

АРТИКУЛАЦИЈА МУЗИЧКЕ ФОРМУЛЕ У ОКВИРУ СРПСКЕ НАРОДНЕ ТОНАЛНОСТИ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ ПИСМЕНОСТИ

Увод

Путања стасавања обредне лирике ка најразвијенијим видовима народног музичког израза развијала се кроз векове, при чему се могу констатовати следећа кретања: од колективног певања уз игру ка колективном и индивидуалном певању, од обредног певања везаног за сунчану годину, место и доба дана ка певању везаном за лична осећања појединца, од обредног певања као својине одређеног становништва и често строго одређене групације која га изводи до певања које је општенародна својина, од мелодике малих обима која је подлежала кли-

шеу потребном да се испевају сви текстови истог обреда до мелодике већих обима где једна мелодија подразумева један текст (ослобађање од клишеа), од доминације текста над свим осталим компонентама музичке целине што узрокује хетерометрију и хемиолан однос основних ритмичких јединица ка успостављању равотеже мелодије и текста, као и уравнотежености метричке и ритмичке динамике, а самим тим и симетричније форме (упоредити са: Васиљевић, 1960:4). На дугом путу од најстаријих облика обредне лирике па све до најразвијенијих облика народне песме, сагледали смо основну музичку формулу. То би била она фиксирана места која кроз начело поновљивости (без обзира на варијантност или баш због тога) добијају карактер како националног тако и универзалног.

Формирање структуре народне мелодије произашло је, између осталог и из принципа музичког функционисања народног ствараоца, при чему издвајамо основну формулу, значај иницијалиса, слободан третман тонских висина и импровизацију.

Формула, термин пореклом из латинског језика који означава образац, средишњи је појам и Пери–Лордове теорије усменог песништва (Поповић, 2007:227). Лорд формулу види као средство којим се певач користи при стварању песме а односи се, како на начин изражавања, тако и на композиционе поступке. На основу праћења фолклорне песме у настанку, Пери формулу дефинише као „групу речи која се редовно употребљава под истим метричким условима да би изразила дату основну идеју“ (*Певач трича*, 1955; прев.1990, у: Поповић, 2007:227). Овладавање формулом у великој мери зависи од научених формула, али је много значајнија способност певача да користи формулу као основу за стварање нових фраза. Ствараоци и извођачи народних песама користе богати репертоар општих места међу којима су истакнуте иницијалне и финалне формуле. Ми ћемо их касније назвати сигналом почетка и сигналом краја у сагледавању микроструктуре народне музичке целине.

Општа места, која би претстављала српску народну музичку формулу на основу сагледаног великог броја примера певаних и свираних целина¹, био би сталан и непроменљив финалис и субфиналис (тон на растојању велике секунде испод финалиса) и силазни ход дорског трихорда ка финалису уз комбинацију са субфиналисом. Убрзо се на овај низ наслојава скок за кварту од финалиса навише. То је основа дурског призвука у народној мелодици којој припада велики број народних песама. На овој основи развијала се синтакса и семанти-

¹ Збирке народних песама Миодрага А. Васиљевића, 1950,1960,1965,2003,2008; затим: Васић, Големовић 1994; Големовић 1987,1990,1997; Девић, 1986,1992; Докмановић, 2000, Ђорђевић, 1928; Јанковић Д. и Љ., 1948,1964; Јовановић, 2002; Марјановић, 2005; Милошевић, 1954; Миљковић,1978; Радиновић, 2008; Рихтман 1986.

ка народне музичке целине. Без аспирације да је то једини начин и узимајући у обзир варијантност основне формуле народног музичког израза, приказаћемо ову основу кроз мелодијски идиом који обухвата најзначајније мелодијске покрете, а до којег смо дошли после анализе великог броја народних песама и народне свирке. Издвајање оваквог идиома било је неопходно ради успостављања базичног језгра народне тоналности, као полазишта у сагледавању и стварању инструктивног материјала за потребе наставе музичке писмености:



Слика 1 – Основна формула народне дурске тоналности

Поред дорског трихорда равноправно се јавља и фригијски трихорд. У развојном следу, већ код обичајних песама на основи фригијског тетрахорда јавља се прекомерна секунда. Тоновима хармонског тетрахорда, осим у одређеном броју крстоношких песама не јављају се самостално (Јовић Милетић, 2011:41), већ се у млађим облицима народне мелодике укрштају са тонским низом фригијског тетрахорда. Ради се о специфичном мелодијском идиому који је у народну мелодику стигао из црквене мелодике услед христијанизације обреда. Пример мелодијског идиома народне мелодике молског призвука:



Слика 2 – Основна формула народне молске тоналности

Преко најразвијених облика народних песама можемо сагледати народну дурску и народну молску лествичну основу. На тонове ових лествичних структура ћемо се позивати у анализи инструктивних примера и кратком приказу формалне компоненте народног музичког израза:

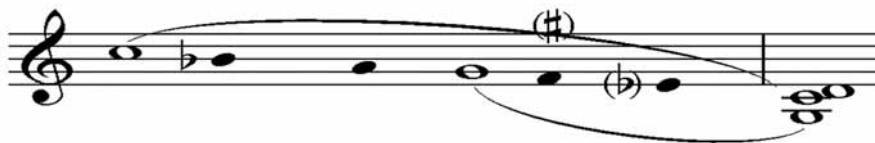


Слика 3 – Народна дурска лествична основа



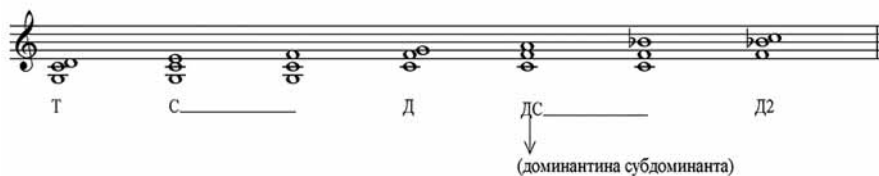
Слика 4 – Народна молска лествична основа

Доња проширења овог лествичног низа карактеристична су најчешће за молску народну основу и имају изразито мелодијски карактер. Хармонски карактер имају истакнути тонови лествичног низа који се испод финалиса формирају у акордску пратњу најчешће уобличену у виду лежећих тонова – то су секунда испод финалиса и квинта испод финалиса (IV тон низа којег као функцију вишег реда можемо сматрати народном доминантом). Та два тона у вертикалној организацији прате мелодијске обрасце чија је основа први тетрахорд низа и заједно са финалисом чине народни тонични акорд:



Слика 5 – Народни тонични акорд

Код сагледавања латентне хармоније мелодија ширег обима, испод народне доминанте формирају се такође секунда испод народне доминанте (IV тон низа) и квинта испод народне доминанте (VII тон лествичне структуре) који у вертикалној организацији прате делове мелодије који припадају тоновима другог тетрахорда. Сазвучја која се образују од лежећих тонова са једне, и другог и трећег тона тетрахорда са друге стране, образују субдоминантно, покретно сазвучје које са тоничним сазвучјем кореспондира у тоналој дијалектици неопходној за заокружење народне тоналности.



Слика 6 – Сазвучја народне тоналности

У формалном смислу, готово све обредне песме доносе дводелност. Основна дводелност народне песме (а) представља основну мотивску фразу (а) и њену варијанту (а1) са каденцом:

Музички запис народне песме „Коледарска“ у 3/4 такта. Темпо је 108 удараца по минути. Песма је подељена у две делове: први (a) и други (a1). Текст песме је: Мо - ре ве - ли чор - ба - ци - ја, мо - ре ве - ли чор - ба - ци - ја. (Васиљевић, 1960, бр.6)

Слика 8 – Основна народна дводелност

Основна народна дводелност, карактеристична за обредне песме, развија се и понављањем последњег стиха што изазива спољашње проширење форме. Ова појава изазива временом појаву „коде“. После музички заокружене целине песме, јавља се на крају сродан, али другачији музички материјал, метрички избалансиран са целином који даје утисак подвлачења завршетка песме са истакнутим специфичним каденционим обрасцем према законитостима артикулације формуле народне мелодије. Оваква појава карактеристична је за песме чији је стих десетерац. Мотивска фраза прераста у реченицу када се задовоље основни критеријуми за афирмацију реченичне структуре – постојање мотива, рад с мотивом, а затим каденца. У развијенијим облицима народне песме, реченична структура (А) је још прегледнија, она је резултат прерастања основне дводелности у реченицу. Битан моменат је и појава велике народне дводелности (aa1) – када се основна народна дводелност варирана понавља, а што често може бити и рефрен. Велика дводелност народне песме најављује и појаву праве дводелности јер се ради о две различите реченице, од којих је једна рефрен:

Музички запис народне песме „Варошка“ у 3/4 такта. Темпо је 96 удараца по минути. Песма је подељена у две делове: први (A) и други (P). Текст песме је: Са-ди - ла мо - ма, крај мо - ре_ лој - зе_ Ај, лој - зе, лој - зе_ сас бе - ло_ грој - зе_. (Васиљевић, 1960, бр. 362)

Слика 9 – Двodelна форма народне песме

Модел сагледавања структуралне афирмације народног музичког израза представља три етапе: сигнал почетка, прогресију и сигнал краја (Ристић, 1999).²

² Код бугарских етномузиколога наилазимо на донекле сличну “формалну формулу” у смислу универзалног музичко-логичког сагледавања као “триаду Б. Асафиева i: m: t”, што значи „импулс-покрет-завршетак“ (Захаријева, 1979:16).

Сигнал почетка представља основно излагање и разраду која не води целини вишег реда, али ће водити ка почетку каденционе формуле која представља сигнал краја. Реч је о мотивској фрази која представља иницијални мотив и неки вид његовог понављања. У оквиру ортогенезе народне мелодике ка развијеним облицима проналазимо ширу основну мотивску фразу, а када се она базира на тетрахордалном језгру, чести су скокови. Мелодијска компонента је развијенија у оквиру молске народне тоналне основе.

Сигнал краја представља извлачење границе у музичком току која обезбеђује заокруженост – самосталност музичке целине. У оквиру народног музичког израза могуће је евидентирати карактеристичне формуле каденционог обрта. Сигнал краја почиње почетком каденционе формуле, најчешће III ступњем, затим субфиналисом, ређе II и IV ступњем. Сам завршни каденциони обрт, при чему мислимо на однос финалиса и оног што му непосредно претходи, почива на утврђивању финалиса, затим израженом односу субфиналиса и финалиса, као и односа II-I из поступног низа III-II-I. После афирмације IV ступња и он се јавља испред финалиса у каденционом обрту. Прогресија у оквиру формалне целине народне мелодије ослања се на музички материјал основне мотивске фразе.

Артикулација народне музичке формуле у ауторским делима

Осврнућемо се на надоградњу народне музичке семантике у композицијама наших композитора кроз два примера. Пре него што се осврнемо на прелудијум Светислава Божића, приказаћемо народну мелодију коју је забележио Миодраг А. Васиљевић 1946. године у Великој Хочи према певању Добриле Столић (Васиљевић, 2003: бр.56). Реч је о широкој мелодији, у музичкој форми периода. Прва реченица завршава на нестабилном V ступњу низа (првих шест тактова), док друга каденцира на народној тоници.

Велика Хоча

6 Во-ле-ло се дво-је мла-ди... Це-лог ле-та, три ме-

9 се-ца... Во-ле-ло се дво-је мла-ди

ла-ле мој, це-лог ле-та, три ме-се-ца...

Слика 10 – Запис Миодрага А. Васиљевића: *Волело се двоје млади'*

Вертикалном надоградњом добили смо адекватна сазвучја (пример бр. 1). Лествична основа ове песме била би народна дурска тоналност *in h*:

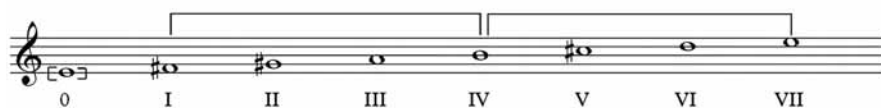


Слика 11 – Лествична основа песме *Volelo se dvoje mladi'*

Ако се осврнемо на збирку прелудијума Светислава Божића сазнајемо да „стилски коридор прелудијума иде широком стазом романтизма, додирује зоне раног импресионизма, а у све то уграђује извесну дозу националне аутохтоности која је важан, рекли бисмо подразумевајући, траг сваког записа [.....]” (Божић, 2005: 7). Конкретно, ако упоредимо XVII прелудијум из збирке 33 прелудијума – „Меланхоличне сенке друмова јужних” – Светислава Божића, са могућношћу четворогласног саглашавања песме „Volelo se dvoje mladih” приметимо трагове народне формуле не само у хоризонталном акустичком призвуку, него још више у вертикалној организацији, како аутор каже „особене анатомске акустике [...] остварене кроз интензиван и континуирани спој активних звучних платоа”. Тамо где аутор поручује „густи снопови сећања, као да издалека призивају славјанско-бордунско кретање, подсећајући на мисао Рахмањинова коју прекида фригијски уздах” (Божић, 2005: 86-89), можемо чути и много конкретнију, како лествичну тако и акордску припадност народној музичкој тоналности (пример бр.2). У овом прелудијуму можемо евидентирати звук народне молске и дурске тоналности *in fis*:



Слика 12 – Лествична основа народне молске тоналности *in fis*



Слика 13 – Лествична основа народне дурске тоналности *in fis*



Слика 14 – Сазвучја народне тоналности *in fis*

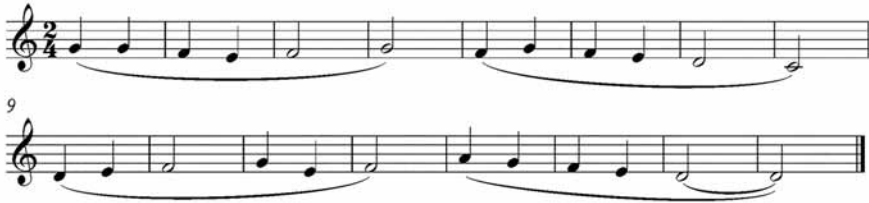
Још транспарентнију примену како лествичне молске народне основе, тако и вертикалне организације народног музичког израза можемо евидентирати у композицији за клавир Јосипа Славенског. Композиција „Узо деда – Шумадијка“ (Slavenski, 1983: 23–25), доноси врло јасну молску народну тоналност и у хоризонталној и у вертикалној организацији. Главна тема изложена је у облику велике народне дводелности, а хармонска пратња представља тоне тоничног народног акорда (пример бр.3). Лествична основа и сазвучја која се јављају у овој композицији припадају народној молској тоналности *in gis*:



Слика 15 – Лествична основа и сазвучја народне молске тоналности *in gis*

Инструктивни примери на народним тоналним основама

У свом колосалном стваралачком опусу, подједнако посвећеном етномузиколошкој и музичко-педагошкој области, Миодраг А. Васиљевић је оставио велики број инструктивних примера за потребе наставе солфеђа, базиране на народној музичкој формули. Први међу њима ког ћемо сагледати, намењен почетној настави музичке писмености, објављен је у *Једногласном солфеђу заснованом на народном њевању*, уџбенику чије је прво издање објављено 1950. године (Васиљевић, 1977: 28). Мотивска фраза доноси излагање иницијалног мотива, а затим вид понављања. Првих осам тактова представља мотивску фразу. У оквиру основне народна дводелности, мотивска фраза се варирана понавља и доноси каденциону формулу, односно сигнал завршетка.



Слика 16 – Васиљевић А.М. *Једногласни солфеђо*, бр.39

Следећи пример доноси велику народну дводелност, иако први део представља мотивску фразу и њено дословно понављање. Пети и шести такт доносе сродан материјал основној мотивској фрази, али представљају самосталну мотивску фразу која се варирана понавља уз каденциону формулу (Васиљевић, 1977: 125). Пример припада народној дурској тоналности *in d*.



Слика 17 – Васиљевић А.М. *Једногласни солфеђо*, бр.381

Иако би следећи пример могао да се сврста и праву дводелност, реч је о великој народној дводелности јер веома сличан музички материјал оном из мотивске фразе, протиче у брзом, покретљивом темпу и од петог до осмог такта (Васиљевић, 1977: 126). Тако првих осам тактова представљају основну народну дводелност. Мотивска фраза доноси изразити иницијални мотив и веома компатибилан одговор са којим кроз интересантан контраст чини јединство мотивске фразе. Она се затим варирана понавља и каденцира. Друга основна народна дводелност доноси мотивску фразу са новим иницијалним мотивом али са истим одговором као на иницијални мотив мотивске фразе са почетка примера. Овакву мотивску фразу имамо варирану са сродним музичким материјалом не само одговарајуће мотивске фразе, него и са варираном мотивском фразом из првог дела примера што уз ефектну каденцу даје динамичан, компактан и веома певљив инструктивни пример. Оригинални пример припада народној дурској тоналности *in e*, ми га приказујемо у народној дурској тоналности *in d*:



Слика 18 – Васиљевић А. М. *Једногласни солфеђо*, бр. 384

Пример у молској народној тоналности *in d* доноси изузетно лепу мелодију са доњим проширењем испод финалиса у првој мотивској фрази (Васиљевић, 1977: 126). Захваљујући току мелодије и њеном природном развијању први део ипак оставља утисак реченице (пример би могао да се протумачи и као велика народна дводелност). Друга реченица почиње ритмичким варирањем иницијалног мотива и са довољно сличности и контраста уз изражен сигнал завршетка упућује на форму периода.



Слика 19 – Васиљевић А. М. *Једногласни солфеђо*, бр.385

У следећем примеру реч је о правој дводелности, при чему и први и други део представљају период (Васиљевић, 1977: 127). Иницијални мотив инвентивно се третира све до каденционог обрта, први пут на доминанти испод финалиса (други лежећи тон народног тоничног сазвучја), други пут на народној тоници. Исти је случај и у другом периоду. Сродна мотивска грађа разрађује се у реченичну синтаксу: први пут реченица каденцира на доминанти, други пут на тоници. Оригинални пример је у народној молској тоналности *in fis*, ми га приказујемо у народној молској тоналности *in d*:



Слика 20 – Васиљевић А. М. *Једногласни солфеђо*, бр.387

Претходна два примера смо у наставној пракси надоградили хармонски у аранжман који изводе гудачки инструменти (прва и друга виолина и виолончело) и кларинет. Ритмичка пратња изводи се на тапану и тарабуци. Ово је један од примера надоградње народне мелодије коришћењем средстава народне вертикалне организације музичког материјала (Јовић Милетић, 2008:87–100)

Модел сагледавања музичког материјала који почива на традиционалном музичком обрасцу полази од микросинтаксичких нивоа, а затим креће ка сагледавању ширења форме. Заокружићемо избор инструктивних примера који почивају на народној музичкој формули омиљеном мелодијском етидом Зориславе М. Васиљевић (Дробни, 2015:153). Мелодија нема модулација, али се вештим регистарсим преломима добија на обиму и ширини мелодије показујући да музички стваралачки импулс није ограничен народном лествицом од седам ступњева без октавног понављања. У спрези са живим народним ритмом даје посебан колорит и покретљивост. Сажета енергија у виду лирске емоције на којој почива мелодија и снажан ритмички импулс који покреће метричко–ритмичку организацију, остварују комбинацију лирског и епског, нежног и снажног, тако карактеристичну за самог аутора. Ово је једна од оних мелодија које остављају утисак да су трајале негде, а онда прохујале крај нас при чему смо успели да ухватимо само део у даљем кретању ка неком другом времену којем још не припадамо. Структура мелодије доноси енергичну прву мотивску фразу која се креће у домену доњег проширења народне молске тоналности *in e*, са завршетком на народној доминанти испод финалиса (други лежећи тон народног тоничног акорда). Затим следи варијација мотивске фразе и завршетак на народној тоници. Међутим, следећи нивои оваквих целина где се ради о мотивској фрази и компатибилном одговору на њу, а који својим завршетком на V ступњу лествичног низа, затим на другом тону доњег проширења, другим речима на нестабилним функцијама народне хоризонталне организације, стварају сталан импулс даљег развијања мелодије. Оваква мозаична конструкција, иако асоцира на низање основних народних дводелности, због латентне хармоније доводи нас до опредељења да је реч о низу реченица (пример бр.4)



Слика 21 – Лествична основа *Ешиде* за солфеђо Зориславе М. Васиљевић

Ову мелодију, као и сваку другу која припада народној тоналности могуће је хармонизовати, како у оквиру аранжмана за класичне инструменталне саставе, тако и за инструменталне саставе у којима се комбинују народни и класични инструменти (Јовић Милетић, 2008:74-86).

Закључак

У музичкој настави најчешће је заступљено експлицитно коришћење музичког материјала српске музичке традиције. Преко мање или више сложених поступака у настави ради се на конвертовању традиционалног музичког материјала у средства поставке музичког функционисања у оквиру мелодија у „народном духу“. Комплексни процес наставе музичке писмености подразумева системско-структурално дефинисање музичких садржаја да би се методички могао осмислити процес декодирања и репродукције нотних записа. Поставка музичког традиционалног система обједињава познавање народног музичког материјала и његово директно декодирање захваљујући познавању карактеристика музичког система којем народна музичка целина припада. Уједно се отвара пут ка схватању уметничке музике која почива на специфичној народној модалности са бескрајним могућностима развијања националне музичке формуле у широку синтаксу и семантику у оквиру хоризонталне и вертикалне надоградње. У самој настави музичке писмености познавање основне музичке формуле народне мелодике представља основу од које креће упознавање музичке синтаксе у којој се музичка формула развија у мелодијском и хармонско-формалном смислу. То води музичком функционисању у оквиру народне тоналности али и музичком стваралаштву – од изградње инструктивних примера који на тој формули почивају до могућности композиционих поступака кроз које се уобличава хоризонтално и вертикално испољавање народне тоналности.

Коришћена литература

- Божич, Светислав. (2005). *Меланхоличне сенке друмова јужних, опреди из хармоније*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васић, Оливера и Димитрије Големовић. (1994). *Таково у итри и џесми*. Горњи Милановац: Типопластика
- Васиљевић, А. Миодраг.(2008).*Србија – записи народних џесама*. Књажевац: „Нота“

- Васиљевић, А. Миодраг. (2003). *Народне мелодије с Косова и Меџохије*. Књажевац/Београд: „Нота“/Београдска књига.
- Васиљевић, А. Миодраг. (1960). *Народне мелодије Лесковачкој краја*. Београд: Научно дело.
- Васиљевић, А. Миодраг. (1977). *Једногласни солфеђо заснован на народном њевању*. Београд: Просвета
- Васиљевић, А. Миодраг.(1965).*Народне мелодије Црне Горе*. Београд: Научно дело.
- Васиљевић, А. Миодраг.(1960).*Народне мелодије Лесковачкој краја*. Београд: Научно дело
- Васиљевић, А. Миодраг.(1953).*Народне мелодије из Санџака*. Београд: САНУ
- Васиљевић, А. Миодраг.(1953).*Југословенски музички фолклор II, Македонија*. Београд: Просвета.
- Васиљевић, А. Миодраг.(1950).*Југословенски музички фолклор I, њесме које се њевају на Космету*. Београд: Просвета.
- Големовић, Димитрије.(1997). Српско двогласно певање II, новије двогласно певање, *Звук, интернационални часопис за музику, 9.*, Београд: СОКОЈ
- Големовић, Димитрије.(1990). *Народна музика Титовоужичкој краја*. Београд: САНУ/ Етнографски музеј
- Големовић, Димитрије.(1987). *Народна музика Подриња*. Сарајево:Књижевна заједница „Другари“
- Девећ, Драгослав. (1992). *Културна историја Сврљита, језик, култура и цивилизација*, Ниш/Сврљиг: Просвета/Народни универзитет
- Девећ, Драгослав. (1986). *Народна музика Драгачева*, Београд: Академија уметности?
- Докмановић, Јасминка. (2000). Обредно певање за плодност (Лазарице) у јужној Србији, *Музички шалас, бр. 27*. Београд.
- Дробни, Ивана и Татјана. (2015).*Solfeggetto, 440 мелодијских еџига*. Београд: Факултет музичке уметности Универзитета у Београду
- Ђорђевић, Владимир. (1928). *Српске народне мелодије (јужна Србија) са Уводом Ернесџа Клосона*, Скопље: Књиге српског научног друштва
- Захаријева, Светлана. (1979). *Формообразување во Българската народна њесен*. Софија: Българска академия на науките – Институт за музикознание
- Јанковић, Љубица и Даница. (1948). *Народне иџре IV*. Београд: Просвета
- Јанковић, Љубица и Даница.(1964). *Народне иџре VIII*. Београд: Просвета
- Јовановић, Јелена.(2002). *Сџаринске свадбене њесме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)*. Београд: Музиколошки институт САНУ
- Јовић Милетић, Александра. (2011). *Почетно музичко оџисмењавање на српском музичком језику*. Београд: Дијамант принт.
- Јовић Милетић, Александра. (2008). *Тонске основе српској музичкој наслеђа*. Књажевац: „Нота“
- Марјановић, Злата. (2005).*Народна музика Грбља*. Грбља/Подгорица: Друштво за обнову манастира Подластва Грбљска/ Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе
- Милошевић, Владо. (1954). *Босанске народне њесме I*, Бања Лука: Народни музеј Бања Лука, Одељење за музички фолклор.

- Миљковић, Љубинко. (1978). *Бања – рукописни зборник*, Књажевац: „Нота“
- Радиновић, Сања.(2008). Макроформа српских народних песама – предлог типологије и систематизације типова, *Зборник радова Владо Милошевић – етномузиколог и композитор*, Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске
- Ристић, Татјана. (1999). *Пролејмена теорији музичке синтаксе*. (хабилитациони рад). Београд: Факултет музичке уметности
- Рихтман, Цвјетко.(1986). *Зборник најјева народних пјесама Босне и Херцеговине 2, сватковске пјесме*. Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине
- Славенски, Јосип.(1983). Узо деда – Шумадијка. *Клавирска гјела I, Из Југославије*. Друштво складатеља Хрватске–Загреб/Удружење композитора Србије–Београд. Загреб: Свеучилишна наклада Либер.

SUMMARY

ARTICULATION OF MUSICAL FORMULA WITHIN SERBIAN FOLK TONALITY IN TEACHING MUSIC LITERACY

Aleksandra Miletić

The use of a folk song in the initial teaching of music literacy for setting melodic and rhythmic problems, is the most prominent form of using national musical material for purposes of music education. In later stages of music education, they continue to teach music literacy with examples of tunes, in one or two parts, based on the national musical pattern. In that case, it is about identification of a specific modality that is decoded by major–minor system. To avoid the permanent translation from one music language to another, we need to establish traditional musical system which enables musical decoding by knowing the basic characteristics of folk musical forms. Therefore, the way to understanding artistic music based on Serbian traditional musical formula opens. Knowing the basic formula of folk melodic and musical syntax, in which it develops according to its own expressive characteristics, is the basis of the musical functioning of an individual within the national music form, as well as the basis for the construction of instructive examples for the needs of teaching music literacy.

Key words: music education, music literacy, basic musical formula, folk tonality, instructive examples

Примери

Пример 1 – *Волено се двоје млади', двоглас*



Музички примерак за двојни глас. Музика је у кључу два тона и ритму 3/8. Текст песме је:

Ра-збо-ле се мла-да мо-ма па по-тра-жи жу-те
ду-ње раз-бо-ле се мла-да мо-ма,
ла-ле мој, па по-тра-жи жу-те ду-ње.

Пример 2 – *Божић Светислав, Меланхоличне сенке друмова јужних, Прелудијум XVII, т. 23–35*



Музички примерак за пијано. Музика је у кључу два тона и ритму 3/4. Показано је почетак прелудијума са такта 23. Музика је у кључу два тона и ритму 3/4. Показано је почетак прелудијума са такта 23.

Пример 3 – Славенски, Јосип, *Узо дедо-Шумадијка*, т. 1–2

Feroce cantabile

5

9

Пример 4 – Васиљевић, М. Зорислава, *Ешига за солфеђо*

Vivace

6

11

16

21

Ip
Pmf