



UNIVERZITET U SARAJEVU  
MUZIČKA AKADEMIIA U SARAJEVU  
INSTITUT ZA MUZIKOLOGIJU

Biblioteka  
Musica theoretica  
Knjiga druga

Za izdavača  
Dr. Jasmina Talam

Recenzenti  
Dr. Ivan Čavlović  
Dr. Refik Hodžić  
Dr. Milena Petrović

CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

784.9 (075.8)

**KAZIĆ, Senad**

Solfeggio : historija i praksa / Senad Kazić ;  
[summary [prijevod] Milica Babić ; likovne  
ilustracije Amar Ajdinović, Emir Durmišević] . -  
Sarajevo : Muzička akademija : Institut za  
muzikologiju, 2013. - 199 str. : graf. prikazi,  
note ; 24 cm. - (Biblioteka Musica theoretica ;  
knj. 2)

Bibliografija: str. 184-189. - Summary. - Registar

ISBN 978-9958-689-06-2 (Muzička akademija)

COBISS.BH-ID 20314630



European Commission

**TEMPUS**

# SADRŽAJ

PREDGOVOR / 5
<b>1. PARAMETRI / 9</b>
1.1. ZNAČENJE TERMINA / 11
1.2. DEFINICIJA (SMISAO) / 13
1.3. ULOGA (CILJ I ZADACI) / 16
1.4. OBLOCI RADA / 17
1.5. ZNAČAJ STVARALAČKOG POSTUPKA / 19
1.6. VEZA SOLFEGGIA SA DRUGIM OBLASTIMA MUZIČKE EDUKACIJE / 20
1.7. MUZIKALNI KVALITET U SOLFEGGIU / 21
1.8. APSOLUTNI SLUH I SOLFEGGIO / 22
<b>2. PROHOD KROZ HISTORIJU SOLFEGGIA / 24</b>
2.1. ODRAZ ANTIČKE SPEKULACIJE NA MUZIČKU PRAKSU I EDUKACIJU / 24
2.2. NAGOVJEŠTAJI ZNAČAJNIH PROMJENA / 32
2.3. APOKRIF GUIDA IZ AREZZA / 35
2.4. MUZIČKA EDUKACIJA I IZVOĐAČKA PRAKSA U PRVOJ POLOVINI DRUGOG MILENIJA / 40
2.5. MUZIČKA TEORIJA I IZVOĐAČKA PRAKSA SREDINOM DRUGOG MILENIJA / 46
2.6. VRIJEME VELIKIH PEDAGOŠKIH IDEJA / 53
2.7. ENGLESKA INICIJATIVA U SOLFEGGIU / 60
2.8. ZNAČAJNA METODIČKA POSTIGNUĆA U 20. STOLJEĆU / 66
DALCROZE / 66
KODÁLY / 69
ORFF / 71
SUZUKI / 74
2.9. FUNKCIONALNA MUZIČKA PEDAGOGIJA AUTORICE ELLY BAŠIĆ / 78
ELLY BAŠIĆ / 78
FUNKCIONALNA METODA / 82
FUNKCIONALNA MUZIČKA PEDAGOGIJA / 85
POSTOJI LI (ZAJSTA) FUNKCIONALNA MUZIČKA PEDAGOGIJA? / 90
2.10. PREMA SAVREMENOM TRENUTKU SOLFEGGIA U BOSNI I HERCEGOVINI / 92

### **3. SOLMIZACIJA / 94**

- 3.1. SOLMIZACIONI POSTUPCI PRIJE I POSLIJE GUIDA IZ AREZZA / 94
- 3.2. DANAŠNJA PRIMJENA SOLMIZACIJE (FIKSIRANI DO I POMIČNI DO) / 96
- 3.3. SISTEM FIKSIRANOG Do / 97
- 3.4. SISTEM POMIČNOG Do / 101
- 3.5. SOLMIZACIJA U FUNKCIONALNOJ METODI (FUNKCIONALNA SOLMIZACIJA) / 110
- 3.6. SOLMIZACIJA I SISTEMI UGODBE TONOVA / 119
- 3.7. PREMA RECEPCIJI SOLMIZACIJE / 126

### **4. UPJEVAVANJE / 128**

- 4.1. OD ZVUKA PREMA SPOZNAJI – RUKA KOJA VODI I UPJEVAVA / 128
- 4.2. FONOMIMIČKO UPJEVAVANJE / 137
- 4.3. UPJEVAVANJE INSTRUMENTOM / 144
- 4.4. VIZUELNO / GRAFIČKO UPJEVAVANJE / 149

### **5. PRIMA VISTA / 154**

### **6. MUZIČKI DIKTATI / 160**

- 6.1. PREMA RECEPCIJI MUZIČKOG DIKTATA / 165

### **7. OBRADA RITMA U SOLFEGGIU / 172**

### **8. POGOVOR / 183**

### **9. LITERATURA / 184**

### **10. INDEX IMENA / 190**

SAŽETAK / 194

SUMMARY / 197



## SAŽETAK

Prema inauguraciji u edukativni sistem solfeggio je jedna od najmlađih muzičko-teorijskih oblasti. Ipak, tragovi njegovih postupaka dosežu daleko kroz historiju jer su se stoljećima unatrag istraživale mogućnosti rješavanja ove problematike, od najelementarnijeg muzičkog opismenjavanja do kasnijih mnogo složenijih muzičkih pojava. Muzički pedagozi su prepoznali njegov značaj i vrijednost, pa je danas solfeggio osnovna oblast elementarne muzičke edukacije, a kasnije obligatna na svim slijedećim nivoima muzičke edukacije. U osmišljenom i kontroliranom kreativnom toku to je slijed veoma frekventnih, intenzivnih i fleksibilnih zbivanja; zbir recipročnih akcija koje se neprestano smjenjuju i na specifičan način traže stalnu kontrolu, praćenje svih promjena, i reakciju u smislu dopunjavanja i obogaćenja aktivnosti.

Oko definicije solfeggia ne postoji konsenzus. Najčešća je ona gdje se solfeggio definira kao muzička teorijsko-praktična disciplina gdje se vrijednost mjeri isključivo kvalitetom tehničko-reproduktivnog nivoa. U drugim izvorima definicija solfeggia se usmjerava prema razvijanju muzičkog sluha i muzičkih sposobnosti, što je svakako prihvatljivije. S obzirom da je mišljenje osnovna i presudna pretpostavka spoznaje, forma izražavanja u solfeggiu je specifična projekcija određenog vida mišljenja. Stoga smo u knjizi ponudili i vastitu definiciju: *Solfeggio je osnovna oblast u muzičkoj edukaciji putem koje se odgaja / obrazuje muzičko / muzikalno mišljenje!*

Jedna od prvih ishodišnjih tačaka solfeggia je Aristoksenova misao koja je u današnjoj muzičkoj pedagogiji još uvijek veoma aktuelna. On muziku prihvata prvenstveno kao estetički doživljaj, zvuk koji je jedini mjerodavan sud o vrijednosti djela, a određuju ga auditivni doživljaj i racionalno opažanje uz upotrebu razuma (apercepcija). Kontinuitet i sadržaj muzike je predmet muzičke logike, a ne nota prikazanih kao niz intervala na grafikonu. Stoga Aristoksen razmatra neophodnost vježbe / obrazovanja uha koja će rezultirati preciznjim službom / intelektom, a sve u službi razuma / mišljenja.

Znakovito je da je dva milenija poslije renesansni pjevač Fogliano također pisao o zvuku kao nekoj vrsti osjećajnog kvaliteta koji se ne svodi isključivo na broj, ali se njegovo kretanje može iskazati brojevima. Njegov savremenik Cardano smatrao je da uzrok emocija izazvanih muzikom nije u proporcijama nego u načinu na koje se ove proporcije opažaju. Elemente ovih stavova stoljeće kasnije ugradit će u svoje principe Descartes koji raspravlja o onom što uho konkretno opaža oslanjajući se na sopstveno iskustvo, ukus i pamćenje.

Guido iz Arezza je bez sumnje najveće ime srednjovjekovne muzičke teorije, prakse i edukacije. Iako se prepostavlja da svi pronalasci i modifikacije koji mu se pripisuju nisu njegovi (usavršavanje notnog pisma, uvođenje solmizacionih slogova i sistema heksakorada, Guidova ruka, kodifikacija "modusa", fleksibilnija i pragmatičnija rješenja u korist ukupnog "polifonog" zvuka), Guido iz Arezza je ostvario veliki utjecaj na dalji razvoj muzičkog mišljenja skoro do 18. stoljeća. Među mnogobrojnim imenima iz ovog perioda koji su značajni po svojim nastojanjima su Španac de Pareia (postavio proporcije intervala velike i male terce i definirao konsonantni trozvuk, predložio napuštanje sistema heksakorda u korist skale od osam tonova u kojoj bi svaki ton imao svoj naziv, i dr.), Flandrijac Anselmo (popunio je oktavu tako što je sedmi ton nazvao *Si*), Belgijanac Waelrant koji je inauguirao svijest o postojanju oktavnih tonova. Francuski teoretičar Mersenne je konačno uveo u nastavu dopunjenu Guidovu solmizaciju. Talijan Zarlino

je postavio osnovnu oktavu na C i prema njemu klasificirao moduse koje je Švajcarac Glarean reducirao na samo dva: *cantus durus* i *cantus mollis*, gdje bi ovi atributi između ostalog mogli biti i odrednice zvučnosti.

Kontinuitet razvoja muzičke teorije i pedagogije nastavili su Francuzi Rousseau i Rameau. Na temeljima njihovih ideja izgrađena su dva najvažnija sistema solmizacije. Galin je slijedio Rousseaua, ali njegov sljedbenik Chevé je stao na stranu Rameaua i prihvatio fiksiranu solmizaciju. Paris je osmislio sistem ritamskih slogova što je esencijalni dio *Galin-Paris-Chevé metode* (1844). Ono što je važno i zajedničko za skoro sve metodičare solfeggia u 19. stoljeću bez obzira na različita metodička rješenja je da su prvo postavljeni auditivno pa tek kasnije natalno obrazovanje. Dva velika imena pedagogije u ovom periodu su Pestalozzi i Wilhem sa velikim brojem njihovih poštovalaca i sljedbenika. Engleska učiteljica Glover i župnik Curwen su na bazi pomicne solmizacije i Galinove metode izgradili *Sol-fa metodu* (1858). Curwenov sistem pohvalio je njemački akustičar Helmholtz, posebno čistu intonaciju i pjevanje u prirodnom štimu, a pedagoginja Hundoegger je ovu metodu modificirala i objavila pod nazivom *Tonika Do metoda* (1897), s idejom da ustanovi potpuno isti metodički pristup bez obzira na vrstu institucije ili nivo muzičke naobrazbe.

U ovom kontekstu velikih pedagoških ideja 20. stoljeća pomenuto je djelovanje švajcarskog profesora Dalcrozea (muzički doživljaj iskazuje putem improvizacije i pokreta), mađarskog kompozitora i folkloriste Kodálya (u njegovom konceptu pjevanje zasnovano na muzikalnosti maternjeg jezika i folklorenom idiomu je temelj sveukupne muzičke edukacije), njemačkog kompozitora Orffa (sinteza mimike, gestikulacije, pokreta, plesa, poetike i muzike pri čemu je ritam osmišljen kao fundamentalni kinetički element za improvizaciju) i japanskog pedagoga Suzukija (razvijao instrumentalnu pedagogiju baziranu na logici prirodnog dječjeg razvoja gdje su definirana motivirajuća atmosfera i dječje okruženje važni aspekti odgoja).

Nastavna praksa solfeggia više od pola stoljeća prepoznaje *Funkcionalnu metodu* autorice Elly Bašić kao profiliran sistem metodički jasno postavljenih i zaokruženih oblika rada. Ova metoda koristi konvencionalne, kroz historiju potvrđene oblike rada od kojih je neke autorica oštroumno, inventivno i na sasvim originalan način modificirala i nadogradila, kao npr. solmizaciju, fonomimiku, upjevanje, likovni iskaz muzikalnog doživljaja i dr. Ovakav koncept odgovara orientaciji cjelovitog odgoja PUTEM muzike, za razliku od npr. Orffa ili Kodálya gdje su u fokusu isključivo muzičke pojave čime se potencira odgoj ZA muziku.

U nastavku knjige dat je kritički osvrt na neke od osnovnih postupaka u solfeggiu. Solmizacija je osnovno i najčešće sredstvo rada / postupak, a veza solmizacija – solfeggio je takva da će tretman solmizacije umnogome odrediti sâm smisao solfeggija u pojedinačnom slučaju. Diferencijacija u pogledu različitih sistema namjene i upotrebe solmizacije uslovljena je prije svega historijskim, sociološkim i kulturološkim, a onda pedagoško-psihološkim i mnogim drugim aspektima. Važno je naglasiti da se na određenom nivou znanja, iskustva i edukativne zrelosti solmizacija odbacuje u korist neutralnog sloga. No, dok se to ne desi postupak solmizacije može biti ograničavajući ili veoma poticajan, kreativan i senzibilan faktor, jer solmizacioni slog nije samo ime tona; on je tonalitetna, harmonijska i svaka druga funkcija koja se muzikalno osjeća. Stoga je prije izbora neophodno je cjelokupnu problematiku sagledati iz što više smjerova.

Ideja postupka upjevavanja u nastavi solfeggia (u oblasti melodike) polazi od činjenice i potrebe za auditivnom percepcijom i kognicijom prije bilo kakve grafike. Upjevavanje je obično kompatibilno sa solmizacijom. Fonomimičko upjevavanje čija logika potječe iz pomične solmizacije, je vizuelni postupak kojim se poštujući psihofizičke sposobnosti i suštinsku karakteristiku motoričnosti dječje prirode, ukazuje na značaj i karakter funkcije svakog stupnja u skali, te putem pokreta muzikalno reagira na melodiju. Postupke upjevavanja, a na prvom mjestu fonomimičko upjevavanje smatramo najvažnijim auditivnom oblikom rada prije nego se pristupi notnoj grafici. Dalcroze, Kodály i drugi veliki metodičari 20. stoljeća koriste fonomimiku, a u Funkcionalnoj metodi Elly Bašić to je jedan od najvažnijih auditivnih postupaka. Osnovna dispozicija upjevavanja je u sferi auditivnog i tu su još navedene mogućnosti upjevavanja instrumentom. S obzirom na izvanredan kreativni potencijal ovaj postupak pronašao je mjesto i u oblasti grafike gdje notna slika postaje osnova za kreativne postupke.

Uloga i smisao postupka prima vista razložena je na nekoliko osnovnih elemenata. Ovaj postupak je, osim percepcije i brze reakcije usmjeren prema razvoju mišljenja, emocionalnoj komponenti, i razvijanju osjećaja za stil, što predstavlja visok nivo muzikalnog iskaza. Mučki diktat je jednak i sredstvo doživljaja i spoznaje. Kako bi solfeggio dobio puni smisao postupci upjevavanja, mučkog diktata i prima vista su sinkretički neodvojivi. Diktat utiče na razvoj koncentracije i proširenje memoriskog polja, razvija sposobnost analitičkog doživljavanja, itd. Diktatom je potrebno potencirati što više zvučnih situacija koje se interpoliraju u primjere iz literature. Oko izbora sredstava i postupaka obrade ritma kod podijeljenog osnovnog trajanja prednost je na strani ritamskih slogova u kombinaciji sa pulsacijom, naravno ne isključujući sve druge mogućnosti, posebno nesputani kreativitet dječjeg instrumentarija. Izbor sistema obrade ritma putem ritamskih slogova ili na neki drugi način odrazit će se i na tretman drugih postupaka poput ritamskog diktata.

Danas je oblast solfeggia definitivno utemeljena i kao nauka. O tome svjedoči veći broj radova koji prema svom istraživačkom usmjerenu pripadaju ovoj oblasti. S obzirom na raznovrsne zadatke i njihovo usmjereno, postavlja se pitanje mogu li se istim sredstvima i (metodičkim) postupcima (pa, i metodom?) rješavati sve pojave u solfeggiu, čak i one koje su nastale / mišljene na dijametralno suprotan način?! Naravno da ne mogu, ili to barem metodički ne bi bilo korektno. Izbor oblika rada i sredstava, kao i metodičkih postupaka uvijek je u funkciji rješavanja zacrtanog cilja (i zadatka)! Zbog toga je stav prema ovoj oblasti presudan kod izbora oblika rada, sredstava, i posebno metodičkih postupaka! Šta je to zapravo solfeggio i šta se očekuje od njega? – Odgovor na ovo pitanje će umnogome odrediti njegovu fizionomiju u nastavi.

## SUMMARY

According to its inauguration into the education system, ear training is one of the youngest areas of music theory. Still, traces of its procedures go far back through history, since possibilities of solving these issues, from the most elementary music literacy to subsequent, far more complex musical phenomena, have been studied for centuries. Music pedagogues recognized its significance and value, and thus at present ear training is a basic area of elementary music education and, later on, obligatory at all the subsequent levels of music education. In a well-conceived and controlled creative course, it is a sequence of very frequent, intense and flexible happenings, a sum of reciprocal actions that constantly alternate and, in a specific way search for a permanent control, monitoring of all changes, and a response in terms of supplementing and enriching activities.

There is no consensus about the definition of ear training. The most frequent is one that defines ear training as a music-theory and practical discipline where the value is measured exclusively with the quality of technical and reproductive level. In other sources, the definition of ear training is directed toward developing the musical ear and musical abilities, which is certainly more acceptable. Since thinking is the fundamental and decisive pre-requisite for learning, the form of expression in ear training is a specific projection of a certain kind of thinking. Therefore, the book also offers our own definition. *Ear training is a fundamental area in music education, through which music and musical thinking are educated and raised!*

One of the first points of departure in ear training is Aristoxenus's thought, which is still very topical in the present music pedagogy. It accepts music as primarily aesthetic experience, sound, which is the only relevant value judgment of the value of a piece, and which is determined by the auditory experience and rational perception accompanied by the use of reason (apperception). The continuity and contents of music is the subject of music logic, rather than of notes shown as a series of intervals on a graph. Aristoxenus therefore discusses the necessity of practice / education of ear, which will result in more accurate ear / intellect, all serving to reason / thinking.

Interestingly, two millennia later, Renaissance singer Fogliano also wrote about sound as a kind of emotional quality, which is not reduced to a number only, but whose movement can be expressed by means of numbers. His contemporary Cardano believed that the cause of emotions resulting from music are not proportions but rather the way in which these proportions are perceived. Elements of these observations were to be incorporated, a century later, into principles set out by Descartes, who discussed what an ear actually perceives, relying on his own experience, taste and memory.

Guido of Arezzo is doubtlessly the greatest name of the medieval music theory, practice and education. Although it is assumed that all inventions and modifications ascribed to him are not his own (improvement of music alphabet, introduction of syllable solmization and Gamut, Guidonian hand, "mode" codification, more flexible and pragmatic solutions in the favor of overall "polyphonic" sound), Guido of Arezzo had a great impact on further development of musical thought almost until the 18<sup>th</sup> century. Among many names of this period that are significant for their efforts we can single out the Spaniard de Pareia (who set out interval proportions, minor and major thirds, and defined the consonant triad, proposed abandoning of the hexachord system in favor of the eight-tone scale where each tone would have its own name, etc.), Flandrian Anselmo

(who supplemented the octave by naming the seventh tone as 'Si'), Belgian Waelrant, who inaugurated the awareness of the existence of octave tones. French theoretician Mersenne finally introduced Guido's solmization into teaching. Italian Zarlino set out the basic octave on C and accordingly classified the modes, which were reduced, by Swiss Glaeran only to two – *cantus durus* and *cantus mollis*, where these attributes, among other things, could also be determinants of sonority.

The continuity in the development of music theory and pedagogy was taken up by Frenchmen Rousseau and Rameau. Based on their ideas, two most important solmization systems were developed. Galin followed Rousseau, but his adherent Chevé sided with Rameau and adopted the fixed Do system solmization. Paris designed the system of rhythm syllables, which is essential part of the *Galin-Paris-Chevé* method (1844). What is important and common for almost all ear training methodologists of the 19<sup>th</sup> century regardless of different methodical solutions is that they first established auditory and only later on the note-based education. Two great names of pedagogy of the period are Pestalozzi and Wilhem, with a large number of admirers and adherents. English teacher Glover and vicar Curwen developed the *Sol-fa method* based on movable Do system solmization and Galin's method (1858). Curwen's system was praised by German acoustician Helmholtz, particularly the clean intonation and singing in natural tuning, while pedagogue Hundoegger modified this method and published it under the title *Tonika Do method* (1897), with the idea of establishing a completely same methodological approach regardless of the type of institution or level of music education.

The context of great pedagogical ideas of the 20<sup>th</sup> century includes activities by Swiss professor Dalcroze (he expresses a musical experience through improvisation and movement), Hungarian composer and folk music scholar Kodály (in his concept, singing based on the mother tongue musicality and in the folk-music idiom form the basis of the entire music education), German composer Orff (synthesis of mimics, gesticulation, movements, dance, poetics and music whereby the rhythm is conceived as the fundamental kinetic element for improvisation), and Japanese pedagogue Suzuki (he developed instrumental pedagogy based on the logic of natural children development, where the defined motivating setting and children environment are important elements of upbringing).

For over half a century, the ear training teaching practice has been recognizing the *Functional method* authored by Elly Bašić as a profiled system of methodologically clearly defined and integrated forms of work. This method uses conventional, historically proven forms of work, some of which were shrewdly, inventively and fully originally modified and built upon by the author, e.g. solmization, manual signs, preparatory singing, visual-art expression of musical experience, etc. Such a concept matches the orientation of integrated upbringing BY MEANS OF music, as opposed to, e.g. Orff or Kodály, who focus exclusively on musical phenomena, which in turn underlines upbringing FOR music.

The book goes on to provide a critical review of some of basic procedures in ear training. Solmization is the elementary and most frequent means of work / procedure, and the bond solmization – ear training is such that solmization treatment will greatly determine the very meaning of ear training in an individual case. Differentiation in terms of different systems of purpose and use of solmization is primarily conditioned by historical, sociological and cultural, and then pedagogical, psychological and many other aspects. It should be noted that, at a certain level of knowledge, experience and educational maturity, solmization is rejected in favor of the neutral syllable. However, before it happens, the procedure of solmization can be a limiting or very stimulating, creative and sensitive

factor, since the solmization syllable is not merely the tone name; it is the function of key, harmony and anything else that is felt musically. Therefore, before the choice is made, it is necessary to view the entire issue from as many aspects as possible.

The idea of preparatory singing procedure in ear training classes (in the area of melodics) starts from the fact of and need for auditory perception and cognition before any graphics. Preparatory singing is typically compatible with solmization. Preparatory singing using manual signs, whose logic draws origin from movable solmization, is a visual procedure which, respecting the psycho-physical abilities and essential characteristic of children nature motoricity points to the significance and character of the function of each degree in the scale, and musically responds to the melody by means of movements. We consider preparatory singing procedures, primarily the preparatory singing using manual sign to be the most important auditory form of work before approaching the note graphics. Dalcroze, Kodály and other great methodologists of the 20<sup>th</sup> century use manual signs, and in Elly Bašić's functional method it is one of the most important auditory procedures. The main disposition of preparatory singing lies in the auditory sphere, and it also include the possibility of preparatory singing by means of instrument. Owing to the extremely creative potential, this procedure has found its place in the area of graphics as well, where note picture becomes the basis for creative procedures.

The role and meaning of the sight-singing procedure are broken down into a few basic elements. Besides the perception and fast response, this procedure is focused on the development of thinking, emotional component, and the development of the sense of style, which make up a high level of musical utterance. Musical dictation is a means of both experience and cognition. For ear training to become completely meaningful, procedures of preparatory singing, musical dictation and sight-singing are syncretically inseparable. Dictation affects the development of concentration and expansion of memory field, develops the ability for analytical experience, etc. Dictation should involve as many sound situations as possible, which are interpolated into examples from literature. With respect to the choice of means and procedures for dealing with rhythm in the divided basic duration, the preference is given to rhythm syllables in combination with pulsation, of course without excluding any other options, particularly the unimpeded creativity of children instruments. The choice of dealing with rhythm by means of rhythm syllables or in another way will also be reflected on the treatment of other procedures such as rhythm dictation.

At present, the area of ear training is definitely established as a science as well. It is proven by a number of papers that belong to this area by their research focus. Due to varied tasks and their focus, the question arises as to can same means and (methodological) procedures (even method?) resolve all the phenomena in ear training, even those that arose / were understood in a completely opposite way?! Of course they cannot, or at least it would not be methodologically fair. The choice of form and means of work, as well as of methodological procedures, always serves to solve the set goal (and tasks)! Therefore the view of this area is decisive in the choice of form of work, means, and *practicality* of methodological procedures! What is, actually, ear training and what is expected from it? – The answer to this question will greatly determine its physiognomy in teaching.

# 80. Izdavački i izdanički listopad

U ovom izdanju se objavljuju rezultati istraživanja o razvoju muzikologije u Bosni i Hercegovini u periodu od 1991. do 2000. godine. Istraživanje je realizovano u sklopu projekta "Promocija razvoja muzikologije u BiH" finansiranog od strane Evropske unije kroz program "Kultura za svetljinu".

## Izdavač

Muzička akademija u Sarajevu  
Institut za muzikologiju

## Korektura

Dr. Fatima Hadžić

## Summary

Milica Babić

## Lektura

Elma Tahmišić

## Likovne ilustracije

Amar Ajdinović (134, 135, 175, 181)

Emir Durmišević (132)

## Design / DTP

Alma i Esad Šuman

## Štampa

SDC

## Tiraž

500 primjeraka