

Сања Р. Пантовић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност
Катедра за клавир

ТУМАЧЕЊА ТЕРМИНА 'СЛОБОДА' У ВАСПИТНО-ОБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ МЛАДОГ ПИЈАНИСТЕ²

Супериорност у клавирској техници која пружа пуну уметничку слободу свакој индивидуи је крајњи резултат до кога треба да дођемо у пијанизму. У овом раду ћемо истражити тумачења термина 'слобода' која се користе у васпитно-образовном процесу младог пијанисте. Упоредивање са дефиницијом појма 'слобода' руског педагога К. Д. Ушинског (К. Д. Ушинский), допринеће сагледавању могућности његовог тумачења у педагошком деловању на развој целивите личности и музичких способности младог пијанисте. Као и у сваком сегменту живота, у раду на клавирском делу слобода је условљена претходним васпитањем и образовањем. Слободан избор инструмента који ће дете свирати условљен је интересом за звуке, развијеном у предшколском узрасту. Анализом инструменталних могућности клавира и елемената у настави клавира које представља наука о методици (уметничка представа музичког дела, ритам, тон, клавирска техника), прецизираће се коришћење термина 'слобода' у овој активности. Слобода у формирању уметничке представе музичког дела (садржај) условљена је нивоом развоја маште. Уметничка представа музичког дела условљава слободу у раду на ритму и тону. Стицање свирачких навика (клавирска техника) је условљено разумевањем садржаја композиције и претходним степеном слободе извођачког апарата. Слободним избором метода рада и програма у настави клавира, наставник различите индивидуалности води ка истом циљу. Постизање врхунских резултата у области пијанизма је детерминисано степеном слободе у примени наведених елемената кроз чин интерпретације, који одражава индивидуу и њено претходно васпитање и образовање.

Кључне речи: слобода, пијаниста, васпитно-образовни процес, интерпретација

У бављењу било којом професијом постоји доста ограничења и инструкторија како би се постигли циљеви који се не могу на адекватан начин постићи уколико не постоји извесна слобода у приступу. За уметничку професију, што је у овом случају свирање клавира, то је од посебне важ-

¹ sat.pantovic@gmail.com

² Рад је изложен у измењеном облику и под насловом *Слобода у васпитању пијанисте* на научном скупу *Слобода и наука* Филозофског факултета на Палама, Универзитета у Источном Сарајеву, 16–18. маја 2014. године.

ности, јер изражавањем сопственог мишљења ученик постиже извесну самосталност у раду и профилише своју личност уметника. Реч 'слобода' често се употребљава у смислу који би био немогућ ако бисмо овој речи давали само филозофско значење – безграничне слободе избора између два мотива. Под речју 'слобода' у тачном смислу треба подразумевати „одсуство преграда које стешњавају у оној области у којој се у датом моменту креће наша воља и ако ми кажемо да човек воли слободу, онда тиме изражавамо само то да он не воли стешњавање своје воље” (Ušinski 1957: 355). На овај начин ће се третирати 'слобода' у васпитно-образовном процесу младог пијанисте. У противном, биће названа 'безграничном слободом'.

Тежња ка слободи је човеку урођена и испољава се од раног детињства, а у неким случајевима и пре рођења. Немачки филозоф Имануел Кант (*Immanuel Kant*) сматра ову тежњу „најјачом од свих природних човекових наклоности” (Ušinski 1957: 355). Урођена тежња ка слободи се испољава једино у искуствима самосталних делатности, а затим се развија на различите начине управо на основу тих искустава. Ако човек од детињства никада не би знао шта значи ограничавање слободе, он никада не би постао свестан ни осећања слободе. Слобода је свесна неопходност. Прихватајући се рада из љубави према његовом садржају и идеји, човек добровољно ограничава своју слободу и савлађује она ограничења која му доноси тај исти омиљени рад. Он мора да васпита јаку тежњу ка слободи и да не дозволи да се развију склоности ка самовољи и дилетантизму. Неговање осећања мере у испољавању слободе пијанисте до оне границе иза које се уместо емотивности појављује сентименталност, уместо одлучности – грубост, уместо природног фразирања – извештаченост, а уместо извођачке слободе – необузданост, јесте дуготрајан процес.

Слобода је реална консеквенца слободног, упорног, неуморног рада и дисциплине, а слободан рад се широко развија само под окриљем слободе јер су и једно и друго резултат тежње ка свесној и слободној делатности. Овакав начин делатности има и свој циљ; а постизање циља у животу је срж људске вредности и људске среће. Крајњи резултат до кога треба да дођемо у пијанизму је супериорност у клавирској техници која пружа пуну уметничку слободу свакој индивидуи, а тиме и могућност постизања врхунских резултата у овој области.

Француски просветитељ Жан Жак Русо (*Jean Jacques Rousseau*) у својој *Теорији о слободном васпитању* износи да „човека васпитавају природа, људи и ствари” (Žlebник 1970: 72). Према Русоовом мишљењу (Žlebник 1970: 72), природа нас васпитава тако што у нама развија способности и органе; људи нас васпитавају тако што нас уче да употребљавамо оно што је природа у нама развила, пре свега, дакле, способности; ствари нас васпитавају тиме што стичемо сопствено искуство о околини која утиче на нас. Услов за добро васпитање је складност све три врсте васпитања. За развој музичара је од посебне важности да орган чула слуха мора бити анатомски исправан, јер без тога човек не може да при-

ма никакве звучне утиске из спољног света. Музички критичар и писац Dušan Plavša (1961: 71) истиче да се музика слуша „ухом, слухом и духом”. Слук је потребно развити да буде осетљив на деликатне утиске које тонови и њихове комбинације остављају на човека; такође, тонови и њихове комбинације у музици имају значај изражајних симбола које човеков дух слободно бира, а човекова свест и његова музичка интуиција треба да их схвате, разумеју, доживе и осете. Развој способности будућег музичара, у овом случају пијанисте, слободним избором метода заснованих на сопственом образовању и искуству усмеравају родитељи, васпитачи у предшколским установама и клавијирски педагог. Усмеравањем пажње на одређене ствари и догађаје из околине која нас окружује, ми перципирамо спољни утисак путем чула и нервног система. На основу претходног образовања, слободно одлучујемо да ли ћемо примљени утисак задржати или одбацити. Нови утисци прерастају у осећања и представе; наша свест их на основу сличности и разлика упоређује са већ постојећом базом, а ми расуђујемо и доносимо закључке, тј, мислимо. Низ представа формира машту, а пијаниста заједничком делатношћу нервног система, ума и воље, доживљене утиске претвара у оргиналну интерпретацију.

Први контакт са музиком и музички развој детета не почињу његовим доласком на свет, већ знатно раније, када и сам живот. Још у пренаталном периоду, у утроби мајке, дете се несвесно сусреће са музиком. Учествовање будуће мајке у музичком животу или певање, свирање, па и само слушање музике су од изузетног значаја за будући развој детета. На основу истраживања јапанског педагога Шимичи Сузукија (*Shimichi Suzuki*) и америчког професора Шетлера (*Shetler*), дошло се до закључка да деца која су била под утицајем музичких активности мајке „раније обраћају пажњу на звучне утиске из околине, опонашају глас одраслих и раније проговоре од деце која нису излагана пренаталној музичкој стимулацији” (Ђурковић Пантелић 1998: 58). Доласком на свет, дечија музичка активност се заснива на потреби детета да оствари звучни контакт са својом средином.

У основи предшколског развоја музичких способности код деце лежи интерес који дете показује за звуке. Интерес је једини елемент који може да заустави, концентрише пажњу детета на звук и да изазове контекмпацију која помаже памћењу и тачној репродукцији слушаног. На основу претходно наведеног, закључујемо да дете од пренаталног периода може слободно да бира и усваја звуке за које је заинтересовано. Што је палета звукова који га окружују шира, биће богатије и дечије искуство о разноврсности музике и емоција које она изазива. С обзиром да је музика уметност која изражава реч помоћу звука, дете на овај начин развија и психофизичке способности, фонд речи у језику, естетско васпитање и образовање.

На почетку излагања је наведено тумачење речи 'слобода' у овом раду и њена условљеност претходним васпитно-образовним искуством. У циљу слободног и правилног одабира звукова које прима из окружења,

дете морају у предшколском периоду да васпитавају родитељи и васпитачи. Претходно истраживање је показало како се дете у пренаталном периоду сусреће са звуцима. Родитељи, уколико не поседују претходно музичко образовање, треба да се консултују са музичким педагозима о избору музике коју ће презентовати деци. У том контексту, немачки филозоф Hans Georg Gadamer/*Hans Georg Gadamer* (2010: 6) каже да „васпитање, то је васпитати себе”. Ако родитељи желе да остваре погодну атмосферу за музички развој у породици, нарочито у доба када деца почињу да уопштавају музичко искуство из предшколског периода, треба да се потруде да им деца науче да слушају музику. Посебно истичемо да се код детета интерес за слушање музике не појављује слушањем делова композиције, већ једино слушањем целовите и јасне мелодије која у њему буди емотиван доживљај или сликовиту представу и ствара неко расположење. Текст песме, односно музички садржај композиције која се слуша, такође има велику улогу у буђењу интереса. Садржај треба да буде приступачан и разумљив; да упућује на правилан однос према људима, природи, стварима и свему што нас окружује; такође треба да задовољава естетске критеријуме. Деца радо певају о својим радостима, о онима које највише воле, о играма, играчкама, животињама и ликовима из прича. Садржај има велику васпитну вредност јер усмерава мишљење, памћење, емоције и машту детета, подстичући га на стваралачки рад. Ангажованост деце је највећа при слушању уметничке музике, јер је за разумевање и доживљај музичко-изражајних симбола у тој области потребна извесна музичка култура, тј. шира основа за разумевање оних мисаоних и емотивних стања из којих су настале музичко-уметничке творевине. Родитељи треба да објашњавају деци само оне проблеме у музици које и сами добро познају. На основу тога, D. Plavša (1961: 76) предлаже да „када се деци сугерирају извесна схватања, треба се запитати да ли су она заиста научна и проверена?” У оквиру музичке литературе која му је презентована, дете самостално, тј. слободно бира музику коју жели да слуша, а васпитач настоји да његово спонтано интересовање за музику усмери у правцу свестраног музичког образовања. На овај начин дете слободно формира и свој индивидуални однос према музици, изграђује оригинални критеријум о вредностима у музичкој уметности и формира критичко мишљење, а васпитач је дужан да га упозна са традиционалним проценама вредности у музици и да, уколико се те процене слажу са његовим интимним ставом, дете убедљивим разлозима доведе до тога да и оно та мерила прихвати као своја. У општој атмосфери слободе и активности, родитељи и васпитачи у предшколским установама треба да подстичу, хвале децу и помажу им у развоју музичких способности исправљајући њихове грешке у репродукцији музичког садржаја на фону доброг и избором метода за рад условљених узрастом и психофизичким могућностима деце које такође, сами слободно бирају на основу претходно стеченог знања и искуства. Истовремено, то је и могућност изградње правог пута за почетак процеса образовања младог пијанисте.

Снага талента и даљи музички развој детета се најизразитије испољавају у интересовању за музику које је добило своје контуре у музичком васпитању предшколског периода. На основу претходних сусрета са инструментима и емоција које су њихови звуци изазвали у њему, дете слободно доноси одлуку о избору жељеног инструмента; у овом случају – клавира. Ускоро је пред њим и први час клавира.

Инструментална настава у музичким школама је индивидуална и самим тим пружа слободнији избор метода за рад од групне наставе. Први сусрет наставника са учеником је узбуђујући тренутак за обоје. За дете, први утисак често бива и одлучујући. Како је то његов први наставник клавира, дете нема претходних сазнања о овом појму. Недостатак претходних сазнања одражава се недостатком представа о наставнику клавира. Зато свест детета у овом случају расуђује брзо и дете формира свој утисак. Међутим, наставник са знањем и искуством од првог тренутка постаје посматрач: он свестрано проучава ученика да би слободно одредио метод његовог васпитања неопходан за формирање образованог музичара сходно узрасту, надарености за музику, степену интелигенције, карактеру и условима живота детета. Једноставан, отворен, дружељубив однос наставника при првом сусрету са учеником отвориће духовни свет детета, што је неопходан услов за успешан рад, очување и развијање љубави према музици и интереса за бављење музиком.

Као што сваки радник познаје границе продуктивности и снаге свог алата, први захтев свакоме ко жели да постане пијаниста „састоји се у тачној спознаји граница могућности клавира као инструмента” (Нотман 1986: 8), односно граница слободе израза коју клавир пружа као инструмент. Упознавши се са њима како треба и зацртавши на тај начин поље своје делатности, будући пијаниста мора да проучава инструмент како би у њему открио све скривене могућности звуковог изражавања. На изванредан начин, клавир је у својој слободи изражавања равноправан са оркестром, јер је он као и оркестар, представник специфичне и потпуно самосталне гране музике која се ослања на сопствену, оригиналну литературу изузетно високог нивоа. Клавир поседује слободу извођења баса, хармонија, орнамената и полифоније истовремено и поступно. Безгранична слобода клавира је у његовој независности, односно особини да му нису потребни помоћни инструменти у реализацији музичког дела. Због тога се пијанистима дешава да се у тренуцима извођења препусте прекомерној, тј. безграничној слободи акције, заборављајући при томе на дужно поштовање према композицији и њеном ствараоцу. У оваквим ситуацијама, пијанисти се третирају као непознаваоци свог инструмента и неубедљиви интерпретатори.

Први сусрет ученика са клавиром је у слободном проналажењу звукова кратких песмица на клавијатури које је наставник претходно репродуковао у целини. Песмице у складу са садржином имају и свој карактер: тужан, весео, свечани. Наставник питањима наводи дете да речима изрази емоције које је песмица изазвала у њему, а затим да те речи

преточи у звук. На овај начин се формирају обриси уметничке представе (садржаја) композиције, као првог елемента у раду на клавирском делу. Затим следи извођење чији карактер мора да одговара карактеру мелодије. Дете добија могућност да сходно својим емоцијама слободно обликује тон, а покрети које при томе користи истовремено представљају и прве кораке у развоју клавирске технике. Извођење представља звучну реализацију уметничке представе музичког дела. У овој фази рада искусан наставник слободно бира упечатљиве и разноврсне мелодије и ритмове који су детету познати³, а такође и комаде блиске деци по музичкој представи и расположењу. Овакав избор програма буди дечију машту, обогаћује дете јасним и разумљивим представама и учи га да осећа, доживљава и памти музику различитог карактера. Репродуковањем ових композиција у настави клавира уз сугестију наставника, ученик открива дело и гради оргиналну, тј. слободну интерпретацију. Разговори наставника и ученика о животу композитора, епохи и стилу у коме је стварао, садржају дела и асоцијацијама које је оно изазвало код ученика, такође доприносе развоју критичког мишљења и слободи израза у интерпретацији. На степен слободе у тумачењу садржаја дела значајно утиче и претходно васпитање у односу према књизи. Руски писац Максим Горки (*Максим Горький*) у свом напису *Како сам научио да пишем*, износи: „Утисци се примају непосредно из живота и из књига” (Marković 1966: 8). Пејзаж, слика, вајарско, дело, филм, реч – такође су садржаји чије разумевање усмерава ствараоца да уочава ‘лепо’, доживљава га и процењује, како би опет и сам стварао ‘лепо’. Односно, свака нова представа коју дете прима има свој нарочити емоционални карактер и у памћењу детета остаје не само траг представе, него и траг осећања са којим је примљена. Из ових емоционалних трагова ничу низови и мреже прожети најразноврснијим осећањима и сви они чине конституцију душе. Нова представа, улазећи у душу човека, не односи се непосредно према његовим урођеним тежњама, него према „склопу душе који се изградио из тих урођених тежњи посредством животног искуства” (Ušinski 1957: 289). Енглески психолог А. Бен (*A. Bain*) је тврдио да осећања код разних људи могу достизати такву индивидуалност, „да један човек не може потпуно пренети другоме оно што сам осећа” (Ušinski 1957: 289). Разумевање садржаја је основни предуслов за постизање оргиналног, тј. слободног и високог нивоа репродуктивног уметника. Уколико је музичар већи, утолико је за њега рад на уметничкој представи детаљнији. У животу великих уметника, тај страсни и продубљени рад је познат под именом ‘муке стваралаштва’ (Neigauz 2005: 22), чиме је прожет и пут сваке делатности која тежи слободи и успеху. Приликом репродуковања дела, емоционално стање детета је појачано. Давањем сугестија о карактеру композиције, каквим тоном треба свирати, у ком темпу – гради се уметничка пред-

3 У задавању познатих мелодија инсистира се на народним песмама јер оне поседују изражену поетско-емоционалну садржину, а дечију душу и уобразиљу остављају потпуно чистим.

става и њено остварење у клавирском звучању. Све што је предодређено уметничком представом музичког дела постаје извођење, тј. свирање на клавиру. Односно, све што ми радимо или мислимо, обојено је музиком и може се исказати музиком. Палета нашег претходног образовања одређује и степен слободе у изградњи уметничке представе музичког дела. Музичка уметност је тесно повезана са ликовним и наративним изразом (*Слике са изложбе Модеста Мусоргског/Pictures at an Exhibition by Modest Mussorgsky*), а сугестивно тумачење уметности посебно се истиче у принципима руске пијанистичке школе. Руски пијанисти и педагози, Антон Рубинштајн (*Антон Рубинштейн*) и Константин Игумнов (*Константи́н Игумнов*) су повезивали музичку представу композиције са неком представом из друге области уметности (Mihelis 1992: 82). Н. Neigauz/Х. *Нейгауз*⁴ (2005: 47) је упоређивао сликарска сенчења са динамиком, песнички ритам са музичким, а вајарство са формом музичког дела. Апстрактни језик музике се на овај начин конкретизује у блиску представу или осећање и постаје разумљив почетнику, широком аудиторијуму и самом извођачу. Пракса у раду на клавирском делу показује да вербализација емоција, побуђивање асоцијативних слика или давање наслова композицији у складу са доживљеним емоцијама, представља значајно средство приликом развоја музичких способности и формирања уметничке представе музичког дела. Свако знање из области наука и филозофије, такође проширује дијапазон музичког приказа од уметничке представе до интерпретације. Зато и није случајно што су се сви велики музичари, композитори и извођачи одликовали широким духовним видиком и сталном жељом за његовим развојем: Бетовен (*Beethoven*), Шопен (*Chopin*), Лист (*Liszt*), Брамс (*Brahms*), Дебиси (*Debussy*), Равел (*Ravel*), Скрјабин (*Скрябин*), Прокофјев (*Прокофьев*)... (Pantović 2012: 10). Извођење које није базирано на свестраном општем образовању, празно је и незанимљиво.

Слобода у раду на уметничкој представи музичког дела одражава слободно формиран ритам и тон.

Безгранична слобода ритма произилази из чињенице да он може живети сам, без помоћи осталих елемената музике. Ритму није потребан тон – довољан је само шум. Сугестивност ритма је толика, да је за доказ о идентичности већ познате мелодије довољно куцнути прстом по столу карактеристичне детаље њене ритмичке окоснице. Слобода ритма у интерпретацији музичког дела се упоређује са пулсом живог организма. Пулс здравог човека је равномеран, али у тренуцима психичких и физичких преживљавања, он се убрзава или успорава. Ритам живи својим властитим, слободним животом – „он се провлачи кроз границе тактова не поштујући теоретски замишљене нагласке тешких делова такта и истичући своје нагласке, прилагођене логици музичке мисли” (Andreis

4 Метод рада пијанисте и педагога Henriha Neigauza (1888 –1964) заузима једно од најистакнутијих места у руској, тј. совјетској пијанистичкој школи и представља сублимацију највреднијих достигнућа целокупне савремене клавирске педагошке мисли.

1968: 16). Један од захтева 'здрвог' ритма јесте да резултат збира убрзавања и успоравања, односно слободних ритмичких промена у композицији буде константан и раван основном метричком трајању. Ову чињеницу најјасније илуструје извођење *rubata* (од итал. речи *rubare* - украсти): ако се нешто украде мора и да се врати, како не бисте постали лопов. Односно, одступања у креирању ритма не смеју бити произвољна, она морају одговарати музичкој фрази: да не нарушавају њене контуре, већ да их само у извесној мери 'прошире', као да нека најтежа места гледамо кроз лупу или на успореном филму. Музика без ритма не постоји. Такође, за све ознаке у нотном тексту које ритам сврставају ван формуле 'ритам = метар', мора да постоји добар укус и одређена мера који се стичу претходним васпитањем. Уколико пијаниста више осећа ритмичку структуру, утолико се логичније повремено удаљава од ње. По Н. Neigauzu (2005; 46), „строгост, сагласност, дисциплина, хармонија, сигурност и господарење”, представљају елементе истинске ритмичке слободе. Односно, јединице мерења ритма нису тактови, фразе, периоди, него композиција у целини, у којој музичко дело и његов ритам представљају скоро једно те исто, усклађени са смислом и садржином дела, тј. са уметничком представом.

Веза између ритма и тона је такође најјаснија у извођењу *rubata*. Немогуће је одредити степен ритмичке слободе фразе док се не пронађе њено правилно тонско нијансирање. Управо у том нијансирању лежи и слобода у формирању тона у раду на клавирском делу и самом чину интерпретације. „Карл Черни (*Carl Czerny*)⁵ и Антон Рубинштајн (Neigauz 2005: 70) су реализовали преко стотину нијанси у својој тонској палети која се најједноставније објашњава на следећи начин: још није ни постао тон, а већ је престао да звучи као тон.

Најлепши тон је онај који на најбољи начин изражава дати садржај. Зато се и пијаниста – уметник са јасном концепцијом дела и слабијом клавирском техником увек предпоставља оном који је само виртуоз. Покрети који прате леп тон су потпуна еластичност, слобода руке од рамена и леђа до врхова прстију, целисходна регулација тежине од летимичног дотицања у брзим и лаким звуцима, до великог напора уз учешће по потреби целог тела за постизање крајње интензивности тона. Решавање тонских задатака почиње са првим часовима клавира. Задавањем вежбица различитог карактера и сугестијама педагога да их ученик тонски реализује адекватно њиховом садржају, почиње и рад на тону. Усложњавањем градива од једногласних вежбица у којима се пажња усмерава на доживљај хоризонталног тока мелодије, преко вежбица са пратњом у којима се музика прати хоризонтално и вертикално и регулише однос мелодије и пратње, до полифоних вежби у којима се поштује кретање сваког гласа и њихов однос, тонска палета се шири. Пут до слободе у изражавању тона условљен је претходним схватањем садржине композиције и степеном васпитања у усмеравању пажње и концентрације,

5 Карл Черни (1791–1857), аустријски пијаниста и композитор чешког порекла.

осећаја за хоризонтално кретање гласова, слуха, опште музикалности, познавању стилских обележја, акустике сале и слободе извођачког апарата, односно клавирске технике – елемента у раду на клавирском делу посредством кога се наша представа о делу претвара у звук.

Палета најразноврснијих покрета одликује руке правог пијанисте. Руски пијаниста J.Liberman/J. Liberman (2001: 73) истиче да „ако је музика тиха и мека, руке се крећу на исти начин; величанствена музика захтева тешке и еластичне руке; руке свирају енергично, а крајеви прстију су заострени, ако је потребан оштар и звонак звук”. У зависности од фактурних и музичко-звучних задатака, палета покрета се шири. Начин гестикалације (покрета) није само одраз слободе извођача ограничен интерпретацијом музичког дела – он одражава и духовну слободу личности интерпретатора. Клавирску технику презентују управо начини клавирског извођења, тј. покрети помоћу којих пијаниста на најједноставнији и најудобнији начин савлађује специфичне тешкоће у клавирској литератури и при томе добија неопходан уметнички и звучни резултат. Целисходни начини клавирског извођења су увек везани за разумну расподелу рада између различитих група мишића који учествују у свирању (мишићи прстију, шаке, лакта, рамена) и њихову узајамну помоћ. Наш извођачки апарат у својој природи поседује слободу кретања чији правилан развој усмерава педагог својим предлозима, а ученици усвојене предлоге упорним вежбањем и понављањем аутоматизују и стичу свирачке навике које даљим радом надограђују. Предуслов слободе кретања извођачког апарата представљају сигурност и еластичност. Једини пут за стицање сигурности јесте утицај на психу. Најважнији корак на том путу је развој инвентивности: уколико је већа музичка сигурност (машта, уобразиља), утолико је мања техничка несигурност. У том контексту треба развијати и целокупан моторни апарат, како би се правилно изговарало оно што треба да се каже (одсвира). Начине клавирског извођења пијаниста слободно бира сходно смислу композиције и степеном развоја свог извођачког апарата. Разноликост начина извођења у настави клавира примењује се од првих часова, у раду на само једном тону, у зависности од емоције која се изражава. Наведени начин рада је посебно интересантан за почетнике, а Н. Neigauz (2005: 131) рад на једном тону сматра и првим елементом у развоју клавирске технике. Методе у развоју клавирске технике слободно бира педагог избором клавирске литературе сходно индивидуалним особинама ученика, својим предлозима за решавање извођачких проблема у тој литератури и усмеравањем ученика да њихова решења проналази и сам, адекватно садржају дела. Јер, како каже Микеланђело Буонароти (*Michelangelo Buonarotti*)⁶, „техника је рука која се покорава интелекту” (Pantović 2012: 29). Приказани начин рада развија и критичко мишљење ученика које му омогућава слободан избор метода у раду, а такође и превазилажење конформизма и стереотипија у васпитању и понашању.

6 Микеланђело Буонароти (1475–1564), италијански вајар, сликар, градитељ и песник.

Изложена анализа рада на клавирском делу показује да порука музичког дела, степен музичке писмености и образовања пијанисте и ниво развоја његове клавирске технике условљавају креативно, тј. слободно учешће извођача у стварању музичког дела. Односно, вешта реализација изражајних елемената – ритма, динамике (промена јачине тонова), фразирања, агогике (темпо – ритмичка одступања), чине суштину доброг извођења. Степен слободе у њиховој примени најбоље оцењује сам чин интерпретације. Тај степен слободе се саветима искусног педагога у пијанизму може само усмерити, а никако прецизирати; он је одраз индивидуе и њеног претходног искуства. У којој ће мери пијаниста у самом чину извођења да употреби претходно стечена знања, а у којој слободу своје личности и какав ће утисак да остави на слушаоца – питање је без потпуног одговора и баш зато чини и саму срж музике. За пијанисту и педагога Душана Трбојевића, степен примењене слободе у интерпретацији је ‘чинилац икс’ (Šobajić 2003: 66). ‘Чинилац икс’ је заправо и највећа чар у васпитно-образовном процесу младог пијанисте.

Ретроспектива овог рада указује на могућности тумачења термина ‘слобода’ у процесу васпитања и образовања младог пијанисте.

Кроз мисао К. D. Ušinskog спознато је да је тежња ка слободи урођеана, а човек мора да је васпита и да не дозволи да се развију склоности ка самовољи и дилетантизму; тј, слобода је одраз индивидуе и њеног претходног васпитања.

У основи предшколског развоја музичких способности код деце лежи интерес за музику који васпитавају родитељи и васпитачи у предшколским установама. У даљем музичком развоју, а на основу претходних сусрета са инструментима и емоцијама које су њихови звуци изазвали у њему, дете слободно доноси одлуку о избору жељеног инструмента – у овом случају клавира.

Први захтев свакоме ко жели да постане пијаниста, састоји се у тачној спознаји граница слободе израза и тајни звуковног изражавања које клавир пружа као инструмент. Зацртавши на тај начин поље своје делатности, будући пијаниста се упознаје са елементима рада на клавирском делу који су науком о методици представљени на следећи начин: о уметничкој представи (о самој музици), о ритму (чија се моћ одражава удруживањем тонова и покрета), о тону (као финалном производу извођачке делатности), о техници (као скупу средстава који пијанисти помаже да оствари жељени звучни и уметнички резултат). Процесом рада на клавирском делу руководи клавирски педагог. Од првог сусрета, он свестрано проучава ученика како би слободно одредио метод његовог васпитања неопходан за формирање образованог музичара, сходно узрасту, надарености за музику, степену интелигенције, карактеру и условима живота детета. Слобода у раду на уметничкој представи музичког дела условљена је свестраним општим образовањем и развојем маште. Слобода у реализацији ритма, тона и клавирске технике условљена је захтевима садржине дела и степена слободе извођачког апарата. Предуслов

слободе извођачког апарата је сигурност која се стиче развојем маште у формирању уметничке представе музичког дела и осмишљавању покрета, потребних за њену звучну реализацију. Стицањем супериорности у клавирској техници извођач добија пуну уметничку слободу у креирању дела и самом чину интерпретације. Међутим, у којој ће мери пијаниста у самом чину извођења да употреби претходно стечена знања, а у којој слободу своје личности и какав ће утисак да остави на слушаоца – још увек је непознато. Тежње савремене клавирске педагогије се крећу у смеру проналажења одговора на ово питање.

Литература

- Andreis 1968: J. Andreis, *Vječni Orfej*, Zagreb: Školska knjiga.
- Đurković Pantelić 1998: M. Đurković-Pantelić, *Metodika muzičkog vaspitanja dece predškolskog uzrasta*, Šabac: Viša škola za obrazovanje vaspitača, Art studio.
- Gadamer 2010: H. G. Gadamer, *Vaspitanje, to je vaspitati sebe*, Beograd: Dosije.
- Hofman 1986: J. Hofman, *Sviranje na klaviru, odgovori na pitanja o sviranju na klaviru*, Knjaževac: Nota.
- Kvašček 1969: P. Kvašček, *Razvijanje kritičkog mišljenja kod učenika*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije.
- Liberman 2001: J. Liberman, *Rad na usavršavanju klavirske tehnike*, Beograd: Novi dani.
- Marković² 1966: Ž. Marković, *Dečje radne I kulturne navike*, Kragujevac: Radnički univerzitet – Centar za društveno-političko i ekonomsko obrazovanje.
- Mihelis 1992: V. Mihelis, *Prvi časovi mladog pijaniste*, Novi Sad: Koldata.
- Neigauz² 2005: H. Neigauz, *O umetnosti sviranja na klaviru*, Beograd: Studio Lirica.
- Pantović 2012: S. Pantović, *Skripta iz metodike nastave klavira*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet Univerziteta u Kragujevcu.
- Plavša 1961: D. Plavša, *Moje dete i muzika*, Beograd: Narodna knjiga.
- Šobajić 2003: D. Šobajić, *Dušan Trbojević – portret umetnika*, Novi Sad: Matica srpska.
- Timakin 1984: E. M. Timakin, *Vaspitanje pijaniste*, Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Ušinski 1957: K. D. Ušinski, *Čovek kao predmet vaspitanja*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”.
- Žlebni⁴ 1970: L. Žlebni, *Opšta istorija školstva i pedagoških ideja*, Beograd: Naučna knjiga.

Sanja R. Pantović

INTERPRETATIONS OF THE TERM 'FREEDOM' IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF A YOUNG PIANIST

Summary

Superiority in piano-technique which provides artistic freedom to each individual is the ultimate result that we are supposed to achieve in the pianism. This paper explores interpretations of the term 'freedom' used in the educational process of a young pianist. Comparison with the definition of 'freedom' supplied by the Russian pedagogue K. D. Ushinsky has contributed to the examination of options in his interpretation of pedagogical impact on the personal growth and musical development of a young pianist. The analysis of instrumental characteristics of the piano and elements of work on the piano piece defined by teaching methodology (artistic concept of the piece, rhythm, tone, pianistic technique) specify the aspects of freedom in this activity. Like in other segments of life, freedom in creating a piano piece is conditioned by the previous education, while the freedom in the formation of an artistic concept of a musical piece is conditioned by the development of fantasy. The artistic concept of a musical piece preconditions the freedom of work on rhythm and tone. The acquisition of interpretative habits (piano technique) depends on the contents of the piece and the freedom of performance apparatus. By free selection of working methodology and the programme, a teacher guides different personalities towards the same aim. The achievement of top-level results in the domain of pianism is determined by the degree of freedom in the application of the stated elements through the act of interpretation, which portrays the individual and his/her education. In which degree the pianist will use his/her previous knowledge, and in which degree he/she will use the freedom of his/her individual personality in the act of interpretation is yet unknown. Aspirations of contemporary piano pedagogy are moving towards discovering the answer to this question.

Key words: freedom, pianist, education, educational process, interpretation

*Примљен 10. јула 2015. године
Прихваћен 30 септембра 2015. године*