

Слободан Кодела
Универзитет у Нишу
Факултет уметности
Драгана Тодоровић
Универзитет у Београду
Факултет музичке уметности

УДК 316.7:78(497.11)
371.3:78[:784.4(497.11)

СРПСКИ МУЗИЧКИ ИДЕНТИТЕТ – КОНТИНУИРАНИ СПОЈ ТРАДИЦИЈЕ И САВРЕМЕНОСТИ (Традиционални музички израз у настави музике)

Сажетак: Интересовање за развој српског музичко-педагошког идентитета интензивиранио је осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Истраживања су обухватила садржаје везане за развој музичке писмености, преглед и анализу наставне литературе, наставне планове и програме, као и деловања значајних педагога који су својим свестраним ангажовањем заслужили истакнуто место у континуираном развоју српске музичке педагогије.

Када је реч о савременој музичкој настави, евидентна је потреба да се кроз педагошки и методолошки пут сачувају конкретни примери српског музичког наслеђа, те да постану саставни део музичког образовања.

У раду ће бити предложени начини имплементације елемената српског традиционалног музичког наслеђа у процес музичке наставе, у циљу очувања културног идентитета и развоја музичко-педагошке праксе.

Кључне речи: идентитет, традиција, музичка педагогија, имплементација

Појам националног идентитета сублимира скуп обележја који осликава једну нацију и чини је јединственом. Музички идентитет је незаобилазан део те целине јер својим богатством садржаја осликава и преплиће се са историјом једног народа у ширем смислу. Присетимо се Золтана Кодаља (Zoltan Kodaly) у Мађарској и његове реформе музичког образовања која почива на ставу, односно која уводи у готово целокупни систем музичког образовања у основним школама мађарски традиционални музички израз; Ивана Пеева, Асена Диамандиева у Бугарској; Јона Думитрескуа (Ion Dumitrescu) у Румунији и тако даље. Кроз историју српске музичке педагогије, употреба традиционалног, у смислу српског музичког наслеђа је била и потреба и циљ. Генерално, реч је о очувању српског музичко-педагошког идентитета и имплементацији фолклорних мелодија, углавном народних песама у токове музичке наставе – и у општеобразовним и у музичким школама. У том смислу, важно је истакнути деловање значајних педагога и начине употребе музичког наслеђа у процесу музичке наставе.

Миодраг Васиљевић (1903–1963), етномузиколог, професор интонације/солфеђа, аутор је бројних публикација за нотно певање у којима је музичко наслеђе основ учења музике. Метода Миодрага Васиљевића је заснована на народним тоналним основама. Када је реч о поставци основних тонова, примарно је усвајање звучних представа. „Методу чини принцип: покретач памћења чине подсећања на једну од песама која је наталожена у свести појединца, на њен почетак, на њене почетне речи и тонску висину“.¹ Идеја о оваквом начину овладавања тонских висина потекла је још од Гвида из Арца (995–1050), који је помоћу химне св. Јовану савлађивао висине свог утемељеног хексакордалног система. Песмице-моделу које је у наставу музике увео Васиљевић, задржале су се до данашњих дана и представљају значајан део фонда звучних утисака на самом почетку процеса музичког образовања.

Боривоје Поповић (1918–1994), професор интонације/солфеђа и методике музичке наставе, композитор, хорски диригент, иначе ђак Миодрага Васиљевића, у свом деловању традиционално вешто спаја са савременим, интегришући педагогију и уметност. У бројним уџбеницима за наставу солфеђа, очит је утицај традиције коју Поповић, вођен сопственим музичким наслеђем, интерполира у област мелодике. Заљубљеник у хорско певање, аутор је великог броја композиција у којима је основ инспирације фолклор родног краја, источне и јужне Србије. – свита *Пироћанке*, *Нишавско оро*, *Под Видлич гором*, *Нанина успаванка* и друго. Поповић исказује специфичности свог модерног уметничког израза и тим путем успоставља мост између традиције и савремености. Спој уметничког и педагошког у Поповићевом опусу се, као својеврстан куриозитет, уочава и у адаптацији појединих хорова за рад у настави солфеђа. На пример, композиција *Нанина успаванка* се налази, у незнатно измењеном виду, у уџбенику *Интонација* као вишегласни пример бр. 166². Интересантно је напоменути да је *Нанина успаванка* настала по узору на народну песму из пиротског краја коју је управо Поповић и записао. Корелација успостављена овим путем је, сигурни смо, вођена потребом да се у наставу солфеђа унесу уметничке тенденције, са акцентом на интерпретативне захтеве и доживљај музичке садржине.

Линија имплементације традиционалног у процес наставе музичког васпитања и солфеђа је веома актуелна и у данашње време, те многи педагози, на себи својствене начине истражују могућности примене музичког наслеђа у наставној пракси. У том смислу, српска вокална традиција је незаобилазна област разматрања.

Чињеница је да је српска вокална традиција³, самим тим и српско певање у свом еволутивном развоју, доживело разнолике и бројне промене (пре

¹ др Зорислава М. Васиљевић, *Методика солфеђа*. Београд: Факултет музичке уметности, 1991: 42.

² Боривоје Поповић, *Интонација*. Београд: Универзитет уметности, 1992: 130–131.

³ Традиција (лат. *traditio*) предавање, с колена на колена усмено ширење (прича, поука; веровања, обичаји и слично) вест; обичај, навика; прив. Предаја, Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета, 1970: 962.

свега естетске). Када се то помене првенствено се мисли на (нове) функције које су одговорале различитом времену и приликама у коме се певачка пракса развијала. Српско певање, то јест „српске народне песме представљају својеврстан, сложен културни и уметнички феномен у коме се изразито одржава веза и узајамност између музике, реалног живота и друштвених заједница у којима музика постоји“.⁴

Историјски посматрано, проучавање српске вокалне традиције отпочиње почетком XIX века.⁵ Битне трансформације српског обредног певања, посматрано кроз време, уследиле су упоредо са крупнијим друштвеним променама које су донеле савремено поимање музичке културе. На то, поред осталог, јасно указују евидентни термилошки појмови. Насупрот два постојећа термина – *песма* и *свирка*, под којима се раније подразумевала целовитост музике, јавља се свеобухватније и треће поимање исказано јединственим термином – *музика*. Он је подразумевао састав (инструментални) сачињен од пар извођача. Музика је дакле „представљала посебну, трећу категорију која се развила касније кроз сусрете и контакте са другим културама“.⁶

Песма и *свирка* у музичкој пракси и народу нису имале идентичну функцију, њихово вредновање није идентично, а и примена им је била различита. Раније су песме имале одређену функцију у оквиру бројних обреда, док је улога свирања била ограниченија и пре свега везана за играчку праксу – на сеоским саборима, као део свадбеног обреда и томе слично. Песма је имала већи значај и у музичкој

⁴ Радмила Петровић, *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 1989: 17.

⁵ Према речима Радмиле Петровић, можемо закључити да се, када је реч о традиционалној музици у Србији, са својим специфичностима и карактеристикама, њено проучавање одвијало у континуитету, те да су евидентне и фазе развоја. На тај начин се „формирао пут од српске музичке етнографије до српске етномузикологије“. Аутор наводи и прве зборнике народних мелодија (штампане почетком IX века) и њене ауторе: Мирецког (1791–1862), који „је записао шест мелодија различитог садржаја, које му је певао Вук Стефановић Караџић“, Алојза Калауза, који је објавио (две збирке) песама под називом *Србски напеви*, Корнелија Станковића (1831–1865) са штампаним збиркама *Српске народне песме удешене за певање и клавир* (1859), као и *Српске народне песме* (1862, 1863), Фрање Кухача (1834–1911) који је сакупио односно бележио мелодије из Војводине и Србије објединивши их у зборницима *Јужно-словјенске попевке*, књ. I–V, Стевана Мокрањца (1856–1914) „који је на теренима Србије забележио око 460 народних мелодија, а године 1902. објавио прву студију о тоналним, ритмичким и формалним особинама српског музичког фолклора“ – *Записи народних мелодија*, Косте Манојловића (1890–1949) аутора књиге *Народне мелодије из источне Србије*, Петра Коњовића (1883–1970) и др Радмиле Петровић, *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, Београд, 1989: 3–6.

⁶ Као прилог наведеној костатацији, дајемо пример са теренских истраживања обављених 1981, спроведених у селу Пепељовац (околина Крушевца), где је група жена (њих укупно седам), децидно тврдила да њихово певање није музика. За њих овај термин подразумевао је свирку хармонике или каквог састава на свадбама или весељима. Занимљив је сличан пример – Јованке Ристић (седамдесетогодишњакиње, рођене у селу Сефкрини – јужни Банат), која тврди да певање, свирка гајди и тамбураша нису музика. Детаљније: Радмила Петровић, *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 1989: 13.

пракси већу употребу у односу на свирку. „Обе категорије, међутим, поседују веома снажну моћ комуникације у друштвеној заједници којој припадају“.⁷

Чињеница је да етномузиколошка наука јасно указује на то да обредна певачка „пракса“ нуди и одређене певачке карактеристике. Према речима цитираног аутора: „У обредном певању, из функционалних разлога, појавиле су се неке особености као што је то на пример уњкавост, грлен или назални (носни) призвук и друго, са првенственом особином да га звучно ’замаскирају’, па тако и учине га ’обредно убедљивијим’. Временом, због свог сталног присуства у певању, али и из разлога што је певање захватио процес десакрализације, споменуте особености су од ’функционалних’ постале ’естетске’, што је временом довело и до стварања бројних музичких стилова“.⁸ Овде је важно поменути и посебно подвући значајне критеријуме по којима се певање или свирање вреднује од обредних извођача. „Када је у питању певање, вероватно једна од најзначајнијих особина доброг певача јесте *тачно извођење напева*, то јест *гласа*, што се односи и на певаче који изводе пратњу (у примерима двогласног певања), а потом и *јачина гласа*, што и није чудно кад се зна да су у нашем народу речи *јак* и *лепо* неретко синоними“.⁹

Када је реч о настави солфеђа „наставник солфеђа има примарни задатак, да их научи („ученике“¹⁰) да сваки вокално обликован тон треба да звучи лепо, да се мисао мора јасно исказати, са дефинисаним почетком, узмахом и смирењем уз нормално дисање“.¹¹

С правом можемо поставити следећа питања: Да ли грлено певање, јако певање (по систему јако – лепо), као особине традиционалног певања, а све то са примарном (особином) – звучног „замаскирања“ како би се на тај начин обредно певање учинило „убедљивијим“, као начин певања у музичкој настави може да буде прихватљиво? Певање народних певача које карактерише рецимо нишки и лековачки крај (мада сличне особине извођења налазимо и у појединим крајевима Србије) је певање са незнатном (језичком) артикулацијом, чак можемо рећи безизражајном, са минималном мимиком лица и отварањем вилице која је готово непокретна и укочена као и „стиснутим“ грлом при певању. Да ли коришћење украса у настави, које у обредном певању користе певачи, а којих, чињеница је, у уџбеничкој литератури за наставу солфеђа нема превише (према званичној литератури нешто *озбиљнија* је примена при обради методске јединице *Народне песме и мелодије у народном духу* у V разреду аутора Александре Јовић-Милетић, Гордане Стојановић и Зорана Николића¹², као и у VI разреду аутора Весне

⁷ Радмила Петровић, *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 1989: 14.

⁸ др Димитрије Големовић, *И кад се попнеш на врх дрвета, не заборави на његов корен (традиционална народна музика у настави музичке уметности)*, рукопис.

⁹ др Димитрије Големовић, *Човек као музичко биће – Да ли постоји народна музичка педагогија?* Београд: Библиотека XX век, 2006: 185.

¹⁰ Додао С. К.

¹¹ Весна Кршић Секулић, „Певање као услов за успешан развој инструменталиста“, *Зборник радова другог педагошког форума*, Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо, 2000, 69.

¹² Александра Јовић-Милетић, Гордана Стојановић, и Зоран Николић, *Солфеђо за пети разред*

Цветковић и Јасмине Михаљица¹³ – укупно 6 примера народних песама и једног инструктивног), може да буде прихватљиво? На који начин сачувати аутентичност обредних песама, а прилагодити их потребама наставе солфеђа?

Мишљења смо да народно певање у извођењу, дакле у музичкој настави, треба да сачува своју аутентичност¹⁴. То је свакако неопходно, јер традиционално певање има своје карактеристике које су својствене само одређеном региону. Из тог разлога и песме које су прикупљене на терену, а које уводимо, то јест користимо у музичкој настави, певају се онако како то чине народни певачи, али уз поштовање (односно, уз „додатак“) и инстистирање на прецизној и „правилној“ (јасној) дикцији при извођењу, артикулацији, фразирању, поштовању темпа, агогике, динамике, а све то у циљу музикалног, односно лепог певања. На овај начин суштински не мењамо обредно певање, на овај начин ми га обogaћујемо и уводимо у наставу у нешто другачијем „руху“.



До - ма - ћи - не Ко - ста - ди - не, до - ма - ћи - не Ко - ста - ди - не.

Домаћине Костадине (лазарица, на домаћина); Падина-Житорађа (нишки крај), певала Величковић Рада (1938), запис: Слободан Кодела



Ај - де Цве - то јаг - ње мо - је



Ги - до, Ги - до, ва - рај Ги - ди - јо.

Ајде Цвето јагње моје (љубавна); Вукманово (нишки крај); певао Драгиша Тодоровић (1946), запис: Слободан Кодела

шестогодишње основне музичке школе, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

¹³ Весна Цветковић и Јасмина Михаљица, *Солфеђо за шести разред шестогодишње основне музичке школе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.

¹⁴ О употреби народних песама и игара у изворном, аутентичном облику видети и у: Гордана Каран „Игра у функцији тумачења музике деци најмлађег узраста / Народна песма и игра у функцији тумачења дводела“, *Зборник радова осмог педагошког форума*, Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо, 2006, 97–119.

Путеви интерполације музичког наслеђа у токове савремене наставе музике су разнолики, но уједињује их заједнички циљ – а то је свакако очување традиције и српског музичког идентитета. У овом саопштењу приказали смо могућности споја традиције и савремености и отворили многа питања у вези са надградњом и обогаћивањем музичке наставне праксе. Уверени смо да ће и наша будућа истраживања и разматрања садржати жељу за осветљавањем традиционалног музичког израза и његовог савременог „руха“ у настави музике.

Литература

- Васиљевић, З. (1991). *Методика солфеђа*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Вујаклија, М. (1970). *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета.
- Големовић, Д. (2006). *Човек као музичко биће – Да ли постоји народна музичка педагогија?* Београд: Библиотека XX век.
- Големовић, Д. *И кад се попнеш на врх дрвета, не заборави на његов корен (традиционална народна музика у настави музичке уметности)*, рукопис.
- Јовић-Милетић, А., Г. Стојановић и З. Николић. (2001). *Солфеђо за пети разред шестогодишње основне музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Каран, Г. (2006). Игра у функцији тумачења музике деци најмлађег узраста (Народна песма и игра у функцији тумачења дводела). У Г. Каран. *Осми педагошки форум. Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо, 97–119.
- Петровић, Р. (1989). *Српска народна музика – Песма као израз народног музичког мишљења*. Београд: Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт.
- Кршић Секулић, В. (2000). Певање као услов за успешан развој инструменталиста. У В. Миланковић. *Други педагошки форум. Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за солфеђо, 63–74.
- Поповић, Б. (1992). *Интонација*. Београд: Универзитет уметности.
- Цветковић В. и Ј. Михаљица. (2008). *Солфеђо за шести разред основне музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Slobodan Kodela, Dragana Todorović

SERBIAN MUSICAL IDENTITY – CONTINUOUS BLEND OF TRADITION AND MODERNITY

Summary: Interest in the development of the Serbian music-pedagogical identity intensified in the eighties and nineties of twentieth century. Investigations covered services related to the development of musical literacy, review and analysis of literature teaching, curricula, and acting of major educators which earned their versatility by

engaging prominent role in the continued development of Serbian music pedagogy. When it comes to contemporary music teaching practice, there is an evident need for the pedagogical and methodological way to preserve specific examples of musical heritage, and become an integral part of musical education.

The article also suggested ways of implementing elements of the Serbian traditional music heritage in the process of teaching music, in order to preserve their cultural identity and development of musical and pedagogical practices.