

Мр Саша Павловић

Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Република Српска, БиХ
sasa.t.pavlovic@au.unibl.org

СМИСАО, ФАЗЕ И НАЧИНИ РАДА НА ДВОСЛОЈНИМ МУЗИЧКИМ ПРИМЕРИМА ПО УЗОРУ НА СРПСКО НАРОДНО ДВОГЛАСНО ПЕВАЊЕ

Сажетак

Почетак рада на музичком описмењавању у Републици Српској великим делом се базира на учењу једногласних песама из богате традиционалне музичке баштине српскога народа. Међутим, доминантност двослојних музичких примера у српској традиционалној музици, као и у народу укоренењено коришћење термина *пјевање* углавном као двогласно и вишегласно извођење, иницирало је разматрање нових могућности и начина примене двогласних примера у настави солфеђа. На основу анализе великог броја записа народних песама у раду је приказан широк спектар различитих врста и начина народног двогласног извођења, као могућих двогласних модела у процесу музичког описмењавања. Коначно, рад доноси и могуће методске поступке и редослед савладавања двогласних примера који произлазе из саме извођачке праксе двослојних примера традиционалне музике.

Кључне речи: Двослојни музички примери, српско народно двогласно певање, музичко описмењавање.

Увод

На основу педагошког концепта *да се настава музичке писмености мора ослањати на корене народног пјевања, а не тек одати се усмери ка образовању које захтева музичка традиција развијених европских земаља* (Васиљевић, 2000: 39) почетак рада на музичком описмењавању у Републици Српској великим делом базира се на учењу једногласних песама из традиционалне музичке баштине српскога народа. Међутим, како релевантни резултати етномузиколошких истраживања народне извођачке праксе указују на доминантност двослојних музичких примера на овим просторима и да се под *пјевањем* искључиво мисли на песме које се изводе у два и више гласова (Големовић, 1996), може се поставити питање да ли наставу треба почети од

једногласног и/или двогласног народног певања.¹ Широка географска распрострањеност српског народа, као и вековна појачка пракса оставила нам је богато музичко благо. Са аспекта композиционих техника може се рећи да су у народном музичком стваралаштву заступљени скоро сви типови, или претече, полифоног и хомофоног двогласног извођења. Дакле, у народном двогласном певању присутне су различите технике вођења гласова: бочно, супротно, паралелно (у консонантним и дисонантним сазвучјима), укрштање гласова, бордун, остинато, хокетус, имитација, канон, слободно полифоно кретање, респонзоријално и антифоно извођење (Девих, 1972). У оваквој изузетној разноврсности и различитости типова српског народног двогласног певања, са становишта наставе предмета солфеђа, проналазе се нови садржаји, могућности и методске смернице за рад на развоју мелодијског, хармонског и полифоног музичког слуха, мишљења и извођења. С обзиром на то да постоји велики број начина класификације народног певања, у овом раду биће кориштена она која се директно доводи у везу са двослојним музичким примерима и наставним процесом. Дакле, изабрана је класификација на *двогласно њевање старије и новије сеоске традиције* (Девих, 1972: 62) или према начину извођења, певање на „глас“ и „на бас“ (Големовић, 1996).

Како се матерњи говор (писмо) доноси из куће у школу, у којој се коригује у складу са правописом и књижевним језиком, тако би требало поступати и са музичким наслеђем двогласног певања. Нажалост, каква нам је ситуација са очувањем и неговањем сопственог језика и писма, још је гора у вези са музичким наслеђем, а поготово са аутохтоним двогласним певањем. Дакле, као припремна фаза за рад на двослојним музичким примерима, потребно је слушати и изводити овакве песме пре почетка процеса музичког описмењавања. Култура активног и емотивног слушања двогласних примера требала би се гајити од самог почетка школовања са смером наставе звук-слика-тумачење. С обзиром на то да, приликом приказа двогласне песме, постоји извесни интерпретативни проблем (наставник не може сам да изводи двоглас), важну улогу у овој фази рада требало би да одигра дисциплина слушање музике, која се може остварити емитовањем песама путем аудио и видео снимака. Уосталом, овакав начин учења присутан је и у народу. Деца на прелима слушају и „гледају“ извођења, и у зависности од афинитета и гласовних могућности, бирају „глас“ тј. деоницу коју ће изводити. Они талентованији, вештији и „естрадни“ типови опредељују се за водећи глас,² док се остали прикључују пратећим гласовима.

¹ У народној извођачкој пракси само мали број песама припада једногласном извођењу, међу којима се највише издвајају успаванке, тужбалице, чобанске песме и севдалинке.

² Певање пратећег гласа не значи и мању музичку способност извођача. Такође, постоји и велики број примера у којима пратећи глас има, или преузима водећу улогу.

Певање на „глас“ са становишта процеса музичког описмењавања

Један од најстаријег облика двогласног певања на „глас“ је хетерофонија. Она се манифестује кроз три основна типа: стихијна, устаљена и орнаментална (Големовић, 1996). Интересантна дефиниција са аспекта наставе солфеђа је та да је хетерофонија највероватније настала као *резултат жеље људи да певају истом (унисоно) и њихове немоћности да то у истој унисонности остваре*, или да је хетерофонија резултат *раскорака жеље и моћности певача да певају истом* (Големовић, 1996:13). Овакав начин вишегласне интерпретације у коме се тежи унисоном и интонативно уједначеном једногласном певању приметан је већ на самом почетку рада на музичком описмењавању, приликом поставке основних тонова.³ Такође, приликом учења песама по слуху примењује се истовремено и народно извођење у виду респонзоријалног певања (наставник – ученици). У следећој фази, улогу наставника може заменити ученик или група ученика, што доводи до још једног облика извођачке праксе „дијалошког“, антифоновог певања (натпевавање) присутног у народној музичкој пракси.

Са становишта наставе солфеђа, први облик народног извођења, у коме се јасно издвајају два фактурна слоја и који је погодан за сам почетак наставе и увод у двогласно певање проналазимо у бордунском певању. Постоје два типа бордунског певања: *континуирани* и *ритмизовани* (Големовић: 1996: 16). У овом облику двогласног певања много је мањи степен подређености пратећег гласа у односу на водећи, али још нема довољну самосталност (Големовић, 1990). У бордунском народном извођењу, горњи глас изводи искључиво солиста, док остали држе лежећи тон, најчешће на финалису. Континуирани бордун, у коме је присутно бочно кретање гласова, представља погодан облик за прву фазу рада на двогласним примерима, већ приликом поставке основних тонова. Дакле, од двогласа до иницијалиса.

Пример 1

Умерено

Наставник

До, до, шта је то? Пр-ви тон у ска-ли, пр-ви тон, но-та до, знај-те, де-цо, то!

Ученици

³ Постизање унисонног певања је сложен захтев, што се може учити приликом увежбавања једногласних византијских напева или примера из српског црквено-народног појања.

У следећој фази, друга група ученика понавља главну деоницу песме, док се они који су „започели“ задржавају на интонацији последњег отпеваног тона, финалиса, и преузимају функцију пратећег гласа. Аналогно народној музичкој пракси, песму може самостално започети водећи глас а други да му се придружи. На тај начин, од ученика се захтева да памте и у свести одржавају интонацију иницијалиса. У методском поступку скраћивања модела, до коначног циља интонирања и идентификовања апсолутне висине сваког основног тона понаособ, може се примењивати облик антифоновог певања у виду наизменичног певања главне деонице и лежећег тона.

Пример 2



Кроз наведене начине ученици се поступно и систематично уводе у двогласне примере које су у стању да изведу без икаквог теоријског објашњења. Наизменичним извођењем и променом улога губи се и доминантност једног гласа чиме се код ученика остварује осећај равноправности. Овакав увод у извођење двослојних примера има много већи смисао и значај у односу на многе педагошке праксе које на почетку рада на двогласу користе каноне. Уколико се почиње са канонима, код ученика се развија само концентрација на извођење своје деонице, при чему им истовремена интерпретација другог гласа „смета“. Примери бордунске двослојне фактуре пружају веће могућности у развоју иманентног слуха, дистрибутивне пажње, концентрације и у реалном уживању и доживљају истих. Поред естетске и мотивационе улоге коју има двоглас, у бордунском певању пратећи глас има и интонативну улогу у очувању стабилности, те формирању и развоју мелодијског и хармонског слуха. Дакле, док лежећи глас не почне да пева, деоница водећег гласа могло би се рећи да „интонативно лупа“ (Големовић, 1990:17). Поред наведеног бордун се може примењивати и у највишем гласу.

У народном певању на самом почетку песме, осим приме, може се појавити секундно, терцно или квинтно сазвучје. Овакви примери представљају и увод у хомофони двоглас и захтевају од ученика већу концентрацију приликом интонирања почетног тона једне или друге деонице. Наведени двогласни примери могу послужити и као вежбе правилног дисања и наизменичног узимања ваздуха. По естетским принципима народног певања, песме бордунске структуре не смеју се прекидати. Да би се остварило овакво естетско начело *извођачи песме*

наизменично узимају дах и шире се да што дуже одрже заједнички тон и његову доју (Петровић, Јовановић, 2003:18). Исти принцип примењује се и у литургијским и паралитургијским црквено-народним песмама у којима континуирано понављање једног тона, исона, извођаче уводи у одређено трансцедално стање и молитвено певање која се не сме прекидати.

Следећа фаза рад на осамостаљење пратећег гласа проналазимо у примерима ритмизованог бордуна.

Пример 3 *Пошета ружа, Јагодо*, (Девих, 1972:72)



Кроз постепено ритмизовање исона ученици се могу упознавати са ритмичким трајањима и уводити у ритмичко читање и мануелну репродукцију ритма. Исон се може ритмизовати и ритмичким фигурама које се обраде на настави, те таква извођења двослојних примера различитих ритмичких деоница могу водити чак до рада на полиритмији. Овакав принцип рада треба примењивати до потпуне синхронизације нотних трајања и литерарног текста лежећег гласа са водећим.

Пример 4



Трећа фаза рада на двослојним музичким примерима базира се на двогласним народним песмама у којима поред промена у музичкој хоризонтали долази и до промена у тонској вертикали тј. промена висине тонова у виду патерна (*basso ostinato*) у пратећем гласу.

Пример 5 *Жарко сунце*, (Девих, 1972:58)



Обрасци у истом примеру могу бити разноврсни, што зависи од креативности наставника, структуре примера и мелодијско-ритмичких токова које су ученици савладали и усвојили.

Пример 6

Allegro

Дошлопи-смо из-Бо-сне, да се ши-шкене но-се, А ја но-сим, па но-сим, па се сњи-ма поносим!

T D

Поред интонирања основних функција у виду остината, могу се компоновати разни обрасци у виду поступних кретања трихорда, тетрахорда или других интересантних мелодијских формула које одговарају водећем гласу.

Пример 7

Дошлопи-смо из-Бо-сне, да се шинке не но-се, Дошлопи-смо из-Бо-сне, да се шинке не но-се,

тетрахорд трихорд

Анализирајући велики број примера новијег сеоског певања, може се констатовати да у пратећем гласу, у складу са финском методом и записима *in F*, доминирају тонови g^1 , f^1 и c^1 . Наведени тонови одговарају нашем „гусларском акорду“ тј. штиму нашег првобитног хармонског инструмента, по коме се и развијала тонска вертикала.

Пример 8 Ој, Посавље, равно њоље, (Кењаловић, 2014: 279)

Ој По-савље, рав-но по-ље, ој По-сав-ље рав-но по-ље,

Овакав вид пратње, базиран на три главна тона аутохтоне српске прахармоније, често је обogaћен тоновима који у сазвучју са првим гласом

дају консонантна али и дисонантна иницијална сазвучја у виду чисте кварте или велике секунде што захтева већу концентрацију и рад на интонативној стабилности.

Увод у хомофони двоглас и певање „на бас“

Хомофоно извођење двослојних примера на настави солфеђа карактеристично је и за двогласно певање новије сеоске традиције на које је значајан утицај имала и западноевропска музичка традиција. Овакво певање се у народу најчешће назива певање „на бас“ и *најчешће је замишљено као њевање у паралелним терцама, мада уловном то није* (Големовић, 1997: 22).

У двогласном певању новије сеоске традиције присутнији је дур-мол систем, стабилнија интонација, чешћа доминација првог гласа и углавном кретање гласова у консонантним интервалима, паралелним великим и малим терцама које се често налазе и на самом крају напева.⁴ Како је главни глас развијенији од пратећег, *терце које се њу јављају најчешће нису усамљене* (Големовић, 1997: 22). Дакле, једна од карактеристика новијег двогласног певања је недоследност у терцном паралелизму, у коме се уз терцна, често јављају и секундна, квинтна и квартна сазвучја. Такав музички ток је и често обогаћен ванакордским тоновима, скретницама, пролазницама и антиципацијама.

Пример 9 Ко слави крсну славу, (Кењаловић, 2014, 230)



⁴ М. Васиљевић, као и приликом дефинисања тоналних основа, за полазну тачку узима финалис и у разврставању песама новијег сеоског певања. Поделу врши на „варошко терцну дијафонију“ (моравска и медитеранска) и „варошку квинтну дијафонију“. (Девећ, 1972: 55).

У појединим крајевима може се наићи и на певање у чистим квартама, или квинтама (Големовић, 1997: 25) што подсећа на *орјанум* (Schola cantorum, VII век, Рим), или још боље, на Гвидов окурзус (*occursus*).⁵ Поред наведеног, у певању „на бас“ присутна су оба бордунска типа, као и слободни и имитациони полифони облици двогласа. Стицање вештине певања терци у аматерској извођачкој пракси произилази из дугорочног искуства, слушања и практичног извођења. Нажалост, мали је број ученика који после завршене музичке школе, стекне овакву вештину. Дакле, пре рада на терцном певању, ученике би требало научити одређени број песама по слуху.

Пример 10 *Састале се три девојке* (Девих, 2001:251)



Вишегодишње дириговање црквеним хором иницирало је идеју да је облик респонзоријалног певања тј. одговарања појаца (народа) у јектенијама, добар принцип за стицање вештине певања у терцама, умећа преузимања интонације од солисте (свештеника) као и директног интонирања доње или горње терце у зависности од почетне интонације. Како су наведени и слични одговори на богослужењу мале форме, једноставни и лаки за памћење, као такви могу бити одлични примери двогласних модела за увод у хомофоно двогласно певање.

Пример 11



⁵ Occursus – Облик двогласног певања, који је увео Гвидо из Арца, у коме су гласови почињали унисоно, затим супротним кретањем улазили у терцу и квинту, да би се после паралелног кретања у квинтама поступно вратили у приму.

Наведени принцип и сличне примере требало би примењивати у различитим тоналитетима. У даљем раду на певању хомофоних двослојних примера треба примењивати већ постојеће методске поступке у настави солфеђа који поред паралелног садрже, бочно, супротно и комбино вођење гласова, присутног и у народном певању. Дакле, поступним радом, обогаћивање примера ванакардским тоновима и различитим кретањима гласова ученици се уводе у примере писане у слободном двогласном контрапунктском стилу.

Увод у субдоминантни тоналитет

Реална имитација у музици ренесансе и барока представља имитацију на горњој квинти. За разлику од западноевропске традиције и композиционе технике, српска музичка традиција се одликује реално-природном имитацијом, у виду одговора на субдоминанти. Певањем оваквих двогласних песама, ученици се уводе у вештину транспоновања и рад на тоналном скоку у субдоминантни тоналитет.

Пример 12 *Ерско коло*

Ерско коло Србија

Брзо

I

Ja бр-дом, бр-дом, бр-дом, а де-вој-ка до-лом, до-лом, а де-вој-ка до-лом!

Тоника

II

Ja бр-дом, бр-дом, бр-дом, а де-вој-ка до-лом, до-лом, а де-вој-ка до-лом!

I

Ja бли-же, бли-же, бли-же, па де-вој-ку сти-же, стиже, па де-вој-ку сти-же!

II

Субдоминанта

Транспоновањем комплетног двогласног аранжмана, ученици се уводе у вештину извођења „променљивог исона“ као одлике византијске и руске појачке праксе. С обзиром на то да се у нашој народној вокалној пракси ретко појављује одговор на доминанти, одређене примере из народне музичке баштине потребно је имитирати на ову тонску висину. Са становишта вокалног контрапункта, поред природних, у нашој традицији двогласног певања присутне су вештачке, и имитације за секунду навише.

Импровизација на народном трихорду *ре – ми – фа*

Као и код Асафјева,⁶ на самом почетку музичког описмењавања, после поставке народног трихорда, може се почети са подстицањем и неговањем музичко-стваралачких навика и способности код деце. Дакле, после добро научених песама на народном трихорду *ре-ми-фа* као што су *Ми идемо њреко њоља*, *Ресаво водо ладна* и *Фалила се њрошена мома*, ученици се могу поделити у две групе, у којој једна изводи исон на тону *ре*, а друга уз помоћ наставника и табулатора интонира исписане тонове трихорда на табли. Након стеченог искуства, ученици могу направити своје прве кораке у импровизацији певањем или свирањем добро познатог тонског материјала док цео разред пева лежећи тон.

Пример 13



Овакав начин рада може се користити и у припремном разреду, примењујући упрошћену, бојадисану нотацију. Наведени принцип двогласног извођења може се проширити и на више импровизатора. Нажалост, мали је број методичара и наставника који планирају и изводе двослојне музичке примере на самом почетку наставе, а посебно у оквиру рада на деџем музичком стваралаштву.

На крају приказа рада на мелодици, треба нагласити да обавезно, и паралелно треба радити на опажању и интонирању двозвука, и на двогласним диктатима, при чему се може применити предложени редослед и начини рада. Велики број школа и методичара почиње од инструктивних примера хомофоне и полифоне грађе, али постоје и они које користе народне песме као примере за записивање *attacca* или у виду аутодиктата.

Двослојни музички примери у процесу савладавања музичке хоризонтале

Двогласно певање представља добру дисциплину за постизање чисте интонације и развијање хармонског слуха а, у исто време, има и велику улогу у одржавању ритмичког јединства, стабилности темпа, успостављању и

⁶ Б. В. Асафјев (1884-1949), руски музиколог и композитор залагао се за подстицање музичко-стваралачких способности ученика.

утврђивању прецизних ритмичких врста, фигура и односа међу њима. Рад на ритмичким двослојним примерима може се примењивати кроз све наставне дисциплине гласовне и мануелне репродукције ритма.

Од посебног значаја је и рад на *једновременом ритмичком чишању обе деонице мелодијској двојласа* (Васиљевић, 2000: 163), при чему се савладавају ритмичке компоненте и сагледавају ритмички односи између гласова обе деонице истовремено.

Као и код двогласног певања, тако и код групног извођења ритма у народној музичкој пракси могу се пронаћи одређени методски поступци и готови ритмички аранжмани погодни за примену у настави ритма. Поред Орфовог инструментарија који се примењује приликом извођења двослојних и вишеслојних ритмичких примера, могу се користити и народни ударачки инструменти (тарабуке, тапани, итд.)

Пример 14 *Ојрејала сјајна месечина*, (Јовић-Милетић, 2008: 42)



Критички осврт на наставну праксу у раду на двослојним музичким примерима

У наставној пракси предмета солфеђо на простору Републике Српске, обрада песама предвиђених за двогласно извођење често се реализује учењем по слуху сваке деонице понаособ, које се затим спајају у једну целину. Након научених деоница, са ученицима се исте песме изводе (или не) солмизацијом. Наведени принцип рада је примерен у раду са аматерским хоровима али, у раду са музички писменим особама, представља губљење драгоценог времена и погрешан пут и начин у стварању будућих професионалних музичара. Како се у настави солфеђа рад на двослојним музичким примерима најчешће употребљава на часовима утврђивања одређеног градива, упутно би било примењивати супротни смер, дакле од нотног ка литерарном тексту. У складу са тим деонице двослојних фактура потребно је третирати као примере за певање с листа. Такође, обрада двослојног примера не мора се остварити на једном часу. Водећа деоница се може водити кроз различите типове двогласа наведених у раду, све до извођења оригиналног записа. Поред наведених начина, у настави се често интерпретације двослојних примера остварује тако што један глас ученици певају а други наставник свира.

Анализом наставних програма за основне музичке школе, може се уочити да се рад на двогласним примерима ретко помиње, и да се најчешће дефинише као допунска дисциплина. Нажалост, ни уџбеника литература која се користи у Републици Српској не може се похвалити квантитетом двослојних примера.

Закључак

За разлику од западноевропске музичке културе која је имала Леонинуса, Перотинуса и друге средњовековне композиторе двогласних дискантуса и кондуктуса, музичка традиција српскога народа може се похвалити анонимусима и различитим типовима извођења двогласних песама „на глас“ и „на бас“. У богатој традиционалној музичкој баштини српскога народа доминирају песме двослојне музичке фактуре. Импозантан број српских двогласних песама, са становишта наставе солфеђа, представља богати наставни садржај за рад на савладавању музичке хоризонтале и вертикале. Са аспекта композиционих техника у народном музичком стваралаштву присутни су скоро сви типови двогласног извођења, те као такви представљају могуће modele за савладавање хомофоних и полифоних двослојних музичких примера. Дакле, приказане идеје, методска упутства, фазе и могући начини рада произашли су из саме народне певачке праксе. Имплементацијом народних песама у наставу, њихова изворна улога преиначава се у нову, педагошку функцију. Она се огледа у стицању различитих вештина и начина интерпретације двослојних музичких примера, у процесу стабилизовања и провере постављене музичке вертикале и хоризонтале, као и у развоју хармонског и полифоног слуха. Поред наведеног, са психолошког становишта, приликом интерпретације или перцепције двослојних музичких примера ради се на развоју дистрибутивне пажње, концентрације, слободе изражавања и побољшању доживљаја и аперцепције двослојне музичке фактуре. Рад на овој дисциплини подстиче и естетски развој, музикалност, социјализацију као и неговање одговорности приликом групног музицирања. Такође, велики значај огледа се и у очувању традиционалног двогласног народног певања као и остваривању кореалације са другим музичким предметима. Применом народних двогласних песама из богате ризнице народних записа, обогатила би се педагошка литература, репертоари за јавне наступе, а самим тим подигао би се и квалитет наставе солфеђа. Коначно, мултифункционалност и значај ове наставне дисциплине недвосмислено указује на то да уместо допунске улоге, рад на двослојним музичким примерима треба да постане један од императива у утврђивању градива, развоју музикалности и љубави према музици.

Литература

- Васиљевић, З. (2000). *Методика музичке писмености*. Београд: Факултет музичке уметности Београд.
- Големовић, Д. (1996). Српско двогласно певање I – облици порекло развој. *Нови звук бр. 8 интернационални часопис за музику*. Београд: Савез организација композитора Југославије, стр. 11–22.
- Големовић, Д. (1997). Српско двогласно певање II – новије двогласно певање. *Нови звук бр. 9 интернационални часопис за музику*. Београд: Савез организација композитора Југославије, стр. 21–38.
- Девећ, Д. (1972). *Етномузикологија I*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду
- Кењаловић, М. (2014). *Пјесмо моја родитеља мога*. Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Петровић, Р и Јовановић, Ј. (2003). *‘Еј Руднице, ти планино стара: традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“*. Београд: Музиколошки институту САНУ и Горњи Милановац: Културни центар.
- Јовић-Милетић, А. (2008). *Тонске основе српског музичког наслеђа*. Књажевац: “Нота”.
- Девећ, Д. (2001). *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*. Београд: Карић фондација

mr Saša Pavlović

The Role, Meaning and Phases of Work on the Double-layered Musical Examples in the Process of Musical Literacy

Summary

In the rich traditional musical heritage of the Serbian people, two-layer musical examples dominate. An impressive number and variety of the folk singing in two voices, from the point of view of the teaching of solfeggio, presents rich teaching contents for work on acquiring the musical horizontals and verticals. Also, from the aspect of the process of musical literacy and compositional techniques, the interesting thing is the fact that almost all types of two-layer organisation of musical contents are represented in the folk music creation. In accordance with the above stated, this paper presents methodical instructions, phases and various methods of work on acquiring homophone and polyphone two-layer musical examples, on the model of the Serbian singing in two voices. In addition to pedagogical functions, the paper also presents the functions of two-part folk songs observed from psychological, sociological and aesthetic aspects. Finally, multi-functionality and the significance of this teaching discipline undoubtedly indicate that instead of supplementary role, the work on two-layer musical examples should become one of the imperatives in consolidation of the contents, development of the musicality as well as the love towards music.

Key words: Serbian folk singing in two voices, two-part musical examples, solfeggio.