

Јована Милошевић¹ и Милица Кеча²

¹Педагошки факултет Сомбор, Србија

²Музичка школа „Исидор Бајић”, Србија

¹jovana5milosevic@gmail.com, ²milica.keca1@gmail.com

Примена музичког фолклора у циљу овладавања дактилским и анапетским облицима аксак ритма

Сажетак

Аксак ритам је асиметричан ритам, који је откривен тридесетих година двадесетог века у Бугарској, те представља фундаменталну одлику традиционалне музике балканских народа. У овом раду биће сагледана вокална музичка традиција из аспекта дактилског и анапетског облика аксак ритма у музичком фолклору српског, бугарског и македонског народа. Фокус је на усвајању традиционалних песама уз игру, укључујући фолклорне елементе музике балканских народа, записаних у такту 7/8 (7/16), путем методичког поступка обраде песме по слуху. Наслојавањем слушних представа карактеристичног дактилског и анапетског облика аксак ритма већ од почетних разреда ниже музичке школе, ученици стичу музичко искуство, те лакше опажају, доживљавају и изводе песме у ритмичком систему аксак, у вишим разредима музичке школе.

Кључне речи: ритам, аксак, дактилски облик, анапетски облик, такт 7/8 (7/16)

Увод

Намера аутора овог рада је усмерена на приказ могућих методичких приступа у извођењу и усвајању аутентичног аксак ритма, присутног у традиционалним песмама и мелодијама традиционалних игара српског, бугарског и македонског фолклора. Фолклорне мелодије српских, бугарских и македонских народа, као важан фактор у очувању народне музичке традиције, могу да представљају значајно средство за усвајање, како мелодијских елемената (музичко ткиво конкретног територијалног подручја, лествичне структуре, интонирање ступњева, бележење хармонске подлоге мелодије традиционалне песме), тако и ритмичких елемената (поставка мешовито-сложених тактова, усвајање хемиолне метрике, неравномерног и асиметричног пулса, ритмичких фигура) песама, а које припадају поменутиим народима. Извођење фолклорних мелодија, дакле, има подједнако значајну улогу у области мелодике и ритма у настави солфеџа, те ће, сходно томе, у овом раду бити сагледани различити видови и неки од могућих начина усвајања карактеристичног аксак ритма, посредством извођења традиционалних песама.

Теоријски оквир: аксак ритам

Терминолошко одређење *аксак* ритма произлази из шире области ритма, тзв. хемиолне метрике која непосредно исказује тзв. хемиолни однос (3:2), успостављен између дводелних и троделних метричких јединица које граде један такт. У прилог овом терминолошком одређењу додаје се и један историјски термин, *genos emiolin*, који је дефинисан још у Аристоксеновим (*Ἀριστοξένος*)¹ расправама. Овај термин означавао је поменути однос (2:3) међу хронос протосима² у античким метричким стопама (М. А. Васиљевић, према Радиновић, 2010).

Хемиолна метрика се користи као термин за означавање: мешовито-сложених тактова, асиметричног пулса, неједнаких и хетерогених ритмова, неравномерног метра, као и *аксак* ритма (М. А. Васиљевић, према Радиновић, 2010). Хемиолна метрика може подразумевати одређен музичко-ритмички образац у оквиру којег појединац може перципирати и груписати шест једнаких нотних трајања на два начина: у две групе по три ноте, или пак у три групе по две ноте (субјективни ритам).³

Аксак ритам је асиметричан ритам који води порекло из традиционалних игара. Карактеристичан је за традиционалну музику балканских народа. Однос акцената и дужине је најзначајнија карактеристика поменутог *аксак* („ћопавог“) ритма (Васиљевић, 1991). О елементима асиметричног ритма говорио је Аристоксен у четвртог веку пре нове ере. Овај ритам је, међутим, забележен тек у првим деценијама двадесетог века од стране бугарских стручњака – Добрија Христова (Добри Христов) и Васиља Стојина (Васил Стоин), те се из тог разлога најпре називао бугарски ритам. Константин Брајиолоју (Constantin Brăiloiu) је 1952. године објавио студију *Le rythme aksak* у којој је констатовао да су бугарски музиколози првобитно описали, то јест запазили овај ритам, као и да постоји у традицији других народа попут Турака, Грка, Албанаца, бивших Југословена, Јермена, Туркмена, Бер-

¹ Аристоксен је био хеленски филозоф и теоретичар музике. Будући да је написао прве биографије о Питагори и Платону, сматра се зачетником биографије као књижевне врсте. У музиколошком домену истичу се његова дела Елементи ритма и Елементи хармоније.

² Хронос протос је у античкој музици била основна временска јединица. Кратка нота (древис), која се у нашој модерној нотацији обележава осмином, у античкој Грчкој је представљала временску јединицу хронос протос и са њом су означавали основну временску јединицу, као најмањи атом, који се није могао делити ни слогом, ни тоном, ни гестом.

³ Тенденција груписања, коју је Seashore сматрао инстинктивном и назвао је „субјективним ритмом, заиста постоји у нашој перцепцији и то је она тенденција коју *теш-талитијсихолоија* назива *иримитивном организацијом њонашања* која вероватно јесте урођена” (Ројко, према Davies, 1978: 178).

бера, Туарега, Бедуина итд. Управо због тога, сматрао је да је назив бугарски ритам неодговарајући, те је заједно са Ахметом Аднаном Сајгуном (Ahmet Adnan Saygun) увео термин *аксак* ритам, што се са турског језика преводи као „ћопав” или „хром” (Фрациле, 2018).

Један од најзначајнијих мађарских композитора, Бела Барток (Bela Bartók Béla) је уз помоћ фонографа снимао румунску музичко-фолклорну грађу, а потом имплементирао *аксак* ритам у своје стваралаштво и на тај начин ширио идеју о асиметричном, то јест бугарском, (хипербугарском) ритму, како га је он називао. У Бартоковом *Пејом јудачком кварџејџу* (1934) може се запазити присутност *аксак* ритма, понајвише у трећем ставу, који носи назив *Scherzo*, а ознака за карактер је *alla bulgarese*, чиме је композитор, врло вероватно, алудирао на карактеристичан бугарски, односно *аксак* ритам.

Прегледајући етномузиколошке публикације из Србије и Хрватске, Бела Барток је увидео да у њима нема ни трага о бугарском ритму, али је такође констатовао да то не значи да поменути ритам није постојао, већ да га нико није забележио. Поред Бартока, о *аксак* ритму на просторима бивше Југославије говорили су и други етномузиколози попут Миодрага Васиљевића, Драгослава Девића, Сање Радиновић и Ницеа Францилеа, између осталих.

Занимљиво је напоменути да је Стеван Стојановић Мокрањац мелографисао директно од извођача композиције попут *Шано душо*, *Шано мори* или *Ојвори ми*, *бело Ленче*, *врајџаница*, портица у такту 3/4. Ове песме се, међутим, већ извесно време, као и данас, певају у дактилском облику *аксак* ритма, то јест у такту 7/8 са продуженом првом добом (3+2+2). Важно је издвојити и објављене вокалне примере (двадесетак), где преовладавају тактови (метаритмичке врсте): од 5/8, 7/8, 9/8, до чак 12/8 такта.

Будући да многобројним мелографима, у периоду Мокрањчевог стваралаштва (крај деветнаестог, почетак двадесетог века), није био познат *аксак* ритам већ искључиво дистрибутивни ритмички систем, могло би се претпоставити да је при нотирању песама долазило до ритмичких грешака. Како је Мокрањац ове песме мелографисао без посредства фонографа, не може се егзактно установити да ли су се оне и крајем деветнаестог века изводиле у *аксак* ритму или пак у дистрибутивном, како их је он забележио (Фрациле, 2018).

Дактилски и анапетски облик *аксак* ритма

Имајући у виду да такт 7/8 садржи асиметричну троделну поделу (два краћа откуцаја и један дужи), дактилски и анапетски облик *аксак* ритма одређују, то јест дефинишу на којој доби се јавља група од три осмине. Дактилски облик овог ритма огледа се у следећој метроритмичкој пулсацији: 3+2+2, те према томе, садржи продужену прву метричку јединицу и првенствено је заступљен у македонском музичком фолклору. Анапетски облик *аксак*

ритма се најчешће јавља у такту 7/8 (7/16) са пулсацијом 2+2+3, где је дужа метричка јединица на последњој доби. Овај облик *аксак* ритма је веома присутан у бугарском музичком фолклору.

Дактилски облик *аксак* ритма је постојао у фолклору војвођанских Румуна на самом почетку двадесетог века, што се не може увидети из нотних записа, већ фонографски снимци Беле Бартока из 1912. године представљају валидан доказ томе. Према речима Ницеа Фрацилеа дактилски облик овог ритма, у оквиру румунске музичке традиције у Војводини, можемо пронаћи у: мелодијама традиционалних игара које имају церемонијални карактер (*Carabaseste, Briul raduselor*), мелодијама традиционалних игара које су се превасходно изводиле на сеоским игранкама (*Da mina, De deoi, Fecioreasca, Ardeleana, Pra loc*) и лирским традиционалним песмама које неретко изводе плесни парови (*Ardeleana, De noi*) (Фрациле, 1996). У другој половини 20. века, дактилски облик *аксак* ритма забележен је у српској традиционалној игри⁴ *Жикино коло* која је написана у такту 7/8, односно 7/16. Учењем игре *Жикино коло* ученици ће бити упознати са овим ритмом и, врло вероватно, лакше и брже ће га савладати у настави солфеђа. Бројне савремене методе иду у прилог томе да је потребно укључити цело тело у процесу учења музике. Приликом поступка учења песме по слуху, такође, овај ритмички модел асиметричног ритма се може савладати. Песме које се могу учити су многобројне: *Ој Косово, Косово; Уснила је дубок санак; Гусџа ми мајла њагнала* итд.

Анапетски облик *аксак* ритма је заступљен у југоисточној Србији, највише дуж бугарске границе, будући да је ова врста ритма веома присутна у бугарском фолклору. Анапетски облик *аксак* ритма се може запазити у обредним и лирским песмама, у мелодијама игара старијег слоја Крајишта попут: *Староселско; Цоне, моме, Цоне; Пешачка* и слично, као и у мелодијама традиционалних игара *Пиройској њоља* попут *Шамке*. Игра, као и песма уз игру *Елено, моме, Елено*, која представља репрезент анапетског облика *аксак* ритма, једна је од најпознатијих у југоисточној Србији (Фрациле, 2013).

План и програм за нижу музичку школу – асиметричан ритам

Увидом у наставни План и програм за основно музичко образовање (Сл. Гласник РС – Правилник о наставном плану и програму за основно музичко образовање и васпитање, 5/2019), у првом циклусу образовања (I, II и III разред) предвиђено је седамдесет часова на годишњем нивоу. У оквиру ових седамдесет часова, у домену ритма, *аксак* ритам и асиметрични метар се

⁴ Према Ракочевићу то није аутохтона војвођанска игра већ је резултат акултурације, миграције или неких других начина (Фрациле, 2013).

експлицитно не помињу, међутим, кроз образовне исходе и садржаје предмета Солфеџо, евидентно је да се ученици већ у припремном разреду неформално упознају са ритмом балканских народа. У поменутих правилницима се наводи да ученици изводе следеће музичке активности: певају децје и традиционалне песме, песме различитих жанрова примерених узрасту; уочавају метричку разлику између дводела и тродела; описују својим речима доживљај музике разноврсног жанра и карактера; певају музичке моделе, песме са текстом, мелодије различитих жанрова, као и традиционалне песме преваходно српске, али и других националности. Од првог до четвртог разреда, потом, ученици изводе ритам на различите начине, записују ритмичке окоснице, опажају метар, импровизују ритмичке обрасце, мењају и допуњавају ритам и мелодију већ научених песама, информативно се упознају са тактом 9/8 и 12/8.

На основу претходно наведеног, може се закључити да, иако се тек у петом разреду уводи и обрађује *аксак* ритам (5/8, 7/8, 9/8), а који је дефинисан као народни ритам, ученици се са овим асиметричним метром (хемиолном метриком) упознају на непосредан начин већ од припремног разреда на предмету Солфеџо. Управо зато је значајно посветити пажњу музичком фолклору, који има асиметричну и нестандартну ритмичку структуру, и то првенствено на основу примене балканских традиционалних песама за усађивање звучности и доживљаја аутентичног *аксак* ритма код ученика.

Могући начини увођења дактилског и анапетског облика *аксак* ритма

а) Дактилски облик учењем традиционалне песме по слуху *Гусџа ми мајла љагнала* у почетним разредима ниже музичке школе.

При обради песме по слуху *Гусџа ми мајла љагнала* (пример 1) приказане се дактилски облик *аксак* ритма, доживљајем неравномерности ритмичких група, што је типично за мешовите и тзв. народне ритмове (Васиљевић, 1991: 93), где су од велике користи акценти при одређивању метра (врсте такта).

Пример 1. Приказ песме *Гусџа ми мајла љагнала* (Васиљевић, 1950: 268).

Музичка нотација за песму *Гусџа ми мајла љагнала*. Нотација је у 5/8 такта, у G мајору. Темпо је означено као $\text{quarter note} = 232$. Нотација се састоји од две линије. Прва линија је у вишем октаву, а друга у нижем. Испод нотације су наведени српски текстови: *Гу ста ми ма гла пад на ла, мо ре,* и *Гу - ста - ми ма - гла, пад - на - ла.* Број 68 је на крају прве линије.

На почетку методског поступка обраде песме по слуху, наставник пева песму у целини, уз клавирску пратњу, са циљем: доживљавања песме у целини од стране ученика, припреме за тоналитет у коме ће изводити песму, стварања музичко-ритмичких искустава, несвесног усвајања аутентичних метричко-ритмичких карактеристика песме: 3+2+2 (сменом неправилних ритмичких удара и акцената).

Пре демонстрирања песме од стране наставника, ђаци имају задатак да, слушајући песму, покушају да одреде на колико покрета би тактирали (пр-ва и, дру-га, тре-ћа), односно, да увиде колико ритмичких удара садржи један такт, водећи рачуна о акцентима. Веома је значајно укључити и неку врсту покрета приликом певања песме. Ученици ће вероватно, груписањем ритмичких удара у једну целину, ослушкивањем акцената, препознати да је ритам тросложан, те да је могуће извести три покрета у једном такту. Наставник пева ученицима прву мелодијско-ритмичку фразу два пута уз тактирање, док је њихов задатак да пажљиво слушају и затим понове исту музичку целину, такође два пута, уз тактирање. Потом, наставник пева следећу фразу два пута, док ученици понављају исту након завршетка певања наставника, уз тактирање. Након научене обе фразе, ђаци их спајају и певају у целини. Овај принцип спроводи се до краја песме, након чега се песма поново изводи у целини са свим строфама и понављањима, уз заједничко тактирање и пратњу наставника на клавиру.

У даљем тексту биће изложени и објашњени поједини начини за утврђивање традиционалне песме *Гусџа ми мајла њагнала*, као и за припремање и увођење ученика у саму песму са аспекта специфичног аксак ритма.

1. Пре обраде песме *Гусџа ми мајла њагнала*, као и након њеног усвајања пожељно би било певати у аксак ритму, са дактилском поделом (3+2+2), лествицу или мелодијски образац, узлазно и силазно солмизационим слоговима. Ученици певају тако што наставник увек одсвира први тон на клавиру и саопшти од код солмизационог слога ће певати лествицу/мелодијски образац, на наведени начин (примери 2.1. и 2.2.).

Пример 2.1. Певање лествице солмизацијом у аксак ритму са дактилском поделом.



Пример 2.2. Певање лествице солмизацијом у аксак ритму са дактилском поделом.



2. Примена покрета тела (руке, ноге) уз певање песме *Гусџа ми мајла љаднала* веома је добар начин за утврђивање, чиме би се нагласио неједнак ритмички пулс, односно неправилна ритмичка група (3+2+2), у оквиру које су три осмине на првој доби. Мелизматична мелодијска линија песме, са сменом слогова (литерарног текста) променом сваке добе, доприноси логичном извођењу само по једног покрета за сваку добу (нпр. пљесак длановима на прву добу, удар длановима о сто на другу и трећу добу), без обзира на местимичну ритмизацију у виду осмина, које неће бити наглашене додатним покретом. Начин извођења покрета у овом задатку биће представљен визуелним приказом врсте покрета изнад литерарног текста песме (пример 3).

Пример 3. Визуелни приказ врсте покрета за извођење песме *Гусџа ми мајла љаднала*.



Анапетски облик учењем традиционалне песме по слуху *Елено моме, Елено* у почетним разредима ниже музичке школе

При обради песме по слуху *Елено моме, Елено* (пример 4), приказале се анапетски вид аксак ритма, који, за разлику од дактилског облика, садржи другачију ритмичку структура унутар такта, где је група од три осмине на трећој доби (2+2+3). Методски поступак при обради песме по слуху је идентичан као и код обраде дактилског вида, с тим што је ритмичка структура унутар такта и бројања доба следећа: пр-ва, дру-га, тре-ћа и. Важно је да наставник за време учења песме (поготово ритмичке компоненте) обрати пажњу на извођење групе од три осмине (где трећа доба има продужено трајање за једну осмину). Ученици ће вероватно имати тенденцију да осмине групишу тако да трећа доба траје једнако као и претходне две, узимајући у обзир њихова претходна искуства и слушне представе у вези са ритмом (једнаке и правилне поделе – изометричке структуре). Како се извођење три осмине у

такту 7/8 не би изједначило са извођењем ритмичке фигуре триоле, која је „уклопљена” у симетричне и једнаке ритмичке ударе, улога наставника јесте и да усмерава на правилно извођење аутентичног анапетског облика *аксак* ритма у песми *Елено моме, Елено*. Такође, важно је да се паузе, које се повремено јављају на крајевима такта, не изоставе, јер би тиме овај метар, 7/8, постао еквивалентан симетричном такту 3/4 (пример 4).

Пример 4. Запис песме *Елено моме, Елено*.

Е - ле - но мо ме, Е - ле - но, Е - ле - но мо ме,
 Е - ле - но, не - га - зи се - но, зе - ле - но,
 не - га - зи се - но, зе - ле - но. Ах, Е - ле - но мо - ме,
 Е - ле - но, не - га - зи се - но, зе - ле - но.

На овом месту, као што је већ написано у поглављу о дактилском облику *аксак* ритма, биће представљена два начина утврђивања традиционалне песме *Елено, моме, Елено*.

1. Пре обраде песме *Елено, моме, Елено*, као и након њеног усвајања пожељно би било певати мелодијски образац узлазно и силазно солмизационим слоговима (пример 5.1.) у анапетској ритмичкој структури *аксак* ритма, подразумевајући поделу унутар такта: 2+2+3. Као и код утврђивања дактилског облика *аксак* ритма, наставник ће на клавиру одсвирати први тон од ког ученици имају задатак да певају мелодијски пример, те им саопштити солмизациони слог од којег започињу извођење.

Пример 5.1. Певање солмизацијом мелодијског обрасца у анапетској ритмичкој структури *аксак* ритма.

2. Имајући у виду да је *Елено, моме, Елено* традиционална игра, уз коју се пева песма, учење и извођење корака у складу са ритмичком структуром и сменом акцената у песми додатно би помогло ученицима да овладају анапетским обликом *аксак* ритма. Корачање уз извођење песме може се пред-

ставити у литерарном тексту, приказом слике (симбола) корака. Већим симболом могуће је представити дуже трајање корака (група од три осмине – ритмизоване), док је мањим симболом могуће означити краће трајање корака (четвртина или две осмине). Наведени покрети за извођење приказани су у примеру 5.2.

Пример 5.2. Визуелни приказ врсте покрета за извођење песме
Елено моме, Елено.



Закључак

Намера овог рада је да се представе могућности упознавања ученика са *аксак* ритмом применом учења традиционалних песама, као доброг темеља за наслојавање слушних представа народних, мешовитих ритмова, а са циљем квалитетне поставке каснијег музичког описмењавања у области (*аксак*) ритма. Рад карактерише директан осврт на озвучавање музичког фолклора и ритмова карактеристичних за српске, бугарске, румунске и македонске традиционалне песме и мелодије традиционалних игара. Етномузиколог Миодраг Васиљевић са тим у вези истиче да је „процес постављања звучних представа пресудан за извођење наставе ритма [...]” (Васиљевић, 1991: 95).

Након приказаних могућих начина обраде *аксак* ритма кроз примере за дактилски и анапетски облик, веома је важно имати на уму потенцијално изазовна метричко-ритмичка места за извођење, попут група од три осмине у мешовитим тактовима (5/8, 7/8, 9/8), када је у питању метаритмичка структура. Потребно је изводити их тако да се осети „продужено” трајање прве/

треће добе за једну осмину (дактилски/анапетски облик), а да не звучи као триола, која је „уклопљена” у класичан, дистрибутивни ритам, односно, изоритам, тако да су сви удари равномерног пулса. На основу претходних искустава ученика са метричким врстама (симетричан ритам/једнак пулс), могло би се претпоставити да ће ученици настојати да, мешовити ритам, изводе са једнаким ритмичким ударима, јер им је тај метар познат. Управо због тога би наставник требало да узима у обзир паузе које се јављају повремено на крајевима фраза у песми (у функцији продужавања удара), указујући ученицима на важност пауза као елемента ритмичке структуре песме, како их ученици не би изоставили у извођењу.

Констатује се, такође, да је литерарни (поетски) текст један од кључних фактора у одређивању дактилског, односно анапетског облика *аксак* ритма. Мелизматична мелодијска линија, као и честа појава лигатура у песми *Елено моме, Елено*, чија је структура анапетска, отежава извођење, јер један слог може да траје и две добе. Овај евентуални проблем, који би могао да се јави у извођењу песме, смо покушали да превазиђемо применом кинетике, односно корака, у краћим и дужим трајањима, означавајући их симболима изнад литерарног текста.

Сублимацијом претходног излагања долази се до закључка да је веома важно препознати значај мултифункционалне улоге традиционалне песме, којом се ученицима могу приближити музички феномени, нарочито у области ритма и мелодике.

Литература

Васиљевић, Зорица (1991). *Методика солфеђа*. Београд: Факултет музичке уметности.

Васиљевић, Зорица (1983). *Методика наставе солфеђа II*. Београд: Универзитет уметности у Београду.

Миљковић Матић, Јелена (2010). Дефинисање националног идентитета у делу Миодрага А. Васиљевића. *Политичка ревија*, 2, 427–444.

Радиновић, Сања. (2010) Хемиолна метрика (асиметричан ритам) у српском музичком наслеђу – „аутентичан” феномен или резултат акултурације?. *Зборник Мајнице српске за сценску уметност и музику*, 43, 7–22.

Радиновић, Сања (2016). Васиљевићеви зборници народних мелодија: српско музичко благо. *Музикологија*, 20, 171–198.

Радичева, Дорина (2000). *Методика композиционих наставних солфеђа и теорије музике*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду и Академија уметности.

Фрациле, Нице (2013). *Metroritmički obrasci aksak ritma u multikulturnoj Srbiji kao zajednička nit s folklorom susednih naroda*. Novi Sad: Filološki fakultet u Novom Sadu.

Фрациле, Нице (1996). *Аксак ритам као основна одлика традиционалне музике Румуна у Војводини, Југославији, и као заједничка ниш са румунским фолклором Румуна у Румунији. Огјек разноликости*. Беч: Böhlau.

Фрациле, Нице (1994). Асиметричан ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа. *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику*, 31–56.

Fracile, Nice (2003). The Aksak Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44 (1–2), 191-204.

Ценерић, Иво (1979). *Македонске народне њесме*. Нота: Књажевац.

APPLICATION OF MUSIC FOLKLORE WITH AIM TO MASTER DACTYL AND ANAPEST FORMS OF AKSAK RHYTHM

Aksak rhythm is an asymmetrical form of rhythm, discovered in the thirties of the 20th century in Bulgaria and represents the fundamental feature of traditional music of the Balkan. In this workpaper, the vocal musical tradition will be considered from the aspect of the dactyl and anapestic form of aksak rhythm of the Serbian, Bulgarian and Macedonian nations. The focus is on the learning of traditional songs with dance (movement), including folklore elements of the Balkanians, written in the measure 7/8 (7/16), through the methodical procedure of learning these songs. Accumulating characteristic sounds of the dactyl and anapestic form of aksak rhythm from the initial grades of Elementary Music School, students collect music education, thus observe, sense, experience and perceive the aksak rhythms in the upcoming grades in music school.

Keywords: rhythm, aksak, dactyl, anapestic, measure 7/8 (7/16)