

# ОРТОГЕНЕЗА ХОРИЗОНТАЛНЕ КОМПОНЕНТЕ НАРОДНЕ МУЗИЧКЕ ЦЕЛИНЕ СА АСПЕКТА МУЗИЧКОГ ОПИСМЕЊАВАЊА

## Увод

Дурско-молски тонални систем настао је захваљујући развојном процесу логике музичке мисли који је претходио епохама за које се везује појава и развој хармонског мишљења. Узевши то у обзир, ослонићемо се на следећу дефиницију Властимира Перичића: „Систем односа између мелодијских и хармонских елемената који гравитирају заједничком центру“ (Перичић, 1968: 7), а надовезаћемо и још једну дефиницију Дејана Деспића која се односи на шири појам тоналитета као „...систематске и тонално централизоване организације музичког ткива уопште – без обзира на лествичну подлогу, хронолошку локацију

и примат мелодијског или хармонског елемента“ (Деспих, 1971: 3), да бисмо обухватили тоналну организацију у систем, као универзални појам који обухвата овај феномен без наметнутих историјских, стилских или каквих других предрасуда које би нам отежале сагледавање тоналних појава нашег музичког фолклора. Искуство нам је показало да тоналне основе нашег музичког фолклора можемо сагледати једино без оптерећења дурско-молским законитостима и конвенционалном музичком хоризонталом и вертикалом, као искључивим и примарним захтевом детерминисања појма музичког система. Са друге стране, да би нешто могло да се назове музичким системом, оно свакако мора да задовољи одређене захтеве који верификују организацију тонског садржаја у систематизоване обрасце који учествују у грађењу музичког система, па тако и стварању надоградње система – самог тоналитета. У том смислу, ослањамо се на три основна параметра која дефинишу музички систем:

- постојање организованог система односа, својеврсне хијерархије и сређености музичког материјала, а не недефинисане свеукупности тонске грађе
- учествовање и хоризонталне и вертикалне компоненте у организацији таквог система односа. Како је хармонско мишљење релативно касна фаза у историјском развоју, неопходно је сагледати и мелодијску компоненту и њену тоналну организованост, јер управо из ових законитости произлази и вертикална организација музичког материјала
- постојање центра и тоналне гравитације ка њему. Овај услов је неопходан за афирмацију тоналног система јер он омогућава и претходна два услова

Са естетског становишта, народна песма је један слојевити, вековима надограђивани архетип, носилац поруке из најстаријих времена, формулисана у један од најлепших видова човековог израза – живу музичку целину. Квалитет народне песме као музичке целине прошао је кроз најрелевантнији критеријум – вишевековни временски период кроз који преживљава и опстаје само оно што је дефинисано универзалним, општељудским квалитетом.

Са педагошког становишта, певање народне песме на почетку музичког описмењавања, оправдан је и научно утемељен поступак који представља основу за даљи развој. „Певање народне песме носи и мотивациони елемент – савладавање отпора према апстрактним и сувопарним музичким појмовима“ (Дробни, 2005: 125). Поред чињенице да и читање и писање дете учи тек после учења матерњег говора у својој непосредној околини, па је у складу са тим логично да се са музичким описмењавањем почиње после усвајања матерње

мелодије преко народних песама, додајмо и мишљење психолога да „...музичка искуства у одређеној култури омогућавају зближавање са мелодијским идиомом типичним за ту културу, што доводи дотле да се у складу са њим опажају одређене структуралне одлике које чине мелодију као једну целину“ (Мирковић-Радош, 1996: 15). На њима се затим уче остали тонски системи карактеристични за друге музичке културе (Стојановић, 2001).

Свакако закључујемо да су народне песме најбољи материјал за стварање звучних наслага, јер ће тако звучне насlage и представе које се коришћењем звучног фонда стварају, бити у савршеном складу са структуром мишљења нашег човека која је у каузалном односу са структуром језичких, па тако и музичких образаца народне музичке целине.

Традиционално у методички осмишљеним системима музичког описмењавања код нас јесте на нивоу мање или више сложених поступака у настави. Од експлицитног коришћења материјала – песама и ритмова преко његовог конвертовања у средства поставке музичког функционисања, у виду народне мелодике („у народном духу“), опажања метра и тактирања чији су потези проистекли из природе удара на ударачким народним инструментима, дошли смо до оног што је ново – потребе за дефинисањем музичког традиционалног система који би објединио традиционални материјал и омогућио музичко-педагошки систем почетног музичког описмењавања, односно традиционални наставни систем. То је последња карика која је недостајала, како код нас, тако према нашим сазнањима и у другим срединама где се почетно музичко описмењавање заснива на националној музичкој традицији.

### **Хоризонтална организација традиционалног музичког материјала – мелодијска компонента народне музичке целине**

Говорећи о хоризонталној организацији традиционалног музичког материјала – мелодијској компоненти музичке целине, сагледали смо законитости којима подлеже народна мелодика. Утврдили смо лествичну структуру, а затим односе појединих тонских висина као и њихове функције.

Сагледавање форме музичке целине народне мелодије намеће се као потреба у оноликој мери да би се приказале законитости динамизма целине народног музичког израза, али и због потреба наставе почетног музичког описмењавања у оквиру традиционалног наставног процеса. Филолози су упозорили на „унутарње форме речи“, чулни знак њене се-

мантике (Диздаревић-Крњевић, 1997:144). У природи митског мишљења, слика и значење нерашчлањени су у симболу који представља реч, али исто тако и мелодијски образац који ту реч прати. Све ово може се сагледати и кроз основну формулу народног музичког израза, а затим кроз даљи развој наше народне музичке семантике кроз развијање бескрајних облика „музичких једначина“ које се према тој формули постављају и разрешавају. Узимајући у обзир да се „...у народној материјалној и духовној култури ништа не дешава случајно, него функционално...“ (Васиљевић, 2003: 349), приступили смо потрази за српским музичким архетипом<sup>1</sup>, окренувши се најпре семантици најстаријих облика обредне лирике. Било је неопходно продрети до суштине народног музичког израза, до основних мелодијских и хармонских идиома, „идентификовати поруке тамо где... се виде само покрети... опазити знакове тамо где је лакше уочити само предмете“ (Ессо, 2001: 6).

Српске народне музичке целине од најстарије обредне лирике до најразвијенијих облика поделили смо на следеће развојне фазе:

- песма, свирка, игра и карактеристичне радње укомпоноване у синкретичку целину најстаријих облика народног музичког израза – обред, дакле најстарији облици обредне лирике;
- песма, свирка и игра као пратећи елементи народних обичаја;
- песме, свирка и игре као самосталне целине народног музичког израза;
- најразвијенији облици народних песама.

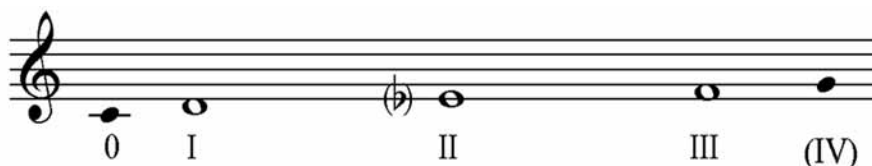
## Стварање лествичног језгра – национални музички нуклеус

Тонски низови који су основа песама које прате обреде, крећу се од дорског и фригијског трихорда ка дорском и фригијском тетрахорду, са појавом проширења обима. То је првенствено тон испод финалиса удаљен за велику секунду који има велики значај, не само у мелодијском смислу, него и у смислу каденционих кретања где се исцртава важност узлазног покрета из овог тона у финалис. Карактеристично је такође и проширење навише, по правилу у тон изнад последњег тона низа.

<sup>1</sup> Архетип представља „утиснуте форме“ које одувек постоје у нашем духу. Архетип, сам по себи, невидљив је, несазнатљив и непромењив, али су његове манифестације и представе разноликe, опазиве и променљиве. Архетипови су генетски наслеђени, универзални обрасци не само мишљења, него и опажаја, осећања и понашања. Архетипи су урођени и невидљиви оквири целокупног искуства, а испољавају се у виду симболичких слика набијених емоцијама (Jung, 2003). При томе, сам појам симбола представља „предмет, чин или неку другу људску творевину употребљену да на чулно опазив начин (сликом, звуком, просторним обликом, покретом) представи нешто апстрактно, надчулно, интелектуално, духовно, душевно“ (Требежанин, 2008: 437).

Финалис је увек први тон низа. Најчешћи иницијалиси су III ступањ, субфиналис и сам финалис. Најређе се као иницијалис јавља II ступањ низа. Карактеристично мелодијско кретање представља углавном секундни покрет, чешће наниже него навише. Скокови су ретки и попуњавају се поступним кретањем у супротном смеру.

Слика 1



- 0 – субфиналис, тон на растојању велике секунде испод финалиса
- I – финалис, народна тоника
- II – II ступањ трихорда
- III ступањ трихорда
- (IV) – најчешће проширење, алтернативни IV ступањ низа

У потрази за лествичним језгром на којем почивају музички облици обредне лирике, установили смо национални музички нуклеус, који ће се даље развијати у музички идиом, а затим кроз дуги период ортогенезе и наслојавања у целовиту музичку синтаксу српског традиционалног музичког израза. Општа места или непромењиве величине произашле из мелодијских обрта у оквиру најстаријих облика обредне лирике су:

- сталан и непромењив финалис и субфиналис. Однос ова два тона и музичке целине формиране њиховим кориштењем представљају национални музички нуклеус:

Слика 2



са варијантом;

Слика 3



силазни низ од III ступња ка финалису као национални музички идиом уз комбинацију са субфиналисом:

Слика 4



са варијантом:

Слика 5



Трећи тон низа, мала терца изнад финалиса, има своје дубоко укоренењено место у мелодијским обрасцима народног музичког израза. Чест иницијалис у народним песмама, овај тон представља и најчешћи иницијалис којим гуслари почињу и певање и свирање. Овај „гусларски иницијалис“ пренео се на већину сватовских и славских песама чиме је народ управо овом тону давао карактер свечаног тона (Васиљевић, 2003: 353.). Овај тон јављаће се и после скока унутар развијених облика српске народне мелодике, што сведочи о његовој чврстој фиксацији, како у оквиру тоналне основе, тако (сасвим природно и у каузалном односу) и у свести певача. III ступањ низа, у мелодијском смислу, заслужује значај функције вишег реда. У таквој хијерархији II ступањ има мањи значај. Он није носилац скокова и ређе је иницијалис. Носиоци скокова су првенствено субфиналис и III ступањ, а у таквим обрtima II ступањ добија украсни карактер у односу на финалис:

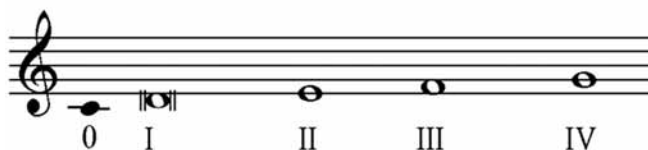
Слика 6



## Формирање првих облика лествичних низова – тетрахорд

Музичке карактеристике обичајних песама указују на мешање елемената обредних песама различите класификације, а најважнији момент у смислу развоја музичке хоризонтале јесте фиксирање четвртог тона низа:

Слика 7



Историјски гледано, кварта је не само од изузетне важности у развоју тоналног система, него је и много старија од квинте на ком ће се интервалу темељити класична теорија тоналног система.

Мелодијски скокови у мелодији су такође важни показатељи тонова који се по својој истакнутој улози у лествичној организацији показују као тонске функције вишег реда. Скок из финалиса у IV ступањ веома је битан и најистакнутији међу мелодијским скоковима. Овај скок се, даље, од украса у каденци преместио и на почетак мелодије, и на крају у сам ток мелодије између два суседна мотива чиме је као четврти тон тетрахорда потврдио своју „граничну“ карактеристику и истакнуту функцију у односу на финалис.

Код обичајних песама, тачније крстоношких, први пут се јавља прекомерна секунда, што за лествични основ песама даје хармонски тетрахорд (пример бр.1). Тонове искључиво хармонског тетрахорда, осим у одређеном броју крстоношких песама, не јављају се самостално као тонски низ него се у развијенијим, млађим облицима народне мелодике, укршта са тонским низом фригијског тетрахорда где се види да је основа фригијских тетрахорд (пример бр. 2). То указује да овај тон није настао као хроматска варијанта унутар фригијске основе, него је реч о специфичном мелодијском идиому који је „ушао“ у најстарију народну мелодику, управо из црквене мелодике услед христјанизације обреда. Српско црквено народно појање почива на мелодијским обрасцима који су спој грчко-византијске традиције и српског народног певања, уз још неке могуће утицаје (Павловић, 2005). Аналитичка студија напева I, V и VI гласа Мокрањчевог „Осмогласника“ показује да се прекомерна секунда јавља на начин како се то дешава и у народној мелодици. Прекомерна секунда не представља алтерације устаљених тонова низа, већ су то тонови који се „...певају природно, дијатонски, према наслеђеном музичком менталитету средине...“ (Павловић, 2005: 84).

Прекомерна секунда пореклом је из црквене мелодике, а наслојена је на најстарије облике српског народног музичког израза. Са тоновима фригијске тетрахордалне основе створен је тако амалгам који ће опстати у даљем развоју народне мелодике, обогативши је својом специфичном колористичком динамиком.

Два основна облика тетрахорда као лествичне основе нашег музичког система јесу дорски и фригијски тетрахорд са, и даље истакнутим, субфиналисом:

Слика 8



У оквиру фригијског тетрахорда јавља се повишени III ступањ, што даје појаву хармонског тетрахорда, као што је описано:

Слика 9



## Ширење амбитуса – од тетрахорда до лествице

Народне песме које су се ослободиле обичаја представљају развијеније облике народне песме. Карактеристичан је све већи приоритет мелодије над текстом, као и успостављање баланса музичких компоненти које чине музичку целину народне песме. Такве песме су игре с певањем и љубавне песме.

Проширења тонских низова евидентирамо код готово свих песама, од обредних и обичајних преко оних ослобођених обичаја или друге намене, па све до самосталних, најразвијенијих облика. Проширење дефинишемо као тон или тонове који се јављају као мелизми или појединачне појаве око тона који је репер мелодијске организације целине и уједно гранични тон одређеног тонског низа, који се јасно исцртава као основа. Такви тонови су уједно сигнали који нам указују на који ће се начин тонски низови кроз свој развој даље простирати.

У складу са природним процесом стасавања оваквих тонова у лествичне, фиксирао се тон на растојању квинте од финалиса. Овај тон се најпре појављивао у оквиру украса око IV ступња, затим све слободније, при чему се IV ступањ увек исцртава као израженији носилац мелодије. Пети тон низа, удаљен за велику секунду од IV ступња, потпуно се афирмише и постаје битан елеменат укупне мелодијске грађе песама, а јавља се и као иницијалис. Тако добијамо утврђен пентахорд:

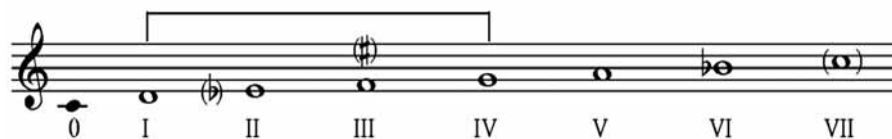


Слика 10



Шести тон низа јавља се најпре као скретница, иако се потпуно уклапа у мелодијску целину и равноправно учествује у изградњи мелодијске целине. Тај се тон налази на растојању полустепена од петог тона низа.

Слика 11



У даљем развоју нашег система евидентирамо осамостаљење шестог тона низа, а затим, у развијенијим облицима мелодике, појаву седмог тона низа који је од шестог удаљен за велику секунду. Шести тон низа изразитији је у грађењу мелодијских образаца, иако евидентирамо и скокове у овај тон, када звучи меко и даје специфичну боју.

Доња проширења испод финалиса указују, како на принцип организовања сукцесивног тонског низа у силазном смеру, тако и на начин организације вертикалне основе народне тоналности. Субфиналис и квинта испод финалиса потпуно су афирмисани тонови у мелодијском смислу, а представљају тонове граничног карактера лествичног низа. Њихова појава у оквиру мелодије указује на хармонски карактер, не само зато што наступају скоком, него и зато што указују на законитости народног двогласног певања, као и лежеће тонове народних инструмената.

Доње проширење, типично мелодијског карактера представља проширење за малу терцу испод финалиса у поступном кретању ка финалису, најпре у каденци код дорске основе, а затим и на почетку мелодије, када је први тетрахорд фригијски, односно хармонски.

Кварта испод финалиса нема истакнуту улогу у грађењу мелодије нити се јавља у оквиру скокова. Овај тон се назире кроз украсе који се јављају уз субфиналис или квинту испод финалиса, што искључује могућност придавања овом тону карактеристике функције вишег реда. Он нам пре даје информације о природи доњег проширења лествич-

ног низа, него што има афирмативну мелодијску или хармонску улогу. Проширење испод финалиса доноси такође дорски тетрахорд на си-нафи од финалиса, испод којег се, на растојању велике секунде, јавља квинта испод финалиса са хармонском конотацијом:

Слика 12



Можемо закључити да се простирање наше лествичне основе простира углавном изнад финалиса, а када и има доње проширење оно нема афирмативни лествични значај. Финалис увек представља тонални центар и можемо га сматрати **народном тоницом**.

И поред великог значаја IV ступња наше лествичне основе, тај тон није никада преузео функцију тонике, како се то десило у античком грчком систему. IV ступањ истиче се у ортогенези афирмативне функционалности тонова у изградњи целине, често се јавља на крају фразе, код већих обима при скоковима скаче се управо у тај тон, као што се овај тон исцртава као реперна тачка око које се окупља кретање осталих тонова. IV ступањ лествице представља почетни тон од којег се мелодија даље шири: он је крај и уједно почетак једнаке музичке семантике која се простира у већем обиму. Произашла из језгра тетрахорда, транспарентно је сродна, јер се од IV ступња навише дешавају сродни мелодијски покрети онима од финалиса. Четврти тон низа постаје тако иницијална динамичка вредност која раздваја два дела хоризонталне организације тонова који се у песмама јављају и уједно их спаја у ширу, али јединствену хоризонталну организацију. Како је четврти тон првог тетрахорда јасно исцртан у мелодијским збивањима као тон који је основ новог низа унутар исте хоризонтале (а преко анализе музичког материјала закључујемо да је тај други тетрахорд увек дорски), можемо га сматрати функцијом вишег реда и као таквог детерминисати као **народну доминанту**. Без обзира на сличности са тоницом и на аналогне процесе мелодијске и лествичне организације при ширењу тоналних низова, када се овај тон „понаша“ слично тоници, он увек остаје доминанта. Коначно смирење и завршетак увек представља финалис, I ступањ лествице. Финалис и тоника, у нашем случају, представљају исту, непомерљиву величину са недвосмисленим значењем тоналног центра.

## Народна лествица

Најразвијенији облици народне песме су љубавне и варошке песме.

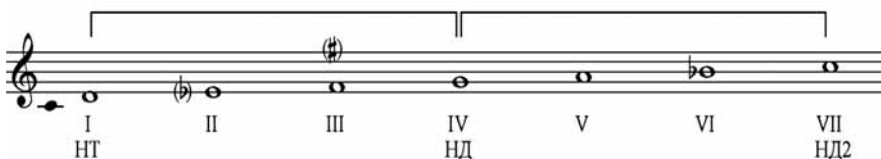
Међу љубавним песмама проналазимо коначно заокружење семантике народних песама посматраних као музичких целина, кроз садејство свих музичких компонената које у афирмацији тих целина учествују. У организацији хоризонталног музичког система, на којем почива српски музички фолклор, од изузетне су важности љубавне песме већег обима које су у ортогенези народне мелодике настале касније са формирањем првих вароши у Србији.

Варошке песме настале су на основу осећања народног певача, који је мале обиме својих обредних песама, долазећи да живи у вароши које су се формирале од друге половине XIX века, према сопственом осећању, а на основу националног музичког идиома који је носио у себи, проширио у мелодије већег обима које се могу разумети кроз лествичне низове који су тако добили коначну физиономију.

Први тетрахорд може бити дорски, врло ретко хармонски, а чешће комбинација фригијског и хармонског при чему је хармонски тетрахорд наслојен на прастару фригијску основу, што овим песмама, већег обима даје специфичан тонски колорит са каденцом у оквиру фригијског тетрахорда. Без обзира на врсту доњег тетрахорда, горњи је увек дорски и почиње од IV ступња лествице на којем завршава први тетрахорд (пример бр. 3).

У оквиру развијенијих облика љубавних песама, а поготово код варошких песама, седми тон низа потпуно је афирмисан. Иако су кретања од IV до VII ступња аналогна онима од I до IV, што значи да су концентрисана на IV ступањ од којег полазе и ка којем гравитирају, као функција вишег реда исцртава се управо VII ступањ. Овај тон је често носилац скока и гранична вредност лествичне организације. То потврђују и честе појаве скока из VII у IV ступањ лествичног низа, али и узлазно из IV у VII. VII ступањ има свој однос према народној доминанти аналоган ономе доминанте према тоници. Терминолошко детерминисање овог тона било би – друга народна доминанта (НД2). Тако добијамо лествични низ којем припада највећи број српских народних песама:

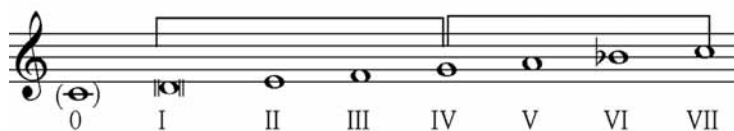
Слика 13



Народну лествичну целину представља седам тонова, а први ступањ за октаву више нема функцију финалиса за октаву више, него је проширење основног низа, функција много слабија од седмог ступња који је оквир лествице. Узимање оквира октаве од „це-це“ такође не би имало смисла. Субфиналис никада не преузима улогу тонике него са финалисом кореспондира дијалектички, поготово у каденци. Заокруживање наше лествице у обиму октаве не би имало смисла, јер се она као сукцесивни низ не понавља једнака у следећој октави, како је то случај у савреном октавном систему лествица уметничке музике запада.

Народни дур

Слика 14



Народни мол

Слика 15



### Традиционални наставни процес основног музичког описмењавања и презначење у дур-мол систем

У наставном процесу који почива на традиционалном систему музичког описмењавања, после стварања звучних наслага на које се надовезује процес поставке основне музичке писмености и постизања основног музичког функционисања у оквиру музичких законитости на којима почива традиционални музички материјал – неопходно је да дете тај музички материјал доживи као интегралну музичку целину. То значи да је у стању да оно што учи и што препознаје као музички ток може упоредити са оним што зна и што поседује као уређен музички фонд. Још један услов за препознавање, а затим и памћење, јесте да дете у свести може да схвати и уреди односе музичког тока, дакле да активно обликује форму. То је још један разлог зашто се присту-

пило анализи самих мелодија јер ће на тим законитостима почивати и инструктивни материјал неопходан за наставу традиционалног музичког описмењавања, што ће даље утицати на формирање музичког мишљења.<sup>2</sup> Постизање могућности елементарног читања нотног записа захтева савладавање најважнијег задатка – анализе. Анализи традиционалног музичког материјала пришли смо руковођени и овом потребом – онако како ћемо постављати и систем музичког описмењавања који користи традиционални музички материјал.

Терминолошки, дакле, раздвајамо традиционални *наставни* процес од традиционалног *музичког* система. *Традиционална музичка настава* почива на:

- коришћењу богатог традиционалног музичког материјала;
- коришћењу основних елемената народне игре и алтернативних ударалки;
- коришћењу народних музичких инструмената, првенствено фруле;
- комбиновању универзалних архетипских мелодијско-ритмичких образаца у развоју музичког мишљења;
- традиционалном музичком систему.

Досадашње изучавање музичког фолклора код нас, у смислу организоване музичке наставе (где првенствено мислимо на извођаштво), ослања се на имитациону вештину. Имитациона вештина у музичком наставном процесу учења традиционалне музике представља процес учења и извођења на основу слушања извођења наставника или теренског (или каквог другог) снимка народне песме или свирке. На овај начин стиче се одређен фонд наученог музичког материјала. Овај начин има свој значај на почетку учења у процесу музичког описмењавања, али, без надоградње, у смислу описмењавања у оквиру музичко-теоријског система који почива на музици која се учи – прети опасност остајања на нивоу просте репродукције, као и до анахронизма у једном од захтева музичке наставе у стручним школама – надограђивању и развијању музичког система на којем почива музика која се учи. У најбољем случају, радиће се о надоградњи у виду учења српског музичког наслеђа подупртог системом класичног музичког описмењавања (дур-мол систем) који почива на сасвим другачијим законитостима. То, опет, прети довођењу до несклада у музичком функционисању појединца, односно до сталне потребе за „превођењем“ једног музичког језика на други.

<sup>2</sup> Приликом увођења у певање с листа исказује се потреба за инструктивним материјалом који мора, према свим релевантним критеријумима одговарати музичким и естетским законитостима на којима почива наша народна мелодија.

## Поставка народне дурске тоналности

Стварајући звучне наслаге и представе, већ у току припремног периода наставног тока ушли смо у покретање асоцијативних процеса, да би се отпочело везивање представа са нотном сликом. Везу од примања ка обради садржаја у когнитивном апарату ученика представља асоцијативни процес као прелаз од звучних наслага ка стварању појмова. Поставка звучних стимулуса, а затим, кроз вођење наставе, изазивање реакције на звучни стимулус, представља функционалну везу на којој почива асоцијативно учење које заузима велики простор у настави почетног музичког описмењавања. Сама асоцијација представља урођене или стечене везе које условљавају деловање свих психолошких процеса (Вилотијевић, 1999).<sup>3</sup> Асоцијативно учење заснива се на три закона: 1. фреквенције, 2. временске блискости и 3. ефекта корисности. У нашем случају то представља поступак у настави почетног музичког описмењавања, када се музичка целина честим понављањем урезује у свест (фреквенција), затим се поклања пажња томе да се та музичка целина добро зна, као и да је свежа у памћењу (временска блискост) и на крају, да се дође до момента када дете помоћу музичке целине коју зна реши неки проблем који је стављен пред њега (ефекат корисности). Тада се та целина коначно и трајно памти, јер је дете региструје као нешто што му је корисно.

Иако се асоцијативно учење користи и у процесу стварања звучних наслага, право „искоришћење“ имамо у поставци звучних појмова и увођењу у односе међу њима. Да би дошли до схватања – интелектуалног процеса савладавања нових спознаја помоћу старих – морамо схватити суштину појава и процеса, уочити функционалне везе и односе: тонова међусобно, детаља у целини, целине, садржаја и форме, конкретног и апстрактног, појединачног и општег. На путу ка томе треба усавршити процес асоцијативности.

Уз песме-моделе, учене су и наменске песме за решавање звучне поставке односа одређених ступњева у народном тоналитету, као и песме које почињу истим тоном као и модели, али се солмизациони слог не поклапа са првим слогом текста, али нека друга музичка компонента поспешује памћење почетка или указује на карактеристичан мелодијско – ритмички образац народног музичког израза. Следило је певање и записивање првих малих музичких целина које су одговарале једноставнијим мотивским фразама.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> На феномену асоцијације као урођених или стечених веза које условљавају деловање свих психолошких процеса, теорију асоцијативног учења заснива Едвард Торндајк (Thorndike, Edward Lee) (Вилотијевић, 1999: 141).

<sup>4</sup> Мотивска фраза настаје када се стих распоређује у одређен број тактова и када долази до баланса мелодијске и песничке компоненте. Мотивска фраза најпогоднији је термин за означавање мелодијско-песничке (у инструктивном материјалу мелодијске) целине која углавном одговара стиху и представља формалну основу песме у смислу „музичке теме“. Мотивска фраза више је од мотива, а свакако мање од реченице. Основа је форме преко које се може пратити ортогенеза облика народне песме.

Слика 16



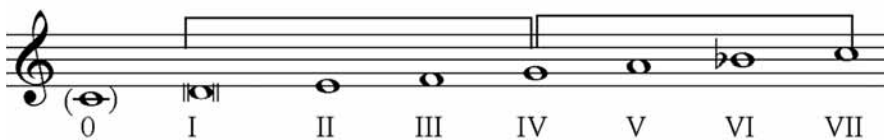
Опажање, препознавање и репродукција, као и записивање тонова и малих музичких целина пратиле су основну формулу народне мелодије, обично у формалном оквиру мотивске фразе што је водило усвајању националног музичког обрасца.

Увођење певања с листа пратило је тонска кретања песама које су познате. Певање с листа пратило је и записивање диктата који су, као и певање с листа, били формално дефинисани у оквиру основне народне дводелности.<sup>5</sup>

Уз стално вежбање, утврђивање и обнављање постигнутог, уче се нове песме – модели за поставку тонских висина, као и за специфичне односе ступњева и прихватања ширења основне формуле народног музичког израза (Табела бр. 1 – Мотивске фразе, примери за певање с листа и записивање диктата уз адекватне песме).

Када су постављени сви ступњеве народне дурске лествице као тонске функције, као и односи међу њима, и када су ученици уведени у вертикалну организацију народне дурске тоналности, стекли су се услови за теоретску поставку дурске народне лествице:

Слика 17



Поред финалиса, народне тонике, издвојен је и IV ступањ – народна доминанта. Указано је да се тетра хорди везују у лествицу преко истог тона – народне доминанте.

## Ка дур-мол систему

Како је процес основног музичког описмењавања на основама дур-мол система познат, као и модели који се користе, задржаћемо се само на процесу назначења народног музичког система у дур-мол систем.

<sup>5</sup> Односи се на форму коју представља основна мотивска фраза и њено понављање (дословно, варирано, сродног музичког материјала).

Деца врло лако прихватају и решавају завршетак на тоници дура, као и задатке где треба сами да допишу обе врсте завршетака – од најједноставније варијанте народне и класичне тонике, до мање или више сложене каденционе формуле у обе тоналности (пример бр. 4).

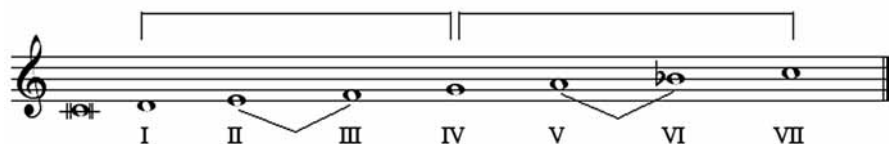
Класична дурска тоналност лако се прихвата. Ради се о истим тоновима, звучно и поименице, али они сада добијају другачије тонске функције захваљујући новом тоналном центру. Различит је једино тон „СИ“. Суштина је у различитом прихватању музичке целине у свести с обзиром на нов тонални центар који условљава другачију организацију односа тонских функција у оквиру музичке целине. Лако је прихваћена и поставка класичне дурске лествице са другачијим начином везивања тетраорда, као и каденца Це-дура, најпре преко песме, а затим и кроз приказ акорада.

Сви наставни поступци (препознавање, интонирање и записивање тонова, мотива и мотивских фраза, певање с листа и диктат) остваривани су сада у три вида – у оквиру народне дурске тоналности, у виду примера са два завршетка и у виду дурске класичне тоналности.

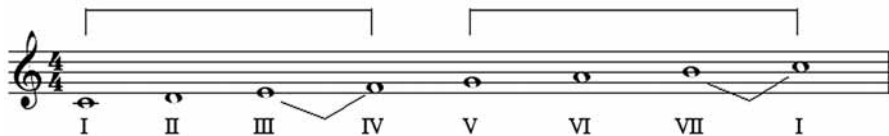
Поставком Це-дура инсистира се од почетка и на хармонској компоненти, поготово у музичкој школи. Каденца се пева двогласно, у музичкој школи и трогласно. Приказ акорада на главним ступњевима са једноставним обележавањем шифрама, увео је децу у хармонску компоненту класичне дурске тоналности која ће се преносити и у нове тоналитете. У основној општеобразовној школи рад је базиран на слушању акорада који се свирају на клавиру док деца певају каденцу.

Поставка и народне и класичне дурске лествице завршава теоретским приказом и упоређивањем ове две лествице.

Слика 18



Слика 19





- Дурска лествица у односу на народну, почиње лежећим тоном. То је I ступањ.
- „СИ“ је у класичној дурској лествици виши и веома оштар, а тежи да се разреши у I ступањ (вођица) јер је звучност музике која почива на класичној дурској лествици таква.
- Класична дурска лествица састоји се од два дурска тетра хорда међу којима је размак од целог степена.
- Дурска народна лествица састоји се од два молска тетра хорда код којих је последњи тон првог, уједно и први тон другог тетра хорда.
- Акорди се у народном дуру граде додавањем лежећих тонова наниже, а у класичном дуру акорди представљају суперпозицију терци.
- Главни ступњеви народне дурске лествице су I и IV (народна тоника и доминанта) и покретно сазвучје народне субдоминанте, док су главни ступњеви класичне дурске лествице I, IV, и V (тоника, субдоминанта и доминанта). Каденцу у обе тоналности чини прогресија од тонике, преко субдоминанте ка доминанти од које се враћамо тоналном центру – тоници.

## Закључак

Кроз дугогодишњи рад, недвосмислено смо доказали да је могућа коегзистенција традиционалног и класичног система почетног музичког описмењавања у наставном процесу који ће омогућити ученицима несметано функционисање у оба система.

Народну музичку хоризонталу представљају народна лествица дурског карактера, народна лествица молског карактера и функционалност тонских висина ступњева лествице, као и њихови међусобни односи кроз гравитацију ка тоналном центру.

Музичке облике народног музичког израза можемо испратити преко мотива као варијанте националног музичког идиома, мотивске фразе као иницијалног мотива и неког вида његовог понављања и народне дводелности као мотивске фразе и неког вида њеног понављања заокруженог каденцом. Следе облици даљег развоја народне музичке форме.

У варошким песмама пронашли смо коначну потврду целе лествичне основе и оне представљају комбинацију наслеђених и стечених особина. Међутим, са задовољством можемо констатовати да је музика у предности у односу на поезију народног израза – није реч о „смеси“ различитих слојева, него о надоградњи.

Шта такав традиционални музички систем глобално обезбеђује? Укључује децу у музичку наставу која развија и вештине и писменост, збрињава традиционалну музичку целину и отвара јој пут за природан развој у неке више облике музичког израза који ће постати уметничка музика која почива на српском музичком архетипу. Као таква, она ће говорити и универзалним музичким језиком, јер она то и јесте.

Што се саме традиционалне наставе почетног музичког описмењавања тиче, она је показала да је могуће децу описменити на матерњем музичком језику и да то није препрека за упознавање класичне уметничке музике. Напротив, сматрамо да је то бржи и природнији пут да се деци приближи уметничка баштина западног музичког израза као универзална светска уметничка вредност.

### Коришћена литература

- Васиљевић, А. Миодраг. (2003). *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Књажевац/Београд: „Нота“/Београдска књига.
- Васиљевић, А. Миодраг. (1960). *Народне мелодије Лесковачког краја*, Београд: Научно дело.
- Вилотијевић, Младен. (1999). *Дидактика 2, дидактичке теорије и теорије учења*. Београд: Народна књига/Учитељски факултет у Београду.
- Деспић, Дејан. (1971). *Теорија тоналитетса*. Београд: Уметничка академија у Београду.
- Диздаревић-Крњевић, Хатица. (1997). *Ушва златокрила, Дело Творности традиције*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Дробни, Ивана. (2005). Коаптација смерова поставки елементарне музичке писмености у музичком образовању – од специфичних стручних проблема до прагматичних решења. Источно Сарајево: докторска дисертација одбрањена на Педагошком факултету Универзитета у Источном Сарајеву.
- Ессо, Umberto. (2001). *Razgovor o kraju vremena*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Јовић-Милетић, Александра. (2008). *Тонске основе српског музичког наслеђа*. Књажевац: „Нота“.
- Jung, Karl Gustav. (2006). *Arhetipovi i razvoj ličnosti*. Priedio: Žarko Trebješanin. Beograd: Prosveta.
- Павловић, Саша. (2005). *Мокрањчев Осмогласник са становишћа методике музичке писмености*. Бања Лука: магистарски рад одбрањен на Универзитету у Бања Луци, Академија умјетности.
- Перичић, Властимир. (1968). *Развој тоналног система*. Београд: Уметничка академија у Београду
- Стојановић, Гордана. (2001). *Компаративна методологија насхаве музичке писмености и почетног читања и писања*. Београд: докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду.
- Trebješanin, Žarko. (2008). *Rečnik psihologije*. Beograd: „Stubovi kulture“.