у пару или групи присуствује часовима практичне наставе (Хармонија, Контрапункт, Музички облици) у средњој музичкој школи. Током боравка на практичној настави студенти посматрају часове у школи и упознају се са животом школе. Студенти у пару или групи израђују заједнички пројекат и реализују самостално час или један његов сегмент, као и истраживачке задатке у договору са предметним наставником ФУ.				
Литература		Уџбеничка литература за теоријске предмете у средњој музичкој школи		
1.	Живковић, М. (1979): <i>Методика теоријске наставе</i> , ФМУ, Београд.			
2.	Васиљевић, З. (2006): <i>Методика музичке писмености</i> , Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.			
3.	<i>Наставник као истраживач</i> (2013): приручник за наставнике, Развионица – пројекат подршке развоју људског капитала и истраживању – опште образовање и развој људског капитала, Београд.			
Број часова активне наставе недељно током семестра/триместра/године				
Предавања	Вежбе	ДОН	СИР	Остали часови
1	1	0	0	0
Методе извођења наставе		Монолошка, дијалогска, демонстративна, текстуална, комбинована и практична настава. Групна предавања (до двадесет студената), вежбе (групе до пет студената).		

Оцена знања (максимални број поена 100)			
Предиспитне обавезе	Поена 50	Завршни испит	Поена 50
Присуство и активност на предавањима	15	ППТ презентација	10
Писана припрема за час	35	Практични део / практичан час	40

ПРИЛОГ 3: Писана припрема за час Контрапункта у III разреду (наставна јединица је по избору аутора)

**УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
ДЕПАРТМАН ЗА МУЗИЧКУ УМЕТНОСТ
МАСТЕР АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ МУЗИЧКА ТЕОРИЈА**

**НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ:
МЕТОДИКА НАСТАВЕ ТЕОРИЈСКИХ ПРЕДМЕТА**

**ПИСАНА ПРИПРЕМА ЗА ЧАС КОНТРАПУНКТА У
СРЕДЊОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ**

СТУДЕНТ:

КОНТРАПУНКТ – ПИСАНА ПРИПРЕМА ЗА ЧАС	
ШКОЛА/РАЗРЕД:	СРЕДЊА МУЗИЧКА ШКОЛА НИШ / III разред
НАСТАВНА ТЕМА:	ОСНОВИ ВОКАЛНОГ КОНТРАПУНКТА
НАСТАВНА ЈЕДИНИЦА:	МОДУСИ
МУЗИЧКА АКТИВНОСТ:	Свирање транспонованих модуса на клавиру
ТИП ЧАСА:	Обрада градива
КЉУЧНИ ПОЈМОВИ:	Староцрквене лествице, модуси, финалис, доминанта, аутентични и плагални модуси
ОБРАЗОВНИ ЦИЉЕВИ:	Повезивање савладаних области теорије музике у јединствену сазнајну целину, употребљиву за даље музичко школовање; усвајање нових знања о врстама лествица – модуси и њихове карактеристике
ОБЛИЦИ РАДА:	Фронтални и групни
НАСТАВНЕ МЕТОДЕ:	Метода заснована на речима: монолошка и дијалошка Метода заснована на посматрању: нотни примери из уџбеника Метода заснована на практичним активностима ученика
НАСТАВНА СРЕДСТВА:	Уџбеник, нотни примери, клавир
МЕСТО ИЗВОЂЕЊА НАСТАВЕ:	НИШ
КОРЕЛАЦИЈА:	Са предметима – Теорија музике и Историја музике
НАПОМЕНЕ:	
ТОК ЧАСА	
УВОДНИ ДЕО ЧАСА (до 10`): – Обнављање појма лествица – Повезивање претходно савладаног градива са новом наставном јединицом Модуси На самом почетку часа обновити градиво са претходних часова, како би се остварило што боље разумевање нове материје и њено повезивање са већ обрађеним градивом. Направити кратак осврт на историјски развој контрапункта, затим на врсте лествичних структура, и обновити интервале са ученицима. Како би се припремила основа за обраду модуса, утврдити поделе интервала по величини, врсти и сазвучности, у смислу да сваки ученик усменим путем изгради задати интервал.	

ГЛАВНИ ДЕО ЧАСА (до 30`):

- Аутентични и плагални модуси
- Доминанте, карактеристични интервали и транспоноване модуса
- Хроматске промене у модусима

Аутентични и плагални модуси

Пре обраде нове наставне јединице, наставник ће ученицима поставити питање о томе који је лествични систем био заступљен у ренесанси. Уколико нема кандидата за одговор на питање, онда упитати шта су заправо модуси. Модуси, који се такође називају и старо-црквеним лествицама, представљају лествичне типове на којима се заснивала средњовековна и ренесансна музика. Теорија у средњем веку познаје осам модуса, од којих су четири аутентична (прави, основни) и четири плагална (изведени). Означавали су се или редним бројевима (*tonus primus* – први тон, тј. први модус итд.), при чему су аутентични добијали непарне, а плагални парне бројеве, или називима старогрчких лествица. Исти називи означавају различите лествице у старогрчкој и средњовековној музици. Старогрчки модуси су добијали називе по именима географских места или народа у којима су били доминантни, нпр. дорска – дорски народ, Дорци, Дорани; јонска – јонски народ, Јонци; еолска – еолски народ, Еолци, итд.).

Испред имена плагалних модуса додаје се реч хипо (на грчком *hypo*=испод) (погледати пример у уџбенику, страна 11, пример 9). Плагални модуси започињу за кварту ниже него одговарајући аутентични, дакле, плагални модус добијамо ако горњи тетрахорд аутентичног модуса пребацимо испод доњег тетрахорда.

У XVI веку су додата још четири модуса – два аутентична и два плагална (уџбеник, страна 12, пример 10). Први пут се комплетан систем модуса појављује у спису теоретичара Глареануса (*Heinrich Glareanus*) 1547. године, под насловом *Dodecachordon* (најприближнији превод: дванаестожичје. тј. 12 лествица). Исписати аутентичне модусе на табли, а уз сарадњу ученика написати и одговарајуће плагалне модусе.

У аутентичним модусима почетни и завршни тон мелодије је исти и назива се тонус финалис или нота финалис, назван кратко – финалис (заокружити финалис на свим модусима на табли). Финалис је исти за аутентични и његов плагални модус. Разлика се састоји у обиму мелодије: ако мелодија не силази испод финалиса (мада се у пракси допуштало и да мелодија сиђе за један степен испод финалиса) онда се убраја у аутентични, а ако силази испод финалиса, онда у плагални модус.

Доминанте, карактеристични интервали и транспоноване модуса

Осим финалиса, други најважнији тон је доминанта, али не у данашњем хармонском смислу, већ као тон који је најчешће заступљен у мелодији, који доминира. У аутентичним модусима доминанта се налази на петом ступњу, а у плагалним за терцу ниже него у одговарајућем аутентичном. Али, ако би тон *h* требало да буде доминанта, уместо њега се узимао суседни тон *c* – из разлога што је тон *h* био нестабилан и са тоном *f* образовао тритонус.

Сада ученици добијају задатак да одреде доминанте у свим аутентичним и плагалним модусима и закључе који модуси представљају изузетке у погледу места доминанте (након задатка погледати уџбеник страна 13, пример 11). Изузетке у погледу места доминанте представљају следећи модуси: фригијски (доминанта је *c* уместо *h*), хипофригијски (доминанта је *a* уместо *g* – за терцу ниже од доминанте фригијског) и хипомиксолидијски (*c* уместо *h*). Због веома узаног мелодијског обима грегоријанских напева улога доминанте је очигледна у рецитовању на једном тону (уџбеник, страна 13, пример 12).

Модуси имају карактеристичне интервале по којима се разликују од дурских или молских лествица и сви се налазе на првом ступњу. Дорски и фригијски модус су молског карактера (садрже малу терцу изнад финалиса). Дорски има велику сексту – дорску сексту уместо мале, а фригијски малу секунду – фригијску секунду уместо велике. Лидијски и миксолидијски имају велику терцу изнад финалиса и дурски карактер, с тим што је за лидијски карактеристична прекомерна лидијска кварта, а за миксолидијски мала миксолидијска септима (страна 14, пример 13).

Модусе је било могуће транспоновати и за кварту навише, односно квинту наниже, па се у предзнаку појављивала једна снизилица-*b*.

Хроматске промене у модусима

У дорском и лидијском модусу примењује се снижење тона *h* у *b*, чиме се избегава забрањени скок тритонуса *f-h* и добија чиста кварта *f-b* и скок велике сексте *d-h* (који није био уобичајен у мелодици тог времена) претвара се у дозвољени скок мале сексте *d-b*. У силазном кретању *d-c-h-a* се претвара у *d-c-b-a*, нарочито код узлазне скретнице од тона *a* (*a-h-a* постаје *a-b-a*).

У каденцама се затим јавља потреба да се повиси VII ступањ у дорском (*cis*), миксолидијском (*fis*) и еолском (*gis*) модусу. Неки модуси су већ имали доњу вођицу ка финалису (јонски и лидијски имају природни полустепен испод финалиса). У том смислу, фригијски представља изузетак, код њега се не повишава VII ступањ, због тога што постоји природни полустепен изнад финалиса – горња вођица. Повишењем VII ступња образовао би се интервал умањене терце (*dis-f*) или прекомерне сексте (*f-dis*), који су били потпуно страни дијатоници модалних лествица. У еолском модусу се уз *fis* по потреби може јавити и *fis* (у пролазном или скретничном покрету: *e-fis-gis* или *gis-fis-gis*, како би се избегао интервал прекомерне секунде *f-gis*). У вишегласном ставу се јавља и повишење терце у завршном акорду на финалису дорског, фригијског и еолског модуса – пикардијска терца.

ЗАВРШНИ ДЕО ЧАСА (до 5`):

– Вежбање транспонованих модуса

– Задавање домаћег задатка

У завршном делу часа искористити преостало време за разјашњавање проблема, уколико постоји. Ученици добијају задатак да именују финалисе (транспоноване за кварту навише) у сваком аутентичном модусу и да их одсвирају на клавиру или отпевају, по сопственој жељи (затим погледати пример 14, страна 14).

За вежбање код куће ученици добијају задатак да науче пређено градиво, што ће наставник усмено проверити на следећем часу. Такође, за писани рад добијају задатак да изграде одређене модусе од задатог тона.

ПРИЛОЗИ:

Нотни примери из уџбеника

страна 11, пример 9

страна 12, пример 10

страна 13, пример 11

страна 14, пример 13 и 14

Слушни примери за коришћење на часу: ///

ПРИЛОГ 4: Писана припрема за час Контрапункта у IV разреду (наставна јединица је по избору аутора)

**УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
ДЕПАРТМАН ЗА МУЗИЧКУ УМЕТНОСТ
МАСТЕР АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ МУЗИЧКА ТЕОРИЈА**

**НАСТАВНИ ПРЕДМЕТ:
МЕТОДИКА НАСТАВЕ ТЕОРИЈСКИХ ПРЕДМЕТА**

**ПИСАНА ПРИПРЕМА ЗА ЧАС КОНТРАПУНКТА У
СРЕДЊОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ**

СТУДЕНТ:

КОНТРАПУНКТ – ПИСАНА ПРИПРЕМА ЗА ЧАС	
ШКОЛА/РАЗРЕД:	СРЕДЊА МУЗИЧКА ШКОЛА НИШ / IV разред
НАСТАВНА ТЕМА:	ИНВЕНЦИЈА
НАСТАВНА ЈЕДИНИЦА:	ОБЛИК И ТОНАЛНИ ПЛАН ИНВЕНЦИЈЕ
МУЗИЧКА АКТИВНОСТ:	Анализа сегмената двогласне инвенције
ТИП ЧАСА:	Обрада новог градива
КЉУЧНИ ПОЈМОВИ:	Инвенција, облик, тонални план, тема, стални контрасубјект, међустав
ОБРАЗОВНИ ЦИЉЕВИ:	Усвајање нових знања о музичком облику инвенција
ОБЛИЦИ РАДА:	Фронтални и групни
НАСТАВНЕ МЕТОДЕ:	Метода заснована на речима: монолошка и дијалогска Метода заснована на посматрању: нотни пример двогласне инвенције и примери из уџбеника Метода заснована на практичним активностима ученика
НАСТАВНА СРЕДСТВА:	Нотни примери
МЕСТО ИЗВОЂЕЊА НАСТАВЕ:	НИШ
КОРЕЛАЦИЈА:	Са предметом Музички облици
НАПОМЕНЕ:	Уколико буде времена у завршном делу часа, преслушати неку од понуђених инвенција. У супротном, слушни примери ће бити преслушани на следећем часу, приликом утврђивања знања.
ТОК ЧАСА	
УВОДНИ ДЕО ЧАСА (до 10`): – Обнављање претходне наставне јединице (повезивање градива) На почетку часа најпре утврдити претходно усвојено градиво – обновити већ обрађене елементе за изградњу инвенције: имитацију, секвенце и обртајни контрапункт усменим путем, како би се постигао ефекат повезивања већ обрађеног градива са новим	
ГЛАВНИ ДЕО ЧАСА (до 30`): – Инвенција – облик (први, други и трећи део инвенције) На почетку главног дела часа ученици ће се упознати са значењем речи инвенција (lat. <i>inventio</i> – проналажење, дар измишљања); наставник их информише о постојању	

Бахових (15 двогласних и 15 трогласних) инвенција, које могу сусрести у настави контрапункта у виду примера за анализирање, слушање, свирање.

– Инвенција – облик (први, други и трећи део инвенције)

Са циљем постизања што бољег резултата у обради ове наставне јединице, пожељно је поделити ученицима нотни пример једне инвенције, како би предавач уз теоријско објашњавање и практично предочио ученицима делове инвенције.

Први део двогласне инвенције садржи *тему* (дужине је 1-2, а највише 4 такта), затим одговор уз који ће се појавити *контрасубјект*, и *модулирајући међустав* – *модулаторну секвенцу*.

Тема почиње основним тоном или квинтом тоничног трозвука, углавном на ненаглашеном делу такта, а завршава, најчешће, на терци тоничног трозвука на наглашеном делу такта (нотни примери бр. 165а и 165с, стр.102). Након завршетка теме може се наћи кратка спона или кодета, чији је задатак да повеже тему са даљим контрапунктским током (нотни примери бр. 165d и 165е, стр. 102). Тема се први пут излаже у горњем гласу, а одговор наступа у доњем гласу, у октави. Затражити од ученика да уоче тему инвенције и одговор на тему, а потом је обележити у нотама.

Контрасубјект представља контрапунктску линију која се појављује уз наступ одговора и супротставља се теми. Контрасубјект може бити *стални контрасубјект*, уколико се његова мелодија, након првог излагања, сваки пут јави уз тему у истом облику (нотни пример бр. 165f, стр. 103). Његова примена захтева размену гласова, па стални контрасубјект мора бити израђен у обртајном контрапункту у октави. Обележити заједно са ученицима контрасубјект у задатом примеру, а касније утврдити да ли је у питању стални контрасубјект.

Након теме и одговора следи *међустав*, тј. *модулаторна секвенца*, која има за циљ да код дурских инвенција модулира у доминантни дур, а код молских у паралелни дур. Затражити од ученика да обележе међустав и одреде модулацију у нови тоналитет.

Други део инвенције започиње излагањем теме у доњем гласу, у достигнутом тоналитету. Најзначајније одлике су учестале модулације и мотивски рад. Модулације се крећу у оквиру шест најближих тоналитета (основни, доминантни, субдоминантни и њихове паралеле), што је типично за један барокни облик и барокни тонални план. У другом делу инвенције не морају бити обухваћени сви ови тоналитети, а њихов редослед је слободнији него у првом делу. Прелаз између другог и трећег дела инвенције је у виду међустава, тј. модулаторне секвенце, преко које је извршен повратак у основни тоналитет. У другом делу инвенције ученици ће обележити све наступе теме, одредити врсте модулације и објаснити на који начин су извршене.

Трећи део инвенције почиње наступом теме у основном тоналитету, било у горњем или доњем гласу. Одговор на тему у трећем делу инвенције није обавезан, али врло често пре самог завршетка може настати „миксолидијско иступање“. Након последњег наступа теме, може наступити завршна каденца, а може да следи још једно мотивско развијање елемената теме које води до каденце, као и одлагање каденце помоћу варљивог обрта (V-VI), након чега следи кода, која садржи кратку реминисценцију на тему. Одсуство теме у основном тоналитету, пре завршетка инвенције, указује на дводелност инвенције. Такође, и трећи део повезати са нотним примером – све елементе трећег дела инвенције ученици ће обележити у задатом нотном примеру.

ЗАВРШНИ ДЕО ЧАСА (до 5`):

– Задавање домаћег задатка

Наставник ће сваком ученику за домаћи задатак одредити различиту инвенцију из збирке *Двогласне инвенције* Ј. С. Баха за анализу. Анализа се састоји из одређивања главних делова инвенције, свих наступа теме, контрасубјекта, међуставова и тоналног плана, које ће образложити на наредном часу.

ПРИЛОЗИ:

1. Нотни примери из уџбеника

- бр. 165а, 165с, 165d, 165е, стр.102;
- бр. 165f, стр. 103.

2. Нотни пример двогласне инвенције за анализу на часу (наставник самостално бира инвенцију)

Слушни примери за коришћење на часу:

1. Двогласна инвенција Es-dur, Ј. С. Бах
2. Двогласна инвенција f-moll, Ј. С. Бах
3. Двогласна инвенција A-dur, Ј. С. Бах

ПРИЛОГ 5: Списак слушних примера за Вокални контрапункт, са линковима одакле се могу преузети

1. *Ave Maria* – Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina)
<https://www.youtube.com/watch?v=qwZovKrEZC0>
2. *Vezzosi augeli* – Лука Маренцио (Luca Marenzio)
<https://www.youtube.com/watch?v=ira8Olj2Xvg>
3. *Eho* – Орландо ди Ласо (Orlando di Lasso)
<https://www.youtube.com/watch?v=-foB75466zY>
4. *Now is the month of maying* – Томас Морли (Thomas Morley)
<https://www.youtube.com/watch?v=9NPFUz-klu4>
5. *Deumverum* – грегоријански корал
<https://www.youtube.com/watch?v=kK5AohCMX0U&t=23s>
6. *Salve Regina* – грегоријански корал
https://www.youtube.com/watch?v=d5p_U8J0iRQ&t=2s
7. *Viva la musica* – канон
<https://www.youtube.com/watch?v=HxP5hQrhIIY>
8. *Jubilate deo* – канон
<https://www.youtube.com/watch?v=rnjeRpyoEOU>
9. *Dona nobis pacem* – канон
<https://youtu.be/mvhzm3rWf9w>

ПРИЛОГ 6: Списак слушних примера за Инструментални контрапункт, са линковима одакле се могу преузети

1. *Missa Papae Marcelli – Kyrie*, Ђ. П. Палестрина
<https://www.youtube.com/watch?v=3n8XdKkrqgo>
2. Бранденбуршки концерт бр. 3, G-dur, Ј. С. Бах
https://www.youtube.com/watch?v=QLj_gMBqHX8
3. За оргуље – Токата и фуга, d-moll, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=z69C2Jqp42Q>
4. За чембало – Концерт за чембало, D-dur, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=2YdBLnY2Slg>
5. За лауту – Соната за лауту (у оригиналу за виолину), g-moll, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=nT-aLPYPuZ8>
6. Двогласна инвенција бр. 4 d-moll, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=AFxyAoxgeWU>
7. Прелудијум и фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=1GXHjxvSi24>
8. Голдберг варијације – Варијација бр. 12, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=R-ALAR1VcUg>
9. Музичка жртва (канон на cf), Ј. С. Бах
https://www.youtube.com/watch?v=M7EP1J_7234
10. Реквијем (*Domine Jesu*), В. А. Моцарт
<https://www.youtube.com/watch?v=Q1hLnaBRKkQ>
11. Двогласна инвенција Es-dur, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=fH8DR2RtcrQ&list=PLfdMKJMGPPtxoP39mhCMGDltQS3dBBySM>
12. Двогласна инвенција f-moll, Ј. С. Бах
https://www.youtube.com/watch?v=_51G9OBGauo

13. Двогласна инвенција A-dur, Ј. С. Бах
https://www.youtube.com/watch?v=UkeUfWf_FXI
14. Фуга бр. 14 fis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=1lvTBkXf468>
15. Фуга бр. 1 C-dur из ДТК I, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=hPk0GGL0i0w>
16. Фуга бр. 2 c-moll из ДТК I, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=eAAXAckjLko>
17. Фуга бр. 15 G-dur из ДТК II, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=cwrH49CnzwQ>
18. Реквијем (Kyrie eleison), В. А. Моцарт
https://www.youtube.com/watch?v=r6_DqHKkfoQ
19. Уметност фуге, Фуга бр. 9, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=UFrs-oc9Vgs>
20. Фуга бр. 18 gis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=WLzsq-5jNy4>
21. Прелудијум A-dur из ДТК I, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=gCL5Zvnt0TU>
22. Фуга бр. 2 cis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=0xW-dH0a23s>
23. Фуга бр. 14 fis-moll из ДТК II, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=1lvTBkXf468>
24. Француска свита d-moll, Жига, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=1Et2p54ynyc>
25. Први став оркестарске свите Музика на води, Г. Ф. Хендл
<https://www.youtube.com/watch?v=eLKifP1uriA&list=PLU60dlhvHX0oSKg2HmlPlyely6fyVRI2u>

26. Финале концерта греса оп. 6, бр. 12 h-moll, Г. Ф. Хендл
<https://www.youtube.com/watch?v=IC2KG0Zb1yw>
27. Финале Бранденбуршког концерта бр. 2, F-dur, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=ZY6HNGUy-SM>
28. Миса *h-moll*, Credo in unum Deum, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=ugRzKCErep4>
29. Израел у Египту – *They loated to drink*, Г. Ф. Хендл
<https://www.youtube.com/watch?v=yttbg5Gsytс>
30. Мали прелудијум и фугета G-dur, оргуљска обрада корала, Ј. С. Бах
https://www.youtube.com/watch?v=AhYBNrVskF4&list=PL4X74W1LsXHD4JL7tpy1NtpI_vnCmBqP&index=9
31. Завршни део Прелудијума Cis-dur из DTKII, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=QEqBamNZDEE>
32. Варијација бр. 10 у Голдберг варијацијама, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=rUbla8OLtyc>
33. Варијација бр. 24 у Диабели варијацијама, Л. В. Бетовен
https://www.youtube.com/watch?v=qWJb_Fm74pM
34. Увертира Моцартове опере Чаробна фрула
<https://www.youtube.com/watch?v=Vwub-9dZLFU>
35. Соната оп. 10 бр. 2 – Финале, Л. В. Бетовен
<https://www.youtube.com/watch?v=yhHD3I8vXRg>
36. Соната оп. 109 варијација бр. 5 из Финала, Л. В. Бетовен
https://www.youtube.com/watch?v=sOzwZ_SQLzY
37. Скерцо из Девете симфоније, Л. В. Бетовен
<https://www.youtube.com/watch?v=O22ZRhsprQY>
38. Корал *Wachetauf, ruftuns die Stimme*, Ј. С. Бах
<https://www.youtube.com/watch?v=cZOL57lspSU>

- 39. Фантазија и fuga g-moll, J. С. Баха
<https://www.youtube.com/watch?v=7qHWdlkgosQ>
- 40. Ричеркар у фригијском модусу, Фробергер
https://www.youtube.com/watch?v=Qbycn1V_oI0

ЛИТЕРАТУРА

- Банђур, В. (1998): *Теорије о предмету проучавања методике*. // Методика научна и наставна дисциплина: Зборник радова са научног скупа, одржаног 5. и 6. децембра 1998. године, Ур. Живољуб Лазаревић. Јагодина: Учитељски факултет, стр. 35–38.
- Братић, Т., Љ. Филиповић (2001): *Музичка култура у разредној настави*, Јагодина: Учитељски факултет; Приштина: Факултет уметности.
- Вилотијевић, М.; Ђурић, Ђ. и Влаховић, Б. (1996): *Приручник за припремање стручног испита приправника наставника, стручних сарадника и васпитача* (књига прва); Београд: Култура.
- Вилотијевић, М., Н. Вилотијевић (2016): *Модели развијајуће наставе I*, Београд: Учитељски факултет.
- Gage, N. L., D. C. Berliner (1986): *Pädagogische psychologie*. Weinheim, Germany: Beltz Publishing. (Translator, Gerhard Bach).
- Despić, D. (2002): *Harmonija sa harmonskom analizom*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Drobni, I., T. Ristić (2003): *Bahovi koralni – uvod u interfunkcionalnu nauku o muzici*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Ђорђевић, Ј. (1998): *Дидактика и посебне методике*. // Методика научна и наставна дисциплина: Зборник радова са научног скупа, одржаног 5. и 6. децембра 1998. године, Ур. Живољуб Лазаревић. Јагодина: Учитељски факултет, стр. 7–23.
- Живковић, М. (1979): *Методика теоријске наставе* – скрипта, Београд: Факултет музичке уметности.
- Živković, M. (1997): *Instrumentalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ивановић, Н. (2007): *Методика општег музичког образовања за основну школу*, Београд: Завод за уџбенике.

- Ивановска, Т. (2016): Ефекти на наставата по предметот музичка уметност во средни училишта од прилепскиот регион според нивоата на знаењата на учениците (докторска дисертација), Скопје: Факултет за музичка уметност.
- Каменов, Е., П. Спасојевић (2003): *Методика наставног рада*, приручник за учитеље у основној школи, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Караферић, А. (1996): *Вокално-инструментални контрапунт*, Приштина: Факултет уметности у Приштини.
- Krneta, Lj. (1979): *Pedagogija*, Beograd: Naučna knjiga.
- Методe активно-ориентисане наставе* (2011).
- Нагорни Петров, Н. (2017): Место и улога наставног предмета хармонија у оквиру средњег музичког образовања на територији Републике Србије. // *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, тематски зборник са научног скупа из 2016. године, Бања Лука, стр. 399–406.
- Перичић, В. (1987): *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*, Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду.
- Perićić, V. (1997): *Vokalni kontrapunkt za srednje muzičke škole*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Petrović, T. (2006): *Nauka o kontrapunktu*, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- Поморцева, Н. В. (2016): *ПОЛИФОНИЯ, Методические указания для студентов по изучению курса*, Кемерово: КемГИК.
- Поткоњак, Н. (1998): *Споран и недиференциран статус методика онемогућава адекватно образовање методичара*. // *Методика научна и наставна дисциплина: Зборник радова са научног скупа, одржаног 5. и 6. децембра 1998. године*, Ур. Живољуб Лазаревић. Јагодина: Учитељски факултет, стр. 25–33.

Radenković, M. (1972): *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

Rojko, P. (1987): Pretpostavke za znanstveno zasnivanje metodike muzičke nastave, *Tonovi* 2–3, str. 19–26.

Rojko, P. (2012): *Metodika nastave glazbe, teorijsko-tematski aspekti* (Glazbena nastava u općeobrazovnoj školi), (Drugo izmijenjeno i dopunjeno izdanje – elektroničko), Zagreb.

„Службени гласник РС – Просветни гласник“, бр. 4/96 и 10/13.

„Службени гласник РС“, бр. 33/99 и 108/2003.

„Службени гласник РС“, бр. 72/2009.

Stojanović, D. (2015): Usklađenost nastavnog programa i udžbenika za kontrapunkt u srednjim muzičkim školama. *Artefact*, Vol. 1, № 1, str. 85–94.

Стојановић, Д. (2015а): Континуитет успеха ученика и студената у настави контрапункта (докторска дисертација). Ниш: Филозофски факултет, Департман за педагогију.

Stojanović, D., N. Nagorni Petrov (2019): Modifikacija kurikuluma metodike nastave teorijskih predmeta – izazovi/ili potreba. *Umetnost i kultura danas: Obrazovanje za umetnost i izazovi savremenosti*. Zbornik radova sa naučnog skupa Balkan Art Forum 2018, Ur. Marko S. Milenković. Niš: Fakultet umetnosti, str. 75–82.

Tošić, V. (2014): *Vokalni kontrapunkt renesanse*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Трнавац, Н., Ј. Ђорђевић (2002): *Педагогија*, Београд: Научна књига нова, INFO HOME.

Франтова, Т.В. (2013): Практическая направленность курса полифонии как актуальная проблема музыкальной педагогики XXI века. Журнал *Общества теории музыки*. № 2. 2013/2, стр. 120–131.

Hadrović, M. (2018): Didaktičko-metodički aspekti nastave polifonije u hrvatskim srednjim glazbenim školama (diplomski rad). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

37.091.3::78
37.091.3::781.42

СТОЈАНОВИЋ, Данијела, 1963-

Методиканаставеконтрапункта : за студенте
студијског програма мастера академских студија
- Музичка теорија / Данијела Стојановић и Ивана
Милошевић. - 1. изд. - Ниш : Универзитет, Факултет
уметности : Студентски културни центар Ниш, 2020
(Ниш : Атлантис). - 156 стр. : табеле, ноте ; 25 cm

Тираж 100. - Прилози: стр. 137-153. - Библиографија:
стр. 154-156.

ISBN 978-86-85239-73-1 (ФУН)

1. Милошевић, Ивана, музиколог, 1982- [аутор]
а) Контрапункт - Настава - Методика

COBISS.SR-ID 21072393



ISBN 978-86-85239-73-1



2020. година