

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ

Нака К. Никшић

**МЕТОДИЧКА ФУНКЦИЈА ПЕСАМА
НОВОПАЗАРСКОГ КРАЈА У НАСТАВИ
ЕЛЕМЕНТАРНЕ МУЗИЧКЕ
ПИСМЕНОСТИ МЛАЂИХ РАЗРЕДА
ОСНОВНЕ ШКОЛЕ**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
TEACHER TRAINING FACULTY

Naka K. Nikšić

**A METHODOLOGICAL FUNCTION OF
NOVI PAZAR AREA SONGS IN
TEACHING PRIMARY MUSIC LITERACY
OF LOWER GRADES OF A PRIMARY
SCHOOL**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

Редовни професор Универзитета у Београду

Чланови комисије:

1. _____

2. _____

3. _____

Датум одбране:

Методичка функција песама новопазарског краја у настави елементарне музичке писмености млађих разреда основне школе

Резиме

Елементарна музичка писменост је вештина појединца да исправно и са разумевањем пева/ свира и записује слушану музику без застоја у схватању. Њена поставка представља дуг и сложен процес у коме је најтеже поставити две тонске особине - висину (мелодија и хармонија) и трајање (ритам). Обе ове особине чврсто су повезане са музичким и говорним карактеристикама једног подручја - висине са мелодијом и тоналним основама песама, а трајања са ритмом песама, игара и говорним ритмом (Васиљевић, З., 1991). Зато су народне песме - модели и наменске песме, као и говорни клишеи (бројалице/ разбрајалице, пословице, загонетке...) кључни садржаји у поставци звука мелодијско-ритмичке проблематике почетне наставе музичке писмености. С обзиром да сазнања из методике наставе музичке културе и психологије музике упућују да елементарну музичку писменост треба поставити на звучним основама музичког матерњег језика средине у којој се настава изводи, одлучили смо да кренемо у проналажење песама мултикултуралног новопазарског краја које могу преузети функцију модела и наменских песама у њему. То је било могуће само путем истраживања које је имало за циљ стварање основног музичког материјала који задовољава методичке критеријуме за поставку елементарне музичке писмености. Методом теоријске анализе релевантне литературе музичке писмености и музичке грађе новопазарског краја (етномузиколошких записа песама) створили смо претпоставку за могућност креирања музичке грађе која задовољава методичке критеријуме (материјал на коме могу да се решавају проблеми везани за наставу елементарне музичке писмености). С обзиром да се музички матерњи језик новопазарског краја временом мењао потребно је било установити и присутност методички примењивих песама и кратких говорних форми у свести деце.

Резултати истраживања показали су да одређене песме новопазарског краја (уз извесна прилагођавања) и кратке говорне форме могу преузети функцију елементарног музичког описмењавања ученика млађих разреда основне школе, те да је већина њих још увек присутна у свести локланог становништва. У складу са резултатима истраживања музичког матерњег језика новопазарског краја начињен је концептуални оквир музичке грађе која је у функцији поставке елементарне музичке писмености на народним основама овог краја са свим особеностима мултикултуралне средине.

Кључне речи: елементарна музичка писменост, музички матерњи језик, народна песма, песме модели, наменске песме, кратке говорне форме.

Научна област: Дидактичко-методичке науке

Ужа научна област: Методика наставе музичке културе

УДК: 371.3::784.089.6 (043.3)

371.3::784.4-028.31 (043.3)

78.087.6-028.31 (043.3)

A Methodological Function of Novi Pazar Area Songs in Teaching Primary Music Literacy of Lower Grades of a Primary School

Summary

The primary music literacy is a skill of an individual to sing/play correctly and write down music that is heard, with no pauses in its understanding. Its establishment represents a long and complex process, where it is the most difficult to set two tones characteristics- its altitude (melody and harmony), and its duration (rhythm). These two characteristics are tightly connected with music and speech characteristics of an area- altitude with melody and tonal bases/ scales of songs, and duration with the songs rhythm, dancing and speech rhythm (Vasiljevic, Z., 1991). Therefore, folk songs-models and dedicated songs, and also speech clichés (chants/nursery rhythms, proverbs, riddles), are key contents in a sound establishment with a melodic-rhythmical issue of the starting setting of music literacy. Since the knowledge from methodology of Music Culture teaching and Psychology should be established on sound bases of a music mother tongue of the area where teaching is being performed, we have decided to start in finding songs of the multicultural Novi Pazar area that can overtake a function of a model and dedicated songs in it.

It has been possible only through a research that has had for its aim a creation of the primary music material that satisfies methodological criteria for establishment of the primary music literacy. With the method of a theoretical analyze of a relevant literature music literacy and music material of Novi Pazar area (ethno-music recordings of songs), we have created an assumption for a possible creation of the music material (the material where issues can be solved related to the primary teaching of music literacy). Since music mother tongue of Novi Pazar area has been changed by the time, it has also been necessary to establish the presence of methodologically applied songs and short

speech forms to the awareness of the local population. The research results have shown that certain songs of Novi Pazar area (with certain modifications) and short speech forms can overtake the function of the primary music literacy of lower grades pupils of a Primary School, and thus, most of them are still present in the awareness of the children. Pursuant to the research results of the music mother tongue of Novi Pazar area, it has been made a conceptual framework of music material that is in the function of the primary music literacy in the folk bases of this area, with all its specifics of the multicultural area.

Key words: primary music literacy, music mother tongue, a folk song, song models, devoted songs, short speech forms.

Scientific Field: Didactic and Methodological Sciences

Narrow Scientific Field: Methodology of Teaching Music Culture

UDC: 371.3::784.089.6 (043.3)

371.3::784.4-028.31 (043.3)

78.087.6-028.31 (043.3)

САДРЖАЈ

Увод	1
1. Музичка писменост на народним основама	7
1.1 Улога народне песме у музичком описмењавању	8
1.2. Улога народне песме у развоју музичких способности	13
1.3. Методичке основе наставе музичке писмености са аспекта избора музичког материјала	19
2. Народно музичко стваралаштво новопазарског краја	29
2.1. Ближе одређење простора и културних карактеристика	29
2.2. Облици народног музицирања	34
2.2.1. Вокална и вокално-инструментална музичка традиција	35
2.2.2. Инструментална музичка традиција	48
2.3. Кратке говорне форме	59
2.4. Компоненте народног музичког израза	68
2.4.1. Фактура песама	71
2.4.2. Структура мелодије	76
2.4.3. Тонална структура	83
2.4.4. Финалис и иницијалис	96
2.4.5. Ритмичка структура песама	100
2.4.6. Музичка форма	110

3. Утврђивање музичког матерњег језика деце новопазарског краја	126
3.1. Методологија истраживања I	128
3.1.1. Предмет и циљ истраживања	128
3.1.2. Хипотезе истраживања	128
3.1.3. Методе и технике	129
3.1.4. Инструменти и поступци истраживања	129
3.1.4.1. Фактура	130
3.1.4.2. Тонална структура	130
3.1.4.3. Амбитус и кретање мелодије	131
3.1.4.4. Ритмичка структура	132
3.1.4.5. Музичка форма	133
3.1.5. Узорак истраживања	133
3.1.6. Резултати и интерпретација резултата истраживања	135
3.2. Методологија истраживања II	146
3.2.1. Предмет и циљ истраживања	146
3.2.2. Хипотезе истраживања	147
3.2.3. Методе и технике истраживања	147
3.2.4. Инструменти и поступци истраживања	147
3.2.4.1. Тест познавања песама и говорних форми	148
3.2.4.2. Поступак примене теста	149
3.2.5. Узорак истраживања	150
3.2.6. Начин обраде података	152

3.2.7. Резултати и интерпретација	153
3.2.7.1. Познавање песама у обиму трихорда и тетрахорда	153
3.2.7.2. Познавање песама у обиму пентахорда, секстахорда и октаве	155
3.2.7.3. Познавање кратких говорних форми	159
3.2.8. Закључак истраживања	162
4. Музичка грађа на основама матерњег музичког језика новопазарског краја	164
4.1. Модификовање песама у складу са потребама песама модела за поставку основних тонова	164
4.2. Концептуални оквир песама у функцији решавања мелодијско-ритмичке проблематике	166
Закључак	173
Литература	181
Индекс имена	193
Прилози	200
Биографија	240

Увод

Музичко описмењавање је област наставе музичке културе у оквиру које се ученици оспособљавају за свесно запажање и репродуковање ритмичких и мелодијских токова. Бавећи се музичком педагогијом проучавала сам литературу из области музичке писмености, психологије музике, неуромузике и музиколлингвистике и увидела да сазнања из ових области упућују да је у процесу рада на поставци музичке писмености добро почети од народних песама (Радош, 1996), односно музичког матерњег језика средине у којој дете одраста (Kodalý, Према: Veblen, www.kodalysocietyofcanada.ca). Настава музичке писмености која се реализује од првог до четвртог разреда основне школе, поред рада на поставци мелодијско-ритмичке проблематике, обухвата и рад на развијању музичких способности ученика (*Наставни програм образовања и васпитања од првог до четвртог разреда основног образовања и васпитања*, www.zuov.gov.rs). С обзиром да би овако дуг период и комплексан процес рада на музичком описмењавању, бар у почетку наставе, требао да се одвија на садржајима музичког матерњег језика, схватила сам да је рад на елементарном музичком описмењавању ученика у новопазарском крају уједно и идеална прилика за неговање његове музичке традиције.

Домови културе¹ у малим срединама су институције од круциалног значаја за неговање музичке традиције. Они, из више разлога, нису успели успешно да одиграју улогу чувара народне песме и игре у новопазарском крају. Највећи проблем био је недостатак стручног кадра, конкретно етномузиколога и етнокореолога што је за крајњи резултат имало нестанак великог броја традиционалних песама, игара и музичких инструмената из свакодневног живота локалног становништва. Поред домова културе, школа представља још једну значајну институцију у очувању народне традиције и формирању односа младих према култури средине у којој расту. Отуда, очување музичке традиције треба да

¹ Дом културе назив је за установу у којој се одвијају разне врсте културних, рекреативних активности и хобија. У њој се, обично, налази једна биоскопска дворана, плесни студио (за фолклор, балет, плес) и просторије за различита аматерска друштва (аматерско позориште, аматерски музички студио и сл.).

има ослонац и у широко постављеном систему васпитно-образовног рада у школама. Пажљиво осмишљеним и добро организованим радом у настави музичке културе учитељ развија код деце интересовање и љубав према музичкој традицији средине у којој се настава изводи и ствара њене будуће слушаоце и извођаче.

У периоду између 2005. и 2008. год. низом случајних околности дошла сам у додир са етномузиколошким записима песама овог краја. Прво сам од оца мог пријатеља добила на поклон фотокопију збирке песама *Југославские народные песни из Санджака*². Затим је уследио позив за учешће на Првом округлом столу *Фестивала санџачке* севдалинке, те сам у намери да сазнам нешто више о севдалинкама овог краја дошла и до осталих етномузиколошких записа песама. Истовремено, пратећи методичку праксу студената, била сам у прилици да увидим да се настава музичке културе у новопазарском крају не реализује на садржајима његове музичке традиције. Покушавајући да проникнем у узроке овакве негативне појаве често сам разговарала са учитељима о томе. Њихови одговори увек су упућивали на исто - недостатак методичке и уџбеничке литературе са музичким садржајима овог краја. Чињеница да већина учитеља, и после савладавања студијских предмета из области музике (*Вокално-инструментална настава, Методика наставе музичке културе I, Методика наставе музичке културе II*), због карактеристика песама у етномузиколошком запису, није у стању да изврши избор и прилагођавање песама дечијим гласовним могућностима и програмским захтевима музичке наставе млађег школског узраста, определила ме је да кренем у изучавање песама овог краја са аспекта поставке елементарне музичке писмености.

Првих година рада на Учитељском факултету у Новом Пазару³, у периоду када сам била ангажована на предметима Вокално-инструментална настава и Хор, имала сам прилику да све до 2006. год., поред студената из Србије, радим и са студентима из Црне Горе⁴. Том приликом, била сам у могућности да увидим да су

² Васиљевић, М. А. (1967). *Југославские народные песни из Санджака*. Москва.

³ Учитељски факултет Београд - Наставно одељење Нови Пазар.

⁴ Након престанка постојања Државне заједнице Србије и Црне Горе и формирања две независне државе студенти из Црне Горе били су у обавези да плаћају школарину у Србији и, по завршетку студија, нострификују дипломе у Црној Гори. Истовремено, у Беранама је отворена група за

одређене песме новопазарског краја, без обзира на националну припадност, заједничке свим студентима који су долазили из Новог Пазара, Сјенице, Тутина, Нове Вароши, Прибоја, Пријеполја, Рожаја, Берана, Бијелог Поља, Андријевице и Плава, те да су исте те песме биле потпуно непознате студентима који су долазили из других крајева. Тада сам схватила да становништво наведених места, без обзира на националну припадност и територијалну подељеност између, у то време две републике, а сада две независне државе, има заједнички музички матерњи језик, односно да певају исте песме. Године 2004. објављена је збирка песама *Рашански мотиви*⁵ у којој су одређене песме и игре, иначе својствене и бошњачком становништву овог краја, наведене као „песме и игре српског дела становништва“ (Павловић, Б. 2004: 3). Ова збирка додатно ме је подстакла да проучим песме новопазарског краја и покушам да размрсим „Гордијев чвор“ бесмисленог присвајања заједничке музичке традиције овог краја. Наиме, у овој збирци наводе се одређене песме из Васиљевићевог зборника *Народне мелодије из Санџака*. Те песме Васиљевић је записао од певача Срба. Међутим, то не значи да су оне само српске, као ни да су оне које је записао од Бошњака само бошњачке, јер како сам Васиљевић, говорећи о записаним песмама, истиче „поред преправљања непознатих речи у познате иде и преправљање српских имена у муслиманска и обратно. Ја сам остао веран записивач и ових дотеривања...“ (Васиљевић, М., 1953: XI). Уз то, морамо имати у виду чињеницу да Васиљевић због неколико околности није био у прилици да забележи више песама од Бошњака. Васиљевић је песме зборника *Народне мелодије из Санџака* записивао између 1947. и 1949. год., у периоду када је ова средина и даље била изузетно конзервативна. У Новом Пазару, Тутину, Рожајама, Сјеници, Новој Вароши, Бијелом Пољу и Беранама највећи број жена је носио ферецу све до 1951. год.⁶. Бошњаци новопазарског краја, у местима која нису била под аустроугарском управом⁷, имали су појачану дистанцу и додатну опрезност према људима који су долазили са стране, те су, највероватније, одбили да певају Васиљевићу. Само се

образовање учитеља (одсек Филозофског факултета у Никшићу). Због тога су студенти из наведених градова престали да студирају на Учитељском факултету у Новом Пазару.

⁵ Павловић, Б. (2004). *Рашански мотиви*. Рашка: Центар за културу, образовање и информисање „Градац“.

⁶ 1951. године донешен је Закон о забрани ношења зара и фереце.

⁷ После Берлинског конгреса, од 1878. год. до 1918. год. у Пљивиљима, Пријеполју и Прибоју била је аустроугарска управа.

за песме које носе обележје славска, крстоношка или божићна песма са сигурношћу може рећи да припадају српском делу становништва, али су и оне настале на мелодијско-ритмичко-говорном обрасцу који представља сублимацију музичко-језичког утицаја, односно акултурације⁸ свих оних који су икада боравили на овом простору. Зато сам сматрала да је потребно да на научној основи укажем на бесмисленост синтагми бошњачка или српска песма и да су све песме овог краја, заправо, заједнички музички матерњи језик његовог целокупног становништва.

У првом делу рада, у циљу креирања полазног теоријско-методолошког система, правећи паралелу са језичком писменошћу и користећи садржаје музичке писмености предвиђене прописаним програмом за млађе разреде основне школе, дефинисали смо појам елементарна музичка писменост. Изnoseћи релевантне ставове домаћих и страних музичких педагога, психолога музике, неуромузичара и музиколингвистичара размотрили смо значај и улогу музичког матерњег језика у процесу музичког описмењавања и развијања способности опажања (појединачних тонова, мелодије, хармоније и ритма), усвајања песме, ритмичких способности и музичке меморије, без којих би процес музичког описмењавања био незамислив. У овом делу рада, полазећи од утемељеног методичког правца поставке елементарне музичке писмености на народним основама и смера наставе звук – тон → нотна слика (Васиљевић, З., 2000), сагледали смо улогу песама модела, наменских песама, бројалица, пословица и изрека у процесу поставке мелодијске и ритмичке проблематике као и значај и улогу народних песама и говорних клишеа у њиховом развоју.

У другом делу рада, имајући у виду чињеницу да су народне песме организован звук образаца културе и друштва (Блекинг, 1992) и начин музичког понашања средине у којој се певају (Дробни, 2008), сагледали смо музички матерњи језик новопазарског краја у контексту културе у којој је настао. Прво смо географски одредили новопазарски крај, а онда размотрили факторе који су утицали на обликовање његове културе - антропогеографске чиниоце, састав становништва, историјски и друштвени развој, као и обичаје и обреде који их чувају (Влаховић, 1988). Затим смо представили облике народног музицирања у

⁸ Процес када две или више култура дођу у међусобни додир и утичу једна на другу назива се акултурација (Илић, М., 1980).

овом крају (вокална, вокално-инструментална, инструментална музика) и истакли улогу народних песама и игара у свакодневном животу локалног становништва. У овом делу рада представили смо и музичке инструменте, начин њихове израде и зглашавања, звучне карактеристике и истакли улогу коју су имали у обликовању тоналних основа народног музичког израза у овом крају. Затим смо приступили анализи песама из етномузиколошких записа. У песмама смо анализирали компоненте које су битне са аспекта поставке елементарне музичке писмености - фактуру, обим мелодије, иницијалис, финалис, тоналне основе, ритам и форму. Такође смо истражили и кратке говорне форме овог краја, утврдили карактеристике његовог говорног ритма, указали на разлику у односу на говорни ритам стандардног језика и извели закључак о музичком матерњем језику новопазарског краја.

У трећем делу рада смо истраживањем утврдили ослонце за стварање одговарајуће методичке грађе за музичко описмењавање ученика новопазарског краја. Обавили смо два истраживања. Прво је теоријско истраживање (*Истраживање I*) у коме смо упоредном анализом успоставили сличност и разлику између локалног народног музичког стваралаштва и захтева утемељеног методичког правца и извршили избор песама и кратких говорних форми које својим карактеристикама задовољавају методичке критеријуме за поставку елементарне музичке писмености. У емпиријском истраживању (*Истраживање II*) смо утврдили на ком је нивоу и у којој варијанти музичка грађа која је у *Истраживању I* издвојена као методички примењива у настави елементарне музичке писмености и данас присутна у свести деце новопазарског краја.

Четврти део рада садржи концептуални оквир музичког материјала за поставку музичке писмености у новопазарском крају. Он је исход спајања методичких основа наставе музичке писмености нашег истраживања (*I* и *II*). У њему смо сходно мелодијско-ритмичкој проблематици, која је прописана актуелним наставним програмом из области музичке писмености од првог до четвртог разреда основне школе, одредили функцију песама у зависности од њихове мелодијско-ритмичке структуре, почетног тона и текста и дали преглед и редослед учења песама и кратких говорних форми.

Надамо се да ћемо овим радом допринети унапређењу наставне теорије и праксе, као и да смо потврдили став Миодрага Васиљевићева да, за оне који буду проучавали ове песме, разлике у именама „никада неће ни постојати“ (Васиљевић, М., 1953: XI).

1. Музичка писменост на народним основама

У свакодневном животу често се срећемо са појмом писмености којим, најчешће, означавамо вештину писања и читања на матерњем језику, тј. алфабетизам. Међутим, писменост има шире значење. Она представља скуп друштвено организованих практичних активности повезаних са владањем једним додатним симболичким системом и каналом комуникације (Бугарски, 1996), те отуда, поред језичке, можемо говорити о информационој⁹, информатичкој/рачунаркој¹⁰, дигиталној¹¹, медијској¹², визуелној¹³, друштвеној¹⁴, музичкој и многим другим писменостима, које се јављају у степену елементарне¹⁵ и функционалне писмености¹⁶.

С обзиром да психолошка истраживања читања нотног текста сугеришу да „вештина читања конвенционалне нотације припада истој врсти симболичке функције у односу на музичке звукове, као и читање речи у односу на гласове при говору“, можемо говорити о психолошкој повезаности читања музике и читања текста израженог речима¹⁷ (Радош, 1996: 141). Зато, музичку писменост

⁹ Информациона писменост бави се садржајем информација и њиховим ефикасним коришћењем за решавање проблема, при чему се информације налазе на свим носачима знања - интернет, штампане књиге (Webber, <http://information-literacy.blogspot.com>).

¹⁰ Информатичка/ рачунарска писменост односи се на технологију и инфраструктуру (Јурић, <http://obrazovneparadigme.pbworks.com>)

¹¹ Дигитална писменост обухвата познавање и коришћење комуникационих и управљачких вештина за коришћење различитих справа које су неопходне да би се користила дигитализована грађа у коју спадају: рачунар, дигитална телевизија, дигитална телефонија, дигитални филм итд. (Јурић, <http://obrazovneparadigme.pbworks.com>).

¹² Медијска писменост подразумева познавање језика масовних медија, способност разумевања конзумираних медијских порука и критичког размишљање о њима (Зиндовић Вукадиновић, 2008).

¹³ Визуелна писменост подразумева вештину коришћења, разумевања и вредновања садржаја, естетских и етичких вредности визуелно посредованог материјала и визуелног исказа (Зиндовић Вукадиновић, 1994).

¹⁴ Друштвена писменост је вештина комуницирања у културном и мултикултурном контексту која обухвата комуникацију на страном језику, свест о културном идентитету и различитости, способност тимског рада и демократског одлучивања, познавање својих и туђих права и одговорности итд. (Јурић, <http://obrazovneparadigme.pbworks.com>).

¹⁵ Елементарна/ основна/ примарна писменост подразумева оно основно чиме појединац треба да влада у једном систему/ области.

¹⁶ Функционална или секундарна писменост обухвата знања, вештине и вредности које појединцу омогућавају контролу сопственог живота на квалитетан начин, обављање основних грађанских дужности и решавање различитих проблема на послу, у породици и у друштвеном животу уопште (Кулић, Ђурић, 2012: 2).

¹⁷ Аналогија између музике и језика „стара је колико и цивилизација“. И једно и друго имају велики број заједничких атрибута - имају симболичне графичке репрезентације (слова, ноте), као и

дефинисаћемо аналогно језичкој писмености. Ако језичка писменост представља вештину појединца да исправно чита, пише и говори уз разумевање, музичка писменост представља вештину појединца да исправно (тачно) и са разумевањем пева¹⁸/ свира (тако што поглед на нотни текст изазива тачну звучну асоцијацију и омогућава тачну репродукцију) и записује слушану музику без застоја у схватању (тако што аудитивна перцепција, која тече паралелано са схватањем, изазива визуелне асоцијације) (Васиљевић, З., 2006). Према томе, уколико елементарна језичка писменост подразумева читање и писање једноставних садржаја са разумевањем и елементарна музичка писменост обухвата певање/свирање и записивање једноставних музичких садржаја са разумевањем. Према нашем мишљењу, постављање основних тонских висина и основних ритмичких врста, тј. оног што чини садржаје наставе музичке писмености у млађим разредима основне школе може се сматрати уводом у елементарну музичку писменост. С обзиром да процес музичког описмењавања зависи од успешности поставке тонских висина (мелодија и хармонија) и трајања (музички ритам)¹⁹, које су уско повезане са компонентама народног певања (Васиљевић, З., 2006), размотрићемо прво схватања о улози народне песме у овом комплексном и дуготрајном процесу.

1.1. Улога народне песме у музичком описмењавању

Народна песма²⁰ је специфичан феномен у оквиру народне традиције²¹ и представља слојевит и вековима надограђиван архетип формулисан у живу

строга правила којима „морају да се повинују не би ли уопште биле тумачене као `језик` или `музика` а не гомила неартикулисаних и неуређених шума“ (Антовић, 2004: 58).

¹⁸ Кодаљ (Kodalý) певање назива читањем музике и истиче да музику треба да читамо „као кад образована одрасла особа чита књигу: у тишини замишљајући звук“ (Према: Kodalý Educators of Southern New England, www.kesne.org).

¹⁹ Постоје четири тонске особине – висина, трајање, јачина и боја. Тонске висине (мелодија, хармонија) и тонска трајања (музички ритам) чине основу музике и од успешности њихове поставке зависи процес музичког описмењавања (Васиљевић, З., 2006). Јачина и боја представљају изражајне компоненте музике и неопходне су у музицирању ученика и разумевању основних музичких законитости (Стојановић, 1996). Међутим, процес музичког описмењавања не зависи од њих.

²⁰ Према мишљењу етномузиколога Девића „народна песма“ није адекватан термин, те би, сматра он, требало користити термин „песма“. У дистинкцији термина он истиче да се термин „народна песма“ односи само на текст, термин „напев“ само на мелодију, односно глас којим се пева одређени текст песме, док се термин „песма“ односи на спој мелодије и текста народних певача и представља адекватан термин (Девић, I део, 1981: 73).

музичку целину. Она не настаје стихијски и колективно, већ увек има индивидуалног, анонимног покретача, зачетника, тј. даровитог појединца. Свака песма која није била успешна творевина временом је нестала, јер је традицијско преношење почивало на скоро дарвинистичком принципу природне селекције (Ивић, 1985). Песме које су „преживеле“ у оквиру одређене културе преносе се силницама традиције са родитеља, баке и деке на дете, притом се дубоко урезају у дечију личност и то много пре него што утицај масовних медија постане озбиљан (Бјерквол, 2005).

Идеја коришћења народне песме и, уопште, народне музичке традиције, у музичком образовању датира још из доба романтизма. Од тада на овамо, елементи националног прожимали су композиције великих композитора²², али и педагошки рад еминентних музичких педагога. Народна песма постаје централни садржај наставе музичког образовања у Мађарској, а потом САД, Великој Британији, Аустрији и Канади у оквиру Кодаљеве методе²³. Кодаљево кључно полазиште јесте да деца треба да спознају музику најпре кроз своју народну музику, па тек онда кроз музику других народа²⁴ (Szönyi, 1990) и истиче да је мађарска народна музика као храна, а пентатоника²⁵ мајчино млеко за мађарско дете (Szönyi, 1990).

²¹ Традиција представља предају сазнања, идеја, вредности, погледа, укуса са једне генерације на другу (Коковић, 2001).

²² Шуман (Schumann.), Лист (Liszt), Чајковски (Чайковский), Барток (Bartók), Кодаљ (Kodály), Прокофјев (Прокофьев), Орф (Orff), Кабалевски (Кабалевский), Копланд (Copland.), Бритн (Britten).

²³ Золтан Кодаљ је мађарски етномузиколог и музички педагог који је дао огроман допринос музичкој педагогији Мађарске у XX веку. Он је уочио недостатак тадашњег мађарског музичког образовања, посебно музичке писмености, истичући да “страна метода позајмљена споља изграђена на сукцесивним корацима дурске скале и рачунању интервала није била погодна за мађарске мелодије“ (Према: Dobszay, 1992: 107). Из тог разлога осмислио је концепт музичког образовања базиран на мађарској народној музици. Кодаљеви ученици и следбеници увели су Кодаљеве принципе рада у наставни процес основних и музичких школа у Мађарској после Другог светског рата у виду *Кодаљеве методе*. Ова метода је са минималним трансформацијама у смислу „коришћења различитих `језика` матерњег певања, односно певања конкретне музичке средине“ могла бити реализована свуда у свету (Дробни, 2008: 46), те, отуда, не чуди њена распрострањеност у школама европског и северноамеричког континента.

²⁴ Овај принцип може бити реализован свуда на свету, јер је народна музика наслеђе свих људи света, те свака земља, односно културна традиција сваке нације носи са собом ово наслеђе у другим нијансама и варијацијама (Dobszay, 1992).

²⁵ Пентатоника (грч. pente – пет) је историјски најстарији образац тонске основе мелодија и представља заметак лествице која није „дорасла“ до дијатонске, па јој недостају и неки тонови које на најпримитивнијем ступњу развоја музичко мишљење још није освојило. За разлику од дијатонске лествице која представља једносмеран и постепен низ тонова у распону октаве пентатоника представља врсту лествице од само пет тонова у оквиру октаве (Деспих, 1997). Пет тонова пентатонске лествице нужно подразумева да се између неких од њих појављује и размак већи од секунде, тј. терцини скок постепеног тонског низа. Постоје два типа пентатонике:

На почетку музичког образовања не можемо наћи комаде који су једноставнији и вреднији од народне песме (Kodaly, према: Dobszay, 1992). Кодаљ и Барток (Bartók) наглашавају да ће деца постати мајстори чаробног музичког језика тек пошто усвоје свој матерњи музички језик, који, према њиховом мишљењу, представља основу музичког развоја и сазнања у музици (Jardanyi, 1975). За Кодаља, народна песма/музички матерњи језик је једини излаз из дилеме на ком материјалу треба да почне музичко описмењавање. Он наглашава да је матерњи музички језик извор из кога се могу извући основни елементи музичке писмености (Kodaly, Према: Kodaly Educators of Southern New England, www.kesne.org), те да као што дете прво научи да говори па тек онда да чита и пише слова, тако прво треба да научи матерњи музички језик, па тек онда ноте (Kodaly, Према: Dobszay, 1992).

На слична полазишта наилазимо и код Миодрага Васиљевића који је, у нашој земљи, међу првима уочио педагошки потенцијал народне песме и залагао се за постављање музичке писмености на народним основама²⁶. Он је, записујући народни мелос, наилазио на појединце који су знали по стотину и више народних песама напамет, те је дошао до закључка да се богатство народних мелодија може искористити „и првенствено на тој основи изградити музичка техника и музичка култура“ (Васиљевић, М., 1941: VI, VII). У једном обраћању деци Васиљевић саопштава „Ако су вам мајке певале успаванке док сте били у колевкама, онда сте, драга добра дечице, свршили најбољи конзерваторијум који се зове: конзерваторијум матерњег певања. Сви остали конзерваторијуми и музичке школе нису у стању да вам надокнаде оно што вам није предала ваша мајка својом песмом и својим говором. Ваша мајка, била она сирота сељанка која претвара

анхемитонска (без полустепених размака и са малом терцом на месту „прескока“) и дитонска (са полустепенима и великом терцом на месту прескока). Анхемитонски пентатонски низ јавља се у пет образаца или „пентатонских модуса“ са различитим распоредом размака. Оваква појава интервала мале терце и велике секунде запажа се на почетном ступњу дечијег музичког изражавања, што указује на природне корене ове лествице и на њено оправдано поређење са детинством човечанства према општој биолошкој законитости да развој јединке сажето понавља развој врсте (Деспић, 1997). Распрострањеност пентатонике по целом свету - од народа Далеког истока до Келта у западној Европи и других примитивних народа Африке и Америке - показује да је пентатоника својеврсна пра-лествица.

²⁶ Миодраг Васиљевић (1903 - 1963) је српски етномузиколог и музички педагог који је дао значајан допринос музичкој педагогији Србије. Његови принципи рада и оригинални наставни садржаји - песме модели (као и поступци рада на њима) оставили су неизбрисиви траг у настави музичке писмености у Србији. Више речи о Васиљевићевим песмама моделима биће у раду на стр. 22.

црну земљу у белу погачу или сопственица луксузне лимузине, дала вам је најсветију љубав према музици, ако вам је певала када сте после купања и дојења хватали невиним ручицама песму њена срца и њене душе“ (Васиљевић, М., 1941: 8). Васиљевић наглашава и да матерње певање у музичком описмењавању има „исти значај као и МАТЕРЊИ ЈЕЗИК“ при учењу почетног читања и писања (Васиљевић, М., 1941: VI).

Музички матерњи језик²⁷ представља својеврсну звучну линију „из најдубљих слојева духа“ (Настасијевић, 1972: 236) која обухвата песме из детињства родитеља, баба и деда, прабаба и прадеда, чак можда и чукумбаба и чукундеда (Бјерквол, 2005). Ако је матерњи језик језик који човек усвоји у раном детињству опонашајући говор одраслих у својој околини и повезује се са језиком мајке, односно породице из које потиче онај који га говори (Милосављевић, <http://www.riznicasrpska.net>), аналогно томе, музички матерњи језик је музички језик²⁸ који човек усвоји у раном детињству опонашајући певање одраслих у својој околини и повезује се са музичким језиком мајке, односно породице из које потиче онај који пева. Претпоставља се да дете почиње да усваја музички матерњи језик веома рано, још у утроби мајке²⁹ (Trevarthen, 1981, 1988, Према: Радош, 1996). Музички педагози наглашавају да, као што при учењу матерњег језика дете прво слуша говор одраслих, а затим спонтано усваја комплетне језичке идеје и комуницира са својом средином, тако и при учењу музичког матерњег језика оно прво слуша певање и свирање одраслих, а затим усваја музичке идеје и кроз певање са одраслима у виду опонашања и истраживања звучних извора музички комуницира са окружењем³⁰ (Стојановић, 2001).

²⁷Увидом у методичку литературу увиђамо да се изрази музички матерњи језик (Kodaly), матерње певање (Васиљевић, М.) и матерње песме (Дробни, 2008) користе као синоним за синтагму народна песма. Међутим, музички матерњи језик је шири појам од народне песме, те ћемо то и образложити у наставку рада.

²⁸Синтагму музички језик први су употребили Кроче (Croce) и Свејн (Swain, 1997) вођени идејом да „као што постоји велики број језика у свету, који се међусобно разликују, али и почивају на истим принципима, постоји и велики број различитих `музичких језика` доминантних у одређеним културама и географским зонама...“ (Према: Анговић, 2004: 23).

²⁹На основу резултата психолошких истраживања утврђено је да ране вокализације одојчета имају метричке и хармонијске особине које одликују музичко извођење одраслих, те се претпоставља да се још код фетуса у трудноћи обликују својврсно биохемијски отисци које деца примају кроз мајчино певање (Trevarthen, 1988; Према: Радош, 1996).

³⁰По рођењу деца уз мајчино певање, цупкање или љуљање у крилу примају различите цупкалице, љушкалице, тапшалице, а у свакодневној игри са својим вршњацима несвесно учествују у

Психолози истичу да дете усваја музички језик унутар оквира које постављају језички и музички кодови културе у којој дете одраста (Бјерквол, 2005). Најновија неуромузичка истраживања показују да искуства са музиком одређене културе обликују наше нервне путеве, те наш мозак „учи неку врсту музичке граматике која је карактеристична за музику наше културе, баш као што учимо и да говоримо језик своје културе“ (Левитин, 2011: 126). Музиколингвисти Џекендоф (Jackendoff) и Лердал (Lerdahl), следећи идеје Чомског (Chomsky) поставили су *Генеративну теорију тоналне музике*³¹. Према овој теорији појединац „поседује савршено интернализовано знање о матерњем музичком идиому“³² (Према: Антовић, 2004: 91) које је несвесно и, добрим делом, урођено, а „донекле зависно од раног искуства тј. музичког идиома којем је слушалац био изложен у детињству“ (Антовић, 2004: 90). Џекендоф и Лердал истичу да је способност схватања звука као музике *универзална граматика*, а способност препознавања елемената матичног идиома *ментлана граматика музике*, те да ни једна ни друга не зависе од слушаоачевог социјалног статуса, музичког образовања, као ни интересовања. Они наглашавају да је слушалац, који је довољно изложен музичком идиому, у стању да „без имало свесног труда препозна музичку структуру као прихватљиву или неприхватљиву, тј. *граматичну* или *неграматичну*“ (Антовић, 2004: 90).

Бјерквол наглашава улогу музичког матерњег језика у социјално-емотивном развоју и маркирању идентитета појединца. Он истиче да социјални живот детета, као и његово „урастање“ у културу и друштво започиње још од

извођењу једноставних мелодијско-ритмичких мотива бројалица/ разбрајалица, брзалица, питалица и др. (Стојановић, 1996).

³¹ Педесетих година XX века Чомски, родоначелник когнитивне лингвистике, поставио је тезу да за језик постоји чврста генетска предиспозиција, која се током детињства обликује ка структури појединачног језика којем је дете изложено. Он је истицао да постоје универзална и ментална граматика. *Универзална граматика*, како он истиче, није ништа друго до урођена способност (генетска способност која се преноси од родитеља на дете и не зависи од фактора спољашње средине) здравог детета које је стално изложено неком језику да након кратког времена (неколико година), уз врло мало свесног труда, тај језик усвоји као матерњи, док *ментална граматика* представља специјализовани облик универзалне граматике, што значи да дете које поседује универзалну граматiku, а које је у детињству изложено одређеном језику након неког времена овладава менталном граматиком тог језика и користи искључиво граматичке принципе специјализоване за тај језик. У периоду између 1978. и 1983. год. један од најистакнутијих ученика Чомског, познати лингвиста, а такође и талентовани извођач на виолини и кларинету, Џекендоф (Jackendoff) и композитор и теоретичар музике Лердал (Lerdahl) поставили су *Генеративну теорију тоналне музике* (Према: Антовић, 2004).

³² Музички идом означава музички израз, а кључно обележје матерњег музичког идиома јесте основна лествица једног поднебља (Антовић, 2004).

„надахнутог примарног дијалога између одојчета и мајке“ који се реализује путем песме (Бјерквол, 2005: 107), те да „једноставна песма отпевана у крилу, и непрофесионално, али са љубављу допире дубље од савршене продукције звука на CD-у“ (Бјерквол, 2005: 105).

На основу свега реченог музички матерњи језик можемо дефинисати као организован систем језичко-музичких звукова настао на обрасцима одређене културе, који појединац усваја од најранијих дана и који представља фундаментални елемент комуникације, социјализације, али и културног идентитета и најдубљих осећања појединца. Отуда музички матерњи језик чине сви мелодички садржаји једне средине које дете усваја од раног детињства. Ту спадају: народне песме, народне игре, бројалице/ разбрајалице, ташуњаљке, игре прстићима...

С обзиром да народна песма представља најдоминантнију форму музичког матерњег језика, те да се композитна музичка способност³³ као предуслов за поставку музичке писмености развија кроз дечија искуства са народним песмама (Радош, 1996), прво ћемо контемплетирати схватања о улози народне песме у развоју оних способности чије је постојање предуслов за поставку музичке писмености.

1.2. Улога народне песме у развоју музичких способности

Да би дете могло да репродукује било какав звук, а аналогно томе и песму, потребно је да има развијену способност опажања звука. Психолошка истраживања упућују на то да опажање звука почиње рођењем, па чак и раније³⁴,

³³ Појам музичка способност/ способности је један од „најтананијих“ (Terlov, 1966: 41) и „најконтравезнијих“ (Révész, 1954: 131) појмова у психологији музике. Постоје бројна схватања о природи музичких способности, а ми смо се у овом раду определили за структуралистичко схватање према коме је музичка способност сума релативно независних способности изражених у различитим степенима (способност опажања и репродукције висине, јачине, трајања, боје, ритмичка и др. способности). Више о дефинисању музичке способности видети у Никшић, Н. (2005). *Музичке способности деце пред полазак у I разред основне школе*. Магистарски рад одбрањен на УФ у Ужицу.

³⁴ Шетлер (Shetler) истиче да деца која су излагана музичким дражима у пренаталном периоду, раније испољавају поједине музичке реакције - раније обраћају пажњу на звукове из средине и започињу вокализацију у односу на децу која нису стимулирана музиком у пренаталном периоду (Shetler, 1985). Хапер (Hepper) је емитовао музичке комаде уз помоћ микрофона постављених на стомаку мајке и утврдио да су испитивана деца, после рођења, препознавала те музичке комаде, тј.

а затим се одвија у складу са општим развојем³⁵. Искуство са музиком културе у којој дете одраста значајно утиче на формирање ове способности. Наиме, према мишљењу неуромузиколога, опажање звука условљено је звуцима који се већ налазе у нашој меморији. Слушни осећаји који претходе опажању³⁶, крећу од бубне опне, где се одмах разврставају, а „музичка кола почињу да разлажу сигнал и посебно анализирају висину, боју тона, контуру и ритам“. Неурони који обављају те задатке шаљу излазне информације областима у предњем режњу, које све то састављају и настоје да пронађу структуру или поредак у обрасцу целе те појаве. У тренутку када предњи режњевии ступају у везу са хипокампусом и са областима у унутрашњости слепоочног режња, где се проверава „постоји ли у нашој меморијској банци података нешто што би помогло да се тај сигнал схвати“, започело је процесирање основних елемената на нижем новоу, тј. перцепција/ опажање елементарних или градивних атрибута чулне дражи (појединачних тонова - јачине, трајања, висине и боје; музичких токова - мелодијске контуре, интервалски односи и ритмичке структуре) (Левитин, 2011:149). Најновија неуромузичка истраживања Мек Адамса (McAdams, 1996) показују да је механизам „ишчекивања“ (engl. expectancy) кључан у опажању музичког тока, а он је генетски заснован и културом обликован. „Један део музичког тока омеђује нашу менталну обраду на тај начин да већ и пре него што се ток настави ...наша подсвест већ унапред изграђује низ од неколико могућности којима ток може ићи даље“ (McAdams, 1996, Према: Антовић, 2004: 56). Даулинг

да су усредсређивала већу пажњу на познату мелодију у односу на нову (Herper, 1991). Парнкат (Parncutt) сматра да ухо фетуса реагује на звук пет или шест месеци пре рођења (Parncutt, 1993). Лекаунет (Lecanuet) указује на велике могућности фетуса да прими слушне податке и реагује на њих. Ти слушни подаци долазе од физиолошких функција мајке (откуцаји срца, ритам дисања, звуци унутар постељице) и из спољашње средине, те је дете са 28 - 30 недеља у стању да одговори на звуке из спољашње средине (трзање, убрзан или успорен рад срца ...) (Lecanuet, 1996; Према: Радош, 1996).

³⁵ По рођењу, бебе опажају гласне звукове и буку те им се повећава напетост тела и плачу (Eisenberg, 1976), док ниске фреквенције звука смањују њихову напетост (Birns, 1965). Са 5 месеци бебе реагују на промене ритма откуцаја срца, транспозиције познате мелодије, појаве нове мелодије између два ритмичка склопа (Chang, Trehub, 1977). Са шест месеци окрећу се у правцу звука, а на узрасту од 8 - 11 месеци покрећу главу при транспозицији тоналитета, алтерацији интервала при очуваној контури мелодије и другим променама унутар мелодијске контуре (Trehub, Morrongiello, Thorpe 1985) (Према: Радош, 1996). У трећој години дете препознаје песму по мелодији и разликује висину (високе и дубоке тонове), јачину (јаке и тихе), па чак и боју тонова (Радош, 1996). Између 5. и 6. године дете значајно напредује у опажању ритма (Gordon 1982), а са шест година је у стању да врши дискриминацију висина и интервала (Према: Радош, 1996).

³⁶Слушни осећаји потичу од дејства звучних дражи на ухо и представљају учовање (доживљавање) једне особине звука. Перцепција/ опажање је сложенија од осећаја и чини је више чулних података о звуку.

и Харвад (Dowling, Harwood) говоре о *склопу очекивања и мелодијским обрасцима*, који су, како они истичу, сазнајни склопови који се развијају у одређеној култури и одражавају мелодијску контуру, интервале и тоналитет те културе (Dowling, Harwood, 1986, Према: Радош, 1996).

Резултати неуромузичких истраживања Крамхенслове (Krumhansl) показују да је опажање тонова условљено културом, јер у мозгу постоје „уграђене идеје о тонској хијерархији“, које су усвојене „пасивним излагањем музици и културним нормама“ (Krumhansl, 1991, Према: Левитин, 2011: 51). Психолози, такође, истичу да је опажање мелодије, хармоније и ритма условљено културом. Радош истиче да је за опажање мелодије неопходно „искуство са тонским секвенцама у истом или сличном стилу“ (Радош, 1996:106). Левитин наглашава да већина деце до своје пете године усвоји правила о томе који су хармонски токови законити, или типични за музику њихове културе, те у складу са тим „брзо препознају одступања од стандардних токова баш као што ми лако уочавамо ако је реченица погрешно склопљена“ (Левитин, 2011: 52). Слобода (Sloboda, 1985) истиче да деца „опажају и групишу склопове [мисли се на ритмичке склопове] у одређене категорије примерено претходном искуству и опажању ритмичких група“ (Sloboda, Према: Радош, 1996: 123).

Ако је природан процес учења матерњег језика да дете „прво овлада говором, да учи да изговара речи и реченице и исказује своје мисли, па на том искуству да се описмењава“, логичан ток музичког развоја јесте да дете „научи прво да пева, да упозна `музички говор и језик`, много пре него што почне изучавање писмених знакова (нота)“ (Стојановић, 2001: 86). Да би дете могло да пева оно мора да овлада способношћу усвајања песме која се формира под утицајем културе у којој оно одраста. Постоји више становишта о развоју способности усвајања дечије песме³⁷. Ми ћемо се фокусирати на резултате истраживања способности усвајања песме Дејвидсона, Мек Кернона и Гарднера

³⁷ Муг (Moog, 1976) истиче да способност усвајања песме почиње речима, затим се додаје ритам и, на послетку, висине тонова. Мурхед и Понд (Moorhead, Pond, 1978) су, истражујући спонтане активности деце раног узраста, идентификовали „певања“ (песме примитивне форме које проистичу из говора, са репетитивном мелодијом и једноставним ритмом) и „праве песме“ (сложеније песме, промењиве мелодије, које су ритмички флексибилније и носе индивидуални печат) (Према: Радош, 1996: 214).

(Davidson, McKernon, Gardner, 1981) и Бјеркволово истраживање спонтане дечије песме.

Дејвидсон, Мек Кернон и Гарднер утврдили су да током прве три године живота дете прво пролази кроз фазу *недиференцираног музичког брбљања/вокалне изгре*³⁸, затим *спонтане песме*³⁹, да би, на узрасту од две и по године, развој песме почео да се одвија у правцу *општег оквира или песме скице*⁴⁰. У овој фази дете процесима асимилације и акомодације, преображава елементарне ритмичке обрасце које је чуло у оквиру породице уклапајући их у шему коју оно већ поседује, у тзв. „општи оквир“ песме, што води даљем мењању шема. Када дете у потпуности овлада овим оквиром или скицом (око треће године), оно почиње да користи сопствене шеме „довољно широке и флексибилне да би произвело препознатљиву презентацију спољашње реалности у било којој симболичкој области“⁴¹. Дејвидсон и сарадници су, истражујући способност усвајања песме преко деци непознате народне песме која следи општа правила традиционалне музике, установили да деца на узрасту од четири и пет година пролазе кроз низ фаза⁴², те да тек на узрасту од пет година песма добија основне

³⁸ Дете од дванаест до осамнаест месеци експериментира различитим висинама тонова који се не могу јасно разликовати, а типична су и глисанда од по неколико тонова. Од деветнаестог месеца деца почињу да производе издвојене висине тонова што је предуслов за ритмичко уобличавање и мелодијску организацију.

³⁹ На узрасту од две године дете, углавном, продукује *спонтане песме* које карактерише мелодија са мањим (мале терце и секунде), а потом и већим интервалима (велике терце, по нека кварта и квинта), слободан, флексибилан ритам, и непредвидив мелодијски ток, те се ове песме тешко памте.

⁴⁰ На овом узрасту песма је у виду основне форме, без прецизних висинских и ритмичких односа (Радош, 1996: 217).

⁴¹ Овакве тврдње Дејвидсона, Мек Кернона и Гарднера имају потпору у неуромузичким истраживањима. Левитин истиче да наш мозак решава стандардне ситуације тако што екстрахује елементе који су уобичајени за многе ситуације, а затим ствара оквир/ шему у који ће их сместити. Он наглашава да музичке схеме почињу да се стварају „још док смо у мајчиној утроби“, а дорађују се, побољшавају и употпуњавају на разне друге начине сваки пут када слушамо музику. Деца на овај начин науче да препознају хармонске токове у музици своје културе до пете године живота. Према његовим речима, схеме су те које нас опскрбљују информацијама за мноштво свакодневних интеракција и „наводе нас на јасна очекивања“ (Левитин, 2011: 133).

⁴² Према резултатима истраживања Дејвидсона, Мек Кернона и Гарднера на узрасту од четири и пет година деца пролазе кроз следеће фазе: 1) *тополошку фазу* (фаза када су у песми присутне речи читаве песме, или најкарактеристичније фразе, и основни ритмички пулс); 2) *фазу овладавања ритмом* (када дете синхронизује површински ритам песме са основним ритмичким пулсом, приближно тачно пева контуру најјучљивијих фраза, али нема стабилног тоналитета између фраза и тачности певања интервала); 3) *фазу овладавања контуром мелодије* (у овој фази дете покушава да обликује контуру сваке фразе, али још увек нема стабилности тоналитета између фраза и тачности певања интервала); 4) *фазу стицања стабилности тоналитета* (у којој се јавља тонална стабилност, способност извођења експресивних трансформација, дете у овој фази може да

одлике „правог културом одређеног вокалног продукта“ Оваква песма је прва верзија песме и назива се *песма-нацрт*⁴³ (Радош, 1996: 217).

Бјерквол је на основу резултата истраживања спроведених у Норвешкој, САД и Совјетском Савезу (Bjørkvold, 1988), такође, утврдио да код деце постоји спонтана песма. Он истиче да „свака култура поседује спонтану дечију песму“, те да музичку културу различитих земаља још увек карактерише национални музички материјал (народна песма) који је природни извор дечије готове песме (Бјерквол, 2005: 83). Бјерквол наглашава да је спонтана песма дечији „музички матерњи језик“ и да се јавља у три облика, као: 1) „аморфна“ песма (прва игра са гласом и звуком и одликују је глисанда, микроинтервали и слободни ритмови, што је далеко од традиционалног поимања песме), 2) „формуле“ (кратки и устаљени обрти јасних интервала и ритмови који постају активни део дечијег музичког матерњег језика) и 3) „готове“ песме (песме у којима се деца слободно користе материјалом који се заснива на већ готовим песмама) (Бјерквол, 2005: 87-90).

Поред способности опажања звука и способности усвајања песме, предуслов рада на музичком описмењавању, конкретно поставци ритмичке проблематике, јесте извештајан степен развијености ритмичких способности. Ритмичке способности у највећој мери одређене су наслеђем (Васиљевић, З., 2006), а важан фактор њиховог развоја јесте моторика (Zimmerman, 1971). Најважнија ритмичка способност јесте способност одржавања ритмичког pulsa. Она чини основу музичке наставе (Васиљевић, З., 2006). Ова способност почиње да се развија већ од петог (евентуалног осмог) месеца када дете почиње да се покреће уз музику (њише се лево-десно, напред-назад, горе-доле), а њен развој се наставља са развојем кретања (деца цупкају ногама, подижу, спуштају и окрећу тело и руке - опажају ритам и стварају прве покрете у складу са музиком). Између друге и треће године дете почиње да прати мелодију нешто прецизнијим ритмичким покретима руку, ногу, главе, па некад и целог тела, а већ у трећој

извоји базичне откуцаје од површинских ритмова, али певање интервала још увек није тачно) (Према: Радош, 1996).

⁴³ Овде морамо напоменути да од навршене друге године живота код детета упоредо почињу да „постоје спонтане песме и оне обликоване под дејством културе“, а да се јасна диференцијација између њих јавља тек око пете године (Радош, 1996: 217).

години релативно успешно координира покрете са музиком (Ђурковић-Пантелић, 1997). Према налазима Дејвидсона и његових сарадника, способност одржавања ритмичког пулса присутна је већ код четворогодишњака, у тополошкој фази усвајања нове песме (Davidson, McKernon & Gardner, 1981, Према: Радош, 1996). Међутим, деца између 4. и 5. године још увек кратко држе ритмички пулс у истом темпу. На узрасту између 5. и 6. године и даље постоји одсуство усклађености покрета и музике. На овом узрасту деца боље држе стабилан ритмички удар у спорим него у брзим темпима (Радош, 1996). На узрасту од 6-7 година деца могу „једнако добро“ да се адаптирају на брзи и спори темпо (Christianson, 1938, Према: Zimmerman 1971: 25) и владају основним локомоторним покретима, те вешто координирају своје покрете са музиком (Радош, 1996). Резултати психолошких истраживања показују да се способност одржавања ритмичког удара, коју су Вилијемс, Сивесрс и Хатвик (Williams, Sievers, Huttwick, 1932) истраживали кроз способност деце да остану у истом темпу док корачају ритмички удар, побољшава са узрастом, те да се плато у развоју ове способности достиже у деветој години (дакле у III разреду) после чега се, ова способност, битно не мења (Petzold, 1966) (Према: Zimmerman, 1971).

Свакодневно, спонтано певање садржаја музичког матерњег језика детету и са дететом у оквиру породице (ташуњаљки, цупаљки, игара прстима, бројалица, песама ...), готово увек је пропраћено покретом тела (тапшањем, љуљањем, цупкањем у крилу...), те тиме одрасли код деце спонтано развијају равномерно извођење ритмичког пулса/ удара у одређеном темпу. Несвесно и спонтано развијање из окриља породице преноси се и наставља кроз дечију игру са вршњацима (одређивање оног ко ће да јури или жмури путем равномерног разбројавања/ енцања, играња школице, ластижа...), играње на слављима из свакодневног живота (на крају сваког кола налазе се деца) и организовани васпитно-образовни рад у вртићима (кроз импровизовање покрета уз слушању музику, извођење традиционалних и народних игара уз певање). Ритам садржаја музичког матерњег језика (песама, бројалица, разбрајалица...) израста на говорном ритму⁴⁴, те деца њиховим извођењем, несвесно усвајају акценте и ритмичке

⁴⁴ Говорни ритам је природни ритам говора различитих језика и језичких група, различитих дијалеката, индивидуалних ритмичких финеса појединаца (Васиљевић, З., 1985: 46).

образце/ клише⁴⁵ на основу којих се опажају ритмичке врсте, а касније и метар.

Према мишљењу психолога музике контура мелодије представља основ за памћење музичких целина (нарочито дугих), јер она омогућава уочавање репетиција, варијација или транспозиција делова. Поред контуре мелодије за памћење мелодија важно је и уочавање тоналитета путем опажања присуства појединих, за тај тоналитет, типичних, интервала (Радош, 1996). Отуда народна песма, због контуре мелодије са честим понављањем мотива и фраза, као и карактеристичних интервала на основу којих се уочава тоналитет у њој, омогућава појединцу лакше памћење песама, или, како Васиљевић истиче: „Уколико смо их више и чешће учили [мисли на народне песме, примедба Н. Н.], утолико нам је памћење и певање песама било лакше, и ми се више и не сећамо: колико песама знамо певати и која нам је међу њима била првенка“ (Васиљевић, М., 1941: VI).

1.3. Методичке основе наставе музичке писмености са аспекта избора музичког материјала

Анализирајући актуелну методичку литературу у Србији увиђамо да се настава музичке писмености одвија у смеру звук → слика → тумачење. То значи да се прво поставља звучна представа две тонске димензије – тонских висина и тонских трајања, а затим се тај звук повезује са нотном сликом и тек потом дају одговарајућа објашњења. У том смислу, музичко описмењавање представља процес у коме се прожимају три периода рада: припрема за певање из нотног текста, увођење у певање из нотног текста и усавршавање певања из нотног текста⁴⁶.

Деца полазе у школу са сумом спонтано, ненамерно и неорганизовано усвојених звукова који представљају психичку тонску структуру „у несвесном стању“ коју треба „ставити у интензивност“ (Васиљевић, М., А., Максиме о

⁴⁵ Спонтаним и несвесним извођењем (певањем, изговарањем) садржаја који израстају на говорном ритму у критичном периоду за усвајање акцената - почевши од треће године до поласка у школу (Васић, С., 1991) - деца ће несвесно овладати акцентским системом, а самим тим и говорни ритмом који се у музичком описмењавању користи као ритмички клише.

⁴⁶ Стојановић аналогно етапама учења почетног читања и писања за ове етапе музичког описмењавања користи и синтагме предбукварски, букварски и послебукварски период у учењу певања из нота (Стојановић, 2001).

музичкој настави, стр. 17). То се постиже намерним, активним, свесним и организованим пријемом чињеничног материјала путем упоређивања, разликовања, идентификовања, анализе, синтезе, апстракције и генерализације⁴⁷, као и провере сазнајних резултата опажањем и репродукцијом (Стојановић, 2001). Крајњи циљ је формирање, звучних представа/ утисака/ менталних описа звука⁴⁸ и основних музичких појмова⁴⁹, стварање и јачање асоцијација на постављени звук⁵⁰, те оспособљавање ученика за опажање⁵¹ и интонирање одговарајућих тонова и ритмичких склопова. Складиштење звучних представа разноврсног тонског материјала у памћење процесима асимилације и елаборације води стварању звучних наслага без којих није могуће успешно претварање нотног знака у одговарајући звук (Стојановић, 2001). Психолози музике и музички педагози истичу да ученици треба да откривају везе и односе међу звучним информацијама из различитих опажајних искустава како би могли да их пореде, организују и примене у новим ситуацијама (Радош, 1996, Стојановић, 2001, Васиљевић З., 2006). Зато је потребно да у фази припреме за певање из нотног

⁴⁷ Према теоријама учења право знање може се стећи само мишљењем, које обухвата: а) упоређивање, б) идентификовање и разликовање, в) анализу и синтезу, г) апстракцију и генерализацију (Вилотијевић, 2000).

⁴⁸ Стојановић звучне представе или звучне утиске дефинише као менталне слике конкретног звука које опстају и у одсуству физичке дражи и прелазе у имагинацију (Стојановић, 2001). Мек Адамс (McAdams), у неуромузичким студијама, звучне представе назива менталним описима. Како он истиче, акустичка смеша звукова претворена у електрични импулс „примитивним процесима звучне групације“ претвара се у менталне описе који садрже информације о самим звучним дражима као и информацију о њиховим евентуалним променама са протоком времена. Ментални описи се граде на основу ограниченог броја акустичких закона који „често нису довољно јасни или су чак сасвим контрадикторни“. Когнитивисти претпостављају потојање *структуре доношења одлука о груписању* у мозгу којом се све могуће нејасноће пречишћавају и даје ментална репрезентација што вернија оригиналном физичком звуку (Антовић, 2004: 57).

⁴⁹ Организовани пријем чињеничног материјала води формирању основних (једноставних) музичких појмова који су од велике важности за целокупно музичко сазнање (Pflederer, 1966, Стојановић, 1996; Радош, 1996). С обзиром да најзанчајнији напредак у аудиторној перцепцији дешава у шестој и седмој, а плато у њеном развоју достиже у осмој години (Petzold 1966, Према: Zimmerman 1971), као и да је критички период за вежбање конзервације појмова између 5. и 7. године (Zimmerman, 1971), први разред је период када је неопходно формирати појмове и усвојити речник везан за јачину, трајање и висину звука. То се постиже опажањем и поређењем звукова гласан-тих, дуг - кратак, висок - дубок.

⁵⁰ Изазивање асоцијације на раније постављени звук којим се решава одређени мелодијски или ритмички проблем омогућава учење увиђањем и води ка вештини опажања и репродукције тонских висина и ритмичких структура.

⁵¹ Неуромузичари наглашавају значај усмеравања дечије пажње на груписање звука у целине, као и њиховог подстицања да се ослањају на интерне музичке представе и увежбавају их (Леман и сар., 2012).

текста ученици науче по слуху⁵² извештан број песама и бројалица (мелодијских и ритмичких клишеа) којима се звучно поставља мелодијска и ритмичка проблематика сходно захтевима наставног програма.

Звук основних тонова поставља се певањем и учењем песама-модела по слуху, а затим њиховим скраћивањем преко почетног мотива до самог иницијалиса. „Модели су песме са текстом чији почетни слогови текста асоцијативно одговарају слоговима солмизације, а иницијалиси (почетни тонови) њиховој висини (Ми идемо преко поља - тон и слог *ми*, Ресаво водо 'ладна – тон и слог *ре...*)“ (Лексикон образовних термина, 2014: 478.). Помињање песама-модела и њихове функције није могуће без осврта на Миодрага А. Васиљевића, музичког педагога и етномузиколога, који је четрдесетих година 20. века, у жељи да нотно певање учини приступачним ширим слојевима становништва, осмислио и увео моделе у наставу музичке писмености (Васиљевић, М., 1940). Полазећи од принципа које је увео још Гвидо из Арца⁵³ Васиљевић је покушао да искористи Милојевићеву⁵⁴ песму *Мајски поздрав* која је компонована са циљем памћења тонских висина помоћу подсећајне мелодије. Међутим, ученици су тешко памтили тонове из средине мелодије, те су се, да би пронашли потребан тон враћали на почетак песме и певали до жељеног места. Исто се дешавало и са певањем лествице. Као наставник нотног певања Васиљевић је увидео да то што деца добро певају лествицу навише и наниже не значи да могу да отпевају и сваку њену тонску висину на прескок. Он истиче да се учењем лествице може научити само функција почетног тона и одговарајући слог *до*, јер се у сваком мелодијском току најлакше и најпоузданије памти почетак, тј. први тон и први

⁵²У припреми за певање из нотног текста песме се уче по слуху, јер како когнитивисти Мек Ферсон и Гебријелсон (McPherson, Gabrielson) истичу, формална нотација ће деци бити „врло бескорисна“ све док она не стекну „прилично искуство у обради музичких звукова на слух“ (McPherson & Gabrielson, 2002, Према: Леман и сар., 2012: 50).

⁵³ Гвидо од Арца или Гвидо Аретински (Guido d'Arezzo) је средњовековни музички теоретичар (991./992. - 1033. год.) који је заслужан за велики помак у развоју музичке нотације. Он је увео више од две линије у линијски систем који по први пут добија терцни однос, дакле, по први пут се користе линије и празнине између њих за уписивање тадашњих нотних знакова – неума које су се појавиле још у 8. веку. Гвидова заслуга је и начин именовања тонова солмизационим слоговима. Да би својим ученицима олакшао памћење тонова Гвидо је првих шест ступњева у хексахорду именовао почетним слоговима стихова из химне св. Јована Крститеља (*Sancte Johannes*) и тиме први применио слокове за појам функционалности тонова. Ти слогови су: *ум, ре, ми, фа, сол, ла*. *Ум* је касније замењен са *до* (17. век), а слог *си* је уведен у 16. веку.

⁵⁴ Милоје Милојевић (1884-1946) био је композитор, музиколог, диригент, музички критичар, музички педагог, фолклориста и организатор музичког живота у Србији у првој половини 20. века.

слог (Васиљевић, М., 1941). Пошавши од чињенице да кохезија тонских функција и тонална логика не дозвољавају певање унутрашњих тонова научене песме на прескок, те да је аутоматизам погађања тонских висина могућ само на основу памћења почетног тона и почетног слога песме, Васиљевић је за поставку сваке тонске висине осмислио један или више модела: *Долетео сив соколе, Дошла ми бака, Домаћине роде мој; Ресаво, водо ладна; Ми идемо преко поља; Фалила се прошена мома, Фала ти, Боже; Сол ми дај, Солченце захаја; Лазара мајка карала, Лази, Лазо, Лазаре, Ладо, тупан ми тупа по село; Сини сунце да огрејем руке, Синоћ мајка* (Васиљевић, М., 1941). Као поборник музичког описмењавања на народним основама Васиљевић⁵⁵ је за моделе користио народне песме којима је прилагодио почетне текстове или је компоновао нове песме у духу народних напева. Увођење тонова отпочео је од нуклеуса српског матерњег музичког језика – трихорда *ре – ми – фа* (инсистирајући да се почне са тоном *ми*), затим додаје тон *до* (*фа – ми – ре – до*) и потом креће навише ка октавном тону тонике додајући тон по тон претходно обрађеним тоновима.

Васиљевић З. и Стојановић истичу да је потребно да деца, паралелно са сваким моделом, науче и до две три *наменске песме*. Наменске песме почињу истим тоном као и одговарајући модел. Оне, за разлику од песама-модела, не почињу одговарајућим солмизационим слогом, већ било којим слогом. Оне имају намену у поставци звучних представа и наслага за основне тонове, али и за ритмичке врсте и фигуре (Стојановић, 2001).

Поред песама значајно место у поставци музичке писмености заузимају бројалице (говорне и певане), пословице и изреке. Говорни ритам као ритмички клише користи се за поставку одређеног ритмичког проблема⁵⁶, док су певане бројалице, углавном малог амбитуса са одликама дечје мелодике, веома погодне као први музички материјал у раду на развоју дечјег гласа.

Период припреме за певање из нотног текста, упоредо са поставком звучних представа и наслага за основне тонске висине и односе трајања и акцената у основним ритмичким врстама, обухвата и паралелан рад на развоју

⁵⁵ Видети детаљно на стр. 10.

⁵⁶ Зорислава Васиљевић је установила да је у српској музичкој традицији троделна ритмичка врста далеко мање заступљена од дводелне (Васиљевић, З., 1999). Отуда, она за поставку 3/4 мере користи пословице и изреке. Она, такође, истиче да се примери који нису карактеристични српском народном певању могу наћи у песмама других народа (Васиљевић, З., 1987).

вокалних и ритмичких способности што се временски одвија у првом и другом разреду основне школе (Стојановић, 2001).

Најпогоднији период за обуку вокалне репродукције јесте управо први и други разред основне школе као и припремни период за основну школу. С једне стране, психолози музике наглашавају да је вокални развој „примарно завистан од матурације“, те да је критички период за развој вокалних способности између 6. и 8. године (Zimmerman, 1971). Са друге стране, ако дечји глас остане „неразвијен“⁵⁷ неће се стећи предуслови за музичко описмењавање. Добра вокална обука треба да је усмерена на развој обима дечијег гласа, постизање интонативне тачности у певању као и изражајности у интерпретацији.

Као једну од техника у почетном раду на развоју вокалних способности⁵⁸, Фејербендова предлаже певање песама обима од 3-4 тона, истичући да се на овај начин код деце развија самостално певање, поставља „музичка синтакса“ и постепено шири обим гласа (Fierabend, 2003: 3). Смит (Smith, 1963) предлаже да се прве песме које уче неискусни певачи, због недовољне развијености њиховог гласа, крећу у обиму од *c1* до *f1* или од *d1* до *g1*, а затим у обиму од *c1* до *a1* (Према: Zimmerman 1971). Из тог разлога, у функцији рада на ширењу обима гласа, на самом почетку вокалне обуке када уче да спонтано контролишу свој глас, деца треба да певају песме обима од *d1* до *f1*, а затим од *c1* до *f1* и од *d1* до *g1*, али и песме обима од пет (*c1 – g1*) и шест тонова (*c1 – a1*). У другом разреду, поред песама обима од пет и шест тонова, у циљу даљег ширења обима гласа, деца треба да певају песме чија је мелодија у амбитусу од седам и осам тонова, у постепеном кретању или са мањим скоковима. Рад на вокалном развоју подразумева и подстицање изражајног певања, са надограђивањем интерпретативног израза. Из тог разлога је препоручљиво да деца на овом узрасту, певају песме оба тонска рода и различитог карактера.

Истовремено, са развојем обима гласа, потребно је децу навићи на групно музицирање (Васиљевић, З., 2006). С обзиром на то да деца долазе у школу са

⁵⁷ Цимерманова истиче да изостанак учења у критичком периоду “може довести до тога да одређени образац понашања буде доведен у питање и остане неразвијен“ (Zimmerman 1971: 23).

⁵⁸ Фајербендова (Feireabend) у виду курикулума музичке спремности из осам делова предлаже технике и стратегије у музичком образовању код деце до 8 година. Првих пет тачака односи се на певање (истраживање висина, певање делова, певање једноставних песама, *allegro* и песме приче), док се остале три односе на ритмички и моторни развој (Feireabend, 2003).

различитим степеном развијености репродуктивних способности, она прво морају да науче да слушају свој глас, да буду осетљива на квалитет свог певања, владају њиме приликом извођења различитих висина и буду у стању да складно певају са осталом децом (Gould, 1968, према: Zimmerman, 1971). Фејербендова наглашава да „дете најбоље учи по моделу другог детета“ (Fierabend, 2003: 2), док Смит (Smith) групно певање види као најефектнији начин за побољшање тачности репродуковања (Smith, 1963, Према: Zimmerman, 1971).

Рад усмерен на развој ритмичких способности подразумева развијање елемената ритмичких способности без којих је немогуће приступити музичком описмењавању деце млађег школског узраста. То су способност одржавања равномерног пулса и груписања удара, адаптација према датом темпу и способност за опажање и извођење различитих ритмичких врста. Рад на развијању ритмичких способности реализује се извођењем бројалица, певањем песама основних ритмичких врста, дводелних и троделних, уз корачање, плескање, кретање у круг, свирање на дечјим ритмичким инструментима. То подразумева да се могу користити и они музички садржаји – клишеи којима се постављају звучне наслаге за тонске висине и одговарајуће ритмичке појаве.

Увођење у певање из нотног текста, према нашем наставном програму отпочиње у трећем разреду основне школе и представља процес у коме се, активирањем звучних наслага путем асоцијација на претходно запамћен звучни клише, раније постављени звук тонских висина и односа трајања повезује са нотном сликом, са одређеним симболом/има.

Усвајање висине тона одвија се подсећањем на песму-модел певањем исте у целини, издвајањем иницијалиса и повезивањем иницијалиса са одређеним симболом – позицијом ноте у линијском систему. Асоцијацијом на претходно стечену звучну и визуелну представу појединачне тонске висине се интонирају и повезују у нову целину у мелодијском смислу. За разлику од тонских висина које се могу интонирати тон по тон, схватање ритмичког кретања, дужинских односа и акцената могуће је само памћењем звучних и визуелних представа мањих или већих музичких целина (клишеа). Опажање већих целина омогућава уочавање серије ритмичких удара, а мање целине збивања унутар јединица (Стојановић, 2001).

У периоду овладавања/усавршавања певања из нотног текста, претварања нотне слике у одговарајући звук, равномерно читање⁵⁹ и парлато⁶⁰ користе се као прелазне технике којима се развија способност праћења нотног текста. Потом следи певање задатих мелодија уз именовање тонова солмизационим слоговима и поштовање нотних трајања и свих ознака које прате нотни текст. Равномерно читање омогућава савлађивање назива тонова на основу позиција нота у линијском систему, увежбавање равномерне ритмичке пулсације као и одржавање темпа. Парлато убрзава савладавање ритмичке проблематике, омогућава извођење „свих ознака које прате нотни текст, са ритмичким фигурама, и нарочито, са вежбањем акцентовања, што ниједним другим начином није могуће постићи“ (Васиљевић З., 2006: 193). Певање из нотног текста одвија се на новом музичком материјалу, на непознатим песмама, које садрже обрађену мелодијско-ритмичку проблематику.

Једно од битних питања у поставци елементарне музичке писмености јесте редослед увођења основних тонова и тонских трајања у актуелној уџбеничкој литератури за 3. и 4. разред основне школе. У уџбенику за наставу музичке културе издавача *Нова школа*, аутора Ћук и сар. (*Певам свирам слушам, Музичка култура за трећи и четврти разред основне школе*, 2012) тонске висине се уводе појединачно, тон по тон. Полази се од тона *до1* и иде се постепено навише ка октавном тону *до2*. (*до, ре, ми, фа...*). Сваки нови тон повезује се са претходно обрађеним тоновима певањем песме у одговарајућем обиму мелодије. Што се тиче тонских трајања, основна ритмичка јединица (четвртина), њена деоба на два (осмине) и сажимање две јединице у једно веће трајање (половина) обрађују се одмах преко ритмичког стожера. Касније се остала трајања и ритмичке фигуре уводе постепено већ у складу са наставним програмом. Аутори Гаљевић (3. разред) и Гаљевић, Јовановић-Лазич (4. разред) у БИГЗ-овом издању уџбеника за музичку културу тонске висине уводе појединачно у редоследу *сол, ми, до1, ре, фа, ла, си и до2*. Тонска трајања се уводе постепено почевши од четвртине. В. Илић (издавач *Креативни центар*) уводи прва два тона групно (*сол – ми*), а затим

⁵⁹ Равномерно читање је говорно читање тонова солмизацијом, равномерно, континуирано – у једнаком трајању без осцилација у темпу (*Лексикон образовних термина*, 2014: 116).

⁶⁰ Парлато – ритмичко читање – је читање нотног текста, без певања, изговарањем солмизационих слогова у ритму уз обавезно тактирање (*Лексикон образовних термина*, 2014: 116).

додаје *до* постављајући дурски трозвук и потом тон по тон *ре, фа, ла, си, до2*. Овај аутор у увођењу тонских трајања полази од четвртине и осмине. Г. Илић аутор издавача *Klett* тонске висине уводи појединачно у постепеном редоследу навише од *до1* до *до2*. Јединицу бројања – четвртину, осмине и половину уводи групно у истом музичком примеру. У уџбенику Завода за уџбенике (аутор Стојановић) полази се од тонова нуклеуса српског музичког матерњег језика – трихорд *ре – ми – фа*, затим се додаје тон *до* (као доње проширење трихорда), потом *сол* (пентахорд *до – сол*), *ла, си* у малој октави⁶¹, па тек онда *си* из прве октаве и *до* из друге. У увођењу тонских трајања полази се од основне ритмичке јединице (четвртине) и њене деобе на два (осмина). Издавач *Едука* има објављен уџбеник музичке културе само за 3. разред основне школе. Аутор Н. Ивановић, у овом уџбенику, у поставци тонских висина полази од трихорда *ре – ми – фа*, додаје тон *до* и потом *сол*. Она, у увођењу тонских трајања, полази од четвртине и осмине.

Увидом у наведене уџбенике можемо констатовати да сви аутори за поставку основних тонова користе моделе. Углавном се у свим уџбеницима користе Васиљевићеве песме-модел, али каткада, за поједине тонове, налазимо моделе других аутора, народне песме које могу да преузму функцију модела (*Рече чича да ме жени*) или, ређе, сами аутори компонују по неки модел. Ако су песме-модел постављени на коренима традиционалног културног наслеђа, става смо да би тонске висине требало уводити од нуклеуса музичког матерњег језика средине/културе у којој се настава музичке писмености одвија. У увођењу тонских трајања требало би поћи од основне ритмичке пулсације (четвртине), њене деобе на два, а потом на сажимање две јединице у једно веће трајање (Васиљевић, З., 2006) јер како Зорислава Васиљевић истиче деци млађег узраста својствено је брже кретање, те у складу са тим боље схватају и репродукују однос четвртине и њене поделе на два од дужих трајања (Васиљевић, З., 2006).

Истраживања у области музиколингвистике показују да се музичко искуство које дете поседује при поласку у школу „веома веродостојно“ чува у нашем систему дугорочне меморије и да је од изузетне важности при учењу новог музичког садржаја (Левитин, 2011: 184). При учењу новог садржаја тонални, хармонски, мелодијски и ритмички односи из њега се прерачунавају⁶² и пореде са

⁶¹ Тон *си* из мале октаве се „везује за I ступањ јачајући интонацију тоничне квинте. Овај тон *си* налази се у народним песмама и црквеном певању“ (Васиљевић, З., 2006: 76).

⁶² Когнитивисти претпостављају да се приликом учења новог музичког садржаја врши компутација перцептивних атрибута, тј. прерачунавање атрибута појединачних тонова - јачине,

„моделима које слушалац има у искуству, а који воде порекло из његове културе, односно музичког идиома“ (Антовић, 2004:57) те ми, у складу са постојећим музичким искуством тежимо да контекстуализујемо нове садржаје и створимо меморијске споне (Левитин, 2011). Претходно музичко искуство је веома значајно и зато што деца, како истичу психолози, уче кумулативно, што значи да су претходна знања услов за стицање нових, сложенијих знања (Gané, Према: Вилотијевић, 2000). Поред тога, сазнања у области дидактике, упућују да у настави нове наставне садржаје треба уводити по принципима: од познатог ка непознатом и од ближег ка даљем. Отуда не чуди што музички педагози наглашавају да избор песама за музичко описмењавање треба да почне „од тоналних основа појединих региона“ (Васиљевић, З., 2006: 66), тј. од краја у коме се настава одвија. Како је целокупно музичко поимање појединца уско повезано са мелодијско-хармонским кретањима у оквиру одређене културе (Васиљевић, З., 2006; Farnsworth, 1969; Lundin, 1967, Радош, 1996), говорним ритмом и акцентима (Васиљевић, З., 1999, Dobszay, 1992), као и структуром музичког мишљења у народним песмама (Милетић, 2011), „није случајно“ што се народној песми даје „истакнуто место у настави музичке културе“ (Стојановић, 1996: 28) и што су оне елемент од кога се мора поћи приликом музичког описмењавања (Дробни, 2008). Други, не мање важан разлог је што народна мелодика одговара карактеристикама дечијег вокалног развоја на овом узрасту: обима је до октаве задржавајући се често у оквиру квинте или сексте, у постепеном кретању и са мањим скоковима, ритма превасходно заснованог на комбинацији осмина и четвртина или четвртина и половина (зависно од изабране метричке основе и темпа), малог облика (реченица, период).

Песме-модел, кључни музички садржаји у процесу поставке тонских висина, настале на српском музичком језику, одговарају култури у којој одрастају српска деца. Стварањем клишеа који одговарају „звучним особеностима других музичких система“ принцип памћења и поступци рада у поставци основних тонова примењиви су у било којој култури (Стојановић, 2001). Сам Миодраг Васиљевић, творац песама-модела, истиче да се може наставити рад на дотеривању и тражењу нових модела, али да је најбитније да постоји „мотивска

висине и боје, као и атрибута музичких токова - мелодијске контуре, интервалски односи и ритмичке структуре (Антовић, 2004).

сродност са колективом народног певања“ (Васиљевић, М., 1941: XV). У поставци ритмичке проблематике Кодаљ креће од карактеристика мађарског говора и певања, а Зорислава Васиљевић од српског говорног ритма, што не чуди, јер се говорни ритам у доброј мери усвоји до дететовог поласка у школу. Сазнања из области лингвистике упућују да је оптимално време за развитак акценатског система период од треће године, а за развитак простих реченица и основних морфолошко синтаксичких облика до пете, те да „све оно што се у говору усваја после периода детињства, мање је стабилно и аутоматизовано него оно што се учило и усвајало у детињству“ (Васић, С., 1991: 31). Ако имамо у виду да је говорни ритам условљен акцентима у том случају можемо констатовати да деца до поласка у школу усвоје говорни ритам средине у којој одрастају. Зато је, како истиче Зорислава Васиљевић, потребно прво „*узнати* наслеђено ритмичко обележје“, па га тек онда „*надоградити*“ (Васиљевић, З., 2006: 173).

Имајући све ово у виду дошли смо до закључка да би, у поставци елементарне музичке писмености деце новопазарског краја, требало кренути од садржаја њиховог музичког матерњег језика. То подразумева стварање модела који одговарају звучним особеностима народних песама новопазарског краја као и утврђивање нуклеуса музичког матерњег језика.

Музички матерњи језик новопазарског краја није могуће сагледати без претходног осврта на културолошку различитост која се, несумњиво, одразила и на његову музичку традицију. Отуда је, најпре, потребно указати на културолошку специфичност новопазарског краја, истражити облике музицирања и структуру забележених песама (фактуру, тоналне основе, иницијалисе, финалисе, музичке формуле, ритам и форму).

2. Народно музичко стваралаштво новопазарског краја

Музика је одраз друштвених кретања и изражава функционално креирање звучних образаца као знак групне привржености, солидарности и искуства становништва. Из тог разлога песме новопазарског краја није могуће сагледати без осврта на порекло становништва, географске и климатске одлике краја који насељавају, религијска одређења, обичаје, обреде, као и облике музицирања (вокално, вокално-инструментално и инструментално). Карактеристике песама су од изузетног значаја за наш рад, а до закључка о њима можемо доћи само путем анализе одређених компоненти (мелодије, тоналних основа, ритма...). Са аспекта овог рада важне су и кратке говорне форме. Зато их је било потребно сагледати кроз призму говорног ритма средине у којој су настале.

2.1. Ближе одређење простора и културних карактеристика

Култура је целокупност материјалних и духовних добара која су својим радом чланови одређеног друштва створили кроз историју, да би овладали природом и прилагодили је својим, људским потребама (Коковић, 2004). Другим речима, култура представља одређену друштвену средину коју свака индивидуа затиче рођењем као свет који има одређено значење и одређена правила којима се она мора прилагодити. Она је саставни део целокупног друштвеног живота, скуп свих значајних људских тековина, материјалних и духовних, без којих не би могло постојати људско друштво. Културно и природно наслеђе јесу управо то историјско благо прошлих генерација које се одржава и опстаје у садашњости и које је даровано за добробит будућих генерација, а које ће се преносити силницама традиције. Потреба за традицијом је, у извесном смислу, „насушна људска потреба“, јер свака традиција „крчи пут до људских срца што их у исти мах ослобађа и заробљава“, а њени облици, у новим условима, представљају „најбољи ослонац у решавању свих важних друштвених питања“ (Ђурић, 1978: 118).

На основу културног наслеђа увиђамо да се култура често не ограничава на националну државу или део државе, те да се културни и национални идентитет не морају подударати, већ да култура има ту способност „нетрпљења омеђивања“. На културној мапи Европе увиђамо културне ентитете чије се границе не поклапају са националним границама, а то значи да регионални културни идентитет подразумева свест о заједничком културном наслеђу становништва региона, без обзира на њихову националну припадност (Павловић, М., www.etno-institut.co.yu). Новопазарски крај представља симбол мултикултуралне и мултиетничке средине. Он је поднебље судара истока и запада, развијености и неразвијености, толеранције и нетолеранције и управо у таквом свом израстању можемо говорити о врсти културолошке посебности која се огледа у говору, књижевности, обичајима, архитектури, начину становања, кухињи, ношњи, занатству локалног становништва па и музици.

Новопазарски крај је брдско-планинска регија која се налази у средишту централног дела Балканског полуострва. Природна граница овог краја су планине Голија и Јавор на северу, планина Рогозна на истоку, планине Мокра Гора и Хајла на југо-истоку, река Лим на југу и југо-западу, планина Жабљак на западу и река Увац на северозападу. Овај крај обухвата град Нови Пазар и општине Тутин, Сјеницу, Нову Варош, Прибој, Пријепоље, Рожаје, Андријевицу, Беране, Бијело Поље, Плав и Гусиње и стиче се утисак да се скоро сва насељена места овог краја, изузев Сјенице, налазе око Пештерске висоравни, која заузима њен централни део. Иако је овај крај у прошлости био релативно пасиван, многим је био примамљив за живот због брдско-планинског рељефа обраслог шумом који је пружао већу сигурност и безбедност него плодне равничарске области.

Од првих насељавања новопазарског краја па све до данас прошло је доста времена, а бурна историја битно је утицала на данашњу структуру становништва. У предсловенско доба долина реке Рашке била је густо насељена Илирима⁶³ и претпоставља се да су они овде имали већи племенски савез или центар (Мушовић, Е., 1979). Покоривајући Балканско полуострво Римљани су покорили

⁶³ Још се са сигурношћу не може рећи које је илирско племе живело на овом подручју – Аутаријати или Дарданци (мада Срејовић истиче да Дарданци нису илирско, већ неко аутохтоније племе), док се за Пештерску висораван поуздано зна да су је насељавали Дарданци (Према: Мушовић, Е., 1985).

и Илире, па су римски легионари, после одслуженог војног рока, добијали земљу у овом крају и остајали ту да живе (Мушовић, Е., 1979). Претпоставља се да је словенско племе Срби у првој половини VII века населило овај крај и назвао га Рашка, те да су покорили и делимично асимилизовали староседелачко становништво⁶⁴ (Мушовић, Е., 1979). У Рашкој је поникла српска писменост и писана књижевност⁶⁵ и рођени први српски књижевници⁶⁶. Овде је формирана Рашка школа уметности која представља највишу аутохтону уметничку школу код Срба⁶⁷.

Са доласком Османлија формиран је Нови Пазар као војно утврђење и значајан административно-трговачки центар⁶⁸ у коме је, поред локалног становништва, кроз више векова живео и знатан број османлијских војника и службеника⁶⁹. Османлије су са собом донеле ислам, а са исламом и своје обичаје, схватања, начин живота и културу уопште⁷⁰. Крај XV и целокупан XVI век протекли су у успостави османлијске управе и изградњи војних утврђења, касаба и путева у овом крају. Крајем XVII и кроз цели XVIII век уследила су обимна кретања становништва. У XVII веку она су настала услед ратних разарања током Аустро-турског рата (1683-1699)⁷¹. Почетком XVIII века етничка структура становништва новопазарског краја видно се мења са насељавањем малисорских

⁶⁴ У појединим документима из овог периода поред Илира и Римљана спомиње се и велики број богумила.

⁶⁵ Један од најстаријих документата српске писмености „Вуканово јеванђеље“ писано је и илуминирано у Пећини у Расу 1202. год.

⁶⁶ Растко Немањић Сава, Стефан Првовенчани, Константин Михаиловић из Островице (аутор *Јаничаревих успомена*).

⁶⁷ У стилу Рашке школе подигнути су бројни споменици сакралне архитектуре: Петрова црква, манастири Турђеви ступови и Сопоћани, јединствено фреско сликарство, као и срењовековна утврђења Рас, Јелеч и Дежева.

⁶⁸ Оснивач Новог Пазара био је Иса-бег Исхаковић (İsa Bey İshakoğlu) који је изградио џамију, хамам, 12 караван-сераја, војни логор, 56 дућана и 3 воденице и уфакуфио своју имовину (увакуфити - ставити имовину ван продаје, а њен приход одредити за потребе институције вакуф). Из овог периода и дан данас постоји Хамам Иса-бега Исхаковића који је видно нарушен зубом времена.

⁶⁹ У муслиманским махалама живели су Бошњаци и Турци. Турске породице могле су бити породице засноване женидбом Турака са мештанкама, највише Бошњакињама. „Није познато, нити је у предању очувано, да је било досељавања већег броја турских породица из Анадолије у Нови Пазар, као што је то био случај са другим градовима на Балкану“ (Мушевић, Е., 1979: 59).

⁷⁰ Мишљење да се ниједна култура није појавила нити развила независно од неког облика религије (Коковић, 2001) има своју афирмацију у новопазарском крају, где се ислам и православље добрим делом вековима преплићу и живе стварајући путем процеса акултурације једну особену културу.

⁷¹ Један део становништва иселио је том приликом у Једрене и Истанбул и тамо формирао посебно насеље (махалу) Јени базар (Нови Пазар), док је други део иселио на територију данашње Бугарске и формирао махале са именима Нови Пазар и Дуга Пољана на путу Варна-Трново (Мушовић, Е., 1979).

племена Клименте, Шкрелје, Хоти, Шаље и Кучи на Пештерску висораван⁷². Осврт XIX века означава тадашњи новопазарски крај као „једно од најизраженијих метанастазичких подручја јер је био позорница бурних и значајних догађаја током читавог XIX века“ (Мушовић, Е., 1979: 81). За миграциона кретања становништва новопазарског краја у XIX веку значајно је настојање да се насели тадашња Србија која је у првој половини XIX века била слабо насељена⁷³ и том приликом је велики део српског становништва новопазарског краја иселио у Србију, а уместо њих су дошли и задржали се Црногорци и Херцеговци⁷⁴ (Мушовић, Е., 1979). Процес миграције становништва новопазарског краја текао је током целог XIX века – сеоба после Карађорђевог похода на Санџак (1809) и повлачења из Санџака (1821), услед реформи султана Махмуда II (тридесетих година XIX века), за време владавине Омер-паше Латаса (1863-1865) и после Берлинског конгреса 1872. и 1882. год., када у новопазарски крај и долази највећи број бошњачких исељеника - мухаџира из Херцеговине, Босне, Црне Горе, а касније и Лимске долине⁷⁵. У том периоду изграђују се нове комуникације долинама Мораве и Вардара чиме су престали да функционишу Дубровачки и Босански пут који су водили кроз новопазарски крај. Са замирањем тих путева почела је да замире и читава регија. Све до 1912. године новопазарски крај је био последњи бедем Османлијског царства у овом делу Европе, те су се у

⁷² Године 1700. скадарски везир Худаверди Мехмедбеговић силом је преселио ова малисурска племена како би населио пуну и ненасељену Пештер и како би се ослободио бунтовних и немирних Клименти и њихових суседа (Мушовић, Е., 1988).

⁷³ Карађорђе, кнез Милош и Михаило Обреновић настојали су да населе Србију брђанима обећавајући им примамљиве услове, што је посебно било интересантно за становнике Санџака, те се православно становништво из Санџака масовно исељавало, посебно у Шумадију. (Мушовић, Е., 1979).

⁷⁴ Ејуп Мушовић је после вишегодишњег истраживања дошао до сазнања да међу српским становништвом новопазарског, тутинског и сјеничког краја готово да нема ни једне породице чији преци нису досељени из Црне Горе, Брда (Брда или Седморо брда је стари територијално-политички назив дела територије данашње Црне Горе који захвата њен централноисточни, источни и североисточни део и површи у високопланинској Црној Гори) и Херцеговине, те да су међу њима сачувани обичаји који се могу срести једино у Црној Гори, црногорски нагласак речи, јекавштина, фолклор и народни мелос (Мушовић, Е., 1979).

⁷⁵ У највећем броју дошли су никшићки мухаџира који су са собом донели своје обичаје, схватања и језик. До доласка мухаџира у Новопазарски санџак у говору локалног становништва било је заступљено искључиво архаично акцентовање, без гласова ч, л и х, као и многе речи турског (тачније осмалијског) и албанског језика. Доласком мухаџира језик је почео да поприма неке одлике источнохерцеговачких говора, али не подједнако у свим местима.

њему најдуже задржали османлијски турски језик⁷⁶, ислам и обичаји који су на ове просторе дошли са Османлијама. Ратне године (1912., 1913., Први светски рат, Други светски рат), тешке економске прилике праћене глађу и болестима гониле су становништво овог краја на нове сеобе. Православно становништво се исељавало у Шумадију, док се муслиманско исељавало ка Турској. У периоду социјалистичке изградње Нови Пазар је доживео свој препород. На стотине породица са обронака Голије, Рогозне, из Пријепоља, Пљеваља, Бијелог Поља, Бродарева, Берана, Рожаја, Плава и Гусиња доселиле су се у Нови Пазар⁷⁷ чиме се структура становништва у потпуности изменила, а у културолошком смислу дошло је до судара варошке и планинске културе. „Од једне сиромашне варошице одсечене од света, чији су живот симболисали беда и неимаштина ... формира се нови и значајни привредни центар“ (Мушовић, 1979: 125) Сулејман Хајдарпашић, један од многобројних људи који често певају на скуповима у Новом Пазару о себи каже следеће: „Рођен сам у једном селу Оброва надомак ријеке Лим, општина Бијело Поље. Моји су 1963. год., када сам имао свега три ипо године, трбухом за крухом дошли у Нови Пазар. Отац се запослио у фирми „Каблар“ из Краљева. Ја сам често слушао свога даицу, који је такође из једног села крај Бијелог Поља, како пјева и свира, те сам од њега научио многе пјесме“.

Уколико погледамо географску карту (Слика 1.) и упоредимо је са историјским и антрополошким подацима уочавамо да се кроз цео новопазарски крај протеже ланац Динарских планина и да је становништво овог краја, без обзира на разлике у етногенези, у највећем делу динарског порекла⁷⁸, те у музичком смислу, али и уопште, има неке заједничке карактеристике⁷⁹.

⁷⁶ Османлијски турски језик је турски језик са примесама арапског и персијског језика који се у периоду између XIII и XX века говорио на територији Османлијског царства. У њему су коришћена прилагођена слова арапског писма (Ergin, 2001).

⁷⁷ Нпр. Хацићи из Рожаја, Хоџићи из Тутина, Фехратагић из Плава, Радуновићи из Брда, Љајићи из Дуге Пољане, Груде из Гусиња, Бучани из Бијелог Поља, Бихорци са Бихора, Софтићи из Пљеваља...

⁷⁸ Динарске планине или Динариди јесу планински масив у јужној Европи, који се протеже западним делом Балканског полуострва кроз Словенију, Хрватску, Босну и Херцеговину, Србију, Црну Гору и Албанију.

⁷⁹ За становништво Динарског појаса карактеристичан је висок раст, патријархално уређење породице...



Слика 1 . *Пружање венца Динарских планина* (Преузето са <https://sh.wikipedia.org>)

У зеленом појасу динарског планинског система, у отвореној природи, на чистом ваздуху разлегао се звук свирала и љубавни дијалози чобана, чија је дисонанца, како Васиљевић каже, „у стању да наткрили планински мир и да се пренесе на велику даљину“ (Васиљевић, М., 2003а: 343). Дуге и хладне зиме са пуно падавина, као и честа завејаност саобраћајница, на Пештерској висоравни и планинама условили су да музичка традиција ових људи кроз дуг временски период остане изолована, без већег уплива сложенијих музичких инструмената, песама и начина певања из вароши. На другој страни, у хановима крај битних саобраћајница и варошким мејханама, уз гусле и тамбуре певало се о јуначким подвизима и заљубљености младића. Високи зидови кућа могли су сакрити људе од радозналих пролазника, али не и чежњу заљубљених девојака.

2.2. Облици народног музицирања

Пре него што приступимо анализи компоненти музичког израза новопазарског краја, задржаћемо се на представљању облика народног музицирања кроз изношење народних обичаја и обреда, као и функције коју су вокални и воклано-инструментални облици имали у њима. Песма и игра готово да су били незамисливи без инструмената чије су звучне карактеристике добрим делом и условиле данашње компоненте народног музичког израза, те ћемо се

осврнути на инструменте на којима се свирало и данас свира у новопазарском крају.

2.2.1. Вокална и вокално-инструментална музичка традиција

Вокална традиција или народно певање је најраспрострањенији облик музицирања у овом крају. Свака песма могла се певати, и изводила се вокално и вокално-инструментално (у зависности од прилике, обичаја и од доступности музичких инструмената), а певале су се епске, лирске и лирско-епске песме/ баладе⁸⁰.

Код Срба и Бошњака неговане су епске песме. Прилике за свирање и певање уз гусле биле су честе. Људи су се окупљали у хановима и на поселима/ посетцима⁸¹ и ту су уз помно слушање присутних изводили песме које су, каткад, трајале целу ноћ. Срби су певали о јуначким подвизима над Турцима, док су Бошњаци у крајишницама, како су их називали⁸², певали о јуначким подвизима Бошњака над немуслиманима. Полупрофесионални певач је у свом репертоару имао најмање тридесетак песама, а гуслање је било својствено свима⁸³.

Лирске песме биле су саставни део свакодневног човековог живота и рада. На овом подручју заступљене су обредне, посленичке, сватовске и љубавне лирске песме. Од обредних песама у овом крају певају се песме годишњег циклуса и песме животног циклуса. Треба напоменути да се међу Бошњацима не јављају песме о верским празницима. И Срби и Бошњаци певају песме уз чување оваца и копање, песме при „хватању“ пчела, песме уз кошење, жетелачке песме, песме уз остале радове, песме уз колање и др. Из годишњег циклуса Срби певају божићне и крстоношке песме. Од песама из животног циклуса Срби и Бошњаци певају сватовске песме, успаванке, шаљиве песме, бајалице... Из овог циклуса Срби певају и тужбалице/ нарикаче⁸⁴.

⁸⁰ Васиљевић истиче да се песништво у „Санцаку негује с горштакком гордошћу и пристојношћу, и то како епско, тако и лирско!“ (Васиљевић, М., 1953: X).

⁸¹ У новопазарско крају користи се више синонима за вечерњу посету рођацима и пријатељима. То су сијело, посијело и поседак.

⁸² На овај назив у литератури наилазимо код Рајковића који истиче да се на подручју Плава, Гусиња, Колашина и Новопазарског санцака срећу песме личко-крајишког типа које бошњачки народ назива крајишнице (Рајковић, 1988).

⁸³ Васиљевић је записујући песме у овом крају наилазио „на старце, неписмене гусларе, који су знали по неколико хиљада десетераца напамет“ (Васиљевић, М., 1953: X). Лорд (Lord) наводи пример Ахмет бега Мусовића из Бијелог Поља који је био трговац и земљопоседник до 1912. год. Према његовим речима, Ахмет бег и његова породица су сваког Рамазана (месец поста) доводили професионалне певаче кући, али је и сам бег певао пред свима (Лорд, 1990).

⁸⁴ Сврставање песама извршено је према класификацији народних песама коју даје Димитрије Големовић (1998; 2006).

Становништво Пештерске висоравни се у свакодневном животу у свему ослањало на родбину и комшије, почевши од колективног рада па до заједничког веселја. Отуда су прилике за једногласно певање веома ретке (чобанска самотност одушак налази у љубавној песми). Казивање здравица на слављима, бајање и тужење за покојником, натпевавање чобана при заједничком чувању оваца, витешка надметања и борбе бикова, пропраћена су заједничким певањем. У сеоској традицији висоравни после борбе бикова слављеник велича свог бика и омаловажава побеђеног специфичним начином певања, које се зове (х)егање/долигање⁸⁵ (Пример 1.). Овим певањем жели се нагласити, не само јачина бика (вола, па чак и краве), већ се истиче метафоричка слика снаге породице у чијем је власништву бик, јер најчешће су добра и убојита борбена грла власништво угледних људи у селу⁸⁶. Управо та симболика снаге вола или бика, представља и снагу домаћина или читаве домаће заједнице (материјалну, моралну и физичку). То није обична игра, већ игра престижа у селу, скупу села или широј околини. Због тога се и борбеним грлима дају имена Јаблан, Муса, Соко, Рудоња... да би асоцирало на снагу и отпор. Постоји и друга врста престижа у борби бикова. Она може имати национални, чаки и верски карактер. Чести су случајеви да се стоци дају српска имена (Бошњаци) или бошњачка (Срби) што иде у прилог подгрејавању атмосфере пред борбу. Окршаји су у већини случајева тешки, дуги и крвави⁸⁷.

⁸⁵ Васиљевић разликује две врсте егања - дозивачко и певачко. Он истиче да је дозивачко егање чуо између Пријепоља и Сјенице, а певачко у околини Берана (Васиљевић, М., 2003а). Својеврсност оштро артикулисане орнаментике при *егању* постиже се наизменичним притискањем и попуштањем јабучице гркљана са стране. Ово се изводи палцем једне руке при певању последњег вокала мелостиха. С обзиром да певање започиње низом орнамената на вокалу Е, читаво певање је добило назив – егање (Вукосављевић и сар., 1984).

⁸⁶ Мотиватори су чобани који након дугих сати проведених у чувању стоке приређују ритуал у коме се и чобани добро преиспитују (у себи) о снази свог адута (бика), а тек се нешто касније одлучују на окршај и борбу. За неке који држе до овог надметања, постоје и тзв. припреме код куће. Тамо се волу или бику дотерују рогови, чак искривљују и оштре да би бик био убојит и спреман за борбу. Савијање рогова се врши грејањем топлом водом. Тада они постају накривљенији и оштрији, а бик агресивнији (Вукосављевић и сар., 1984).

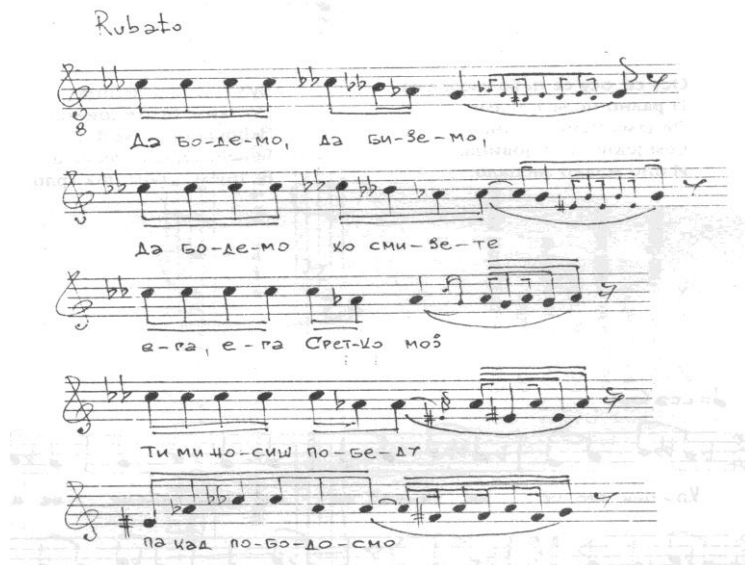
⁸⁷ Хамид Холић - Мидо из села Лескове на Доњој Пештери овако описује једну од борби бикова: „Саће се бију два бика ... са Хоце Пепице `Чавоњом` и са мојем `Сремоњом` ...И поболи смо и`ома доље у раван. И они се равно сахат биљи. Наврх сахата га је `на`мој надбио. И после смо туна градиљи, онамо где га је надбио, `мрамор`. Чуваше и` неки Аљо Пепиц. И дигли бајраке на оне мачуге...и хегаљи се:

Е, мој `Сремко`, надби га!

Мој, о Аљо, поведи га саде у набоје,

па му сави`ране марамом.

Благо мене, мој `Сремко`!...и певаљи ...и скакали“ (Према: Вукосављевић и сар., 1984: 12).



Пример 1. (Х)егање/долигање (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 48)

Поред (х)егања у музичкој традицији на висоравнима постоји и кликтајуће певање које је заједничко за Србе и Бошњаке. Овај начин вокалног извођења срећемо у виду истогласја и двогласја⁸⁸. У орнаментици овог певања појављују се гласови кратког трајања који, неодољиво, подсећају на кликтање сокола (Пример 2.). Ти гласови немају мерљиво трајање ни боју, јер делују као звук лома суве гране, али имају јасно одређену висину. Појава кликтајућег предудара даје тону мелодије исти карактер, па читав напев делује – кликтајуће (Вукосављевић и сар., 1984).



Пример 2. Кликтајуће певање (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 33)

⁸⁸ Више речи о истогласју и двогласју биће овде на стр. 71-73.

При утврђивању од чега се неко уплашио и отклањању страха и Срби и Бошњаци изводе обред „слијевања страве“ (Пример 3.). Радње овог обреда, у коме се истопљено олово баца у воду у циљу да се утврди од чега се неко уплашио и избаци страх из те особе, прате вишеструка мело-поетска понављања, углавном, по три пута⁸⁹.



Бје-жи стр-во, е-то та-ва, е-то цр-на кра-ва.

Пример 3. *Слијевање страве*

При бацању или скидању чини изводиле су се мело-поетске форме које се називају бајалице. Бајалице су се изводиле за одстрањивање главобоље⁹⁰, јаштерица⁹¹, брадавица⁹², када „печи“ (уједе) змија⁹³, против „крупнице“⁹⁴, када је

⁸⁹ Слијевање страве врши се на следећи начин. Прво се „занијети“ (искаже намера/ намена), а затим се особа којој ће се слијевати страва покрива црвеним платном по глави, узима парче олова и „биљега“ (конач и сл. особе којој се слива страва) између три прста десне руке, окрене око главе, а онда спусти низ десну руку и три пута понавља: „Бјежи, страво, ето таво, ето црна крва“. Окретање олова и „биљега“, као и њихово спуштање се у потпуности понови прво низ леву руку, а онда и желудац (са додиривањем прво десног, а затим левог колена). Потом се олово ставља у кашику и загрева на жару док се не истопи, те се растопљено, заједно са биљегом, сипа у воду. Олово у води добија разне облике по којима се утврђује од чега се особа уплашила (најчешће се јављају ликови разних животиња, али и људи и предмета). Након што се утврди од чега се особа уплашила, приступа се умивању водом у којој је била страва. Када се заврши ова радња, кашиком се у посуди претражи да није остало неко парче олова лоптастог облика, па се, уколико је остало, особи којој је сливена страва ставља у недра (да би боље напредовала и била здрава). Када се ова радња заврши, каже се особи да подигне главу и поглед усмери ка таваници, три пута је попрскају водом у којој је топљено олово и каже: „Мако ти бог сваку муку, ка’ ова вода што ће се сасушити.“ Стрва се затим износи из куће, баца у страну и ритмизовано изговара „Те све зле очи и страву дајем стрехи, а стреха хавају“. Ово се понови три пута и проспе вода из посуде. Затим се посуда у којој се лила страва преврне „на крљу“ где се секу дрва и оставља да преноћи (Нурковић, 1998: 261).

⁹⁰ Дердемез за одстрањивање главобоље наводи следеће: „Када некога боли много глава, треба да узме ситну парицу из цепа, да изађе када је млад мјесец, да парицом протрља чело“ и три пута понови „Млађаче, млађаче, кад тебе змија печила и мене глава забољела!“ (Дердемез, 1980: 143)

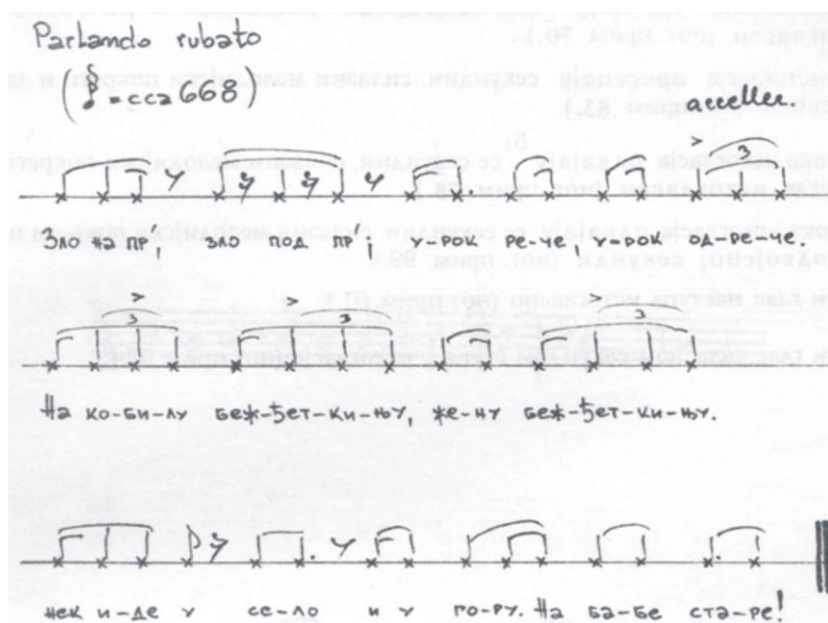
⁹¹ Сматра се да се јаштерица појављује кад нас неко оговара. Тада треба три пута хукнути у „јаку“ (крагну) и изговорити, „Ху, ја о јаци он о муци“ (Дердемез, 1980: 143)

⁹² За склањање брадавице Дердемез преноси: „Кад неко има брадавице по рукама кад угледа неког ко јаше на кљусе на сатице треба да се сакрије у чичар и да три пута понови `Ко јаше на сатице, предајем му брадавице“ (Дердемез, 1980: 143).

⁹³ Кад „печи“ змија баје се: „Рогобора рогобосни поставља вечеру. Није злој жени, но доброме човјеку“ (Башић, 2003а: 242).

⁹⁴ Крупнице су гљивице. Када се оне појаве баје се следећим речима: „Запали се месен-град. Уфати га водица и зелена травица. Бјеж` крупница, ево крушчица! Бјеж` крупница, ево превешчица! Бјеж` крупница, ево здравица!“ (Башић, 2003а: 242).

неко „опсихирен“/„заврачан“⁹⁵, кад дете плаче, тј. кад „оде на очи“⁹⁶, ако је неко „уречен“⁹⁷, ако теле неће да сиса, ако крави „престане млијеко“, ако „поган нападне бика“⁹⁸... У вези са бајањем скрећемо пажњу на веома заступљен чин „вртања урока“ (Пример 4.). Познато је, наиме, да се чином „вртања“ све оно ружно, тешко и прљаво што је чинима бачено на некога – бајањем („вртањем“) враћа учиниоцу у неизмењеном садржају. Како се тиме баве одрасли Срби и Бошњаци, а од „урока“ најчешће страдају деца, то се бајањем „урок врће“ што даље од деце, на „бежђеткиње“ – тамо где нема деце⁹⁹.



Пример 4. *Бајалица* (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 13)

⁹⁵ Жена која разбајава опсихиреном изговара: „Нијетушефа од бога дерман, од бога вијек, од мене и моје руке лијек“ (Дердемез, 1980: 144).

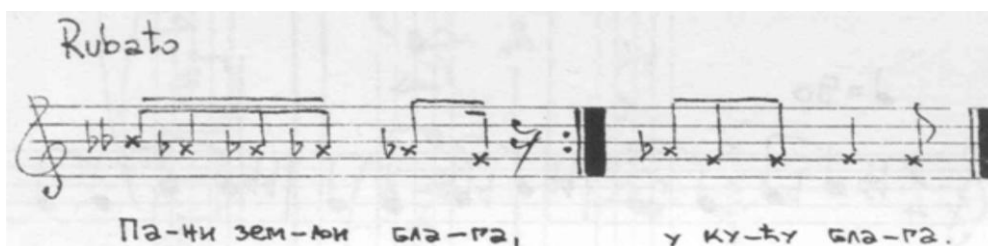
⁹⁶ Када је дете „отишло на очи ... узму се три зрна крупне соли међу прсте десне руке и три пута се дјетету обрне око главе и зрна ставе се међу обрве. Со се, затим баци у ватру, а особа која баје затисне уши, да се не чује како со пуцкета, и три пута каже: „Зле очи попуцале на врелој ватри.“ (Нурковић, 1998: 261).

⁹⁷ Када је неко уречен изводи се следећа бајалица: „Бјеж`, уроче, ето вук. Бјеж`, уроче, ето вук. Бјеж`, уроче, ето вук.“ (Башић, 2003а: 242).

⁹⁸ За отклањање погани баје се: „Хујс ти биче, камен те тиче! Хујс ти биче, камен те тиче! Хујс ти биче, камен те тиче!“ (Башић, 2003а: 244).

⁹⁹ Баје се и гашењем угљевља. Оно је описано овако. „Особа која гаси угљевље, узима из шпорета угљен и баца га у посуду са водом. Том приликом угљен цврчи, а особа изговара слиједеће ријечи: ако су те урекле црне очи, пукле те очи на врелој плочи. Ако су те видјеле зелене очи, пукле те очи на врелој плочи. Ако су те видјеле шарене очи, пукле те очи на врелој плочи. У воду се баца од девет до седамнаест угљена. Пошто се баце угљени, руком се пређе преко суда са водом и каже: „Колико на овај длан длака, толико на ту особу урока. Вук низ брдо, особа узбрдо...“ Ово се изговара три пута. Умивање је исто као и код сливања страве.“ (Нурковић, 1998: 261). Бајању „од урока“ гашењем угљевља могу присуствовати и друга лица, док се „вртање млијека“ гашењем угљевља, изводи у осами у штали. У овом „вртању“ нема милости, већ се учиниоцу „врће истом мером“ (Вукосављевић и сар., 1984: 12).

Врло је интересантан и начин свијања пчелињег роја у кошницу, или, како се у новопазарском крају назива, „дозивање“, тј. „свијања матице“ (Пример 5). Мушкарци то обично изводе појединачно, док жене, на пример у селу Раждагињ (општина Сјеница), то чине групно, машући црвеним марамицама. Када се рој свије у трмку¹⁰⁰ и ова преврне на даску, жене преко трмке стављају оне црвене мараме и остављају их тако „поддувачене“¹⁰¹ да преноће. „Млада пчела као и невеста воли дувак“ – кажу оне (Вукосављевић и сар., 1984: 12). Свијање пчелињег роја заједничко је и Србима и Бошњацима.



Пример 5. Дозивање/ „свијање“ матице (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 44)

Успављујући децу мајке су певале успаванке и изражавале топлину, љубав и лирску непосредност тихим певањем ономатопеја „ни-на“, „љу-ља“ и „бу-ба“ у лаганом ритму успављивања (Пример 6.). Оне су успаванкама често изражавале и упућивале жељу вишој сили да дете буде јако, здраво, румено... али и да буде заштићено у сну.



Пример 6. Успаванка¹⁰²

Слава, као православни обичај слављења породичног свеца, праћена је славским песмама, углавном опште тематике, најчешће везане за наздрављање

¹⁰⁰ Трмка је кошара за скупљање и преношење роја пчела која је облепљена земљом.

¹⁰¹ Дувак је прекривач црвене боје којим се прекрива невеста када је воде младожењиној кући.

¹⁰² Успаванку забележила Нака Никшић од Кибрије (Чаровац) Никшић у Новом Пазару, 2015 год.

(Пример 7.). Највише се славе свеци у јесењем и зимском периоду, а у пролеће Ђурђевдан. Најраспрострањенија слава је св. Никола (Костић, 1989).



Пример 7. *Славска песма* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 11)

Удају и женидбу као значајан догађај у животном циклусу човека одликује велики број песама које прате скоро сваки њен детаљ. На податке о песмама које су певане на бошњачкој свадби наилазимо у књижевним и етнолошким радовима Аземовића (Аземовић, 1979), Ђулафића (1987) и Мушовићке (Мушовић, Б., 1994). Из њих сазнајемо да се у новопазарском крају певало од просидбе и веридбе/нишана¹⁰³, преко крне (тур. *kına gecesı*)¹⁰⁴, одласка у сватове¹⁰⁵, свадбе¹⁰⁶,

¹⁰³ Особе које су ишле да испросе и вере девојку називају се *нишанције*, а веридбени дарови *заруке* или *нишани* (тур. *nişan* - веридба). Нишане је носило дете у пратњи два, четири или шест старијих људи (мора бити паран број). Нишанције се не задржавају дуго, а по њиховом одласку певало се „Гонце се момче жењаше, Цело се место радује...” (Мушовић, Б., 1994: 231).

¹⁰⁴ *Kına gecesı* је ноћ пред удају девојке (обично среда вече) која означава последњу ноћ у родитељском дому и завршетак девојачког живота. У тој ноћи, у родитељском дому окупљају се девојчине рођаке и пријатељице које се, доносећи дарове и уз песму и игру, на симболичан начин поздрављају са девојком. У тренутку када се девојци ставља кана пева се песма *Кутли, бутли, у двор ударише* (Васиљевић, М., 1967: 155), односно њена варијанта *Хутли, бутли, кана на рукама* (Аземовић, 1979). У овој ноћи девојка вишеструким преоблачењем показује одећу коју носи у дом младожење, као и одећу и накит (сепет) који је као дар добила из младожењине куће. На овај начин се види из које, односно какаве куће одлази девојка, као и у какаву кућу иде. Један од ритуала у току ове ноћи јесте и бојење девојчине косе каном (тур. *kına*, лат. *Lawsonia inermis*) биљком која се, између осталог, користи и за цртање по телу. Крњење је пропраћено једва чујном песмом „Ноћас крну и ал чаткију, сутра дувак и младог ђувегију” (Мушовић, Б., 1994: 232). У периоду комунизма овај обичај се ретко упражњавао, а од деведестих година XX века на овамо приметно је његово поновно практиковање. Под утицајем турских серија обичај бојења косе замењен је са бојењем дланова каном.

¹⁰⁵ Четвртком ујутру сватови су са барјаком полазили од младожењине куће. Жене су тада, испраћајући их, певале „Хајте, хајте кићени сватови, довете нам кићену невјесту...” „Кад су сватови били пред девојчиним вратима певали су „Хацина Фата, изађи на врата...” „На поласку из невестиног рода певало се „Сунце ми се крајем краде, хоће да зађе...” Сватови су у путу ка младожењиној кући певали различите песме, као нпр. „Ој, ђогате, гриво позлаћена, је ли ти се газда оженио...” (Аземовић, 1979: 83).

¹⁰⁶ Аземовић наводи да је једна од песама која је радо певана за време свадбе „Расла трава дјетелина, тамо горе у брегове...” (Аземовић, 1979: 86).

прве заједничке вечере младенаца¹⁰⁷, свођења у ђердек (собу намештену за младенце у којој проводе прву брачну ноћ)¹⁰⁸, до другог и трећег дана свадбе¹⁰⁹. С обзиром да нисмо наишли на етнолошке радове у вези са свадбом Срба новопазарског краја, о песмама које су код њих певане за време одласка у сватове и током свадбе сазнајемо на основу имена певача од којих је Васиљевић записао одређене сватовске и свадбене песме¹¹⁰ (Васиљевић, М., 1953). Запажамо да су већину тих песама, са истом мелодијом, али различитим именима, певали и Бошњаци. На пример, на путу за узимање невесте и при повратку са невестом Срби су певали „Јован ђога по мегдану вада“ (Пример 8.), док су Бошњаци певали „Мујо ђога по мејдану вода“.

Пример 8. Сватовска песма (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 71)

¹⁰⁷ Ћулафић наводи да док младенци вечерају, младожењине сестре певају „Вар се брате, не превар се, девојке су варалице...“ (Ћулафић, 1987: 191).

¹⁰⁸ Приликом свођења младенаца у ђердек (соба намештена за младенце у којој проводе прву брачну ноћ) окупљене жене и рођаци певали су „Гдје је момче, куд се деде, у ђердек се момче сведе...“ (Аземовић, 1979: 86).

¹⁰⁹ У прошлости свадба код Бошњака трајала је три дана. У петак, дан по узимању младе, свирачи су свирали и певали пред вратима младенаца. У младожењиној кући опет се окупљала најближа младожењина родбина и сватови који су ту ноћили. Они су у петак гледали младину спрему и даривали младу. Старији су се након тога, углавном, разлизили кућама, а млађи остајали до цуме (подневне молитве петком). Невестине заове су том приликом певале „Ој, сунашце, бјело вило, од голуба десно крило...“, док су старије жене певале и свирале уз окретање тепсије (Аземовић, 1979: 88). После подне у кућу су долазиле жене да виде невесту и да „думбусе, тј. да играју и певају до вечери“. Тада у кући, сем свекра и девера, није смео бити ниједан мушкарац. Женама је свирала нека од жена на дефу или се певало уз ударање у тепсију (Ћулафић, 1987).

¹¹⁰ Анђелковић наглашава да Васиљевић наводећи бројне примере, као „свадбена игра са певањем“ или „сватовска“ „не задире у срж свадбеног ритуала, већ се они, заправо, односе на онај необавезни (забавни) део свадбеног обреда“ (Анђелковић, 2006: 58).

У новопазарском крају забележен је велики број севдалинки (Пример 9). Севдалинка се на овом простору интензивно развијала од XVI па до прве половине XIX века. У њој се у алегорији исказује чежња кроз, готово нераскидиви, севдах и дерт. Она опева бол због немогућности задовољења и испуњења љубави, јер пред њом некад стоје простор и време, а каткад препреке индивидуалне, друштвене, породичне, традиционалне или емоционално-психолошке природе (Ризвић, 1994). У севдалинкама су обрађени изненадни и дуго прижељкивани сусрети, ојађеност удаје драге или женидба драгог, удаја за недрагог, жеља за допадањем, пркос, стрепња, самовање, самотњачки живот бекрија. Севдалинком се исказивала туга због удаје на даљину или за стара човека, те жалост због неузвраћене љубави. У њима се јавља и хумор који се креће, од шaljивог љубавног дијалога до подсмеха (Софтић, 1982). Често је преношена с уха на ухо, те је народ, због њене лепоте прилагођавао себи материјал стран по терену, а сродан по речнику и осећањима, преправљајући често непознате речи у познате, имена јунака из друге средине у имена јунака из своје средине, бошњачка имена у српска, српска у бошњачка, тако да су је због њене лепоте певали и Срби и Бошњаци. Милошевић наглашава да је севдалинку „тешко сврстати у формалне оквире“, те да она „није одређен тип пјесме као што је нпр. пјесма уз сватовско коло, обредне уз крњање, советске песме, успаванке итд.“. Он истиче да тежина севдаха исказана кроз „моћ прекомјерне секунде“ сведочи да је нека љубавна песма „недвојбено баш севдалинка и ништа друго“ (Милошевић, 1964: 32).

Пример 9. Севдалинка (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 157)

На теферичима и саборима (вашарима)¹¹¹ у новопазарском крају играле су се орске народне игре¹¹² динарске зоне. Најстарије игре (свако сродство, племе или братство је имало карактеристичну игру) праћене су „на егбер“¹¹³, док су новије праћене певањем и свирањем¹¹⁴. У старе орске игре спадају: *Старинско коло* (Срби га називају *Клапара* и *Ђурђа*, а Бошњаци *Братствено*, *Турско коло* и *Хоро*) и разна колања¹¹⁵.

После Првог светског рата овај крај се отвара према осталим деловима Србије, те долази до продирања нових игара и музичких инструмената, што утиче на повећање броја и већу разноврсност игара уз инструменталну пратњу које су се називале коло. Коло је имало изразиту друштвену улогу¹¹⁶, називе играча и одређена правила. Први играч називао се коловођа, док се за последњег говорило да држи коло (мушкарац), а касније је у употребу ушао и израз кец. У коло се улазило са леђа и у било које време, док се из кола није смело излазити кад ко хоће (ово правило важило је нарочито за девојке). Неке игре биле су заједничке

¹¹¹ Назив теферич потиче од турске речи *teferiç*, што у преводу значи излет, шетња у природи. Теферичи и сабори би трајали „док дан траје“ и били су прилика за виђење пријатеља, „бегенисање“ (допадање) младих, надметања у бацању камена са рамена, бацању копља, трци коња (тзв. кошије)...

¹¹² Термин *оро* или *хоро* у основи означава кружни, али може бити и спиралан, вијугав, па чак и прав облик игре. Мелодија, текст (евентуално, јер може да буде и потпуно нема), типичност и стилске одлике одређују је као особит израз етничке групе којој припада (Младеновић, 1973).

¹¹³ Извођење орских игара „на егбер“ означава играње праћено топотом ногу, звецкањем прапораца или ударцем бубња. Уз њих се није певало, а каткад су се чуле наредбе за промену фигура или гласни подстицаји на игру. Као ритмички основ играња служио је ритмички бат корака или звецкање прапораца. Претпоставља се да су ове игре веома старе (Зечевић, 1983).

¹¹⁴ Зечевић истиче да су игре уз песму старије од игра уз инструменталну пратњу, те да бројни називи игара према првом стиху песме сведоче да се раније често играло уз песму. Певање уз игру, најчешће, је било групно, а певали су како сами играчи, тако и они који нису учествовали у игри (Зечевић, 1983).

¹¹⁵ Младеновић дефинише колање као стари слој игре који се изводи у затвореном колу или полукругу, искључиво уз вокалну пратњу. У његовом центру пажње, како она истиче, налази се текст, док је игра пратилац песме - њен ритмички ослонац (Младеновић, 1973). Васић колање посматра као тип шетане игре и наглашава да је веома заступљена код бошњачког становништва (нарочито Пештерске висоравни), те да се у Новој Вароши, поред назива колање, за ову врсту игре употребљавају и називи „шеталица“ (за девојачка колања) и „колалице“ (за момачко играње уз певање) (Васић, О., 1990: 28).

¹¹⁶ Васић овако види друштвену улогу кола у новопазарском крају: „Кроз коло су се исказивале социјалне и верске разлике. Код Срба богати и `надничари` се нису мешали. `Први момци` на вашару били су богаташки момци, а затим су се цениле занатлије. Лепи момци и добри играчи били су запостављени и (`шта вреди што је леп кад је сиромаш`). До првих момака (богаташких) могле су играти девојке из богатих кућа (`миразуше`). Муслимани су, поштујући своје законе, играли `подвојено` (одвојено мушки и женски играчи у два кола). Од 1955-60 године оба пола почињу `мешано да играју`. Заједничко играње је прво почело у оквиру сродника. Данас играју у колу и са Србима“ (Васић, О., 1990: 198).

Србима и Бошњацима, а то су: *Паун*, *Ситан танец (танац)*¹¹⁷, *Сердар Јоле*¹¹⁸ *Двојнице*, *Доктор*¹¹⁹, *Жикино коло*, *Заверзлама*, *Јованчица Овчарица/ Овчарац*, *Рузмарин*, *Шарено коло*¹²⁰, *Ђурђа*, *Дођи*, *дођи миле*, *Чачак*, *Заплет*, *Тројанац*, (Вукосављевић и сар.). Од орских игара Срби су играли: *Дворедац*, *Дуње ранке*, *Јагода*, *Јованке*, *Јоле*, *Стојанке*, *Стојанчица*, *Троредац*, *Циганчица*, *Четворка*, *Шестерац*, *Шесторедац*, *Шпацир*, *Повијорац*, *Ајд` на лево*, *Ој*, *дјевојко*, *мила моја*. Орске игре које су играли Бошњаци биле су: *Босанка*, *Варошко*, *Двојка*, *Дјевојачко (Ђевојачко коло)*¹²¹, *Коловођо*, *Кукуњеш*, *Шушумиле*, *Мухаџер оро*, *Ријетко*, *Скеја*¹²², *Сарајка*, *Стара турска тројка*, *Тројка*, *Турско коло*, *Цурица*, *У двоје*, *У троје*, *У четворо*, *У шесторо*, *Осмица*¹²³, *Алатурка*, *Тројка*, *Ићи хоро*, *Бир хоро*, *Салтанета*, *Ђарламе*, *Коло на колу*, *Дервиш Алија*¹²⁴ (Вукосављевић и сар., 1984; Зечевић, 1961а, 1961б). Албанцима и Бошњацима заједничко је било играње *Шоте* и певање уз звуке тепсије¹²⁵, гоча, дефа, кавала, свирале и пискова. Албанци су играли *Игру пред гоч* (витешка игра са јатаганима), *Игру пред ћифтелију* и *Игру пред деф* (Кујевић, Курпејовић, 1986).

¹¹⁷ Кроз игре *Ситан танец* и *Паун*, за које се сматра да припадају слоју најстаријих игара (Васић, О., 1990), потврђује се претпоставка Зечевића да су ранији слојеви становништва Балкана морали оставити трагове у постојећим народним играма (Зечевић, 1983). Игра *Ситан танец* била је део посмртног ритуала (Васић, О., 1990). Међутим, временом се променила њена првобитна функција, те је постала део свадбеног весеља.

¹¹⁸ Игра *Сердар Јоле* је исте кореолошке структуре као и *Старинско коло* (Вукосављевић и сар., 1984).

¹¹⁹ Народне игре су се, углавном, из села преносиле у градове. Оваква појава била је последица миграције сеоског становништва у градове отварањем већих фабрика. Међутим, игра *Доктор* је једна од ретких игара која се из града ширила у села праћена песмом градске средине (Васић, О., 1990).

¹²⁰ Шарено коло се на Пештерској висоравни од педесетих година игра као последња игра на свадбама Срба и Бошњака. Како Васић наводи, у кореолошком погледу, оно није *Шарено коло* „по записима из литературе“, већ игра типа *Кола у три* (Вукосављевић и сар., 1984: 302) и у њега се могу ухватити само парови. *Шарено коло* чине игре „Е куку, е леле“ (код Срба) и *Ој*, *Јусуфе*, *љаље моје* (код Бошњака)“ које се играју као игра *Ајд на лево, брате Стево* (Вукосављевић и сар. 1984).

¹²¹ У селима Пештерске висоравни девојачким колом назива се било која игра коју млада поведе полазећи од свој куће (Васић, О., 1990). Отуда ова игра нема тачан кореолошки образац и може бити било која игра старијег датума (Васић, О., 1990).

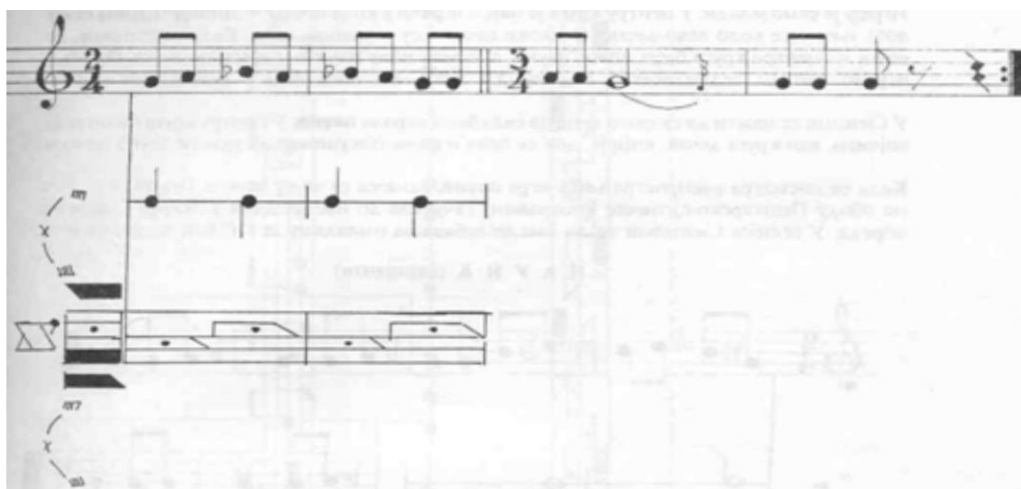
¹²² Ова игра позната је и под називима *Ала турка*, *Једно*, *Двоје*, *Троје*. Васић истиче да је до промене њеног назива дошло четрдесетих година XX века, те да играчи „нису у стању да објасне“ узроке промене. Она претпоставља да назив једно-двоје-троје долази од кореолошке структуре игре, односно „броја корачића одиграних у месту“ (Вукосављевић и сар., 1984: 194), те да становници Пештерске висоравни знају око десет варијанти ове игре (Васић, О., 1990).

¹²³ У Прибојској Бањи ова игра се назива и *Зеџ копа репу* (Васић, О., 1990).

¹²⁴ Игре *Хоро*, *Коло на колу* и *Дервиш Алија* (стара херцеговачка игра *Ђидије* у облику круга, са чије унутрашње стране је девојка, а са спољне мушкарац који је лови после певачког дијалога) настале су под утицајем босанских и херцеговачких игара (Јоцић, 1999; Зечевић, 1983).

¹²⁵ У току певања тепсија се окретала вештим покретима руке. Вибрације настале окретањем тепсије давале су гласу нарочиту боју, док је прстен којим се добовало по тепсији изводио ритам (Зечевић, 1983).

Већ смо истакли да су Срби и Бошњаци имали пуно заједничких игара уз певање. Једна од њих је игра *Паун*¹²⁶ (Пример 10.) за коју се претпоставља да припада најстаријем слоју игара, а која је у селима Пештерске висоравни сачувала место у оквиру свадбеног обичаја и изводила се на завршетку свадбеног весеља. Код Срба су извођачи игре били момци и девојке, док су код Бошњака извођачи били девојке и жене. Играчи се ухвате у коло, а једно метну у средину и оно се зове паун. Паун покретима прати радњу песме. Ова игра се, како Васић истиче, дуже задржала код Бошњака¹²⁷ (Васић, О., 1989: 171).



Пример 10. *Игра „Паун“* (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 301)

Кораци:

I такт:

корак десном ногом, десно напред за четвртину

корак левом ногом, десно напред за четвртину

II такт:

као први

¹²⁶ Паун је због свог перја чаробних боја вековима привлачио човекову пажњу, те га је он представљао на различите начине на пешкирима, кошуљама, јајима ... опевао у песмама, али и назвао игре његовим именом. Игра *Паун* појављује се на Балкану и под називима *Паун паса*, *Болестан паун*, *Златни паун*, *Паун и пауница* и изводи се без инструменталне претње (само уз певање), што наводи на закључак да она „залази у далеку старину“, те да се „као атавистичка појава очувала код деце“ (Ђорђевић, Према: Влаховић, Ацић, 1953: 234).

¹²⁷ У селима Чипаљ, Штаваљ и Дујке (Пештерска висораван) игра *Паун* се не игра на свадбама, већ на посетку. У овим селима изводе је само млади на тај начин што је у центру круга пар, а околни играчи „нинају“, те се коло њише лево-десно („нина се коло“). Када се текст песме испева девојка из центра круга бира новог пауна (Вукосављевић и сар. 1984: 302).

Текст песме „Паун“:

1. верзија

Паун пође на венчање,
Паун мој, паун мој.
Пауницу за ручицу.
Па одоше на венчање.
Гледаше се венчаше се.

Паун узе пауницу,
он је узе за ручицу,
Поведе је кући својој.

2. верзија

Паун пасе, трава расте.
Паун мој, паун мој.
Пауна ми глава боли.
Паун трепти да полети.
Пауницу за ручицу.
Поведе је кући својој.

Бошњаци су певали и играли за време крне, свадбе и дан после свадбе¹²⁸, отимања девојке¹²⁹, сунета (обрезивање мушког детета) и мобе, нешто касније на теферичима, док се о празницима и за време обављања молитве није играло и певало. Жене и мушкарци се нису мешали у току игре (окупљали су се у засебним просторијама), осим у случају када је на скупу најближа породица. Играло се отворено коло, затворено коло и у пару (два мушкарца-две жене). После Другог светског рата долази до скидања фереце и разбијања постојеће форме игара код Бошњака, али су поједина села на висоравнима задржала племенска правила и обичајне законе. Све игре код Бошњака крећу у леву страну¹³⁰ (Вукосављевић и сар., 1984).

Срби са овог простора играли су на вашарима и свадбама, посјелима¹³¹, прелима, мобама (косидба, жетва, стрижа оваца...), славама. Вашари су се одржавали о празницима: за време Ђурђевдана, Петровдана, Илиндана, Заветине

¹²⁸ У младожењиној кући се играло и певало на дан свадбе до касно у ноћ, али и дан након свадбе. Аземовић наводи да се том приликом колало уз песме *Дервиш Алија*, *Овако се бисер сеје* и друге свадбене песме „са мотивима натпевавања момка и девојке“ (певало је по двоје). (Аземовић, 1979: 88).

¹²⁹ Васић истиче да су игре *Калопер*, *пером царе*, *Иде мајка с колодвора* и *Ситан танец* играле када је девојка отета (Вукосављевић и сар., 1984). При отмици девојака певала се и песма *Елемреше бијеле* (Васиљевић, М. 1967: 22).

¹³⁰ Аземовић истиче да се коло код Бошњака водило „У правцу кретања сунца“ (Аземовић, 1979: 88).

¹³¹ У новопазарском крају користи се више синонима за вечерњу посету рођацима и пријатељима. То су сијело, посијело и поседак.

(од прве недеље после Ђурђевдана до друге недеље после Тројице), Ускрса, Госпоиндана и Савиндана. На њима су играли заједно мушкарци, жене и деца, стари и млади. Играло се, углавном, у отвореном колу, при чему су мушкарци држали руке за појасом, а жене су их држале под лактом (Васић, О., 1989).

Албанске игре су играла, искључиво, два играча (два мушкарца или две жене). Мушкарци и жене се нису мешали. Жене играју смиреније и мекано, док мушкарци играју живље са већом слободом покрета.

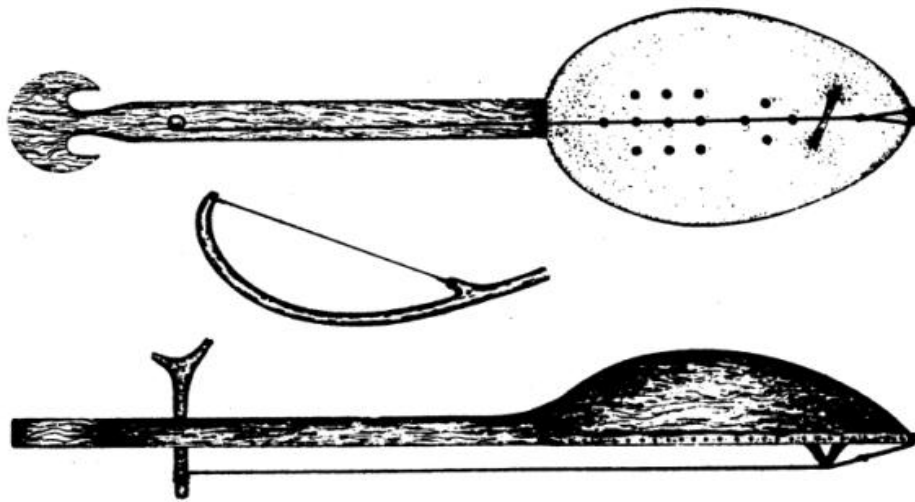
2.2.2. Инструментална музичка традиција

Анализа музичке традиције новопазарског краја није могућа без осврта на музичке инструменте који су у њему били заступљени. Они су одиграли битну улогу у фиксирању извесних тонова, изградњи тоналних основа и обликовању целокупне музичке грађе овог краја. Заступљеност, начин израде, зглашавање и прилике за свирање на инструментима у доброј мери су биле условљене географским и климатским условима, начином привређивања људи, вегетацијом и пореклом становништва. Иако се инструменти, које ћемо у овом делу рада представити данас ретко срећу, не смемо заборавити чињеницу да су звучне основе музичке традиције новопазарског краја постављене у складу са звучним карактеристикама ових инструмената. О њима највише сазнајемо из радова Васиљевића (Васиљевић, М., 1950а, 1953, 2003а) и Вукосављевића (Вукосављевић и сар., 1984; Вукосављевић 1989), али и од старијег слоја становништва који с огромном љубављу чува успомене на певања уз гусле, и игру уз инструменталну пратњу на свадбама, теферицима и вашарима из детињства.

До половине XX века најзаступљенији инструмент у новопазарском крају биле су гусле. У појединим насељима на Пештери, у околини Рожаја, Бијелог Поља, Берана и Плава и данас можемо пронаћи појединце који певају уз њих. Гусларство овог краја се током историјског развоја у етапама преносило из богатих у сиромашна насеља, из вароши у планине и висоравни. У певању уз гусле епика је далеко више била заступљена од лирике¹³². Гусле овог краја

¹³² Амерички научник Милман Пари (Parry) и његовог сарадник Алберт Лорд (Lord) у периоду од 1932-1934. год. вршили су теренска проучавања усмене епике у тадашњој Краљевини Југославији. Након Паријеве смрти, Лорд је наставио са сакупљањем јужнословенске поезије и у неколико наврата је сам (1935, 1937, 1950 и 1951), а касније са Бинамом (Binum) (1960, 1965) снимао народне песме у новопазарском крају. Забележена грађа чува се у „Паријевој колекцији“ у библиотеци Widener на Харвард универзитету (Бутуровић, 1995: 70). Највећи део ове колекције, чине „мушке“ песме које су забележене од гуслара из новопазарског краја (Ђор Хуса Хусовића,

припадају типу херцеговачких гусала¹³³ (Слика 2.). Премда нема пуно нотних записа певања уз гусле овог краја, из Васиљевићевих студија о тоналним основама закључујемо да су гуслари у новопазарском крају свирајући на њима изводили тетрахорде античког квинтног дура, квинтног молдура и оријенталног дура (Васиљевић, М., 1953, 2003а). У литератури наилазимо на опис два начина певања уз гусле у новопазарском крају. Први начин је кад певач пева једну линију, а свира сасвим другу, при чему се на почетку јавља увод на гуслама (Пример 11.). Други начин је када певач пева и свира исти мелодијски образац, а на почетку и крају стиха понире гласом испод основне тонске висине инструмента и ствара двогласје. Аземовић истиче да „санџачки гуслари имају свој сопствени мелодиозни стил пјевања“, те да им се боја гласа „мијења у зависности од описа борбеног или жалосног стања“¹³⁴ (Аземовић, 1980: 120).



Слика 2. Херцеговачке гусле (Преузео из Вукосављевић, 1989:235)

Авда Међедовића, Мурата Куртагића и Сулејмана Фијуљанина). Оне су објављене у Parry, M., Lord, A. (1953). *Српскохрватске јуначке пјесме*. Књига друга. Нови Пазар. Београд - Кембриџ: САНУ и Harvard University Press.

¹³³ Гусле су тековина источњачке културе. Претпоставља се да су посредством исламског културног таласа у X веку (неки сматрају и раније) пренесене на тло Европе. Херцеговачки тип гусала има кутлачу крушкастог облика, плитког дна. При свирању инструмент се држи између колена, гудало се држи у десној руци, потези су мање-више уједначени и *non legato*, а при свирању се употребљава само пола гудала (Марковић, 1987; Niksic, Şentürk, 2014).

¹³⁴ Аземовић истиче и да санџачки гуслари лакше памте песме „ако их чују како их неко пјева уз гусле“ и казују „у правилнијем десетерцу ако их пјевају, него ако их рецитију“ (Аземовић, 1980: 119).



Пример 11. Певање уз гусле са уводом (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 172)

После 1918. год. на играчким скуповима новопазарског краја, уз дрвени „кланет“¹³⁵ и бубањ, појављује се и понеко „ћемане“ (Вукосављевић и сар., 1984: 295). У народу се називом ћемане означавао турски инструмент *кетенџе* (инструмент крушкастог облика, са три жице) или, како се још назива *ћемене*, *ћеманче*, *гусла* и *гуслице* (Niksic, Şentürk, 2014). Међутим, да не би било забуне, из разговора са старијим људима сазнајемо да је назив ћемане у новопазарском крају био назив и за виолину¹³⁶. На потврду овог сазнања наилазимо код Васиљевића који истиче да у „Санџаку гусле постоје и данас, али да троструне гуслице изгледа нису наишле на погодно тле, и на овом терену се нису задржале“ (Васиљевић, М., 1950а: 359).

Пре доласка хармонике, у новопазарском крају највише се певало и играло уз пратњу тамбура. Осим назива тамбура код нас постоје и другачији називи који су углавном оријенталног порекла, као што су: багламо (тур. *bağlama*), ћителија (тур. *çift telli*), шаргија, саз, ћангури, бозук, бенџо (Niksic, Şentürk, 2014)¹³⁷, китерли, китерлија, ћитћирлија и ићитерлија¹³⁸ (Васиљевић, М., 2003а). Међу сеоским становништвом новопазарског краја свирало се на тамбурама са две и три

¹³⁵ „Кланет“ означава кларинет, али се у народном говору изгубио глас р.

¹³⁶ И овај назив је турског порекла (тур. *ketan* – виолина).

¹³⁷ Први трагови постојања тамбуре датирају још из древних култура Месопотамије и Египта. То су биле тзв. „копљасте лутње“. У еволуцији овога основног типа разликују се два подтипа: кратковрата и дуговрата лутња. Претпоставља се да је управо дуговрата лутња дошла с Османлијама на Балкан као тамбура (у Бугарској *пандура*) и да је највише била распрострањена међу муслиманским живљем (Niksic, Şentürk, 2014).

¹³⁸ Китерли и китерлија од *iki terli* - са две жице, ћитћирлија од *çift terli* - са паром жица, и ићитерлија од *içi terli* - са три жице.

жице (Слика 3.), док се у варошима, мада доста ретко, свирало на сазу карадузену.

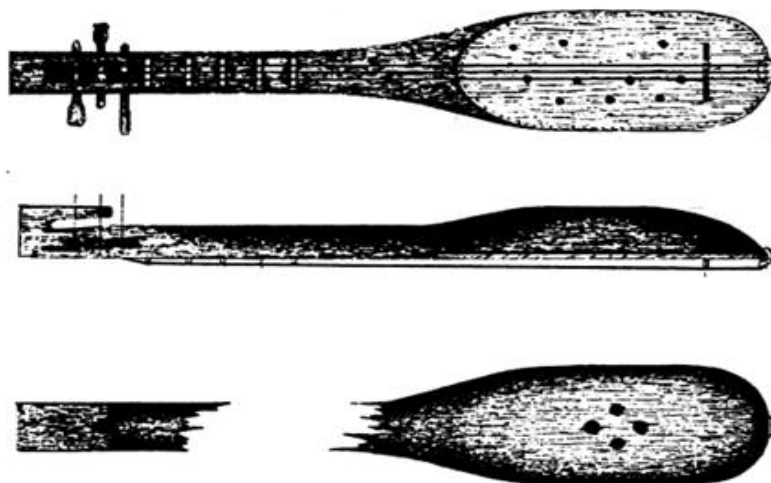
Тамбуре са две и три жице најчешће су примитивно изграђиване од јасеновине и јаворовине (Слика 3.). Двоструна санџачка тамбура има две жице зглашене у дијафоној секунди - горња на висини финалиса (g1) и доња на висини секунде испод финалиса (f1). Васиљевић наводи следећи случај у вези са двоструном санџачком тамбуром: „Једног пазарног дана у Пријепољу доведоше ми пријатељи певачи неког сељака из околине који је са собом носио једну двоструну тамбуру. Није хтео да ми је прода, али је пристао да ми свира. Мене је интересовало како ће овај стидљиви певач и свирач из народа да прати одређене мелодије, које бих му ја певао, и како ће према њиховом финалису да се понаша његова дијафона секунда којом је он обично завршавао своју примитивну пратњу. Певао сам му неке мелодије које су каденцирале на терци дурског тоничног трозвука, за које сам мислио да могу да буду праћене само савршеним инструментима. Али, на изненађење, мој акомпанијатор се одмах снашао: извео је завршни двоглас првим прстом на дискант струни свог инструмента добијајући једну врло коректну велику терцу. Још сам и данас захвалан овом народном свирачу који ми је открио основне функције примитивне пратње на овом инструменту“ (Васиљевић, М., 2003а: 352).

Из етномузиколошке литературе сазнајемо да је троструна санџачка тамбура зглашавана на два начина Према Васиљевићу прва жица је дискант и угађана је на висини финалиса (g1), друга је чиста квинта испод финалиса (c1), а трећа велика секунда испод финалиса (f1)¹³⁹. Вукосављевић истиче да је троструна санџачка тамбура¹⁴⁰ на Пештери (Пример 12.) „представник инструменталног двогласја“ те да су две жице угођене унисоно, а једна за секунду ниже¹⁴¹ (Вукосављевић, 1989: 212).

¹³⁹ Васиљевић истиче да сви троструни инструменти „без обзира на начин произвођења тонова имају један тип зглашавања: прва жица -дискант - финалис (g1), друга жица, обично чиста квинта испод финалиса (c1) и трећа жица, велика секунда испод финалиса (f1) (Васиљевић, М., 2003а: 352).

¹⁴⁰ Тамбуре са три жице на Пештерској висоравни играђене су од плитког тела које се назива „кутлача“, дужине од 40-50 см и нешто дужег „врата“ на чијем се крају налази „коританце“ кроз које пролазе од 2 до 3 „пишљака“ (чивије) која су се различито завршавала (Вукосављевић, 1989: 212).

¹⁴¹ Вукосављевић наводи да се на овако угођеној тамбури свира у Босни у околини Кључа. Занимљиво је и да је на Пештерској висоравни наилазио на жене које су му свирале на троструној



Слика 3. Троструна санџачка тамбура (Преузето из: Вукосављевић, 1989: 232)

Пример 12. Певање уз троструну санџачку тамбуру са уводом (Преузето из Вукосављевић и сар. 1984: 185)

Саз карадузен (Слика 4.) се ретко свирао у новопазарском крају, а данас на њега наилазимо у веома малом броју кућа. Он припада групи тамбура дугог врата и карактеристичан је само за варошку традицију¹⁴². Жице на сазу се угађају на три висине - на *gis*, *cis* и *fis* (најчешће је по неколико њих једнако наштимовано).

санџачкој тамбури (Загорка Словић и Богданака Шекуларец из села Лопижа) (Вукосављевић, 1989).

¹⁴² Не зна се тачно када је овај саз добио данашњу форму, али се са сигурношћу може рећи да му је претеча инструмент под називом “копуз”. Копуз је један од најстаријих сазова који се користио још у XV веку. После XVII века назив копуз се полако заборавља, а на место њега се почео користити израз “*bağlama*”. Он је праотац свих сазова са металним жицама који су до сада у употреби. Кад упоредимо турски саз и карадузен уз који се пева у новопазарском крају увиђамо да се ова два инструмента, без обзира што имају исти корен (копуз), очигледно разликују. Наиме, док се карадузен прави од једног издубљеног комада дрвета, турски саз се, углавном, прави вишеделно (нпр. бузуки). Карадузен има непокретне прагове, док се код турског саза прагови

Свирање на овом инструменту одликује факутра која је разноврснија него на другим врстама тамбура. Разлог томе налазимо у могућности различитих начина музицирања почевши од једногласа (који се у зависности од тона који се користи изводи на свим жицама, а не само на једној), преко уобичајеног трогласа, све до четворогласа добијеног „деобом“ највише жице. Мелодија саза, осим што је веома разуђена, обогаћена је многим орнаментима, што чини да она, у многоме, личи на арабеске у оријенталној ликовној уметности. Слично се дешава и на плану динамике коју карактерише гласно – forte извођење. Најчешће је изражена у виду брзих појачавања и стишавања звука (*crescendo* и *decrescendo*), као и јаких акцената.



Слика 4. Саз карадузен породице Хамзагић у Новом Пазару (Цртеж: Азра Хамзагић)

У новопазарском крају саз је био праћен свирањем на дефу, даирама¹⁴³ (Слика 5.) и дарбуци/тарабуци¹⁴⁴. На дефу су, углавном, свирале жене (Пример 13.), док су на дарбуци/тарабуци најчешће свирали мушкарци.

(пердета) могу померати у зависности шта свирач свира тј. који систем користи. Код карадузена жице нису одвојене међупростором, док код турског саза постоје групације одвојених жица. Турски саз има различит нотациони систем у односу на карадузен (поделу на коме, велике и мале полустепене итд.). Код карадузена резонантна рупа је одозго док је код турског саза најчешће са стране итд. Треба нагласити да је карадузен типично градски инструмент, док је турски саз карактеристичан за становништво сеоског подручја (Niksic, Şentürk, 2014).

¹⁴³ Деф и даире (тур. tef) су мембрафони инструменти који се незнатно разликују. Деф је инструмент чију основу чини дрвени обруч пречника око 500 mm, преко кога је с горње стране



Слика 5. Деф

Музички примерак са насловом "J'accuse l'oo". Садржи вокални мелодички линије и ритмички мотив за деф. Ритмички мотив је означен као "motif B sempre" и садржи временску ознаку 2/4. Текст под мелодијом је: Држ' се, вар' се, не превар' се, Девойке су варалице. Ноћас ће те преварити, Сутра ће те прекорети.

Пример 13. Певање уз деф (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 183)

У новопазарском крају често се свирало на гочу (Слика 6.). Гоч је инструмент који се састоји од рама израђеног од дебеле коре дрвета, пречника 700-800 mm. Рам је са обе стране подапет кожом - с једне дебљом (телећом, овнујском или магарећом), а са друге тањом (козијом). Преко дебље коже затегнут је упредени кожни ремен - резонантна тетива, која има улогу да обогати

разапета јарећа кожа, а доњи део није прекривен. Даире су, за разлику од дефа, обогаћене низом металних колутова који су постављени у бочне прорезе дрвеног обруча. Ударцем прстима, дланом једне руке по мембрани, или трешењем инструмента, метални колутови звецкају (Големовић, 1998, *Anatolian Folk Instruments*, 2011).

¹⁴⁴ Тарабука, дарбука (арап. darabukka) је мембрафони инструмент у облику пехара (висине око 400 mm, а пречника од 200 до 300 mm), израђен од печене глине. Инструмент се држи под паздухом. На горњем делу инструмента разапета је кожа по којој се удара прстима обе руке (слободном руком по средини, а другом по ободу). Дарабука се најчешће јавља у саставима оријенталног порекла, али и као солистички инструмент (Големовић, 1998; *Традицијска народна гласбала Југославије*, 1975, *Anatolian Folk Instruments*, 2011). На овом инструменту се и данас свира на породичним слављима код Бошњака. Породица која прави „думбус“, најчешће за жене, позива хармоникаша и свирача на дарбуци да својим певањем и свирањем забављају присутне.

звучање овог инструмента. По дебљој кожи свирач удара јачим батом који се, према речима свирача гоча Хариса Дацића из Рожаја назива „мочуга“, а по тањој „прутом“. Звук који се производи на гочу нема одређену висину (Големовић, 1998).



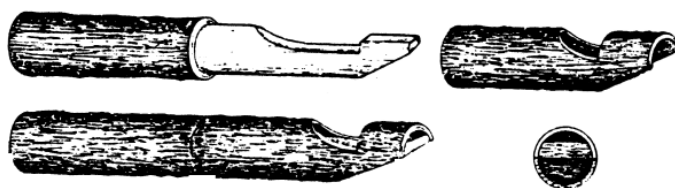
Слика 6. Гоч (Фотографија: Харис Дацић)

На Пештерској висоравни у народу су коришћени инструменти који су били једноставни за прављење. То су, углавном, били пискови, а становници Пештери кажу да не постоје посебни разлози и прилике за свирање на њима „већ је то својеврсно објављивање (оглашавање) и дозивање“ (Вукосављевић, 1989: 210). Пискови представљају почетни стадијум свираљки са једноструким језичком, углавном, непроменљиве висине тона, који „у музичко-технолошком смислу оделотворују деца“ (Вукосављевић, 1989: 208). Прављени су почетком пролећа. Код Вукосављевића наилазимо на описе израде писка од леске¹⁴⁵ (Слика 7.), овса¹⁴⁶ (Слика 8.), ражи¹⁴⁷ (Слика 9.) и врбе¹⁴⁸ (Слика 10.).

¹⁴⁵ Писак од леске, иве (мачковог дрвета), чибуковог или јасиковог дрвета прави се овако: „С пролећа, кад дрво `подмрезга`, одсече се од лескова прута `један чеперак` - размак између врхова и палца и средњака - око 20 cm дужине и 10-12 mm дебљине. Половина `чеперка` (око 10 cm) одлупљује се а друга половина остаје уцело. Део где се дува `заклиси се` а све остало зареже и одреже“ (Вукосављевић, 1989: 209).

¹⁴⁶ Писак од овса представља мелодијску свиралу са једноструким ударним језичком. Има пет рупица за свирање (Вукосављевић, 1989). Прави се тако што се откине што дебљи и дужи струк овса. „То се ради крајем августа, док је овас још зелен. Може и касније, када је зрење већ ту, а онда је писак трајнији. Бритвом се одсече између колена па се, онда, једно колена одсече а друго остави. Према оном остављеном колена засече се `језичак`, а од њега према другом крају цеву, исече се пет правоугаоних рупица за свирање. Према прстима - од ока“ (Вукосављевић, 1989: 210).

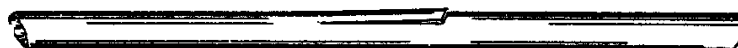
¹⁴⁷ Писак од ражи прави се од комадића зелене стабљике ражи који се одсече између два коленаца на дужини од приближно 10 cm. На средини цевчице зареже се „језичак“ дужине 15 mm и ширине



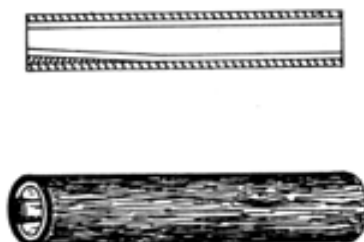
Слика 7. Писак од леске (Преузето из Вукосављевић, 1989: 209)



Слика 8. Писак од овса (Преузето из Вукосављевић, 1989: 215)



Слика 9. Писак од ражи (Преузето из Вукосављевић, 1989: 210)



Слика 10. Писак од врбе (Преузето из Вукосављевић, 1989: 208)

Борије¹⁴⁹ (Слика 11.). је свирала са једноструким ударним језичком непроменљиве висине тона. Становништво Пештерске висоравни разликује малу

2-3 mm. Писак се приликом свирања (оглашавања) држи попреко међу уснама (Вукосављевић, 1989: 209).

¹⁴⁸ Писак је дечији инструмент и, најчешће, се прави у пролеће од младог прућа. Вукосав Попадић овако описује израду писка од врбе: „Одсече се, од врбиног прута, комад дужине око 5cm а дебљине до 10 mm. Трљајући прстима и куцајући дршком од бритве `отпучи` се кора са ликом и скине са дрвета. Следеће је `заклисавање` (онако како се шиљи клис) коре и једног дела лике на трећој трећини дужине писка. На крају се `заклисани` део лике зубима приближи скоро до краја` (Према: Вукосављевић, 1989: 208, 209).

¹⁴⁹ Борија/ борије (тур.) се прави од средине априла па до краја маја. Попадић овако описује израду овог иснтрумента: Од врбе или иве (мачковог дрвета), са гране дугачке 1-1,5 m скида се кора (заједно са ликом) спирално од тање ка дебљој страни гране тако да ширина траке буде на почетку око 3 cm, а на крају око 5 cm. Дужина гране бира се према жељи за звуком а од тога зависи

борију која има „ситан глас“ и велику броју која има „крупан глас“. Оне се, најчешће, могу чути у пролеће када чобани у предвечерје „објављују завршетак чобанског радног дана“ (Вукосављевић, 1989:210). Гојковић истиче да се среће у целој земљи, али да је највише заступљен у околини Нове Вароши, Пријепоља, Сјенице и Тутина (Гојковић, 1989).



Слика 11. *Борија* (Преузето из Вукосављевић, 1989: 210)

Свирало се и на свирали са једноструким ударним језичком кларинетског типа која се зове калем¹⁵⁰ (Слика 12.). Цев инструмента је израђивана од јаворовине и имала је пет рупица, а на врху цеви налазио се писак од лесковог дрвета. Ваздух се при свирању усмеравао у левкасто проширење.



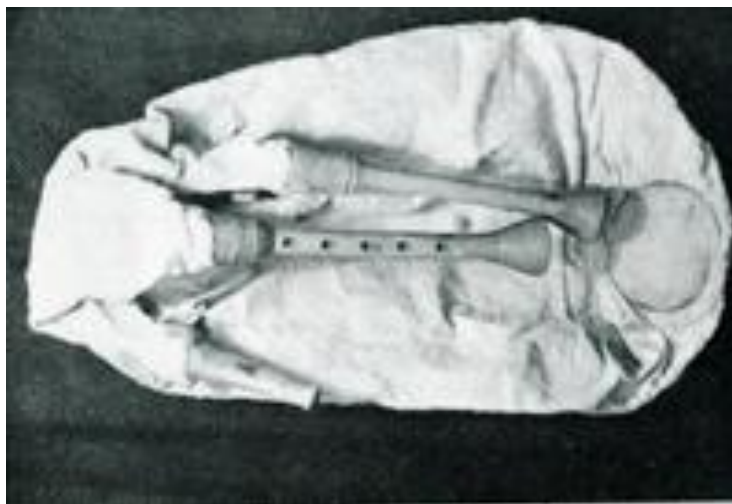
Слика 12. *Калем* (Преузето из Вукосављевић, 1989: 219)

Од аерофоних инструмената са једноструким језичком на овом подручју користиле су се гајде (Слика 13.). Према казивању Тахира Гегића, до пред II светски рат интензивно се свирало на гајдама у селима Шаре (под Голијом), Кијевице, Расно, Долиће, Уго/ Угао (на Пештери) и Раждагињ, док се данас ретко свира на њима (Вукосављевић, 1978). Он истиче да је овај тип гајди један од четири типа двогласних гајди у Србији и спада у ред свираљки са мешином и великом бордунском свиралом кларинетског типа. Код ње се тон добија помоћу писка са једноструким ударним језичком, а обликује се у цилиндричној цеви свирале под сталним ударом сабијеног ваздуха из мешине. Сазвучје обликују две

величина борије“. У горњи (ужи) отвор цеви борије утакне се писак, а крај инструмента (коре) се учврсти трном (Вукосављевић, 1989: 210).

¹⁵⁰ Калем означава и мелодијску свиралу пештерско-старовлашких гајди (Гојковић, 1989).

свирале. Мелодијска свирала се назива „калем“ или „велика дипља“, док се бордунска назива „зуковац“ односно „мала дипља“ и обе су облика малог кларинета. Калем - свирала на којој се свира мелодија има пет рупица за свирање, које се броје одозго на доле и две рупице при дну, где цев свирале почиње да се шири у левкасти завршетак (ове рупице називају се „гласници“), док зуковац - бордунска свирала има два гласника (Вукосављевић, 1978).



Слика 13. *Гајде* (Преузето из Вукосављевић, 1978: 81)

Од аерофоних инструмената са бридом¹⁵¹ у новопазарском крају свирало се на свирали/ свиралји¹⁵² (Слика 14.), пиринчу/пиринчовој фрули¹⁵³ (Слика 15.) и двојницама¹⁵⁴ (Слика 16.).

¹⁵¹ Брид „је оштра ивица на горњем крају свирале о коју се ваздух „сече“ при дувању у цев и ствара треперење ваздуха у целој цеви, тако да у њој настају таласи који производе тон (Гојковић, 1989: 43).

¹⁵² Свирала је инструмент дужине 500 mm. Састоји се од цилиндричне цеви на чијој се предњој страни налази шест рупица округлог облика. Рупице почињу од средине инструмента наниже, а размак између треће и четврте рупице је већи чиме су народни мајстори несвесно обележавали границу између два тетрахорда. Поред тела овај инструмент има засвирач, ветрило и одушак. Свира се са по три прста леве и десне руке (Гојковић, 1989).

¹⁵³ Пиринчева фрула је позната као албански кавал и користили су је пастири, производећи на њој мелодије тужног карактера, које су осликавале усамљени планински живот. Фрула је мале величине, а рупице на њој налазе се на једнаком растојању.

¹⁵⁴ Двојнице су изразито пастирски инструмент и служи за пратњу песама и плесова, највише кола. Састоји се од две цеви израђене једна уз другу од истог комада дрвета. Свака цев има писак и рупице. У новопазарском крају најзаступљеније су двојнице чија десна цев има једну рупицу више од леве и свира се двогласно у секундама и терцама у опсегу хексахорда (овај тип двојница припада босанском типу двојница). Гојковић наводи да је у околини Нове Вароши била заступљена и двојница са шест рупица на десној страни, док их на левој нема. Код оваквих двојница мелодија се изводи на свирали са шест рупица, а за то време из друге цеви чује се лежећи тон. Лежећи тон код двојница је финалис или природна секунда испод њега (Гојковић, 1989).



Слика 14. *Свирала/свирача* (Преузето из Вукосављевић, 1989: 223)



Слика 15. *Пиринчова фрула* (Преузето из Вукосављевић, 1989: 229)



Слика 16. *Двојнице* (Преузето из Вукосављевић, 1989: 226)

После Другог светског рата бошњачки живаљ је више волео да игра уз оркестар који је био састављен од свирале (кратке свирале), гоча и дефа, док су Срби више волели кларинет и бубањ. Ови инструменти постепено бивају замењени хармоником и оркестрима другачијег састава.

2.3. Кратке говорне форме

Човек је од давнина изражавао емоцију кроз певање и ритмизирани покрете при раду и обредним ритуалима. Ритмичност се, у народу који верује у јаку тајанствену силу неразумљивих речи поређаних по неком ритму и сазвучју, временом пренела на усмено стваралаштво, тј. кратке говорне форме попут бројалица, изрека, загонетки и пословица.

Разбрајалице/ бројалице (Пример 14.) су кратка говорна форма дечијих игара, најчешће, без појмовно-логичког значења. Оне су, углавном, састављене од неразумљивих речи, од којих последња (углавном наглашена реч), има моћ одстрањивања из игре. Убрајају се у игре „слободног духа“ и поседују разнолике звучне ефекте који су засновани на алитерацијама¹⁵⁵, асонанцама¹⁵⁶ и римама¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Алитерација (лат. *alliteratio* - смењивати) је стилски поступак понављања „истих, најчешће почетних сугласника или наглашених сугласничких група у више суседних речи у истој реченици или стиху производећи снажан звучни ефекат“ (Поповић, 2007: 29).

(Поповић, 2007: 597). Њима се разбраја - одређује ко ће први почети игру, одређују непожељне улоге (деца избегавају улоге магарца, ћурана и сл.), али и оне за које се сва деца отимају, па неко треба објективно да пресуди у томе. Дете се покорава избору разбрајалице, верује јој, јер осећа да је то нека виша сила и да тако мора бити. У прошлости бројалице су имале и функцију различитих бројања. За бројалицу *Једине, дудине*, Качапор наводи да је у време неписмености имала „практичну примену“ и замењивала је низ природних бројева, те су њоме „вршена пребројавања и рачуни. На пример: изброји се десет оваца и каже се има их `тудесет`, а ако их има 20 онда се каже `дудине тудесети`. Аналогно томе 100 се зове `тудесет тудесети`“ (Качапор, 1981: 160).



Пример 14. *Разбрајалица*¹⁵⁸

Брзалице (Пример 15.) су говорне форме засноване на појмовној и звуковној игри пуној алитерација и асонанци. Деца међусобно задају изразе које треба правилно, брзо и без застоја изговорити неколико пута (најчешће по три). Распоред гласова и слогова у изразу тежак је за изговор, а какофоничне конструкције¹⁵⁹ „скоро увек скривају неку замку захваљујући којој је врло лако направити говорну грешку“ (Поповић, 2007: 100).



Пример 15. *Брзалица* (Качапор, 1984: 160)

¹⁵⁶ Асонанца (лат. *assonare* - звучати у складу) је „фигура дикције која настаје понављањем истих самогласника у више речи у стиху или реченици, чиме се постиже одређени звучни ефекат“ (Поповић, 2007: 61).

¹⁵⁷ Рима је „потпуно или приближно подударане гласова на крају два или више стихова или полустихова, после акцентованог вокала“ (Поповић, 2007: 618).

¹⁵⁸ Бројалицу је 2014. год. у Сјеници забележио Буровић Дамир, студент Учитељског факултета Београд- Наставно одељење Нови Пазар.

¹⁵⁹ Какофонична конструкција означава нескладну или нехармоничну комбинацију речи (Поповић, 2007).

Игре прстима (Пример 16.) су форма дечије традиционалне игре. У њиховим текстовима најчешће се спомињу животиње. Ритмизирано изговарање текста прати (усклађен) равномеран додир једног по једног прста. Прст који се задеси (подудари) на крају текста подвија се и тако се, постепено, смањује број испружених прстију. Текст се више пута изговара, све док се не подвију сви прсти.

Ше - го - ло пе - го - ло, ше - гман о - гман. Ди - њпо - го де - стан,
ка - ри ко - за. Фр - чи реп, тр - чи зец!

Пример 16. *Игра прстима* (Преузето из Маврић, Необјављени материјал, ауторова приватна збирка)

Пошалица (Пример 17.) је кратка усмена форма коју одликује доброћудни тон и блага подругљивост. Становништво новопазарског краја смишљало је пошалице у различитим приликама и у вези са различитим особама. Забележене су пошалице при чешљању вуне, када се шије, једе пита, преде, зету, званицама, сину¹⁶⁰.

Бе - жи Це - ле низ ца - ду да са - кри - је бра - ду.
Се - о крај ре - пу - ха и са - кри - о о - ба у - ха.

Пример 17. *Пошалица* (Преузето из Маврић, Необјављени материјал, ауторова приватна збирка)

Народ, услед богатог животног искуства, често препознаје, а затим, путем изрека сажето исказује и вреднује неке појаве. Изреке се у новопазарском крају називају још и *изречнице*. Реброња наводи да се у народу често каже: „Утуви ову

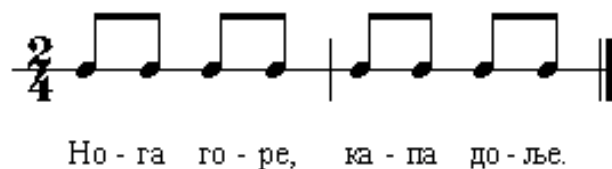
¹⁶⁰ Видети Башић, 2003а: 254-256.

изречницу, море ти требат“ (Реброња, Колаковић, 2004: 6-7). Оне (Пример 18.) представљају израз у облику формуле/ идиома који, сам по себи, носи код одређеног говорног подручја. Премда су малог обима, имају велики значај, јер су последица неке поучне истините приче или предања (Реброња, Колаковић, 2004).



Пример 18. *Изрека/изречница* (Преузето из Башић, 2003а: 228.)

Загонетке (Пример 19.) или, како се у новопазарском крају још називају „гонетаљке“ (Халиловић, Халиловић, 2015) су вид мисаоне игре у којима се „најпотпуније оживотворује“ феномен језичког стваралаштва (Чубелић, Према: Самарџија, 1985: 9) и „дух народа“ (Халиловић, Халиловић, 2015). Оне су сачињене из најмање два семантичка поља. То су поље у средишту загонетке (у првом плану описа) и поље са пренесеним (скривеним) значењем изван текста загонетке у коме се препознаје одгонетка (Лакићевић, 1979). Халиловић и Халиловић истичу да у планинама нису тражили „најмудрије главе“ да им казују загонетке, већ „сеоске шаљивџије“, а у градовима зидаре и трговце, јер „код такозваних озбиљних и такозваних угледних људи ово благо се није задржало“ (Халиловић, Халиловић, 2015: 10). Они наводе казивање Ибрахима Булића од кога су забележили значајан број загонетки у селу Паљеву, општина Тутин. „...постојала су надметања у загонетању на посижелима. Сви су играли, загонетали су у круг, али би из игре излазио онај који не може да постави загонетку која те вечери није била у игри. Годинама, у свакој прилици, на тим надметањима побеђивала је домаћица Хасима Булић“ (Халиловић, Халиловић, 2015: 13).



Пример 19. *Загонетка/ гонетаљка Баланџа* (Преузето из Халиловић, Халиловић, 2015: 15)

Кратке форме усменог стваралаштва (бројалице/ разбрајалице, игре прстима, пошалице, загонетке, изреке) израстају на језику и говору одређене средине¹⁶¹. Њихове „вредноте“¹⁶² утичу на разлике у изговору појединих реченица, група речи и слогова у речима. Једна од тих вреднота је и интензитет или акценат¹⁶³, која се дефинише као „посебно истицање појединих делова говора у говорном процесу“ (Пецо, 1971). Језици, језичке групе и дијалекти почивају на различитим системима акцентовања, што доводи до разлика у говорним ритмовима. Стандардни језик¹⁶⁴ почива на новоштокавском акцентском систему у коме постоје четири акцента (Пецо, 1971). То су краткосилазни (\\), дугосилазни (^), краткоузлазни (\) и дугоузлазни (/). У говорима овог система акцентуације правило је да акценти силазне интонације долазе на први слог двосложних и вишесложних речи, те да акценти узлазне интонације не могу стајати на последњем слогу двосложних и вишесложних речи (Пецо, 1971)¹⁶⁵. Уколико обратимо пажњу на говор становништва новопазарског краја (колоквијални говор) уочићемо разлику у односу на акцентуацију стандардног говора. Говор новопазарског краја, премда је делимично неуједначен¹⁶⁶, у великој мери има заједничке карактеристике. Одликују га: 1) постојање старог дугог акцента на крајњем слогу речи, 2) стари дуги акценат на унутрашњем слогу речи, 3) појава да речи, које су примиле новоштокавске акценте при промени облика, задржавају

¹⁶¹ Језик и говор су тесно повезани, међусобно условљени и нераздвојиви. Док језик представља систем знакова, говор је „дјелатност говорне особе, која се састоји у употребљавању језика или ма којег његовог дијела у сврху узајамног дјеловања с другим члановима говорне заједнице“ (Bloch, Према: Симеон, 1969: 435).

¹⁶² Под појмом вредноте говора Губерина подразумева прозодијске елементе говора - паузу, реченички темпо, интонацију и интензитет (Губерина, 1967). Пауза је акустичка празнина која раздваја скупине гласова, а реченички темпо брзина којом се изговарају поједине реченице или делови реченице (Лешић, 2008, Шипка, 2011). Интонација представља промену висине тона у изговарању речи, група речи и реченица.

¹⁶³ Поред термина акценат (нем. *akzent*, фран. *accent*), код нас се употребљава и назив нагласак, мада је термин акценат чешћи у употреби.

¹⁶⁴ Стандардни језик је „престижни варијетет језика којим се врши споразумевање (усмено и писмено) у свим видовима јавне употребе језика у одређеној језичкој заједници...то је језик којим се говори и пише у школи, у администрацији, у средствима масовне комуникације (штампа, радио, телевизија), тим језиком се развија култура и наука, а у књижевности је средство уметничког стварања“ (Лучић, www.riznicasrpska.net).

¹⁶⁵ Колоквијални или народни језик је „скуп свих народних говора или дијалеката који по неким својим битним карактеристикама, прије свега по заједничкој супстанци и структури, представљају цјелину и разликују се од других, сусједних дијалекатских система, тј. од сусједних језика“ (Шипка, 2011: 15). У Европској повељи о регионалним и мањинским језицима (*Европска повеља о регионалним и мањинским језицима*, 1992) говори се и о територијалним, регионалним језицима и језицима мањина без обзира на њихову стандардност или колоквијалност, те отуда Ликоманова предлаже увођење термина званични и службени језик за стандардни језик, а колоквијалност за регионалне и мањинске језике (Ликоманова, 2012).

¹⁶⁶ Бајрактаревић наводи да је херцеговачки говор (преко пријепољског и нововарошког подручја) убрзао раније започет процес померања старих акцената у сјеничкој зони, те да се говор у њој делимично разликује од говора у осталом делу новопазарског краја (Бајрактаревић, 1970).

архаичну акцентуацију, 4) селективно померање акцента на проклитику¹⁶⁷. Да бисмо указали на то како се ове акцентске карактеристике рефлектују на говорни ритам новопазарског краја, имајући у виду да говор „може бити дескрибован са мање-више поузданим односима дужина“ (Васиљевић, З., 1999: 46), даћемо неколико упоредних примера стандардног и колоквијалног говорног ритма за сваку акцентску карактеристику.

1) Стари дуги акцент на крајњем слогу:

стандардни говор



ру - ком (инструментал)



ду - шом (инструментал)



же - не (генитив)



во - де (генитив)

говор новопазарског краја



ру - ком (инструментал)



ду - шом (инструментал)



же - не (генитив)



во - де (генитив)

¹⁶⁷ Проклитике су, најчешће, једносложни или двосложни предлози, везници и негације. Услед акцентских померања у прошлости дошло је и до померања акцента на проклитику. Међутим, у новопазарском крају има и примера где није извршено ово померање. Најчешће су то примери где је проклитика негација.

2) Стари дуги акценат на унутрашњим слоговима:

стандардни говор



де - во - јка



ле - по - та - ма .

говор новопазарског краја



де - вој - ка



ле-по та - ма

3) Речи које су попримиле новоштокавске акценате (*на́род, јèзик, ду́ша, ру́ка*), али при промени облика речи задржавају архаичну акцентуацију (*нарóдом, језѝком, душóм, рукóм*).

стандардни говор



је - зи - ком



во - де - ни - ца



Сје - ни - ца

говор новопазарског краја



је - зи - ком



во - де - ни - ца



Сје - ни - ца

4) Групе речи у којима није извршено померање акцента на проклитику.

стандардни говор



не мо - же



не дам

говор новопазарског краја



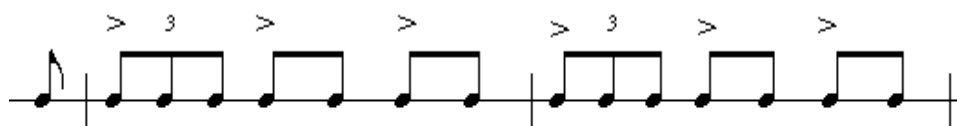
не мо - же



не дам

Задржавање старих акцената на последњем и унутрашњим слоговима речи, као и не преношење акцента у појединим групама речи на проклитику одразило се и на присуство узмаха у говорном ритму. Анализом збирке пословица и изрека/ изречница новопазарског краја (Реброња, Колаковић, 2004) увидели смо да је чак 314 њих са узмахом (Пример 20.). Међутим, анализом етномузиколошких записа песама утврдили смо да у њима нема узмаха.

- говорни ритам новопазарског краја



Док му - дри ћу - при - ју на - ђе лу - ди и во - ду пре - ђе.

Пример 20. *Узмах* (Преузето из Реброња, Колаковић, 2004: 28)

У говору новопазарског краја присутан је велики број турцизама (Пример 21.)¹⁶⁸ који су се значајно одразили на лексички фонд и реченичну синтаксу¹⁶⁹. Претпостављамо да они, у већој мери, нису утицали на акцентуацију новопазарског краја, јер „речи страног порекла, када се уклопе у домаћи лексички фонд, без обзира на њихово порекло и време преузимања, подвргавају се, у

¹⁶⁸ Реч „инек“ од глагола *inmek* - сићи, „бинек“, од глагола *binmek* - попети се, „екмек“ - хлеб, „ун“ (*un*)- брашно, „фурунђи“ од речи *furuncı*- пекар.

¹⁶⁹ Турски језик се у новопазарском крају паралелно говорио све до балканских ратова 1912-1913 год. Он је имао снажан утицај на говор, певање и песме локалног становништва. Више о томе видети у Şentürk, Niksic (2013). *Geleneksel Boşnak Müziğinde Türk Halk Şarkıları. IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı*, No. 49. Cilt 2, 491-502. Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları.

највећем броју случајева, свим фонетским и морфолошким изменама које вреде и за речи домаћег порекла“ (Пецо, 1971: 48).

И - нек би - нек, Ста-мбул ђе - не ђек Те - вап е - кмек,
 фру - нђи ђе - те - ре ђек У - нђи, ду - нђи, А - ли а - га фу - ру-нђи.

Пример 21. Турцизми у бројалицама (Избор народних умотворина, 1987: 37)

Да би указали како се овај систем акцентовања одражава на говорни ток записаћемо ритам загонетке *Јела* (Пример 22.) према говорном ритму стандардног језика и говорном ритму новопазарског краја.

- говорни ритам стандардног језика

Је - ла је - ли - ка, ли - ста ве - ли - ка, не хва - та мје - ста ви - ше од ље - шни - ка.

- говорни ритам новопазарског краја

Је-ла је-ли-ка, ли-ста ве-ли-ка не хва-та мје-ста ви-ше од ље-шни-ка.

Пример 22. Говорни ритам загонетке *Јела*

2.4. Компоненте народног музичког израза

Разумевање народних песама није могуће без анализе структура које дају целину музичком изразу. То су мелодија, тоналне основе, ритам и форма. У том правцу, прво смо одредили узорак песама, анализирали структуре које су битне са аспекта нашег рада (обим мелодија, тоналитет, иницијалиси, финалиси, ритмичка структура и форма) и извели закључак о њима. Анализирали смо 1013 песама новопазарског краја из три етномузиколошке збирке¹⁷⁰:

1. Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака* Београд: САНУ.
2. Васиљевић, М. (1967). *Югославские народные песни из Санджака, Записаны от народнога певца Хамдии Шахинпашича*. Москва.
3. Вукосављевић, П. и сар. (1984). *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско-сјеничке висоравни*. Београд: Радио-Београд.

Сматрамо да је за даље праћење и разумевање текста потребно и да кажемо по нешто о свакој од ових збирки. Зборник *Народне мелодије из Санџака*, објављен је 1953. год. и представља прву етномузиколошку збирку лирских песама овог краја¹⁷¹. Песме за овај зборник Васиљевић је забележио непосредно после Другог светског рата (1947 - 1949. год.) у једној, тада изразито конзервативној средини, те оне представљају аутентични музички материјал¹⁷².

¹⁷⁰ У потрази за записима песама, поред етномузиколошких, наишли смо и на друге збирке и радове са песама новопазарског краја. Збирка Дездаревића (Дездаревић, 1997) садржи ауторске песме Зехба Пекушића, интерпретатора народних песама и писца стихова и музике по узору на народне песме из Прибоја. У збиркама Ћатовића (Ћатовић, 1985, 1989) налазимо на обраде народних песама новопазарског краја за дечији и женски хор. У радовима Павловићке (Павловић, Б. 2004), Кујевића и Курпејовића (Кујевића, Курпејовића, 1986) налазе се записи из етномузиколошких збирки Васиљевића (Васиљевић, М., 1953) и Вукосављевића (Вукосављевић и сар. 1984). У радовима Курпејовића (Курпејовић, 1995, 1998,) налазе се непоуздани записи песама. Ове збирке и радови, из наведених разлога, нису били предмет наше анализе.

¹⁷¹ Пари и Лорд, а касније Лорд и Бинам су у току истраживања јужнословенске поезије (више о том истраживању видети овде у напомени 132 на стр. 48), поред великог броја „мушких“ снимили и одређен број „женских“ песама (Bartok, Lord, 1978: 247). Музиколошким аспектима певаног материјала у почетку се бавио Херцог (Herzog), тадашњи професор Универзитета Колумбија, да би, касније, он овај рад препустио Бартоку. Барток је са Лордом 1978. год. објавио збирку „Yugoslav Folk Songs“ која садржи текстове и транскрипције 75 од укупно 11 000 сакупљених лирских песама (видети Bartok, Lord, 1978). Увидом у ову збирку нисмо наишли на песме из новопазарског краја, али претпостављамо да се налазе у снимљеном материјалу.

¹⁷² Васиљевић је записивање песама новопазарског краја започео још 1934. год. када је у два наврата, за време школског распуста 1934. и 1935. год., путовао у околину Тутина и Новог Пазара.

Зборник је сачињена из шест делова. У првом делу, насловљеном *Објашњење знакова и терминологије* (на француском и српском језику) Васиљевић објашњава етномузиколошке знакове и терминологију које, до тад, није било у стручној литератури (колигациони амбитус, диафонија, дилатација, иницијалис, називи за народне лествице, за врсте финалиса и др). У другом делу овог зборника, он износи детаљну анализу тоналних и ритмичких основа, као и анализу облика забележених песама. Трећи део зборника чине етномузиколошки записи 500 песама¹⁷³ са ознакама врсте (љубавна, сватовска...), подацима о певачу од кога је песма записана (име и месту) и комплетним текстом код појединих песама¹⁷⁴. У четвртном делу зборника налази се речник непознатих речи¹⁷⁵, а у петом подаци о местима¹⁷⁶ и имена певача од којих је Васиљевић сакупио песме. Шести део је регистар нотних примера по редном броју и азбучном реду.

Зборник *Югославские народные песни из Санджака* објављен је 1967. год. и чине га песме које је Миодраг Васиљевић забележио од Хамдије Шахинпашића, народног певача из Пљеваља. Између 1947. и 1949. год., у периоду када је сакупљао песме објављене у зборнику *Народне мелодије из Санџака*, Васиљевић се упознаје са Шахинпашићем. Године 1960. он од Шахинпашића бележи 300 песама, за које се претпоставља да их је, претежно, усвојио од своје мајке¹⁷⁷. Васиљевић је желео да објави забележене песме под називом *Монографија једног*

Међутим, тај рад је, према његовим речима, био уништен за време бомбардовања Београда, априла 1941 год. (Васиљевић, М., 1953).

¹⁷³ У овом зборнику број забележених песама означен је са 400. Међутим, одређени број њих јавља се у више варијанти које је Васиљевић означио словима (а, б, в, г). Код њих, без обзира на њихову заједничку тоналну основу и обим мелодије, постоји значајна разлика у погледу иницијалиса, ритма и форме. Зато смо при анализи варијанте посматрали као посебне песме, те је укупан број анализираних песама из овог зборника 500.

¹⁷⁴ Васиљевић истиче да је текстове песама у овом зборнику записала његова супруга, те да су они „по правилу записивани у току певања, по казивању врло изузетно“ (Васиљевић, М., 1953: IX). Народни певачи, често, певају само прву строфу, те је код великог броја песама из овог зборника, на жалост, записана само прва строфа. Сматрамо да се у радовима из области усмене књижевности, етнокорологије и етнологије могу пронаћи текстови који недостају.

¹⁷⁵ У песмама је заступљен велики број речи страног порекла. За поједине од њих Васиљевић истиче да „имају специјално значење у Санџаку“ (Васиљевић, М., 1953: XII).

¹⁷⁶ Песме за овај зборник Васиљевић је сакупио у Бијелом Пољу, Бистрици, Новој Вароши, Седобри, Новом Пазару, Ђонлијама, Војковцима, Доњем Крњину, Прибоју, Пљевљима, Потрлици, Пријеполу, Сјеници, Кладници, Житнићу, Првошеву, Звијезди и Сеошници.

¹⁷⁷ Маглајлић наводи да је Шахинпашић због тешког оштећења вида „у раном дјетињству, али довољно одрастао да би могао памтити пјесме, мјесецима морао носити завој на очима. Тако је био упућен да се стално налази у мајкином друштву, а како су јој - због ручног рада, и због пјесме – често долазиле жене, а и она ишла у комшилук, дјечак Хамдија био је често у прилици да слуша пјесме, и оне су му се урезивале у сјећање“ (Маглајлић, 2006: 64).

певача – Хамдије Шахинпашића, али није било интересовања за њу. Године 1961. у Београд долази руски етномузиколог С. В. Аксјук и односи ову збирку и тонске записе у Москву, где је и објављена 1967. године, четири године после Васиљевићеве смрти, под називом *Югославские народные песни из Санджака*¹⁷⁸ (Перић, 2006).

Збирка *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско – сјеничке висоравни* је етномузиколошка и етнокорееолошка студија Пештерске висоравни са почетка деведесетих година XX века. Збирка је подељена на три дела. Првим, етномузиколошким делом ове збирке, бавио се Вукосављевић и он садржи записе вокалне традиције Пештерске висоравни, за коју Вукосављевић истиче да „добрим делом, припада најстаријем облику народног музицирања“ (Вукосављевић и сар., 1984: 6) и мали број записа вокално-инструменталне музике (певање и свирање уз гусле, деф, тамбуру). У овом делу налази се 213 песама и све оне су биле предмет наше анализе. Други, етнокорееолошки део збирке, приредила је Оливера Васић. Он представља студију народних игара (орске игре, игре са посетка, чобанске игре), опис прилика, места за играње и њихове улоге у свакодневном животу становништва. Трећи део збирке приредила је Јасна Бјеладиновић и чини га опис српске и бошњачке народне ношње Пештерске висоравни (мушке и женске).

Песме из збирки *Народне мелодије из Санџака и Югославские народные песни из Санджака* углавном су записане од варошких певача, те ћемо њихове одлике (одлике анализираних структура) посматрати као карактеристике варошког певања¹⁷⁹. Са друге стране, одлике песама из збирке *Народне мелодије, игре и ношње Пештерско – сјеничке висоравни*, посматраћемо као карактеристике музичке традиције Пештерске висоравни.

¹⁷⁸ Иста збирка са текстом на босанском језику и латиничним писмом, без превода стихова на руски језик, објављена је 2002 год. у Сарајеву. Видети Шахинпашић, Х. (2002). *По Таслици пала магла*. Завичајни клуб Пљевљака и пријатеља Пљеваља из Босне и Херцеговине. Сарајево.

¹⁷⁹ Од 800 песама из ове две збирке Васиљевић је 53, односно 6.62% забележио у Сјеници и њеној околини. Десет или 1.25% забележио је у селима ван Пештерске висоравни, док је 437 или 92.13% песама забележио у варошима ван ње (Бијело Поље, Нова Варош, Нови Пазар, Прибој, Пљевља и Пријепоље). Зато смо одлике песама из ова два зборника посматрали као карактеристике варошког певања.

2.4.1. Фактура песама

Фактура је, како Чавловић истиче, први ниво организације музичког дела. То је оно што зовемо конкретним излагањем, то јест број мелодијских линија – гласова, њихов распоред и карактер кретања (Чавловић, 1998: 57). Фактура песама новопазарског краја јавља се у виду монофоније и полифоније. У песмама монофоног типа разликујемо три облика музицирања: једногласје (Пример 23.), истогласје (Пример 24.) и „дијалогизирање“ (Пример 25.). Једногласје је извођење мелодијске линије од стране једног певача, док је истогласје извођење у којем се упркос групном певању чује једногласан напев. Према Вукосављевићевим речима оваква врста извођења подразумева „добро међусобно познавање певача и дуготрајно заједничко упевавање“, те у њему „чак и веће групе мелодијских украса бивају истоветно изведене“, чак и са истом бојом гласа (Вукосављевић и сар., 1984: 13). У „дијалогизирању“ једна група певача „почиње или зачиње, а друга прихвата мелодију после отпеваног стиха“ (Васиљевић, М., 1953: XXVIII).

Пример 23. Једногласна песма (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 256)

Пример 24. Истогласје (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 60)

The image shows a musical score for a polyphonic song. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line in Cyrillic: "ЧУ-ВАН, ЧУ-ВАН ОБ-ЦЕ О-КО МО-ВЕ МКО-ЛЕ НИ-САН, НИ-САН КРИ-ВА ШТО МЕ НОН-ЦИ БО-ЛЕ." The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by parallel motion between the two parts, creating a rich, layered sound.

Пример 25. Диалогизирање (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 64)

Полифоне/вишегласне¹⁸⁰ песме у новопазарском крају јављају се у облику двогласја и четворогласја. Двогласје/дијафонија представља певање (или певање уз свирање) две сличне или потпуно различите мелодијске линије од стране две групе певача (или певача уз инструменталну пратњу). Претежно се јавља у облику горштачке дијафоније. Представља остатак неолитско-мегалитске културе балканских староседелаца (Васиљевић, М., 1953) и одликују је дисонантни хармонски интервали као делимична или стална појава, као и узани амбитус мелодије у коме је кварта највећи градивни интервал. Двогласје се остварује на следеће начине: 1. истогласје пресецају силазни секундни покрети, док је завршетак истогласан; 2. истогласје пресецају силазни секундни покрети и на завршетку горњи глас се спушта секундом испод доњег гласа; 3. истогласје пресецају покрети силазне секунде, а други глас завршава секундом испод првог гласа; 4. други глас узлазном секундом ступа у истогласје (Вукосављевић и сар., 1984). Према завршном интервалу између два гласа дијафонија се дели на унисону, секундну и терцну (Васиљевић, М., 1953). Унисона дијафонија (Пример 26.) има интервал чисте приме, или октаве у двогласном финалису. Она заснива свој мелодијски израз изнад лежећег тона који је раван финалису по својој висини. Кретања испод финалиса дотичу само велику секунду. Код унисоне дијафоније сливање финалиса и лежећег тона фиксира у свести певача завршни тон који има акустички и психолошки приоритет међу свим тоновима мелодије (Васиљевић, М., 2003).

¹⁸⁰ Полифонија означава вишегласје у коме сви гласови изводе равноправне мелодијске линије (Сковран, Перичић, 1986).



Пример 26. Унисона дијафонија (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 68)

Секунда дијафонија има инатервал велике секунде у двогласном финалису (Пример 27.). Ова дијафонија остварује се на тај начин што једна група певача пева један мелодијски образац, а друга јој се, певајући исти мелодијски образац, придружује са закашњењем. Том приликом, друга група на почетку и крају стиха, понире гласом испод основне тонске висине (финалиса - g). Сматра се да је велика секунда настала из тежње народног певача да потврди финалис, односно, да формира каденцу која изражава крај музичког израза (Вукосављевић и сар., 1984).



Пример 27. Секундна дијафонија (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 93)

У новопазарском крају терцна дијафонија јавља се у облику варошке терцне дијафоније (Пример 28.) са чистом квинтом у хармонском интервалу финалиса¹⁸¹. Чиста квинта у завршном односу гласова карактеристична је за панонску или северобалканску терцну дијафонију, али се, према Васиљевићевим

¹⁸¹ Васиљевић терцну дијафонију дели на истарску и варошку. Варошка терцна дијафонија обухвата малу, односно, велику терцу, или чисту квинту у хармонском интервалу финалиса (Васиљевић, М., 1953).

речима, јавља „и у зглашавању примитивних народних инструмената са три струне“ (Васиљевић, М., 1953: XX).

The image shows a musical score for a three-stringed diaphanous instrument. It consists of three staves. The first staff is labeled 'A(10)' and has a time signature of 11-4,1. The lyrics are 'ЈА САМ ШЕ - ХО, ЈА У ГРИЈЕХ НЕ - ЋУ'. The second staff is labeled 'A'(10+1)' and has a time signature of 11-1,1. The lyrics are 'ЈА САМ ШЕ - ХО, ЈА У ГРИЈЕХ НЕ - ЋУ, ВАД!'. The third staff is labeled 'B(6)' and has a time signature of 3-1,1. The lyrics are 'ВАД, ВАД, ВАД, ВАД, ВАД, ВАД!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Пример 28. *Варошка терца дијафонија* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 134)

У четворогласју новопазарског краја (Пример 29.) први и трећи глас истовремено доносе сличну мелодију (први глас на појединим местима креће се ка горњој, а трећи ка доњој секунди финалиса), док други и четврти улазе са закашњењем доносећи исту мелодију са повременим скретањима за секунду на ниже у односу на финалис.

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Мој не-ве-ке' and has a time signature of 3/4. The second staff is labeled 'До-шло вре-ме' and has a time signature of 3/4. The third staff is labeled 'Мој не-ве-ке' and has a time signature of 3/4. The fourth staff is labeled 'Мој не-ве-ке' and has a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

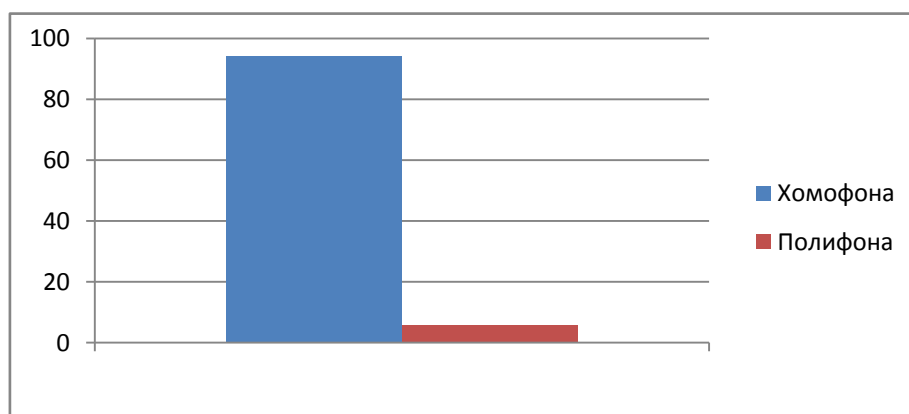


Пример 29. Четворогласје (Вукосављевић и сар., 1984: 107)

Након анализе фактуре песама новопазарског краја добијени су следећи резултати (Табела 1. и Графикон 1.):

Табела 1. Фактура песама¹⁸²

Фактура песама		Етномузиколошке збирке							
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%	N	%	
Моноф.	Једногласје	499	300	147	946	93.39	955	94.27	
	Истогласје	0	0	1	1	0.1			
	Дијалог-зирање	0	0	8	8	0.79			
Полиф.	Двогласје	Унисона	0	0	26	26	2.57	58	5.73
		Секундна	0	0	30	30	2.96		
		Терцна	1	0	0	1	0.1		
	Четворогласје	0	0	1	1	0.1			
N		500	300	213	1013	100	1013	100	



Графикон 1. Фактура песама¹⁸³

¹⁸² У Табели 1. N означава апсолутан број, а % релативан број песама у односу на истраживани скуп.

Уколико погледамо Графикон 1. запазићемо да у новопазарском крају монофоно певање доминира у односу на полифоно. Вишегласје се, скоро у потпуности, јавља на Пештерској висоравни¹⁸⁴ (видети Табелу 1.), што је одраз рефлексије антропогеографских чиниоца на свакодневни живот и рад становништва, те чување стада у групи, мобе при кошењу и плашћењу ливада...пружају „могућност за међусобно натпевавање...“ (Кујевић, Курпејовић, 1986: 41). Најзаступљенији вид вишегласја је секундна дијафонија (2.96%), а за њом следе унисона (2.57%), терцна дијафонија¹⁸⁵(0.10%) и четворогласје (0.10%). У осталим деловима новопазарског краја преовладава монофонија у виду једногласја (93.39%), док су „дијалогизирање“ (0.79%) и истогласје (0.10%), као видови монофоније, забележени у малом броју и то само на Пештерској висоравни.

2.4.2. Структура мелодије

Мелодија је „низ тонова различите висине и трајања, уобличен у формалну, смисаону и естетску целину“ (Деспић, 1986: 1). Она је најбитнија компонента и најсамостални носилац музичког израза, настао као резултат дуготрајног развитка и прелаза квантитативних тонских особина у квалитативне. Да би дошли до закључка о мелодијама песама новопазарског краја било је потребно да прво анализирамо њихов обим.

Обим мелодија у народним песмама зависи од више фактора. Најзначајнији су опсег гласа певача-ствараоца, звучне карактеристике инструмента уз које су настале, дужина, карактер и емоционални „набој“ (драматична или лирски распевана мелодија има већи) (Деспић, 1986: 4). Мелодије песама најстаријег

¹⁸³ Квадрати на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене фактуре песама из Табеле 1., док бројеви на левој страни означавају релативан број песама у односу на анализирани скуп.

¹⁸⁴То су места Мелаје, Точилово, Лескова, Буђево, Расно, Камешница, Дуга Пољана, Штаваљ, Чипаљи, Драгојловиће, Врсјенице, Раждагиње, Дујке Тријебине, Гоње, Милошев До, Лопиже, Чедово, Урсуле, Кладница, Сугубине и Сјеница, која се налазе између планина Голија, Нинај, Гиљева и Озрен (Вукосављевић и сар.,1984).

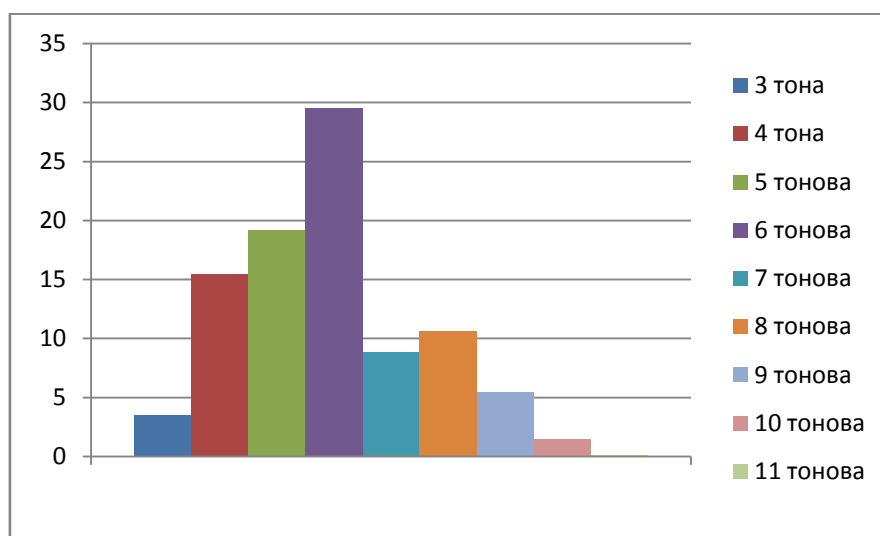
¹⁸⁵ Само песма *Ја сам Шехо* (Васиљевић,М., 1953: 134) припада терцној дијафонији варошког типа. Зечевић истиче да се уз њу у Новој Вароши „нарочито радо“ играло коло (Зечевић, 1983: 26). С обзиром на квинтни завршетак у финалису претпостављамо да је извођена уз пратњу проструне санџачке тамбуре.

слоја музичке традиције одраз су зачетка тоналног музичког мишљења и одликује их мали (секунда, умањена, мала и велика терца, као и чиста кварта), а песме нешто новијег порекла већи обим мелодије (до октаве, или га премашује за 2-3 тона).

Обим мелодије анализирали смо само код монофоних песама новопазарског краја (955 песама), зато што се поставка музичке писмености на млађем школском узрасту поставља путем певања песама монофоне фактуре. Анализом смо дошли до следећих резултата (Табела 2., Графикон 2.; Резултати појединачних обима песама монофоне фактуре налазе се у ПРИЛОГУ I):

Табела 2. *Обим мелодија монофоних песама*¹⁸⁶

Број тонава	Етномузиколошке збирке				
	Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%
3	13	0	23	36	3.55
4	83	10	64	157	15.50
5	118	39	37	194	19.15
6	150	127	22	299	29.52
7	52	38	0	90	8.88
8	59	46	3	108	10.66
9	20	32	3	55	5.43
10	4	7	4	15	1.48
11	0	1	0	1	0.10
Свега	499	300	156	955	94.27



Графикон 2. *Обим мелодија*¹⁸⁷

¹⁸⁶ У Табели 2. N означава апсолутан број, а % релативан број песама у односу на анализирани скуп.

Уколико погледамо Табелу 2. и Графикон 2. можемо уочити да је најмањи обим мелодија у песама терца, а највећи ундецима. Такође увиђамо и да су најфреквентнији обими сексте (29.52%), квинте (19.15%) и кварте (15.50%), а да је најмањи број песама обима дециме (1.48%) и ундециме (0.10%). 67.72% анализираних песама има обим до 6, а 26.55% изнад 6 тонова. 87.25% песама има обим до октаве, док свега 7.01% већи од октаве. Уколико погледамо појединачне обиме песама (видети Прилог I.) уочавамо да су најфреквентнији појединачни обими од f1-d2 (26.85%), од f1-c2 (15.79%) и од f1-b1 (14.02%). Најмањи обим је умањена терца (g1-hes1 0.49% и fis1-as1 0.30%), а песме овог обима забележене су само на Пештерској висоравни, што потврђује став да музичка грађа Пештерске висоравни чува песме најстаријег порекла. Из Табеле 2., такође, можемо уочити да свега 10 песама (0.99%) Пештерске висоравни има обим већи од сексте. Занимљиво је да међу песама које је Васиљевић забележио од Шахинпашића (Васиљевић, М., 1967) нема песама обима терце, те да свега 10 песама (0.99%) из исте збирке има обим кварте. То нам говори да су варошке песме разгранатијих мелодија у односу на песме Пештерске висоравни. Песме са обимом већим од 6 тонова, углавном, су забележене у збиркама са варошким песама, што потврђује Васиљевићев став да је за једногласно певање по варошима карактеристичан шири амбитус мелодије (Васиљевић, М., 1953).

У мелодијама монофоних песама преовлађује постепено кретање чиме се уочава тежња за континуитетом мелодије као тонске линије. Најчешћи интервали су велика и мала секунда у оба правца (Пример 30.).

Пример 30. *Покрет мале секунде* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 2)

¹⁸⁷ Квадрати на десној страни графикана означавају ступце којима су представљени обими песама из Табеле 2., док бројеви на левој страни означавају релативан број песама у односу на анализирани скуп.

Мелодијска линија у песмама некада бива прекинута и мелодијским скоком. У песмама мањег мелодијског обима скокови су ретки и, најчешће, се попуњавају украсним тоновима (Пример 31.).



Пример 31. Скок терце (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 33)

У песмама је чест скок кварте навише и то из секунде доњег проширења дорског тетра хорда у трећи тон низа. Овај скок се, затим, постепено попуњава секундним покретом наниже, а каткад суседном секундом наниже, а затим понављањем претходног тона и настављање секундног низа наниже (Пример 32.).



Пример 32. Скок кварте навише (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 20)

Међу песмама има и примера са скоком кварте наниже (Пример 33.).



Musical score for Example 33. It consists of two staves of music in a minor key. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note, followed by a descending quarter note interval. The lyrics are "ЉУ - БА ПА - ВЛА НА ЗЛО НА - ГО -". Above the staff, there are markings: "A(10)" and "СЈЕНИЦА". The second staff continues the melody with a descending quarter note interval. The lyrics are "- ВА - РА, НА ЗЛО НА - ГО - ВА - РА". Above the staff, there are markings: "4-II;" and "B(10-4)".

Пример 33. Скок кварте наниже (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 33)

У љубавним песмама често се јављају скокови квинте навише који се попуњавају постепеним секвентним обигравањем око суседног тона наниже (Пример 34.).



Musical score for Example 34. It consists of three staves of music in a minor key. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note, followed by an ascending quint interval. The lyrics are "САЛКО СЕ ВИ - ЈА, ПРЕ - ВИ - ЈА,". Above the staff, there are markings: "A(8)" and "1-4;". The second staff continues the melody with an ascending quint interval. The lyrics are "У МИ - ЛЕ МАД - КЕ НА КРИ - ЛУ,". Above the staff, there are markings: "B(8)" and "5-4;". The third staff continues the melody with an ascending quint interval. The lyrics are "У МИ - ЛЕ МАД - КЕ НА КРИ - ЛУ,". Above the staff, there are markings: "B*(8)" and "5-1;".

Пример 34. Скок квинте навише (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 80)

У песмама наилазимо и на скок сексте навише (Пример 35.).

Пример 35. Скок сексте навише (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 144)

У мелодији песама новопазарског краја учавају се типизирани и доминантни градивни елементи, формуле/ мелодијски обрасци народног музичког израза. Формула представља “општа, фиксирана места која кроз начело поновљивости (без обзира на варијантност окружења или баш због тога) добијају карактер како типично националног, тако и универзалног“ (Милетић, 2011: 38).

Анализом мелодија утврђена су општа места, која представљају формуле, утврђене мелодијске обрасце песама новопазарског краја, а то су:

1. Сол-фа-сол однос финалиса и субфиналиса у песмама малог обима са подваријантама сол-ла-сол-фа-сол, сол-ла-фа-сол и си-ла-фа-сол.
2. Поступни силазни низ од терце изнад финалиса ка финалису (си-ла-сол) у песмама великог обима мелодије.

При анализи песама често наилазимо на појаву да се исте песме, на релативно малом подручју, певају на различите мелодијске клишее. Пример за то јесте песма *Ја пораних јутрос рано*, те у наставку наводимо сва три примера забележена од различитих певача (Примери 36.), (Пример 37.), (Пример 38.).

Пример 36. *Ја пораних - Верзија 1* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 100)

Пример 37. „*Ја пораних јутрос рано*“ *Верзија 2*
(Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 165)

Пример 38. „*Ја пораних јутрос рано*“ *Верзија 3*
(Преузето из Васиљевић, М., 1967: 36)

Једна од изразитих одлика мелодија новопазарског краја јесте оријентална мелизматика која се јавља као израз виртуозитета, како у вокалној, тако и у

инструменталној музици. Она се интензивно ширила и „задобијала етничка подручја где су Турци најдуже владали“ (Васиљевић, М., 2003а: 386). Извршила је велики утицај на ритам, форму и тоналне основе у песмама, али је и „петрифицирала извесне облике старог материјала и пренела их из једне историјске епохе у другу,, (Према: Васиљевић, З., 1988: 190). Мелизматика у песмама новопазарског краја јавља се у виду једноставних украса, пролазних и скретничних тонова, али и дужег низа тонова, веома комплексног за извођење гласом (Пример 39.).

Пример 39. Мелизматика у песмама (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 120)

2.4.3. Тонална структура

У ужем смислу појам тоналитет означава организовани сплет „првенствено хармонских односа и функција који гравитирају заједничкој тоници, а подлогу им чини дурско-молски лествични систем“ (Деспих, 1971: 3). Овакво значење тоналитета везује се за епоху традиционалних стилова - барок, класика, романтизам. С обзиром да у целокупном развоју музичке уметности још од прапочетака постоји тонална гравитација, претежно, мелодијског карактера у којој се лествична база мења и развија (почев од најпримитивнијег језгра из само два до три тона, преко видова пентатонике до модалне дијатонике), тоналитет, у ширем смислу, представља систематску и тонално централизовану организацију музичког ткива „без обзира на лествичну подлогу, хронолошку локацију и примат мелодијског или хармонског елемента“ (Деспих, 1971: 3). Битан моменат у развоју тоналног система била је појава фиксираниг тона¹⁸⁸ који је постао

¹⁸⁸ Претпоставља се да је праčovек произвео први инструментални тон на тетиви ловачког лука, те да се овај тон (његова висина) убрзо фиксирао као финалис примитивних мелодија (Перичић, 1968).

интонациони ослонац - тонални центар од којег се глас удаљава и којој се враћа услед психофизиолошки условљене тоналне гравитације (Деспић, 1971). Однос финалиса мелодије и лежећих тонова у инструменталној традицији дао је потпору Васиљевићу за теорију тоналних основа народне музике код нас¹⁸⁹, која представља „нов елемент у европској музичкој теорији“ (Буловић, 2006: 49). Васиљевић истиче да се у основи народног певања налазе лествице аутентичног типа - дијатонске и хроматске - са финалисом који је истовремено и тонални центар. Он наглашава да народне мелодије не обухватају увек одређени број тонова у амбитусу, те су, услед тога, њихове лествице потпуне и непотпуне. Потпуне лествице образују оне мелодије које имају најмање октавни амбитус изнад финалиса. Непотпуне лествице или, како их Васиљевић још назива, тонски нивози јављају се код дијафоних и монофоних народних мелодија које не досежу октаву изнад финалиса. Група мелодија народног тонског система прво образује тонске нивозе, па тек онда лествице одговарајућег модуса (Васиљевић, М., 2003), те ћемо, пре него изложимо типове аутентичних лествица које је дефинисао Васиљевић, указати на неке од њих.

Посматрајући песме наишли смо на песме које у основи имају дорски (Пример 40.) и фригијски трихорд, као и мелодије истих модуса са дотицањем секунде испод финалиса (Пример 41.).

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains the melody for the lyrics "МО - ЈА МА - ЈА, ЈЕ - ЈЕ МЕ - НЕ,". The second staff contains the melody for "НЕ ДА - ЈУ МЕ У - ЗЕТ' ТЕ - БЕ,". Both staves feature a Dorian triad (A-B-C) and a 3-1 fingering. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are written in Serbian Cyrillic script.

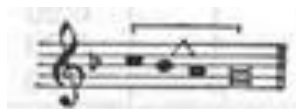
Пример 40. Дорски трихорд (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 3)

¹⁸⁹ Васиљевић је феномен лежећег одредио као најмаркантнију одредницу структуре вокалног и инструменталног израза. Лежећи тон је „тонска функција вишег реда у вертикалној организацији народног музичког израза, која се јавља у другом гласу и сталним или повременим звучањем прати мелодију која се развија изнад њега. Такође, тон или тонови који прате мелодију на адекватним народним инструментима, или при свирци једногласних инструмената када један свира мелодију, а други је прати сталним звучањем тона“. Лежећи тонови могу бити финалис, субфиналис и квинта испод финалиса (Милетић, 2011: 222). Из Васиљевићеве *Табеле лежећих тонова* (видети табелу у Вукичевић-Закић, Радиновић, 2006: 43) закључујемо да се у мелодијама новопазарског краја јављају стални и промењиви лежећи тонови. Стални лежећи тонови на месту финалиса мелодије јављају се у виду једног (секунда испод финалиса - код свирања на гулама) и два стална лежећа тона - секунда и финалис (код свирања на двоструној санџачкој тамбури) и секунда и квинта испод финалиса (код свирања на троструној санџачкој тамбури). Промењиви лежећи тонови јављају се у виду два промењива лежећа тона - секунда и квинта испод финалиса.

ХАД НА БР - ДО, НА ВИ - - СО - КО,
 ХАД НА БР - ДО НА ВИ -
 - СО - КО, НА ВИ - СО - КО

Пример 41. Дорски трихорд са дотицањем секунде испод финалиса
 (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 5)

Након фиксирања финалиса, доњих и горњих секунди и горње терце, у односу на финалис, еволуција тоналног мишљења одвијала се ка фиксирању новог тона - кварте изнад финалиса (горња доминанта). Овај тон постао је нов мелодијски центар око кога се, као раније око финалиса, образовала сфера утицаја испуњена њему подређеним суседним тоновима, те је формиран тетрахорд. Међу записаним песмама наилазимо на дорски (Пример 42.), фригијски (Пример 43.) и хармонски (Пример 44.) тетрахорд.



СО - РА, МА - РО, СО - РА. МА - - РО,
 СУН - - ЦЕ О - ГРИ - ЈА - ЛО
 СУН - ЦЕ О - ГРИ - ЈА - ЛО

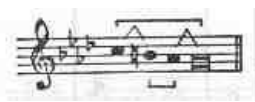
Пример 42. Дорски тетрахорд (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 31)



Музичка партитура за Фригијски тетрахорд. Титул: БИЈЕЛО ПОЉЕ. Текст: Л'ЈЕ ПА ДИ - КО, ДИ - КО, КОЈ ТЕ ТА - КВУ РО - ДИ? ЈА ЛИ МАЗ - КА, ЈА ЛИ МАЗ - КА, ЈА ЛИ МАЗКА, ЈА? БИ - ЈЕ - ЈА БИ - ЈА?

Музички симболи: $\sigma(10-2)$, $3-4$, $\beta(10-4)$, $3-1$, $\sigma(10-2)$, $3-4$, $\beta(10)$, $1-1$.

Пример 43. Фригијски тетрахорд (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 228)



Музичка партитура за Хармонски тетрахорд. Титул: НОВА ВАРОШ. Текст: ЈА ПО - РА - НИХ ПА С'ДО БРИЈЕМ ДРУГОМ, ПА С'ДО БРИЈЕМ ДРУГОМ, ЈА НА БРДО, А СУН - ЦЕ ЗА БРДО, А СУН.ЦЕ ЗА БРДО, ЈА НА БРДО, А СУН.ЦЕ ЗА БРДО,

Музички симболи: $A(x+6)$, $4-1$, $A(x+1)$, $4-1$, $C(x)$, $2-1$.

Пример 44. Хармонски тетрахорд (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 187)

Проширење тонских низова¹⁹⁰ јавља се, како код обичајних песама, тако и код најразвијенијих, самосталних песама. Посматрајући лествичну основу песама новопазарског краја, услед постепеног стасавања хибрида, уочавамо и фиксирање квинте од финалиса (секунда уз горњи гранични тонон тетрахорда са спољне стране), шестог, као и седмог тона тонског низа. Обим тонског низа у песми зависио је од способности певача и тетрахордалне основе којој се прилагођавао, удаљавајући се од ње и стварајући „у висини њен лик опет са истом тоналном карактеристиком“ (Васиљевић М., 2003а: 365).

Васиљевић у оквиру дијатонике разликује антички квинтни дур, квинтни молдур, оријентални и терцни дур¹⁹¹, друге аутентичне лествице (јонску, модерни дур са финалисом на II ступњу, миксолидијску, еолску, хармонску молску, циганску лествицу) и модулације. У оквиру песама са хроматском основом разликује алтерације, алтерације и модулације и промену субдоминанте (Васиљевић, М., 1953). Како он истиче, главни тонски низ песама новопазарског краја јесте антички квинтни дур (скраћено квинтни дур). Ову лествицу назвао је квинтни дур зато што је завршни акорд дурски с квинтним финалисом који има тоничну функцију. Он је утврдио да она чини тоналну основу највећег броја песама, не само у централној Србији, већ и на Косову, Црној Гори и Македонији, те да је „у порасту према Санџаку и Босни“ (Васиљевић, М., 2003а: 386). Квинтни дур чине два дорска тетрахорда спојена синафом¹⁹² (Пример 45.). Разлика између дура (кога Васиљевић назива „модерни дур“) и античког квинтног дура је следећа: 1) у мелодијском смислу код коалиционог обима античког дура полустепени се налазе у средини тетрахорда, док се код модерног дура налазе на крају; 2) док тетрахорди модерног дура гравитирају кретању навише, тетрахорди античког дура гравитирају кретању наниже; 3) модерни дур има октохордалну (осмотонску) поделу и она се врши између две тонике које се налазе на почетку и завршетку

¹⁹⁰ Милетић проширење тонских низова дефинише као „тон или тонови који се јављају као мелизми или појединчане појаве око тона који је репер мелодијске организације целине и уједно гранични тон одређеног тонског низа, који се јасно исцртава као основа“ (Милетић, 2011: 43).

¹⁹¹ Код античког квинтног дура, квинтног молдура, оријенталног и терцног дура јављају се проширења колигационог обима навише и наниже (Васиљевић, М., 1953).

¹⁹² Синафа (synaphe) је тон лествице на коме се завршава један тетрахорд, а истовремено почиње други. У хептахордалним системима синафе се налазе на тоникама. У квинтном дуру синафе се налазе на чистој кварта, малој септими и малој децими. То долази отуда што се на њима свршавају једни и истовремено започињу други тетрахорди. Тај низ тетрахорада, односно синафа, чини лествицу тетрахордалном и несавршеном (Васиљевић, М., 1953: XXIX).

лествице, док антички дур има хептохордалну (седмотонску) поделу која настаје због појаве умањених октава на сваком четвртном тону; 4) доминанте модерног дура се конструишу у центру тоналитета на два суседна ступња (са дијазеуксисом), док су код античког дура на периферији; 5) модерна дурска лествица има четири главна ступња (две тонике и две доминанте), док антички дур има три (две доминанте и једну тонику); 6) код модерног дура октохордалну тонску поделу врше тонике које се налазе на интервалу октаве, док код античког дура хептохордалну поделу врше доминанте које се налазе на интервалу септима. Карактеристичан интервал у амбитусу квинтног дура јесте чиста кварта. Према Васиљевићевим речима амбитус овог тонског система у варошком певању расте у висину, али увек са тенденцијом да се спусти на финалис. Његов општи (коалициони) амбитус је додесима.

Пример 45. Песма у квинтном дуру (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 161)

Молдур је варијанта античког квинтног дура. Васиљевић истиче да је народ, из мелодијско-хармонских разлога уносио хроматске промене у квинтни дур. Прво је започело снижавање суседног тона изнад финалиса, те је у мелодијском погледу настао фригијски тетрачорд, а у хармонском молсубдоминанта¹⁹³. При промени субдоминанте из дурске у молску није дошло до промене (дурске) тонике (Пример 46.). Васиљевић је ову лествицу назвао антички дур са мол-субдоминантом или антички молдур (Васиљевић, М., 2003а).

¹⁹³ Васиљевић истиче да се овај акорд може у потпуности извести „али у квартсексном обраћају“ на проструним инструментима са натуралистичким зглашавањем (Васиљевић, М., 2003а: 363).

Пример 46. Песма у квинтном молдуру (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 250)

Оријентални дур је још једна варијанта античког квинтног дура. У средини тетрахорда јавља се прекомерна секунда. Васиљевић истиче да је до повишавања тона *b* у *h* дошло услед функционалних промена при флажеолентном свирању на примитивним гудачким инструментима (гусле, гуслице) које су се одиграле на Истоку одакле су и пренети¹⁹⁴. Због прекомерне секунде и дурске тонике испод финалиса овај дур назвао је оријентални дур (Пример 47.).

Пример 47. Песма у оријенталном дуру (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 221)

¹⁹⁴ При свирању на гулама мишићи леве руке покретима се покуравају инервацији при гусларевом свирању. Васиљевић истиче да треба да замислимо гусларову руку када се средњи и домали прст приљубљени да би образовали полустепен у првој гусларској даворији (врста лествице које народ примњује у свирању на гуслицама и гулама). Трећи и четврти тон ових даворија по интонацији је нижи од тонова темпираног система, те код овог положаја руке гуслари примичу домали прст малом чиме се „потврђује да је прекомерна секунда процес флажолетног свирања на гудачким инструментима“ (Васиљевић, М., 2003а: 365).

У народним мелодијама временом се фиксирао финалис на терци субдоминантне хармоније коју свирач хвата првим прстом у првој позицији наутралистички зглашеног троструног инструмента. Тада је настао мелодијски и хармонски покрет. Тонични акорд античког дура постао је доминанта, а субдоминантни квартсектакорд тонике. Финалис се „утврдио на терци нове (консонантне) хармоније“, те је настала лествица коју Васиљевић назива антички терцни дур (Васиљевић, М., 2003а: 366). Антички терцни дур, као лествица са синафом, јавља се у два варијетета - са финалисом на *a* и финалисом на *g* (Пример 48.).

Пример 48. Песма у терцном дуру (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 232)

Друге аутентичне лествице (Пример 49.) које су заступљене у песмама новопазарског краја су модерна дурска лествица¹⁹⁵, модерна дурска лествица са финалисом на другом ступњу¹⁹⁶, миксолидијска, еолска, хармонска молска и циганска лествица.

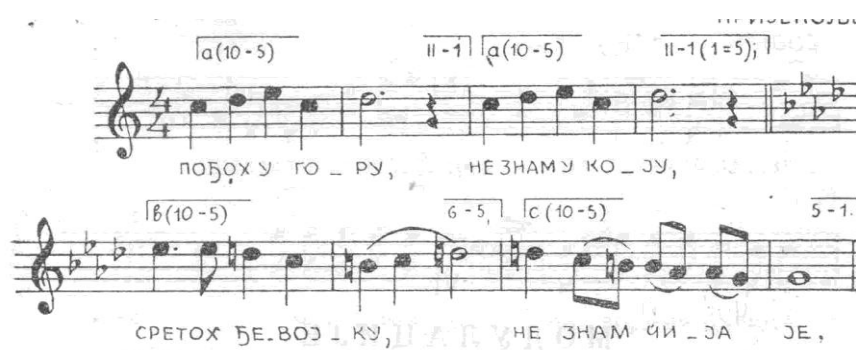
¹⁹⁵ Модерна дурска или јонска лествица састављена је од два дурска (јонска) тетра хорда (Деспић, 1997).

¹⁹⁶ Модерна дурска лествица са финалисом на II ступњу је модерна дурска лествица која почиње од тона *f* и у којој мелодије завршавају II уместо I, III или V ступњем што је карактеристично за песме модерног дура.



Пример 49. Песма у модерном дуру (Преузето из Васиљевић, М., 1950: 352)

У песмама новопазарског краја наилазимо на песме са модулацијама. Модулација означава прелазак/ скретање хармонског тока мелодије из једног тоналитета у други путем предзначавања тонова (Енциклопедијски лексикон, 1972) (Пример 50.).



Пример 50. Песма са модулацијама (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 266)

Хроматика означава лествице које су у основи дијатонске, али имају хроматске елементе. Један од тих хроматских елемената/ хроматских промена тона који се јавља у песмама новопазарског краја јесу алтерације. Алтерације означавају промену висине неког тона у лествици повишењем или снижењем за пола степена (Енциклопедијски лексикон, 1972). Васиљевић говори о повременим/

украшим (Пример 51.) и сталним алтерацијама (промена субдоминанте). Код повремених алтерација Васиљевић разликује случајне и стварне. Случајне се јављају на унутрашњем тону неке мелодијске фигуре, док се стварне јављају на почетном тону фигуре (тону који је носилац слога текста) (Васиљевић, М., 1953).

Пример 51. Песма са повременим/ украсним алтерацијама (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 279)

У народним песмама долази и до хроматских модулација преко сталних алтерованих тонова (Пример 52.). Процес модулирања садржи три етапе. То су кретање у полазном тоналитету, модулациони моменат и потврђивање циљног тоналитета.

Пример 52. Песма са модулацијама (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 268)

Међу песмама новопазарског краја налазимо и на песме у којима су заступљене и алтерације и модулације (Пример 53.)

ИЛ' ЈЕ ВЕ - ДРО,
 ИЛ' О - БЛАЧ - НО, ИЛ' ЈЕ ТАМ -
 НА НОЋ, ИЛ' ЈЕ СУН -
 ЦЕ, ИЛ' ЈЕ МЈЕСЕЦ,
 ИЛ' ЈЕ БИ - ЈЕЛ ДАН

Пример 53. Песма са алтерацијама и модулацијама
 (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 287)

Наишли смо и на песме са променом субдоминанте (Пример 54.). Васиљевић ову хроматску промену сматра сталном алтерацијом (тоналном и модалном) и наводи да се у њој мења суседни тон изнад финалиса, те да он не мења структуру консонантног субдоминантног акорда у инструменталној народној музици примитивне или професионалне пратње народних мелодија (дурски акорд се мења у молски и обратно) (Васиљевић, М., 1953).

ПРИЗЕПОЉЕ
 О - СУ - ШИ СЕ ДР - ВО БО - РО - ВО,
 БО - РО - ВО, О - СУ - ШИ СЕ
 ДР - ВО АЗ, БО - РО - ВО,

Пример 54. Песма са променом субдоминанте (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 288)

Анализирајући песме Пештерске висоравни уочавамо да се међу њима, поред наведених лествица које наводи Васиљевић, налази и специфичан тонски низ, који Вукосављевић назива „глас“, и то у више варијанти¹⁹⁷ (Вукосављевић и сар., 1984). Глас се дефинише као тонски низ/мелодијски клише/формула најстарије вокалне традиције који чини једну утврђену мелодију (Девић, 1981) и карактеристичан је и врло раширени у музичким културама истока (Перичић, 1986). Вукосављевић говори о „штаваљском гласу“ (Пример 55.) који представља заједништво звучне основе пештерско-сјеничке вокалне традиције и самосвојног начина музичког мишљења. Штаваљски глас се јавља у више варијанти, као момачки, девојачки, гусињски и дежевски глас (Вукосављевић и сар., 1984). Уколико пажљиво погледамо структуру тонског низа штаваљског гласа увидећемо да га чине тонови *f - g - as - heses (a) - ceses (b)* (хроматски низ).



Де-воџ - кџ сам, де-воџ - кџ сам ко ку-де-воџ вџа - са; (3)

Де-воџ - кџ сам, де-воџ - кџ сам ко ку-де-воџ вџа - са! (3)

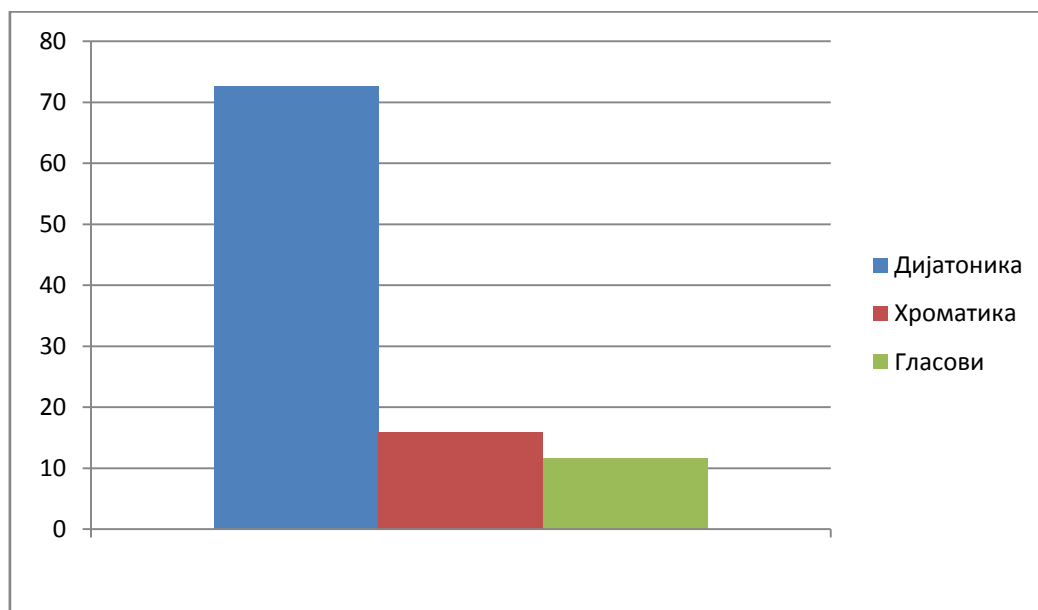
Пример 55. *Штаваљски глас* (Преузето из Вукосављевић и сар. 1984: 15)

После тоналне анализе песама добили смо следеће резултате (Табела 3., Графикон 3.):

¹⁹⁷ Вукосављевић поставља питање „Ко то овако `музички мисли`, односно шта је то морало да се, с колена на колена, чува и до наших дана сачува и забележи? Шта је то, упркос катаклизми и геноцидима, ипак допрло и до нас? Може ли се то сматрати духом нестале цивилизације...Могу ли стари `гласови` нашег музичког фолклора, често лоцирани на малом простору и у свести неколицине или духовне јединке, пренети духовно светло претходне цивилизације и оплеменити нас...?“ (Вукосављевић, 1989: 185).

Табела 3. Тонална структура песама¹⁹⁸

Тонална основа		Етномузиколошке збирке						
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%	N	%
Дијатоника	Квинтни дур	292	150	67	509	50.25	748	73.84
	Оријентални дур	60	28	4	92	9.08		
	Квинтни молдур	17	8	22	47	4.64		
	Терцни дур	22	18	8	48	4.74		
	Модерна дурска лест,	14	3	1	18	1.78		
	Модер. дур са фин. на II ступ.	4	3	0	7	0.69		
	Модулације	12	1	0	13	1.28		
	Остале аут. лест.	12	2	0	14	1.38		
Хроматика	Алтерације	12	82	6	100	9.87	160	15.79
	Алтерације и модулације	5	2	0	7	0.69		
	Промена субдоминанте	50	3	0	53	5.23		
Глас		0	0	105	105	10.37	105	10.37
N		500	300	213	1013	100	1013	100



Графикон 3. Општа тонална структура песама¹⁹⁹

¹⁹⁸ У Табели 3. N означава апсолутни број песама, а % релативни број песама у односу на истраживан скуп.

Посматрајући Табелу и Графикон 3. уочавамо да у песмама новопазарског краја преовладава дијатоника (70.48%), те да су хроматика (19.15%) и „гласови“ (10.37%) далеко мање заступљени. Више од половине истраживаних песама (50.25%) у тоналној основи има аутентични квинтни дур, а у његовим варијантама (оријенталном дуру и квинтном молдуру) налази се 13.72% истраживаних песама. Може се приметити и да је број песама у античком квинтном дуру и његовим варијантама далеко мање заступљен у песмама Пештерске висоравни у односу на песме из остале две збирке. То нас наводи на закључак да се тоналне основе Пештерске висоравни разликују у односу на тоналну структуру варошких песама. Занимљиво је да је свега 2.47% песама у модреном дуру (1.78% у модерном, 0.69% у модерном дуру са финалисом на II ступњу), од тога само је 1 (0.10%) забележена на Пештерској висоравни. Међу песмама са хроматском тоналном основом највише је песама са алтерацијама (9.87%) и променом субдоминанте (5.23%). „Гласови“ су заступљени само на Пештерској висоравни, и то у значајном броју (10.37%). Скоро половина песама забележених у овој збирци у тоналној основи има гласове, што још једном показује да Пештерска висораван чува најстарије слојеве музичке традиције.

2.4.4. Финалис и иницијалис

Финалис и иницијалис су функције²⁰⁰ вишег реда у народном музичком изразу. У народним песмама финалис (*nota finalis*) има функцију тонике без обзира да ли се јавља самостално или са још неким тоновима који заједно с њим образују хармонски интервал или утврђену хармонску функцију²⁰¹. Васиљевић разликује више врста финалиса. Према мелодијско - хармонској функцији

¹⁹⁹ Квадрати на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене тоналне основе песама из Табеле 3., док бројеви на левој страни означавају релативан број песама у истраживаном скупу.

²⁰⁰ Појам функција Милетић дефинише као „значање које одређени тон добија захваљујући односу према тоници, улози коју врши у тоналитету, а одређују га и изражајне карактеристике у смислу статичности и стабилности насупрт динамичности и напетости“ (Милетић, 2011: 227).

²⁰¹ Васиљевић разликује слободне и утврђене тонске функције, истичући да слободне функције припадају мелодији (кретању), док утврђене припадају мелодијској тоници (статици) (Васиљевић, М., 1953). У једногласном певању и свирању на инструментима с једном жицом или једном цеви финалис се појавио као једнотонска (мелодијска) функција. У дијафоном певању и свирању на народним инструментима са две жице или две цеви појавио се као двотонска (као елемент хармонске функције), док се код свирања на троструним инструментима јавио као утврђена хармонска функција.

финалис може бити аутентичан, полуплагалан и плагалан, према броју тонова у финалису монофон, дијафон и вишегласан/ хармонски, а према позицији између основног тона хармоније и њега као мелодијске тонике унисони, секундни, терцни и квинтни (Васиљевић, М., 1953).

Посматрајући етномузиколошке записе песама новопазарског краја увиђамо да су све записане према етномузиколошким начелима финске методе²⁰². Један од принципа ове методе јесте да мелограф при нотирању напева одмах изврши његову транспозицију на завршни тон g1, при чему се сви напеви и њихови тонски низови своде на један заједнички тон, што омогућава да се избегне велики број предзнака и знатно олакша њихово упоредно истраживање (Девих, 1981). Дакле, без обзира на тоналну основу песама овог краја (антички квинтни дур, квинтни молдур, оријентални дур, терцни дур, модерна дурска лествица, остале аутентичне лествице, гласове) финалис је увек тон g1. Међу анализираним песмама 94.27% има монофон (песме монофоне фактуре), а 5.73% дијафон финалис (двогласне и четворогласне песме). Одређени број двогласних (2.96%) и четворогласних песама (0,10%) има секундни, а 0,10% квинтни финалис²⁰³.

Иницијалис (*tonus initialis*) је почетни тон мелодије и носилац функције извођења и памћења. Неписмени народни композитор започиње стваралачки мелодијски израз захваљујући овој функцији, а певач инстинктивно и аутоматски погађа почетну висину песме и одговарајући слог текста. Васиљевић истиче да појединац у сваком мелодијском току најлакше и најпоузданије памти почетак, тј. први тон и први слог, те, уколико „у некој мелодији заборави функцију почетног тона, заборавиће и целу песму“ (Васиљевић, М., 1941: VIII). У настави елементарне музичке писмености звук основних тонова поставља се певањем и учењем народних песама у којим је иницијалис један од најбитнијих конструктивних елемената. У песмама моделима почетни слогови текста асоцијативно одговарају слоговима солмизације, а иницијалиси њиховој висини, док наменске песме почињу истим тоном као и одговарајући модел, али за разлику од песама-модела не почињу одговарајућим солмизационим слогом већ

²⁰² Начела за бележење и класификацију народних мелодија поставио је фински етномузиколог и композитор Крон (I. N. R. Krohn).

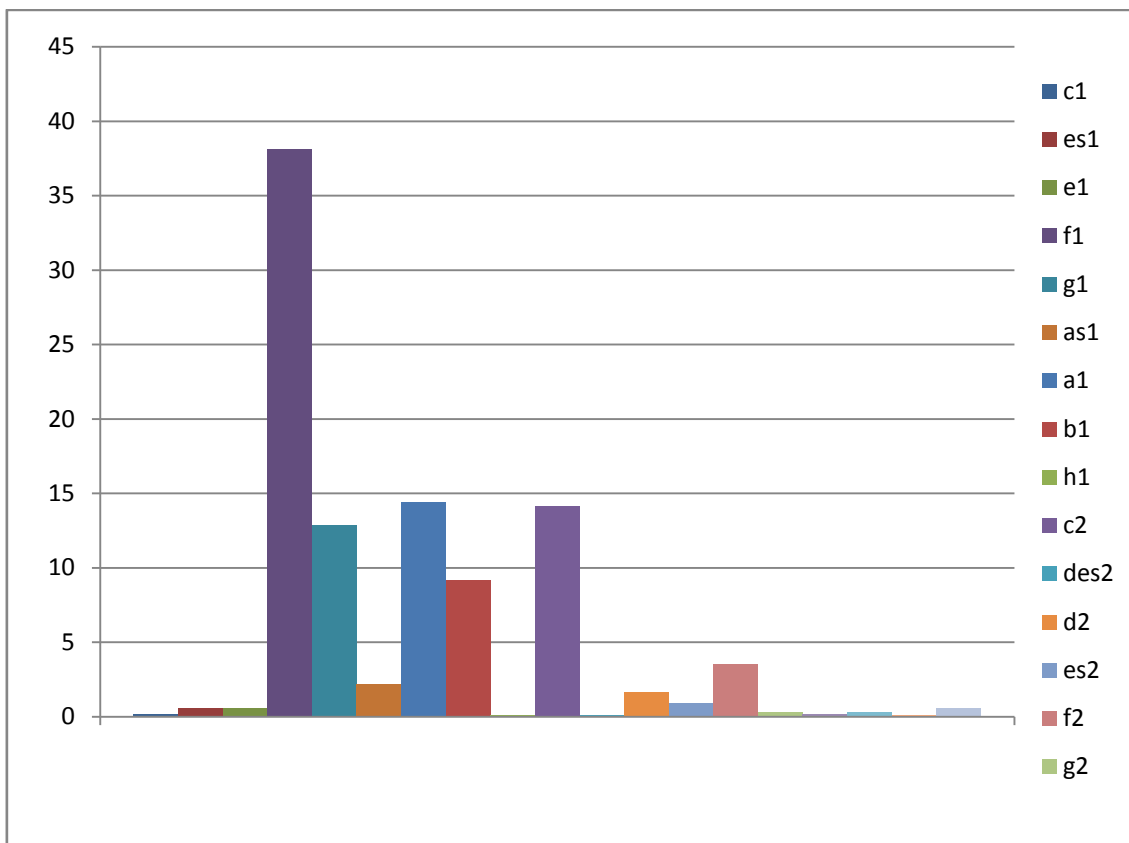
²⁰³ Видети Табелу 1. на стр.75.

било којим слогом. Отуда је потребно да пре проналажења песама које би могле да преузму улогу модела и наменских песама истражимо њихове иницијалисе. Анализирајући иницијалисе монофоних песама дошли смо до следећих података (Табела 4., Графикон 4.):

Табела 4. *Иницијалиси монофоних песама*²⁰⁴

Иницијалис	Етномузиколошке збирке				
	Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%
c1	0	2	0	2	0.20
es1	3	3	0	6	0.59
e1	5	1	0	6	0.59
f1	200	123	63	386	38.10
g1	52	33	45	130	12.83
as1	1	3	18	22	2.17
a1	86	12	48	146	14.41
b1	41	31	21	93	9.18
h1	0	0	1	1	0.10
c2	85	44	14	143	14.12
des2	0	1	0	1	0.10
d2	7	10	0	17	1.68
es2	1	6	2	9	0.89
f2	11	24	1	36	3.55
g2	1	2	0	3	0.30
as2	1	1	0	2	0.20
a2	2	1	0	3	0.30
b2	1	0	0	1	0.10
c3	3	3	0	6	0.59
N	500	300	213	1013	100.00

²⁰⁴ У Табели 4. N означава апсолутни број песама, а % релативан број песама у односу на истраживани скуп.



Графикон 4. Иницијалиси у монофоним песмама²⁰⁵

Међу песмама новопазарског краја јавља се чак 19 различитих иницијалиса. Најнижи иницијалис је c1 (0.20%), а највиши чак c3 (0.59%). Уколико пажљиво погледамо Табелу 4. и Графикон 4. можемо уочити да се од es1 до es2 јављају иницијалиси на свим хроматским тоновима. Најфреквентнији иницијалиси су f1 (38.10%), а за њим готово уједначено следе a1 (14.41%), c2 (14.12%), g1 (12.83%) и b1 (9.18%). Ових пет тонова су, заправо, тонови античког квинтног дура (од субфиналиса до горње доминанте), а с обзиром да се он налази у тоналној основи више од половине истраживаних песама, овакви резултати су и очекивани. Овако велика фреквенција иницијалиса f1 само потврђује Васиљевићево становиште да је народни стваралац у певању кретао од дисонанте ка консонанти, тј. најчешће започињао певање субфиналисом (или секундом и терцом изнад финалиса), а завршавао народном тоником (финалисом). Можемо

²⁰⁵ Бројеви на десној страни графикана означавају ступце којима су представљени иницијалиси песама из Табеле 4., док бројеви на левој страни означавају релативни број песама у анализираном скупу.

приметити и да је фреквентност тонова међу песмама Пештерске висоравни другачији. И тамо је најфреквентнији иницијалис f1, а затим уједначено следе a1 и g1 (финалис), па b1 и тек c2. Далеко мања фреквентност иницијалиса c2 у овој збирци, у односу на исти, у песмама друге две збирке (које се односе на варошко певање) је разумљива, с обзиром да су и обими мелодија Пештерске висоравни мањи у односу на обиме варошких песама.

Зорислава Васиљевић у предговору Васиљевићевог зборника са народним песмама из централне Србије истиче да је у тим песмама редослед фреквентности иницијалиса f1 (25%), c2 (25%), b1 (17.5%), и a1 (7.5%) (Васиљевић, М., 2008). Уколико ове податке упоредимо са резултатима анализе иницијалиса у песмама новопазарског краја можемо закључити да је у песмама новопазарског краја значајно мање иницијалиса од тона b1, а више од тона a1.

2.4.5. Ритмичка структура песама

Ритмичком компонентом народних песамама код нас бавили су се бројни етномузиколози, теоретичари музике, композитори и музички педагози. Девић говори о распрострањености и доминацији дистрибутивног ритмичког система на подручју Србије, Црне Горе и Босне и Херцеговине. Он наводи да се основне мере у овом систему могу делити. Постоје дводелне/ бинар (од два једнака времена/ дводелна мера) и троделне мере/ тернар (од три једнака времена/ троделна мера) правилне (симетричне) или неправилне (асиметричне) поделе. Спајањем дводела и тродела од 5, 7, 8, 9 па и 10 једнаких мера настаје сложени или мешовити ритам (Девић, 1997). Миодраг Васиљевић наглашава говорно порекло ритма због доминације текста у песмама. Он истиче да говорни ритмови на Балкану имају одлике Истока и Запада, те да нису „типично источњачки, ни типично западњачки“ (Васиљевић, М., 2003б: 6). Према његовим речима, народни стваралац (мајка над колевком, везиља над ђерђефом, чобанин на пашњаку, ратар на њиви...) је „упевавао текст“ до остварења правилног облика и поклапања акцентских слика текста и мелодије (Васиљевић, М., 1950б: XVIII). Он говори о

метричким елементима/ хронос протосу²⁰⁶ и ритмичким целинама/ акцентским сликама од неколико хронос протоса у народним песмама југословенског музичког фолклора које, у зависности од броја акцената, дели на просте и сложене метричке облике²⁰⁷. Прости метрички облици или, како их Васиљевић још назива, метрички елементи/ моноподије/ метри/ прости тактови, садрже један акценат²⁰⁸ и могу бити дводелни и троделни. Сложени метрички облици садрже два или више метара, те аналогно томе два или више акцената и могу бити са два (диподије), три (триподије), четири (тетраподије), пет (пентаподије), шест (хексаподије), седам (хептаподије) и осам (октоподије) једнаких или неједнаких метара/ простих тактова (Васиљевић, М., 1950б).

Зорислава Васиљевић посматра ритам народних песама са аспекта музичке писмености. Полазна основа јој је говорни ритам. Анализом народних пословица и узречица српско-хрватског језика утврдила је да га карактерише кретање дводела и тродела хемиолног односа (у односу 2:3), тј. кретање дводелног и троделног ритмичког слога²⁰⁹. Она је извршила класификацију ритма на изоритам - ритам код кога јединице бројања/ основни удари имају једнак број хронос протоса²¹⁰- и метаритам-ритам код кога јединице бројања/ основни удари имају различит број хронос протоса у хемиолном односу. Изоритам и метаритам јављају се у виду више подврста: изоритам у виду изоритам-изометрија и изоритам-хетерометрија; метаритам у виду метаритам-изометрија, метаритам-хетерометрија и изоритам са метаритмом-полиметрија (Васиљевић, З., 1999). Ова

²⁰⁶ О метричким честицама писао је још Аристотелов ученик Аристоксен из Торента, који је у расправи *Елементи ритмике* објаснио да у музици постоје метричке честице *хронос протос* које представљају најситније (недељиве) тонске дужине. Спајањем више хронос протоса настају прве ритмичке целине са два, три или четири хронос протоса (диземос, триземос, тетраземос).

²⁰⁷ За разлику од ритма који се односи на организовано и осмишљено низање звукова разних трајања и међусобног односа по трајању (тежиште је на трајањима), метрика се односи на груписање ритмичких јединица у целине и регулисање поретка нагласака у њима (тежиште је на нагласцима). Деспић истиче да ритам може постојати без метричке организације, док метрика не може постојати без ритма „јер почиње и одвија се управо на ритмичком току музике“ (Деспић, 1997: 43).

²⁰⁸ Акценти су реперне тачке за ограничавање дужи и настају појачавањем интензитета једног тона у односу на суседне (Гостушки, 1968). Они могу бити ритмички и метрички – метрички имају улогу да формирају ритмичке целине, док ритмички имају улогу да унесу промене у устаљен ритмички ток (Hindemith, 1949).

²⁰⁹ Ритмички слог је ритмичка јединица. Дводелни ритмички слог је реч од два, а троделни од три слога са једним нагласком трохејског типа (Васиљевић, З., 1985).

²¹⁰ Изоритам је ритам са једнаким трајањем основних јединица (Дробни, Васиљевић, 2006). Ритмички удар може бити једнак хронос протосу, али може бити и целина са два или три хронос протоса/ дводел или тродел.

класификација, с обзиром да је настала као резултат синергије теорије ритма и методичких основа поставке ритма, представља најприхватљивију класификацију ритма народних песама за нас са аспекта овог рада, те ће бити наша полазна основа при анализи. Сматрали смо да је нужно да, пре него што изнесемо резултате анализе, објаснимо и примером поткрепимо сваку ритмичку подврсту, као и да пронађемо њен пандан у настави ритма, односно терминологији поставке ритмичке проблематике.

Изоритам-изометрија је равномерно груписање једнаких основних удара дводелне или троделне деобе (Васиљевић, З., 1999). У настави ритма он означава основну ритмичку врсту. Међу песмама новопазарског краја наишли смо на дводелну ритмичку врсту са парном²¹¹ (Пример 56.) и троделном поделом основних јединица²¹² (Пример 57.).



Пример 56. Дводелна ритмичка врста дводелне поделе основних удара (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 10)



Пример 57. Дводелна ритмичка врста троделне поделе ритмичких удара (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 33)

²¹¹ У дводелну основну ритмичку врсту са парном поделом јединица спадају мере: 2/4, 4/4, 2/8, 4/8, 2/16, 4/16, 2/2 и 4/2.

²¹² У дводелну основну ритмичку врсту са троделном поделом јединица спадају мере: 6/4, 12/4, 6/8, 12/8, 6/16 и 12/16.

Наишли смо и на песме троделне ритмичке врсте парне²¹³ (Пример 58.) и троделне поделе јединица²¹⁴ (Пример 59.).

Пример 58. Троделна ритмичка врста дводелне поделе ритмичких удара (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 45)

Пример 59. Троделна ритмичка врста троделне поделе јединица (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 73)

Изоритам–хетерометрија је ритам са неравномерним груписањем једнаких основних удара дводелне или троделне деобе (Васиљевић, З., 1999). У настави ритма њиме се означава промена метра основне ритмичке врсте (Пример 60.).

²¹³ У троделну основну ритмичку врсту са парном поделом јединица спадају мере: 3/4, 6/4, 3/8, 3/16 и 3/2. Мера 6/4, у зависности од поделе јединица, може спадати у дводелну основну ритмичку врсту са троделном поделом јединица, али и у троделну основну ритмичку врсту са дводелном поделом јединица.

²¹⁴ У троделну основну ритмичку врсту са троделном поделом основних јединица спадају мере: 9/4, 9/8 и 9/16.

♩ = 0.33 70

По-ле-ће-ло, по-ле-ће-ло ѓа-то
 го-лу-бо-ва; ѓа-то го-лу-бо-ва.

Пример 60. *Промена метра* (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 115)

Метаритам-изометрија означава равномерно груписање ритмичких јединица неједнаког трајања (Васиљевић, З., 1999). У настави ритма њоме означавамо мешовиту меру (мешовити такт). Међу песмама новопазарског краја наишли смо на двосложне²¹⁵ (Пример 61.), тросложне²¹⁶ (Пример 62.), четворосложне²¹⁷ (Пример 63.) и петосложне (Пример 64.) тактове/ мере.

СИ-НОЗ ДО-ЂЕ МЛА-ДС МОМЧЕ
 ИЗ ТУ-ЂЕ ЗЕМ-ЉЕ СИ-НОЗ ДО-ЂЕ
 МЛА-ДО МОМЧЕ ИЗ-ТУ-ЂЕ ЗЕМ-ЉЕ

Пример 61. *Двосложни мешовити тактови* (Преузето из Васиљевић, М., 1953:

141)

²¹⁵ У двосложне мешовите тактове/ мере спадају: 5/8, 5/16, 5/4.

²¹⁶ Мешовити тактови/ мере тросложне врсте су: 7/8, 7/16, 8/8, 8/16.

²¹⁷ Мешовити тактови/ мере четворосложне врсте су: 9/8, 9/16, 10/8, 10/16, 11/8, 11/16, 14/8.

Ме-че же — на стал-но ви-че:
 "Ку-пи ку — бу че-срет-ни-че!"

Пример 62. Тросложни мешовити тактови
 (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 120)

БИЈЕЛО ПОЉЕ
 АЗ, ПАЛА МАГЛА ПО-КРАЈ ЛИ-МА,
 У ЗЕ-МАН, ЈАР-ГО-ВАН!
 АЗ, ПАЛА МАГЛА ПО-КРАЈ ЛИ-МА У ЗЕ-
 МАН, АЗ, У ЗЕ-МАН!

Пример 63. Четворосложни мешовити тактови
 (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 173)

БИЈЕЛО ПОЉЕ
 ЂЕ-ВОЈ — КА САМ НА СВЕ МИ СЕ
 ЖА-ЛУ-ЈЕ, ЂЕ-ВОЈ — КА САМ
 НА СВЕ МИ СЕ ЖА-ЛУ-ЈЕ

Пример 64. Петосложни мешовити тактови (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 183)

Међу песмама новопазарског краја наишли смо и на метаритам-хетерометрију. Он представља неравномерно груписање основних удара неједнаког трајања. У настави ритма метаритам-хетерометрија означава промену основне ритмичке врсте (дводелне или тродлене) и мешовитог такта/ метра (Васиљевић, З., 1999) (Пример 65.).



Пример 65. *Метаритам-хетерометрија* (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 22)

Код песама новопазарског краја срећемо и изоритам са метаритмом-полиметрија (хоризонтална полиметрија). Он означава промену сложности у оквиру истог такта/ метра (Пример 66.).



Пример 66. *Хоризонтална полиметрија* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 50)

Постоје песме у којима је немогуће одредити метар, тако да смо њих сврстали у категорију песама са неодређеним метром (Пример 67.).



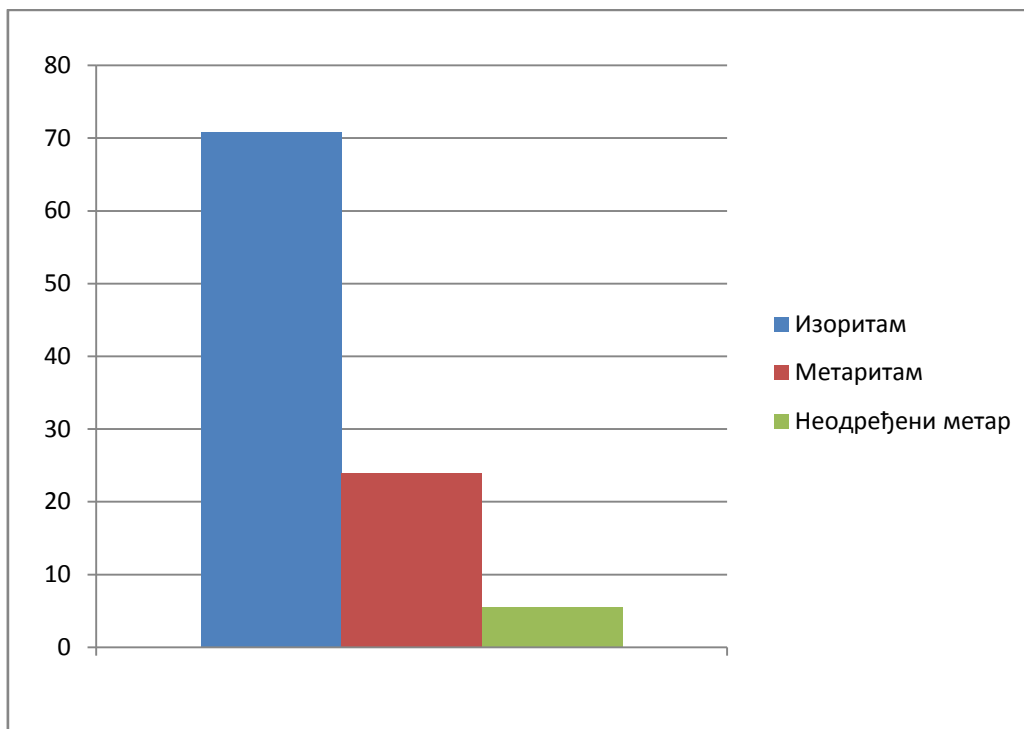
Пример 67. Песма без метричке поделе (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 298)

Након анализе три етномузиколошке збирке са песама новопазарског краја добили смо следеће резултате (Табела 5. и Графикон 5.):

Табела 5. Структура ритма песама новопазарског краја²¹⁸

Ритам песама		Етномузиколошке збирке						
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%	N	%
Изоритам	Двод. и трод. ритм. вр.	229	71	71	371	36.62	714	70.48
	Промена метра у оквиру осн. ритм. вр.	131	136	76	343	33.86		
Метаритам	Мешовити тактови	34	10	5	49	4.84	243	23.99
	Пром. метра осн. ритм. вр. и меш. такт.	57	59	28	144	14.22		
	Мешовити тактови са променом метра	6	17	4	27	2.67		
	Полиметрија	19	3	1	23	2.27		
Неодређени метар		24	4	28	56	5.53	56	5.53
N		500	300	213	1013	100	1013	100

²¹⁸ У Табели 5. N означава апсолутни, а % релативан број песама у односу на анализирани скуп.



Графикон 5. Структура ритма песама новопазарског краја²¹⁹

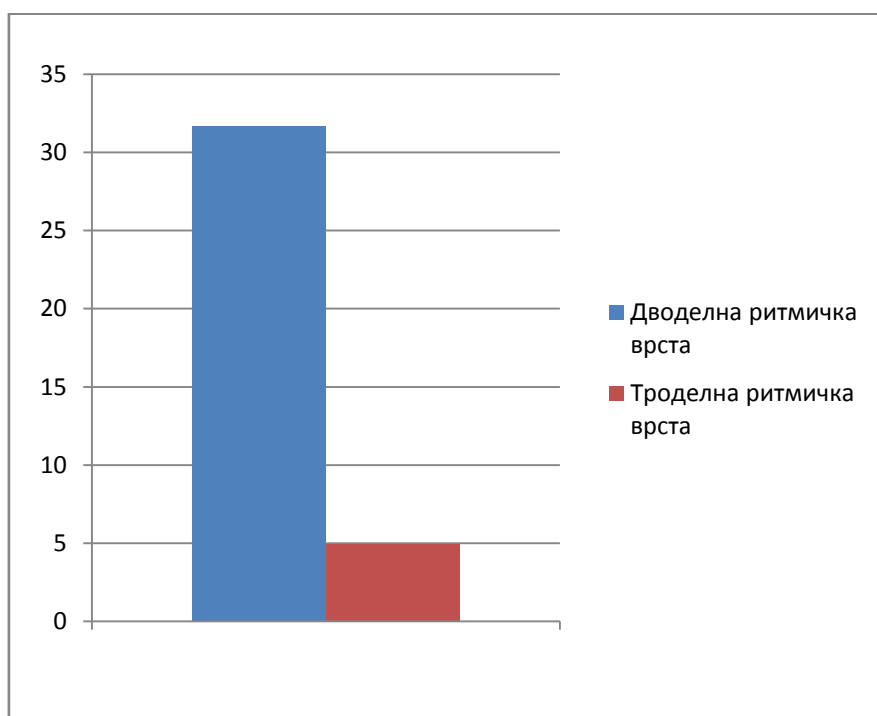
Уколико погледамо Табелу и Графикон 5. уочавамо да је у песама најзаступљенији изоритам (70.48%) а да следе метаритам (23.99%) и неодређени метар (5.53%). У оквиру изоритма основна ритмичка врста (36.62%) има благу предност у односу на промену метра основне ритмичке врсте (33.86 %). У оквиру метаритма најзаступљенија је промена метра основне ритмичке врсте и мешовитих тактова (14.22%). Песме са неодређеним метром су најзаступљеније на Пештерској висоравни, што потврђује чињеницу да ове песме припадају најстаријем слоју народног певања.

С обзиром да су дводелна и троделна ритмичка врста веома битна са аспекта нашег рада интересовала нас је њихова структура. Након анализе песама добили смо следеће резултате (Табела 6., Графикон 6.):

²¹⁹ Квадратићи на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене ритмичке врсте из Табеле 5., док бројеви на левој страни означавају релативан број песама анализираних скупа.

Табела 6. Структура основне ритмичке врсте²²⁰

Ритмичка врста		Етномузиколошке збирке									
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%	N	%	N	%	
Дводелна	Двод. ритм. вр. парне поделе јединца	2/4	74	25	62	161	15.89	302	29.81	321	31.69
		4/4	105	32	1	138	13.62				
		8/4	1	1	0	2	0.2				
		4/2	0	1	0	1	0.1				
	Двод. ритм. вр. троделна поделе јединца	6/4	2	1	1	4	0.39	19	1.88		
		6/8	14	0	0	14	1.38				
6/16		0	0	1	1	0.1					
Троделна	Трод. ритм. вр. парне поделе јединца	3/4	17	3	5	25	2.47	41	4.05	50	4.94
		6/4	10	6	0	16	1.58				
	Трод. ритм. вр. троделне поделе јединца	9/8	6	0	1	7	0.69	9	0.89		
		9/4	0	2	0	2	0.2				
Свега N			229	71	71	371	36.62	371	36.62	371	36.62



Графикон 6. Структура дводелне и троделне ритмичке врсте²²¹

²²⁰ У Табели 6. N означава апсолутни, а % релативан број анализираних песама.

²²¹ Квадратићи на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене основне ритмичке врсте Табеле 6., док бројеви на левој страни означавају релативан број песама у истраживаном скупу.

Посматрајући Табелу и Графикон 6. можемо закључити да је међу песмама новопазарског краја далеко већи број песама дводелне (31.69%) од троделне ритмичке врсте (4.94%). У обема ритмичким врстама налазе се песме дводелне и троделне поделе основних јединица. Код обе ритмичке врсте најзаступљенија је дводелна подела основних јединица. Мере 2/4 (15.89 %) и 4/4 (13.62 %) заступљене су у приближно истом броју, док је свега 2.47 % истраживаних песама у мери 3/4. Занимљиво је да је међу песмама забележеним на Пештерској висоравни само једна песма (0.10%) у 4/4 мери.

2.4.6. Музичка форма

Народни стваралац је кроз дуг временски период стварао шаролике музичке облике. Етномузиколози, теоретичари музике и музички педагози при анализи народних вокалних облика полазе од текста песама (стихова и њихове метричке структуре), јер, како истичу структура народних песама произилази из његовог повезивање са напевом, тј. међусобног „сређивања“ слогова речи и тонова (Девих, 1977: 261). Они говоре о једноделној (једна мелодијска целина изграђена на једном стиху, а сви остали стихову певају се на исти мелодијски образац), дводелној (два мелодијска одељка код којих је у основи другог одељка дословно, или у инверзији поновљен стих, као и потпуно нови/различит стих), троделној (од три слична или три различита мелодијска одељка са текстом) и четвороделној песми (четири слична или различита мелодијска одељка са исто толико истих или различитих стихова) (Девих, 1977; Васиљевић, М., 1953).

Посматрајући народне песме уочили смо да оне имају све конструктивне елементе и принципе рада који су карактеристични за форме уметничке музике (мотив, реченицу, период, каденце, полукаденце, дословна и измењена понављања мотива, унутрашња и спољашња проширења). То нам је дало идеју да извршимо спајање теоријских основа анализе форме уметничке музике са етномузиколошком анализом и успоставимо нов систем анализе форме народних песама. То је немогуће урадити без претходног дефинисања основних појмова.

Музичка реченица је музичка мисао заокружена хармонским завршетком – каденцом (Сковран, Перичић, 1986). Историјски гледано термин каденца првенствено представља појам везан за завршни ток мелодије (Ристић, 2009). Истражујући песаме новопазарског краја утврдили смо да се оне, углавном, завршавају кретњама: од субфиналиса ка финалису (Пример 68.), од секунде изнад финалиса ка финалису (Пример 69.), од терце изнад финалиса ка финалису (Пример 70.) и од кварте изнад финалиса ка финалису (Пример 71.). Ове везе на крајевима народних музичких мисли посматраћемо као народне каденце²²².

БРОДАРЕВО

ПО ВА - РО - ШИ ПО - ВА - ЉА - НА

ТРА - ВА, ВАЈ, БА - МО, ВАЈ!

Пример 68. Народна каденца - од субфиналиса ка финалису
(Преузето из Васиљевић, М., 1953: 87)

БИЈЕЛО ПОЉЕ

ТРЕ.ПЕ - ТА - ЈА ТРЕ - ПЕТ - ЉИ - КА

ПО.КРАЈ ЈЕ - ЗЕ - РА, ТРЕ.ПЕ.ТА - ЈА

ТРЕ - ПЕТ - ЉИ - КА ПО.КРАЈ ЈЕ - ЗЕ - РА,

Пример 69. Народна каденца - од секунде изнад финалиса ка финалису
(Преузето из Васиљевић, М., 1953: 22)

²²² Сковран и Перичић наглашавају да при формалној анализи народних песама треба водити рачуна о народним каденцама (Сковран, Перичић 1986).

ОЗ БЈЕ ВОЗ - КО, ПРЕКО ПУ - ТА,
ШТО СИ ТОЛ' - КО ЗА-БРИ-НУ - ТА,
ЗА-БРИ-НУ - ТА, ЗА - МИШ-ЈБЕ-НА, КА-О ДА
СИ ИСПРО - ШЕ - - - НА

Пример 70. Народна каденца - од терце изнад финалиса ка финалису
(Преузето из Васиљевић, М., 1953:44)

ЧАПНИ МИ НОГОМ ЗА КУ-ПИ-НУ, АЗ-КУ-НО!
БЈЕ СУ МИ ВИЛЕ ВИ.НО ПИ-ЛЕ, ЧАП.КУ-НО!
ЈЕДНА МИ ДРУГОЗ НАЗДРАВЉА.ЛЕ, АЗ-КУ-НО!
ДА СИ МИ ЗДРАВА, БИЗЕЛА ВИ-ЈО, ЧАПКУ-НО!
ЗА ГО-РОМ, ЗА ЗЕ-ЛЕ-НОМ,
А РУ-ЖОМ, ЗА РУ-МЕ-НОМ!

Пример 71. Народна каденца - од кварте изнад финалиса ка финалису
(Преузето из Васиљевић, М., 1953: 38)

Музичка реченица гради се на мотиву - основној/ елементарној музичкој замисли. У уметничкој музици мотив се дефинише као „најмања, ритмичко-мелодијски изразита целина која се може издвојити из своје околине“ (Сковран, Перичић, 1986:13). Аналогно томе, у народној песми мотив би био најмања

ритмичко-мелодијско-поетска целина која се може издвојити из своје околине. Као што у уметничкој музици дословно или секвентно понављање мотива не даје целину вишег реда (Сковран, Перичић, 1986: 39), тако ни у народној музици дословно понављање не даје целину вишег реда. То значи да у случају да су два узастопна мотива ритмичко-мелодијско-поетски једнака посматрамо их као поновљени мотив, односно као проширење у оквиру веће целине (унутрашње или спољашње у зависности од тога да ли се јављају пре или после народне каденце). Међутим, уколико је у песми мелодија мотива дословно поновљена, али не и текст, онда то понављање не сматрамо дословним²²³ (Пример 72.).



Пример 72. *Измењено понављање мотива* (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 16)

За разлику од уметничке музике у којој су правилне реченице парне грађе (најчешће 4 или 8 тактова) код народних песама број тактова у реченици зависи од броја стихова на којима се гради народна музичка мисао и њихове структуре (цезура, број слогова - седмерац, осмерац, деветерац, десетерац...). Отуда реченица у народној песми може трајати 2, 3, 4, па и више тактова, те не можемо говорити о малим и великим, већ само о правилним и неправилним реченицама у зависности од тога да ли имају проширење или не. Мноштво музичких реченица у народним песмама формира се на једном стиху, те се на ову музичку мисао певају и сви остали стихови песме (Пример 73.).



Пример 73 . *Песма од једног стиха* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 36)

²²³ Кључно својство односа на којима се заснива музичка форма је однос понављања и промене. Сваки облик промене уједно је и модификовање, те је музичка реченица, више или мање, прогресиван спој, синтеза процеса понављања и промене (Ристић, 2009).

Међутим, реченица може бити изграђена од два (Пример 74.), четири (Пример 75.), а каткад и више стихова.

ПО - ЛЕ - БЕ - ЛА СЈАЗ - НА ЗВ'ЈЕЗДА,
 ПРЕ - КО 'НО - ГА БЕД - РА НЕ - БА,

Пример 74. Реченица од два стиха (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 124)

ЦУ - РА КО - СУ ЧЕ - ШЉА - ЛА,
 СВОГ ДРА - ГА - НА ЧЕ - КА - ЛА, „ДО - ЂИ, ДО - ЂИ,
 ДРА - ГА - НЕ, ЧЕ - КА - ЂУ ТЕ ДО ЗО - РЕ!“

Пример 75 . Реченица од четири стиха (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 189)

У уметничкој музици правилност реченица урушава се унутрашњим и спољашњим проширењима. Унутрашња проширења су она која се јављају пре стабилне, потпуне каденце, док су спољашња она која долазе после потпуне каденце У народној музици реченице, такође, могу имати унутрашња и спољашња проширења. До унутрашњих проширења долази дословним понављањем мотива у функцији продужења или одлагања каденце, као и уметањем додатака који се уопштено називају рефренима, а према месту на коме се налазе запевима, упевима

и припевима (Сковран, Перичић, 1986). Унутрашња проширења на која смо наишли у народним песмама су:

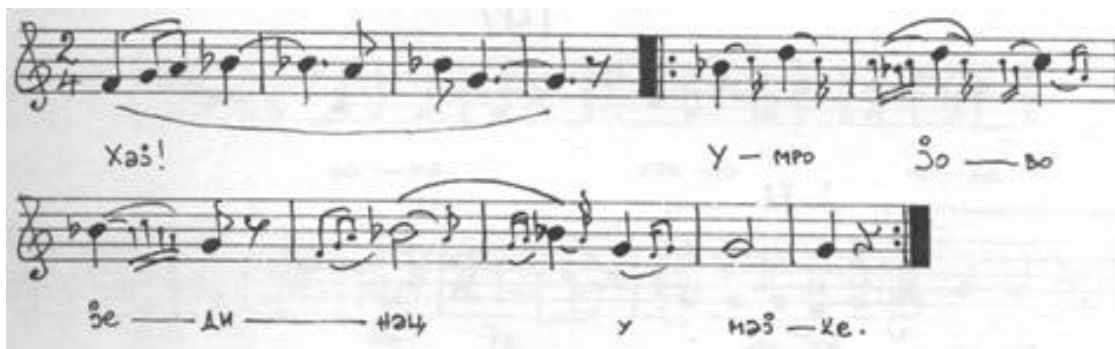
1) Проширење услед завршетка каденце на неком од ступњева који се не доживљава као народна тоника (Пример 76.).



Пример 76. Проширење због непотпуне каденце на субфиналису (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 46)

2) Проширења због референа који се понавља без промене у сваком следећем стиху :

а) Запеви - мело-поетски мотиви са узвиком хај, еј! или ој!.. на почетку музичке реченице (Пример 77.).



Пример 77 . Проширење реченице због запева (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 159)

б) Упеви – мело - поетски мотиви у средини музичке реченице (Пример 78.).

ВА - СВИ - ЈУ МАЈ - КА КА - РА - ЈА,
 ВА - СВИ - ЈУ МАЈ - КА КА - РА - ЈА.
 ДАЈ ЛИ - МУН, ДАЈ ПРОТОКАЛ, ДАЈ НА РА - ЂУ, ДАЈ, ДАЈ.
 ВА - СВИ - ЈУ МАЈ - КА КА - РА - - ЈА:

Пример 78. *Проширење реченице због упева* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 91)

в) Припеви – мело-поетски мотиви на крају музичке реченице (Пример 79.).

ПО ВА - РО - ШИ ПО - ВА - ЈА - НА
 ТРА - ВА, ВАЈ, БА - МО, ВАЈ!

Пример 79. *Проширење реченице због припева*
 (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 87)

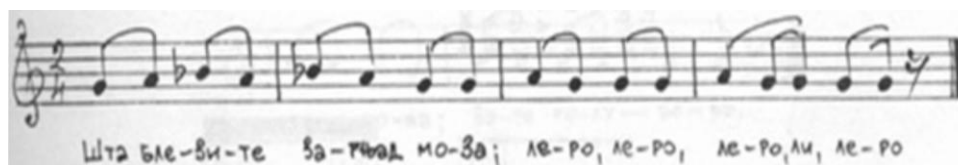
Спољашња проширења јављају се после потпуне каденце, те представљају њену својеврсну потврду (Сковран, Перичић, 1986: 57). Међу анализираним песмама наишли смо на:

1) Спољашња проширења сачињена од варираних мотива реченице (исти текст на делимично варирану мелодију) (Пример 80.).



Пример 80. *Проширење као потврда каденце* (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 62)

2) Спољашње проширење у виду рефрена од потпуно новог мотивског материјала (Пример 81.).



Пример 81. *Песма од стиха са рефреном* (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 113)

У уметничкој музици две тематски сличне, а хармонски зависне реченице образују период. Најчешћи хармонски однос између реченица унутар периода уметничке музике су: 1) прва реченица каденцира полузавршетком (на доминанти или субдоминанти), а друга тоником; 2) обе реченице завршавају тоником, с тим што је прва каденца ослабљена/несавршена (на ненаглашеном тактовом делу), док је друга стабилна/савршена (на наглашеном тактовом делу) (Сковран, Перичић, 1986). Код народних песама, хармонски однос реченица у периоду је такав да се прва реченица најчешће завршава полукаденцом на субдоминанти (Пример 82.),

секундом изнад финалиса (Пример 83.), терцом изнад финалиса (Пример 84.), квартом изнад финалиса (Пример 85.), као и финалисом (народном тоником).



Пример 82. Прва реченица завршава полукаденцом на субфиналису, а друга потпуном каденцом на финалису (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 32)



Пример 83. Прва реченица завршава полукаденцом на секунди изнад финалиса, а друга потпуном каденцом на финалису (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 54)

8
ЧИЗ-МЕ МО-ЅЕ ЧА БО-РЕ, ЧА БО-РЕ, ЧА БО-РЕ,
ЧИЗ-МЕ, ЧИЗ-МЕ, ЧИЗ-МЕ МО-ЅЕ ЧА БО-РЕ, ЧА БО-РЕ.

Пример 84. Прва реченица завршава полукаденцом на терци изнад финалиса, а друга потпуном каденцом на финалису (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 139)

НОВА ВАРОШ
А (10+4)
ПО ВА-РО-ШИ ПО-ВА-ЉА-НА ТРА-ВА,
ВАЈ, МА-ЈА, ВАЈ!
II-1; В (10+4)
ПО ВА-РО-ШИ
4-1.
ПО-ВА-ЉА-НА ТРА-ВА, ВАЈ, ДУ-ШО, ВАЈ!

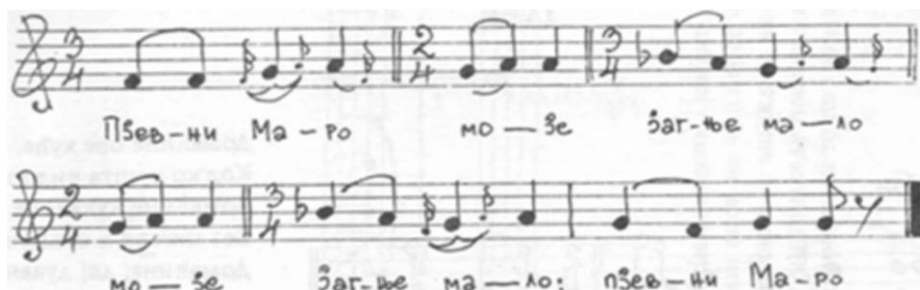
Пример 85. Прва реченица завршава полукаденцом на квати изнад финалиса, а друга каденцом на финалису (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 120)

Постоје народни периоди са обе каденце на тоници, с тим што је прва ослабљена (покрет од секунде изнад финалиса ка финалису), а друга убедљива народна каденца (покрет од кварте изнад финалиса ка финалису) (Пример 86.).

А (8) II-1;
РАЗ-БО-ЈЕ СЕ ЗЛА-ТО ЛЕНЧЕ,
II-1.
РАЗ-БО-ЈЕ СЕ ЗЛА-ТО ЛЕНЧЕ.

Пример 86. Период са обе каденце на народној тоници (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 70)

Као што се код реченица јављају неправилности у грађи услед постојања различитих проширења, тако се и код периода јављају неправилности. Отуда често наилазимо на замену места мотива у другој реченици периода (Пример 87.).



Пример 87. Замена места мотива у другој реченици периода (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 141)

Неправилност у грађи периода може се јавити и због појаве запева (Пример 88.).



Пример 88. Проширење периода због запева (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 23)

До неправилности у грађи периода може доћи и услед проширења реченица због упева (Пример 89.).



Пример 89. Проширење периода упевом (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 95)

Проширење периода због припева (Пример 90.).

$\overline{A(8)}$ $7-2 \mid \overline{B(8-2)}$
 ЗА ВОЉЕ СЕ ДВОЈЕ МЛАДО, А — — —
 $3-4 \mid \overline{C(8-4)}$
 МАН, ЗА ВОЉЕ СЕ ДВО — — —
 $2-II \mid \overline{d(2)}$ $2-1.$
 ДЕ МЛА — ДО, А — — МАН!

Пример 90. Проширење периода због припева (Преузето из Васиљевић, М., 1953: 164)

У уметничкој музици мала дводелна песма *ab* састављена је од два периода или од два дела која по величини одговарају периодима. Њена унутрашња јединственост је тематска (оба њена дела су до извесне мере слична), хармонска (прва реченица као својеврсно питање, а друга као одговор) и структурална (делови су исти или приближно исте величине) (Сковран, Перичић, 1986). Код народних песама, такође, наилазимо на малу дводелну песму од два периода (Пример 91.).

ЉВ БИ БЕД-НУ ПО-ПИ-О КД БИ МИ-ШО ЗДРА-ВИ-О, ЗДРА-ВИ-О.
 ЗДРА-ВИ МИ-ШО ТУ РА-КИ-СУ О-БЕ ГОС-ТИ ДА ПО-ПИ-СУ, ДА ПО-ПИ-СУ.

Пример 91. Дводелна песма од два периода (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 155)

Уз то у дводелној песми делови могу бити састављени од реченица (*a* део поновљена реченица, *b* део реченица) (Пример 92.).

Ђе-вој—ка сам, кеј, са-бах зо-ра сеј
 Ђе—вој—ка сам ка сас ми се ка—лу—се.

Пример 92. Дводелна песма у коме је а део период, а б део реченица
 (Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 159)

При анализи песама наишли смо и на троделну песму *abc* (а део је период, б и с део реченице) (Пример 93.).

Мај-ка ка-ра ше-ћер Са-лих-а-гу,
 Мај-ка ка-ра ше-ћер Са-лих-а-гу:
 Сар-хо-шу, бе-кри-јо,
 не ве-лим ти ја,
 Већ ти ве-ли о-на ко-на,
 по крај дво-ра тво-га!

Пример 93. Троделна песма (Преузето из Васиљевић, М., 1967: 60)

У неким народним песмама немогуће је одредити структуру јер су поједине песме начињене из низа реченица и мотива, те такве песме сврставамо у категорију песама са фрагментарном структуром (Пример 94.).



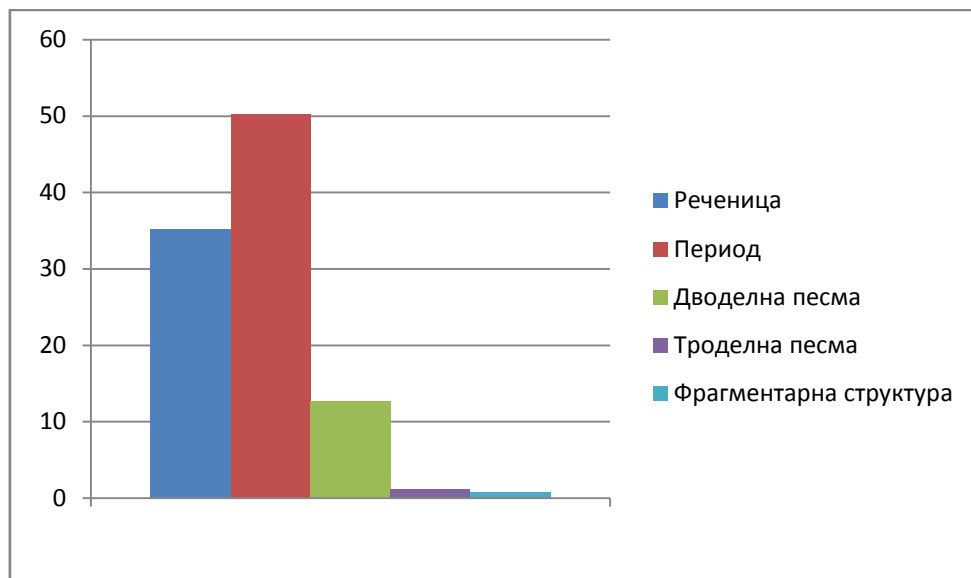
Пример 94. Фрагментарна структура песме
(Преузето из Вукосављевић и сар., 1984: 51)

Након извршене анализе песама добили смо следеће резултате (Табела 7. и Графикон 7.):

Табела 7. Структура облика песама новопазарског краја²²⁴

Облик песама		Етномузиколошке збирке						
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%	N	%
Реченица	Прав. речен.	24	7	20	51	5.03	356	35.14
	Речен. са унут. прош.	140	78	39	257	25.37		
	Речен. са спољ. прош.	29	8	2	39	3.85		
	Речен. са унут. и спољ. прош.	9	0	0	9	0.89		
Период	Правилан период	170	72	95	337	33.27	509	50.25
	Перид са унут. прош.	70	57	34	161	15.89		
	Пер. са спољ. прош.	2	4	2	8	0.79		
	Пер. са унутр. и спољ. прош.	1	0	2	3	0.3		
Дводелна песма		50	64	14	128	12.64	128	12.64
Троделна песма		1	9	2	12	1.18	12	1.18
Фрагментарна структура		4	1	3	8	0.79	8	0.79
N		500	300	213	1013	100	1013	100

²²⁴ У Табели 7. N означава апсолутни, а % релативан број песама у односу на анализирани скуп.



Графикон 7. Структура облика песама новопазарског краја²²⁵

Уколико погледамо Табелу и Графикон 7. увиђамо да највећи број песама новопазарског краја има форму народног периода (50.25%), и то правилног (33.27%). Значајан је и број песама које имају облик реченице (35.14%). Песме облика реченице начешће имају унутрашње проширење (25.37%) које се јавља, углавном, због припева. Посматрајући Табелу 7. можемо уочити и да песме Пештерске висоравни у највећем броју имају форму периода (дакле у њима је веома изражена симетрија), док су у осталим деловима новопазарског краја заступљеније песме облика реченице. Дводелна песма (12.64%) је заступљенија од троделне народне песме (1.18%). Веома мали број песама има фрагментарну структуру (0.79%).

Након извршене анализе компоненти народног музичког израза и говорног ритма новопазарског краја можемо донети извесне закључке. У музичкој традицији овог краја заступљено је једногласно и вишегласно певање. Једногласје је далеко распрострањеније од вишегласја и концентрисано је, највећим делом, у варошима. Вишегласје се јавља у облику двогласја и четворогласја и заступљено је, углавном, на Пештерској висоравни. Посматрајући мелодије закључујемо да је најмањи обим 3 хроматска тона (умањена терца, код 5 песама забележених на

²²⁵ Квадратићи на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене форме из Табеле 7., док бројеви на левој страни означавају релативни број песама у узорку.

Пештерској висоравни), док највећи износи чак 11 тонова (у варошима). Највише је песама са обимом мелодије од 6 (f1 - d2), затим 5 (f1 - c2) и 4 тона (f1 - b1). У мелодијама се јављају интервали различитих величина, али су најзаступљенији велика секунда (у оба правца) и велика и мала терца (у оба правца). На почецима варошких мелодија чести су покрети интервала кварте (у оба правца) и квинте (на више). У песмама забележеним на Пештерској висоравни јављају се и мале секунде и умањене терце, а већи скокови се, неретко, изводе глисандом. Мелодије карактерише оријентална мелизматика и појава да се исте песме, на релативно малом простору, певају на различите мелодијске клишее. Код песама се уочавају извесне формуле, својеврсни обрасци и то на крајевима мелодија. То је углавном покрет од финалиса ка субфиналису (са различитим варијантама) и поступни силазак од III ступња ка финалису у песмама великог обима мелодије. У тоналној основи песама, преовладавају архаичне лествице, тј. низови/ тетра хорди са горњим и доњим проширењима у звучању одређене архаичне лествице. Више од половине песама у тоналној основи има квинтни дур. На Пештерској висоравни се, поред архаичних лествица јавља и специфични тонски низ/ глас (у неколико варијанти) и претпоставља се да он припада најстаријој вокалној традицији. Једногласне песме се, у највећем броју, завршавају тоником архаичних лествица, док се двогласне песме, углавном, завршавају секундним односом финалиса и субфиналиса. Најчешћи иницијалис у песмама је тон f1, а затим следе a1, c2 и g1. У ритму песама изражена је изоритмичност и то основна ритмичка врста. Дводелна ритмичка врста је заступљенија од троделне. Највећи број песама је у 2/4 и 4/4 мери, док је веома мали број песама у мери 3/4. Када је у питању форма песама, највећи број песама има облик периода и реченице.

3. Утврђивање музичког матерњег језика деце новопазарског краја

У потрази за песмама и говорним формама које се могу дефинисати као музички матерњи језик деце новопазарског краја, а истовремено, својим мелодијско-ритмичким карактеристикама, могу да задовоље методичке критеријуме у поставци елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе, било је неопходно да се процена народног музичког стваралаштва новопазарског краја спроведе на два нивоа: на нивоу методичке применљивости у настави музичке писмености, нарочито у почетној фази рада и, посебно, присутности у свакодневном животу локалног становништва. Зато су спроведена два истраживања која означавамо као *Истраживање I* и *Истраживање II*.

Истраживање I је осмишљено са намером да се утврде ослонци који ће омогућити стварање одговарајуће методичке грађе за музичко описмењавање на народним основама новопазарског краја. Песме и ритам кратких говорних форми музичког матерњег језика новопазарског краја показују разноликост у структури и начину њихове организације. Фактура песама креће се од монофоних до полифоних, обим мелодија од терце до ундециме, тоналне основе од античког квинтног и терцног дура, античког квинтног молдура, како их Васиљевић тумачи и назива, до оријенталне лествице и модерног дура, иницијалиси од природних до алтерованих тонова, финалиси од унисоних до дијафоних, ритмови од основних ритмичких врста до неодређених, облик од малих народних реченица до фрагментарних форми. Дакле, из мноштва анализираних песама требало је, упоредном анализом, успоставити сличности и разлике између локалног народног музичког стваралаштва и захтева утемељеног методичког правца у смислу избора одговарајуће методичке музичке грађе. Зато је било потребно да прво евалуирамо песме и кратке говорне форме музичког матерњег језика новопазарског краја са аспекта њихове применљивости у процесу елементарног музичког описмењавања.

Истраживање II треба да утврди које од песама и говорних форми, које одговарају методичким критеријумима у процесу музичког описмењавања, су и данас присутне у свакодневном животу деце новопазарског краја. Имајући у виду

чињеницу да деца полазе у школу са одређеним музичким искуством – најчешће са песмама свог културног наслеђа певаних од стране мајки и да, према Гањеу, уче кумулативно тј. да су претходна знања услов за стицање нових, сложенији, у емпиријском истраживању, путем одговарајућег теста, спроведена је процена – степен познавања музичке грађе оне која је, у *Истраживању I*, дефинисана као методички применљива у настави елементарне музичке писмености. Иако новопазарска регија почива на културној разноликости, на прожимању Истока и Запада, развијености и неразвијености, толеранцији и нетолеранцији, ипак се у таквом израстању ове регије може, поред културолошке посебности, говорити и о регионалном културном идентитету који подразумева свест о заједничком културном наслеђу становништва региона, без обзира на националну припадност. У том смислу, значајно је утврдити које су песме и говорне форме блиске свој деци новопазарског краја без обзира на националну припадност.

Са друге стране кроз дуг период постојања, услед друштвених промена и различитих утицаја дошло је до мењања музичког матерњег језика локалног становништва. Прво је музицирање уз традиционалне музичке инструменте (гусле, свирале, фруле, двоструне и троструне санџачке тамбуре, гајде, гоч, дарбуку и деф) замењено свирањем на хармоници уз хармонизовану дурско-молску пратњу, а онда су, уследили нови музички правци са новим инструментима. Шездесетих година XX века путем радија емитоване су ауторске народне песме, седамдесетих година, када је већ готово свака кућа имала телевизор, појављује се правац новокомпоноване народне музике. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих јавља се рок-фолк а затим денс и техно-фолк у којима се музика изводи на семплованој матрици. Распадом СФРЈ дошло је до пропасти поп и рок сцене која је до тада имала званичну финансијску подршку државе. Новокомпоновану музику веома брзо сменио је тзв. турбо-фолк, јер су нови економски токови допринели развоју РТВ Пинк (и издавачке куће City Records) чији је већи део програмске шеме био посвећен искључиво овој врсти музике. Законитост да културна индустрија истовремено формира и задовољава укус публике (Милојевић, 2007) и овде се показала на делу. Турбо-фолк, њему слични актуелни правци (које је некада немогуће разграничити) и такмичења певача попут *Звезде гранда* и даље мењају матерњи музички језик новопазарског

краја. Но, осим наведених музичких праваца који су се ширили путем мас-медија утицај на мењање музичког матерњег језика новопазарског краја имали су и имају цртани филмови и игрице чију графичку основу прате мелодије и песме које се лако памте и певуше, као и организовани васпитно-образовни рад на свим нивоима са наставним средствима која их прате (Никшић, 2005).

3.1. Методологија истраживања I

3.1.1 Предмет и циљ истраживања

Предмет истраживања је проучавање песама и говорних форми новопазарског краја са аспекта њихове функционалности у настави елементарне музичке писмености. Заправо потребно је било утврдити колико и на који начин народно стваралаштво (песме и говорне форме) новопазарског краја може да преузме улогу музичке грађе у поставци две, за наставу музичке писмености, кључне димензије музике – тонске висине и ритам.

Циљ истраживања је стварање основног музичког материјала који задовољава методичке критеријуме за поставку елементарне музичке писмености у новопазарском крају имајући у виду мултикултуралност краја и чињеницу да треба почети од мелодија које су блиске деци тј. народне песме свог културног наслеђа.

Из овако постављеног циља произилазе следећи задаци истраживања:

1. Анализирање народног музичког стваралаштва новопазарског краја са аспекта фактуре, тоналитета, мелодијске и ритмичке структуре, музичке форме;
2. Избор, елиминација мелизматике и класификација песама новопазарског краја којима се може решавати мелодијско-ритмичка проблематика у настави елементарне музичке писмености.

3.1.2. Хипотезе истраживања

Општа хипотеза на којој се заснива истраживање је да народно музичко стваралаштво новопазарског краја, које је до сада етномузиколошки записано,

може бити извор избора музичког материјала на коме се успешно могу методички решавати проблеми у настави елементарне музичке писмености.

Помоћне хипотезе су: а) мелизматичне мелодије је могуће упростити принципом елимисања украсних тонова, тј. свођењем оригиналне мелодије на њен костур и б) иницијалис појединих песама је могуће прилагодити захтевима модела за поставку основних тонова.

3.1.3. Методе и технике

У истраживању су коришћене метода теоријске анализе и дескриптивна метода. Методом теоријске анализе релевантне литературе која се бави проблемом музичке писмености и музичке грађе новопазарског краја (етномузиколошки записи народних песама) створили смо претпоставке за могућност креирања музичке грађе која задовољава методичке критеријуме као материјал на коме могу да се решавају проблеми везани за наставу елементарне музичке писмености. Дескриптивну методу смо користили у интерпретацији резултата, изношењу закључака о издвојеном музичком материјалу (песме и кратке говорне форме) и начину модификовања мелодијске структуре.

Користећи технику квантитативне и квалитативне анализе садржаја музичког матерњег језика (песме и говорне форме) извршили смо избор музичке грађе за елементарно музичко описмењавање на првом нивоу у смислу методичке применљивости у настави музичке писмености.

3.1.4. Инструменти и поступци истраживања

За потребе овог истраживања конструисали смо зависну варијаблу – евалуација применљивости народних песама и кратких говорних форми у настави музичке писмености. Према датој варијабли утврдили смо следеће индикаторе: фактура, тонална основа мелодије, амбитус и кретање мелодије, ритмичка структура и музичка форма. Како би што прецизније идентификовали песме и говорне форме које могу да преузму улогу музичког материјала на коме се одвија настава музичке писмености индикаторе смо морали да сагледамо у њиховом међусобном односу. Тек када се задовоље постављени критеријуми у

оквиру свих индикатора песма или кратка говорна форма може да постане методички прихватљива за први ниво истраживања.

3.1.4.1. Фактура

У елементарном музичком описмењавању мелодијско-ритмичка проблематика поставља се путем певања песама монофоне фактуре. Међутим, у изузетним случајевима и песма терцне дијафоније може се сматрати применљивом, јер се гласови у таквој полифоној фактури крећу у консонантном интервалу (у терцама или квинтама). Насупрот њима, песме унисоне и секундне дијафоније нису методички прихватљиве у настави музичке културе, јер се гласови у њима крећу у секундном односу, а мелодијске линије, најчешће, одликују хроматски низови. Двогласно певање је, пре свега, могуће у четвртог разреду основне школе (око 10 године) када деца постају узрасно способна за вишегласно певање и развој хармонског мишљења.

3.1.4.2. Тонална структура

Тоналне основе песама новопазарског краја крећу се у оквиру античког квинтног дура, аниличног терцног дура, античког квинтног молдура, оријенталне лествице и савременог дура. У етномузиколошком запису све песме, без обзира на тоналне основе, према начелима финске методе нотирања народних напева имају за финалис тон *g1*. С обзиром да је, програмом утврђено, да се у процесу музичког описмењавања у млађим разредима основне школе овлада певањем/ свирањем песама из нотног текста на природним тоновима у првој октави, требало је песме транспоновати тако да њихова мелодија: а) после транспоновања, буде заснована искључиво на природним тоновима у оквиру октаве *c1 – c2* и б) да истовремено одговара регистру који је угодан дечјем гласу (ПРИЛОГ II/ А). Истовремено, како интонативно, ритмички прецизно и изражајно певање мелизматике, често, присутне у овим песмама представља изазов и за професионалне певаче, а камоли за децу млађег школског узраста, морали смо мелодију да упростимо, односно да је прилагодимо дечијим просечним интерпретаторским могућностима. То смо постигли елиминисањем мелизматике, то јест извлачењем тонова који су носиоци

речи (ПРИЛОГ II/ Б). Да бисмо избегли транспоноване и упрошћавање мелодије свих 1013 песама, колико смо истраживали, одлучили смо да, у сагласју са индикатором *Амбитус и кретање мелодије* и *Ритмичка структура*, транспонујемо и упростимо мелодије оних песама које се у етномузиколошком запису крећу у оквиру тонова $es1 - g2$ и обиму трихорда, тетрахорда, пентахорда, секстахорда и октаве, а ритмичке структуре су у складу са наставним програм музичке писмености у млађим разредима основне школе (ПРИЛОГ II/ В).

3.1.4.3. Амбитус и кретање мелодије

Амбитус, „укупан вертикални распон мелодије од најнижег до највишег тона“ (ЛОТ, 2014: 383) је један од најважнијих индикатора у евалуацији и сходно томе избору песама. Имајући у виду узрасне карактеристике деце млађег школског узраста у односу на њихове гласовне могућности и когнитивно-развијне факторе, као и дидактички принцип поступности и систематичности, музичку наставу, било да се ради о развоју гласовних способности или музичком описмењавању, треба отпочети са песмама малог амбитуса у одговарајућем регистру, најпогоднијем за дете, а онда постепено освајати мелодије већег обима. Уобичајено је да се, због неујдначеног певачког искуства са којим деца долазе у школу, отпочне са певањем песама у обиму трихорда $d1 - f1$, затим преко тетрахорда $c1-f1$ и $d1-g1$, пентахорда $c1-g1$ и $d1-a1$ и секстахорда $c1-a1$ заврши први разред основне школе. У другом разреду постепено се освајају и остали тонови навише до обима октаве $c1-c2$. Иако, захтеви музичке наставе у трећем и четвртном разреду предвиђају даље ширење обима гласа навише и наниже преко октаве, до дециме, ми ћемо се задржати у наведеном обиму сходно наставном програму музичке писмености.

Природно је да се тонови у мелодији мањег амбитуса постепено крећу. У песмама већег обима могу се јавити и скокови. Из тих разлога, у евалуацији применљивости песама у настави музичке писмености мора се водити рачуна о складу између амбитуса и кретања мелодије. Мелодије треба да су певљиве без већих скокова (сексте, септима или октаве) и дисонантних интервала (прекомерне секунде и кварте) и да се, пре свега, заснивају на природним, основним, тоновима. Посебно је од значаја, за овај рад, којим тоном мелодије песама почињу. Имајући

у виду методички значај иницијалиса као носиоца памћења у поставци звука основних тонова било би неопходно пронаћи што већи број песама са почетком на што већем броју различитих природних тонова.

3.1.4.4. Ритмичка структура

Овим индикатором сагледавамо ритмичке карактеристике (ритмичке врсте, звучна трајања и ритмичке фигуре) песама са аспекта њихове методичке функционалности у решавању ритмичке проблематике, било у процесу развоја ритмичких способности и/ или поставке музичке писмености. Дводелни и троделни ритам су основне ритмичке врсте. Програм наставе музичке писмености налаже да се ученици у млађим разредима основне школе оспособе за извођење (певање/ свирање) из нотног текста музичких примера дводелног ритма у мери две четвртине и четири четвртине односно троделног ритма у мери три четвртине. У том смислу овај индикатор одређује песме које сматрамо методички прихватљивим са аспекта наведених ритмичких врста и мера. Прихватљивом се може сматрати и песма са променом метра уколико одговара критеријумима осталих индикатора. У оквиру овог индикатора пратићемо и звучна односно тонска трајања. Упориште за избор музичког материјала (песме) као клишеа за поставку међусобног односа трајања морали смо, такође, да тражимо у сагледавању захтева наставног програма у области музичке писмености. У процени народног музичког стваралаштва новопазарског краја са аспекта ритма пратили смо, у комбинацији, следеће ритмичке вредности: основну ритмичку пулсацију (у настави музичке писмености у млађим разредима основне школе то је четвртина), њене деобе на два, сажимање две јединице у једно веће трајање односно сажимање три или четири јединице у једно веће трајање. Будући да, према наставном програму четвртог разреда основне школе, треба да се савлада извођење четвртине са тачком, то нас, у оквиру овог индикатора занима зналажење и анализирање песама са овом ритмичком фигуром.

Овим индикатором еволуирамо и кратке говорне форме будући да могу да преузму улогу клишеа у решавању појединих ритмичких захтева. Међутим, у избору кратких говорних форми – бројалица, брзалица, загонетки, изрека, пошалица, игара са прстима – треба прићи са крајњим опрезом. Уколико обратимо пажњу на свакодневни говор становништва новопазарског краја уочићемо и неке разлике у акцентовању у односу на стандардни/ књижевни говор.

У говору становништва новопазарског краја јавља се стари дуги акценат на крајњем слогу, стари дуги акценат на унутрашњем слогу, а речи које су примиле новоштокавске акценте при промени облика задржавају архаичну акцентуацију. Због различитог акцентовања и дужине изговарања слогова говорни ритам новопазарског краја се знатно разликује од ритма стандардног говора. То се може уочити на истом примеру дескрибованом према оба говора (видети на стр 67). Будући да деца усвајају акценатски систем од треће године живота (Васић, С. 1991), претпостављамо да ће она, до поласка у школу, потпуно овладати акценатским системом говора средине у коме одрастају. То значи да ће деца новопазарског краја кратке говорне форме изговарати у складу са говором средине у којој су одрасли, а не у складу са акцентима стандардног говора. Из тих разлога, овим индикатором, у анализи различитих говорних форми, сагледавамо примере у којима су акценти најприближнији, готово подударни акцентима стандардног говора и метричким акцентима дводелне и троделне ритмичке врсте (ПРИЛОГ Ш).

3.1.4.5. Музичка форма

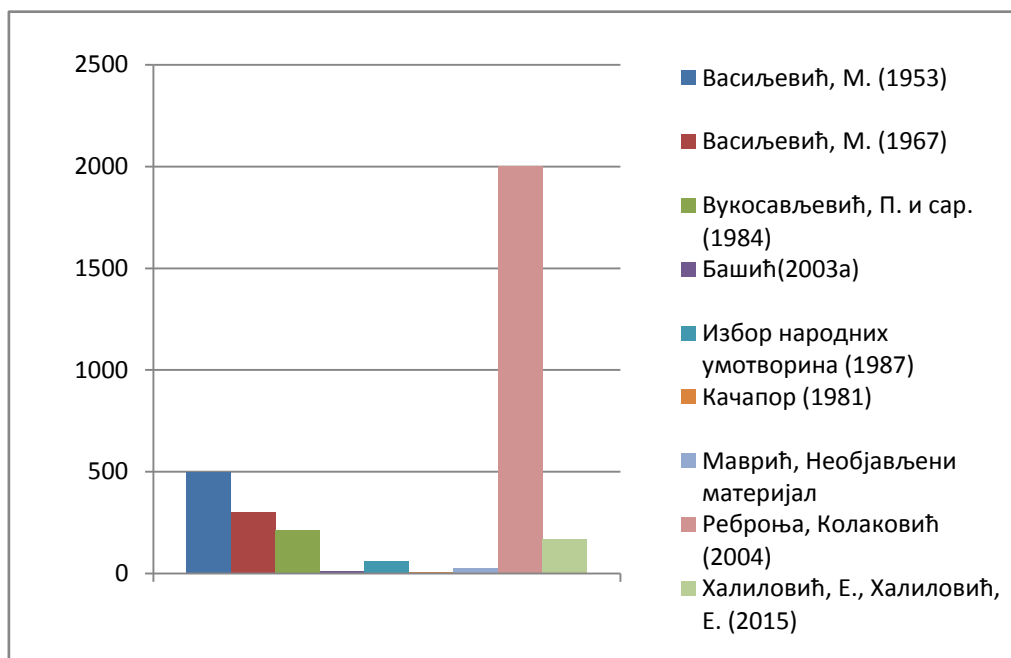
У оквиру овог индикатора сагледавамо традиционалне песме новопазарског краја које имају малу форму са честим понављањем, јер се такве песме лако уче и памте. Зависно од узраста деце, методички прихватљиве су песме облика народне реченице, периода и мале дводелне и троделне песме.

3.1.5. Узорак истраживања

У овом истраживању узорак чине садржаји етномузиколошких збирки, објављене и необјављене збирке усменог стваралаштва и радови у вези дечјих традиционалних игара (Табела 8., Графикон 8):

Табела 8. Структура узорка истраживања

Узорак истраживања	Песме	Кратке говорне форме						N
		Бројалице	Игре претима	Пошалице	Изреке	Брзалице	Загонетке	
Васиљевић, М. (1953)	500	0	0	0	0	0	0	500
Васиљевић, М. (1967)	300	0	0	0	0	0	0	300
Вукосављевић, П. и сар. (1984)	213	0	0	0	0	0	0	213
Башић (2003а)	0	2	1	11	0	0	0	14
<i>Избор народних умотворина</i> (1987)	0	61	0	0	0	0	0	61
Качапор (1981)	0	5	0	0	0	3	0	8
Маврић, <i>Необјављени материјал</i>	0	26	0	0	0	0	0	26
Реброња, Колаковић (2004)	0	0	0	0	2002	0	0	2002
Халиловић, Е., Халиловић, Е. (2015)	0	0	0	0	0	0	172	172



Графикон 8. Структура узорка истраживања²²⁶

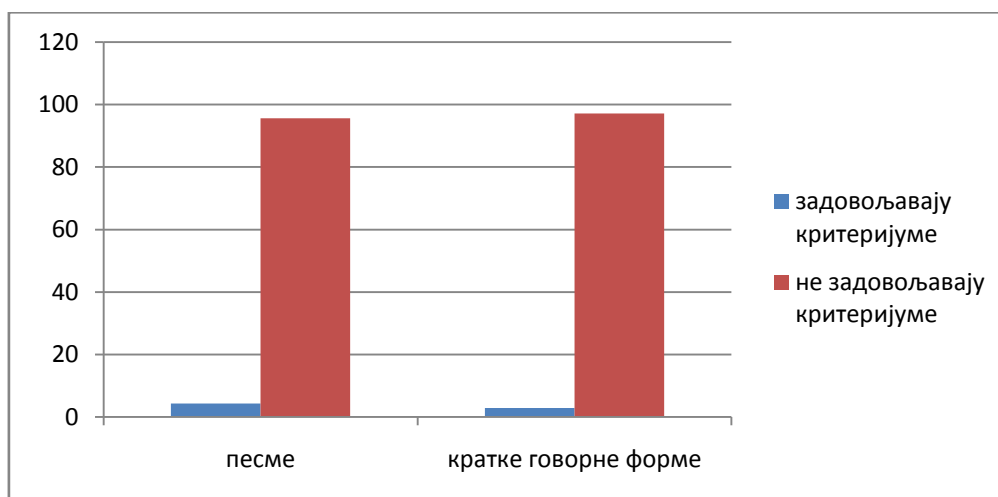
²²⁶ Квадрати на десној страни Графикона 8. означавају истраживане етномузиколошке збирке, објављене и необјављене збирке усменог стваралаштва и радове у вези дечјих традиционалних

3.1.6. Резултати и интерпретација резултата истраживања

Истраживање на описаном узорку, уз повезивање индикатора у међуоднос како би што прецизније идентификовали песме и говорне форме које су методички применљиве у настави елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе, показало је да свега 44 или 4.34% песама и 65 или 2.85% кратких говорних форми задовољава методичке критеријуме за поставку елементарне музичке писмености у новопазарском крају (Табела 9., Графикон 9.).

Табела 9. Резултати евалуације песама и кратких говорних форми са аспекта методичких критеријума за избор садржаја за елементарно музичко описмењавање

Садржаји		N	%	N	%
Песме	Задовољавају критеријуме	44	4.34	1013	100
	Не задовољавају критеријуме	969	95.66		
Кратке говорне форме	Задовољавају критеријуме	65	2.85	2283	100
	Не задовољавају критеријуме	2218	97.15		



Графикон 9. Резултати евалуације песама и кратких говорних форми са аспекта методичких критеријума за избор садржаја за елементарно музичко описмењавање²²⁷

игара, док бројеви на левој страни означавају апсолутан број песама и кратких говорних форми у узорку.

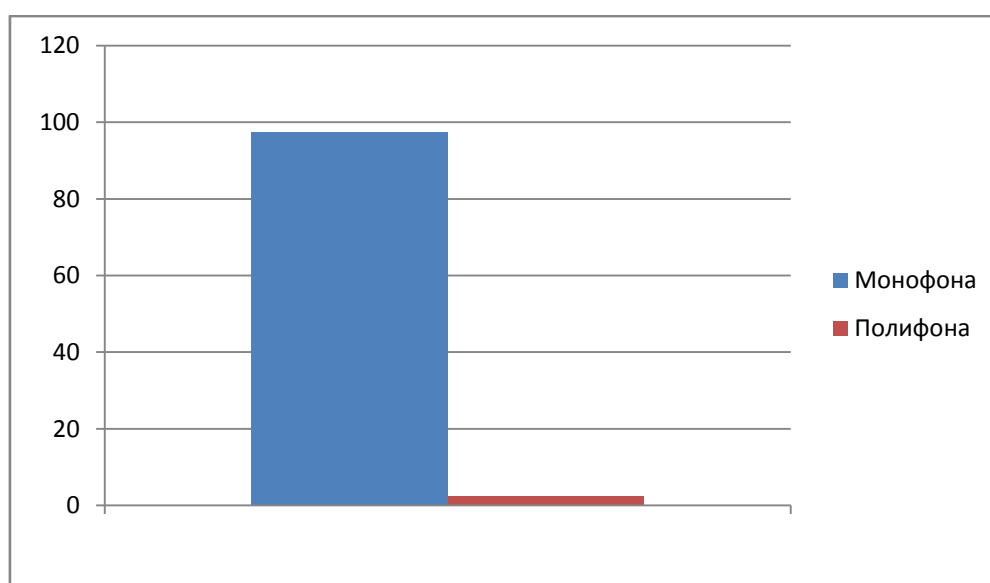
²²⁷ Квадрати на десној страни Графикона 9. означавају категорије задовољавају и не задовољавају методичке критеријуме за поставку елементарне музичке писмености, док бројеви на левој страни означавају апсолутан број песама.

Конечне резултате Истраживања I интерпретирамо на броју песама (44) који смо добили поступним елеминисањем свих песама које не одговарају макар и једном критеријуму умрежених индикатора.

По првом индикатору – *Фактура* (Табела 10., Графикон 10.) од 44 песаме 43 или 97.73% су монофоне, док је једна или 2.27% једноставне полифоне фактуре (терцна дијафонија). То је песма *Ја сам Шехо* коју смо прихватили због њене ритмичке структуре (мера 3/4 и тонских трајања у складу са наставним програмом).

Табела 10. *Фактура песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*

Фактура	N	%
Монофона	43	97.73
Полифона	1	2.27
Σ	44	100.00



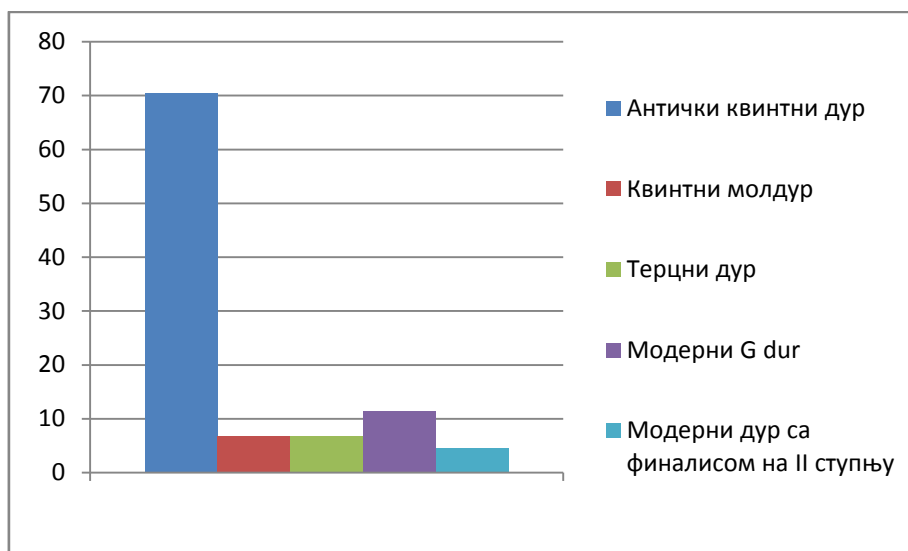
Графикон 10. *Фактура песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*²²⁸

²²⁸ Квадрати на десној страни Графикона 10. означавају фактуру песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број у односу на истраживани узорак.

Индентификација и сврставање песама према индикатору *Тоналне основе* (Табела 11., Графикон 11.) које је Миодраг Васиљевић тумачио и назвао антички квинти дур, антички терцни дур, антички квинтни молдур, сви са финалисом на *g1*, модерни дур са финалисом на II ступњу – *g1* (F-dur) и модерни G-dur открива нам интервал за који треба транспоновати песму како би се мелодија ослободила алтерованих тонова. Задржавајући тоналну структуру песама, а после транспозиције – померања мелодије за одговарајући интервал, добили смо мелодије песама засноване само на природним тоновима што је захтев наставног програма за музичку писменост, области у оквиру предмета *Музичка култура* и, истовремено, мелодија се креће у регистру који одговара узрасним гласовним способносима ученика. Песме у античком квинтном дуру - 31 песма или 70.45%, као и у модерном F-duru са финалисом на II ступњу - 2 или 4.55% транспоноване су за интервал кварте наниже, а мелодије песама у античком терцном дуру 3 или 6.82% и античком квинтном молдуру 3 или 6.82% – за интервал мале терце наниже. Мелодије песама засноване на тоновима античког квинтног молдура било је могуће преместити на природне тонове само ако су у обиму пентахорда рачунајући од субфиналиса. Песме у G-duru - 5 или 11.36% транспоноване су за квинту наниже.

Табела 11. *Тоналне основе песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*

Тоналне основе	N	%
Антички квинтни дур	31	70.45
Квинтни молдур	3	6.82
Терцни дур	3	6.82
Модерни G dur	5	11.36
Модерни дур са финалисом на II ступњу	2	4.55
Σ	44	100.00



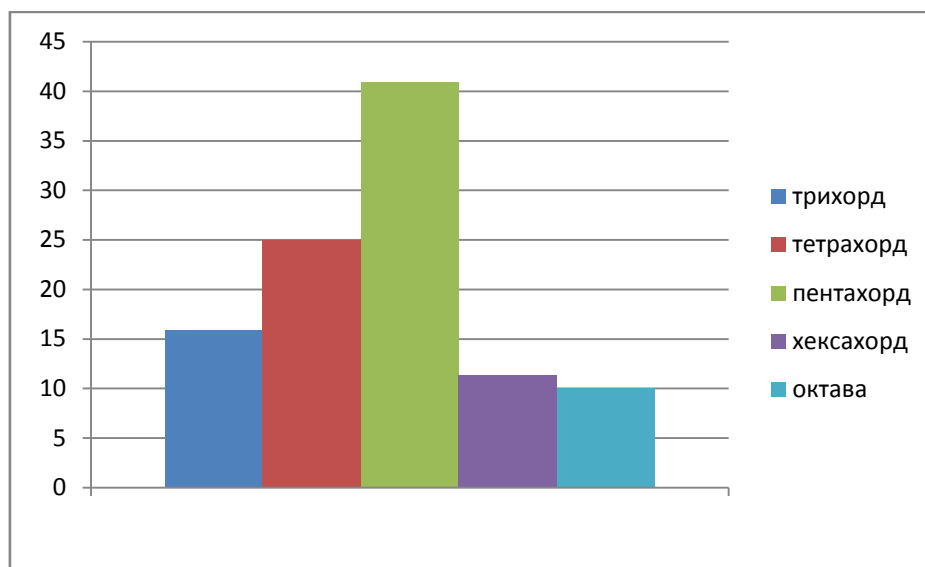
Графикон 11. Тоналне основе песама примењивих у настави елементарне музичке писмености²²⁹

Сагледавајући индикатор *Амбитус и кретање мелодије* (Табела 12., Графикон 12.) после извршене транспозиције у регистар који најбоље одговара ученицима првог и другог разреда основне школе, констатујемо да је 7 песама или 15.91% у обиму трихорда (6 од *d1-f1* и 1 од *e1-g1*), 11 или 25% у обиму тетрахорда (8 од *c1-f1* и 3 од *d1-g1*), 18 или 40.91% у обиму пентахорда (16 од *c1-g1* и 2 од *d1-a1*), 5 или 11.36% у обиму хексахорда *c1-a1* и 3 или 6.82% у обиму октаве *c1- c2*.

Табела 12. Обими песама примењивих у настави елементарне музичке писмености

Обим		N	%	N	%
трихорд	d1-f1	6	13.64	7	15.91
	e1-g1	1	2.27		
тетрахорд	c1-f1	8	18.18	11	25.00
	d1-g1	3	6.82		
пентахорд	c1-g1	16	36.36	18	40.91
	d1-a1	2	4.55		
хексахорд	c1-a1	5	11.36	5	11.36
октава	c1-c2	3	6.82	3	6.82
Σ		44	100	44	100

²²⁹ Квадрати на десној страни Графикана 11. означавају тоналне основе песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број у односу на истраживани узорак.



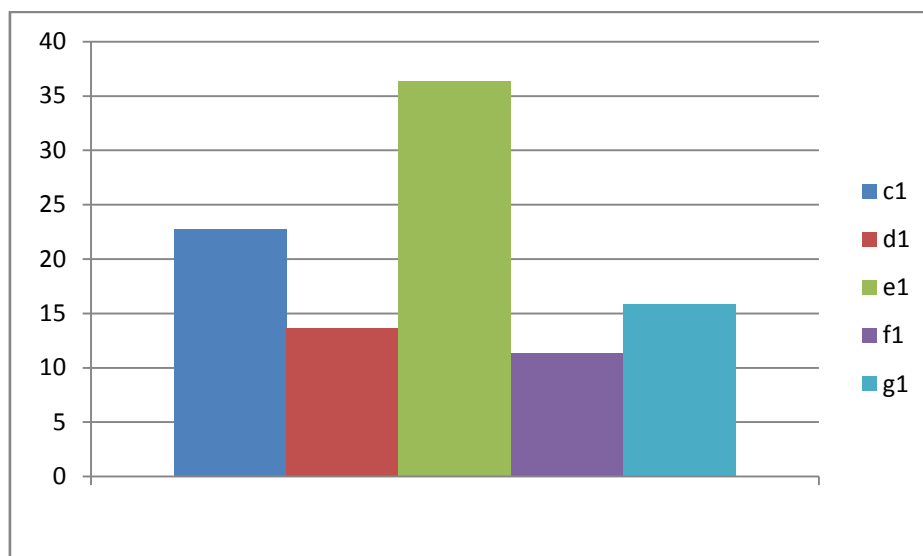
Графикон 12. Обими песама примењивих у настави елементарне музичке писмености²³⁰

Што се тиче кретања мелодије све су мање-више у поступном кретању тонова, без већих скокова са изузетком песама *Низ Гиљево*, *Расло дрвце*, *Маглица се*, *Савила се*, *Три љиваде*, *Увела ми*, *Игра коло под Будим* (скок чисте кварте на више), *Соко лети*, *Море мила* (скок чисте кварте на ниже), *Момак једе*, *Сукња бјела* (скок чисте кварте наниже и навише), *Ми пјевасмо*, *Ја посејох проју*, *Ој ружице* (скок чисте квинте навише), *Јеси л` вид`ла* (скок чисте кварте и квинте навише), *Аџина шћери* (скок чисте кварте навише и чисте квинте навише и наниже). Почетни тон мелодије у највећем броју песама је тон *e1* - 16 (36.36%), а затим *c1* код 10 (22.73%), *g1* код 7 (15.91%) *d1* код 6 (13.64%) и *f1* код 5 песама (11.36%) (Табела 13., Графикон 13.).

Табела 13. Иницијалиси песама примењивих у настави елементарне музичке писмености

иницијалиси	N	%
c1	10	22.73
d1	6	13.64
e1	16	36.36
f1	5	11.36
g1	7	15.91
Σ	44	100.00

²³⁰ Квадрати на десној страни Графикона 12 .означавају обиме песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број у односу на истраживани узорак.



Графикон 13. *Иницијалиси песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*²³¹

Имајући у виду обим и кретање мелодије, почетни тон (иницијалис) и ритмичку структуру одабрали смо песме које смо, путем незнатног модификовања текста, могли да прилагодимо захтевима модела за поставку основних тонова. То су: *Ђевојко, ђевојко (Мизана ђевојко)*, *Преко поља ... (Реком до поља)*, *Наша дода... (Дода наша)*, *У комишије преко пута (Солуфе ћу..)*, *Пјевај Маро (Фали Маро)*. Међутим, међу песмама музичког матерњег језика новопазарског краја нисмо нашли песме које почињу тоновима *a* и *h* (видети Графикон 13.) што значи да за поставку звука ових тонова нема одговарајуће песме (видети на стр. 165).

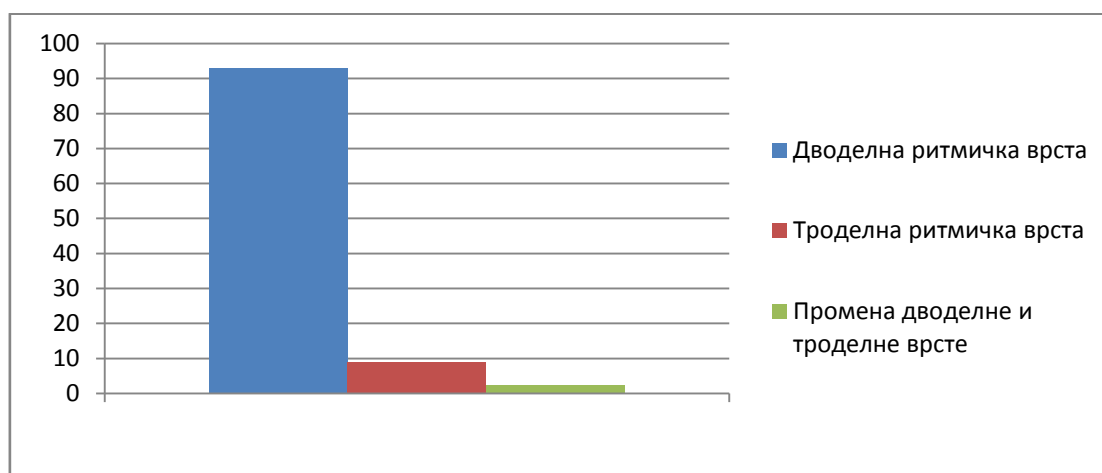
Са аспекта индикатора *Ритмичка структура* (Табела 14., Графикон 14.) од 44 песме које смо издвојили као методички прихватљиве, у дводелном ритму је 41 песама или 93.18%. Од тога у мери 2/4 - 27 песама или 61.36%, а у мери 4/4 12 или 27.27%. Мери 3/4 имају 4 песме односно 9.09%. Издвојили смо и једну песму или 2.27% са променом метра (2/4 и 3/4). То је песма *Пјевај Маро* малог обима - трихорда *d1-f1* која је са аспекта почетног тона (*f1*) значајна за ово истраживање. Ритмичку фигуру четвртина са тачком има 9 песама које су истовремено методички прихватљиве после евалуације према осталим индикаторима.

²³¹ Квадрати на десној страни Графикона 13. означавају обиме песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број песама у односу на истраживани узорак.

Међутим, само 3 песме имају четвртину са тачком на почетку мелодије, па у том смислу могу да преузме улогу клишеа за поставку наведене фигуре.

Табела 14. *Ритмичка структура песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*

Ритмичка структура	Мера	N	%	N	%
Дводелна ритмичка врста	2/4	27	61.36	41	93.18
	4/4	12	27.27		
Троделна ритмичка врста	3/4	4	9.09	4	9.09
Промена метра		1	2.27	1	2.27
Σ		44	100.00	44	100.00



Графикон 14. *Ритмичка структура песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*²³²

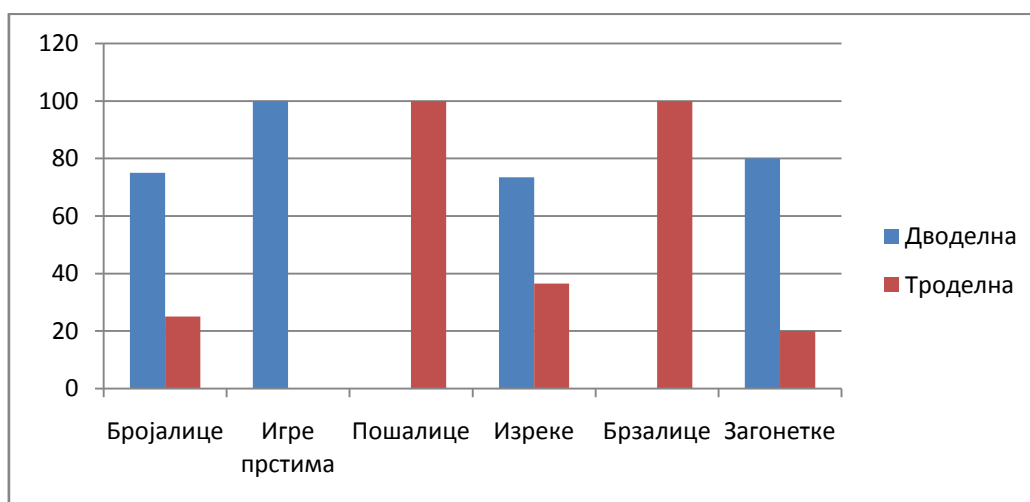
Након анализе ритмичке структуре (Табела 15., Графикон 15.) кратких говорних форми према постављеним критеријумима дошли смо до сазнања да међу кратким говорним формама новопазарског краја постоје садржаји који могу одговорити захтевима поставке ритма. Резултати истраживања (Табела 18.) показују да је, међу кратким говорним формама новопазарског краја троделна равномерност мање заступљена од дводелне изоритмије. Ово се односи и на народне мелодије (Табела 17.). Бројалице/ разбрајалице су углавном у дводелном

²³² Квадрати на десној страни Графикана 14. означавају ритмичку структуру песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број у односу на истраживани узорак

ритму, док троделни ритам у највећем броју налазимо у изрекама/ изречницама. Са аспекта подударности говорног акцента са метричким акцентима дводелне и троделне ритмичке врсте пронашли смо: 8 бројалица/ разбрајалица од којих су 6 дводелне и 2 троделне врсте; 1 игру са прстима дводелне врсте; 1 пошалицу троделне врсте; 36 изрека дводелне и 13 изрека троделне врсте; 1 брзалица троделне врсте, 4 загонетке дводелне и једна загонетка троделне врсте.

Табела 15. *Ритмичка структура кратких говорних форми примењивих у настави елементарне музичке писмености*

Кратка говорна форма	Ритмичка врста	N	%	N	%
Бројалице/ разбрајалице	дводелна	6	75	8	100
	троделна	2	25		
Игра прстима	дводелна	1	100	1	100
	троделна	0	0		
Пошалице	дводелна	0	0	1	100
	троделна	1	100		
Изреке	дводелна	36	73.47	49	100
	троделна	13	26.53		
Брзалице	дводелна	0	0	1	100
	троделна	1	100		
Загонетке	дводелна	4	80	5	100
	троделна	1	20		



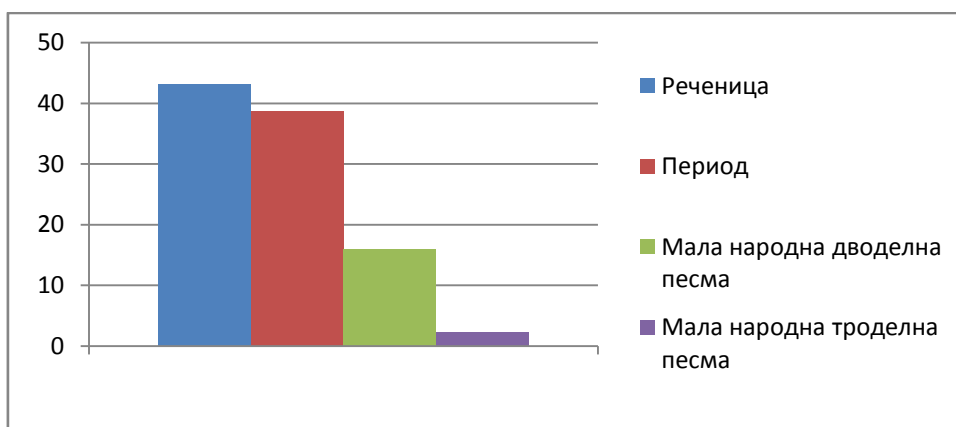
Графикон 15. *Ритмичка структура кратких говорних форми примењивих у настави елементарне музичке писмености*²³³

²³³ Квадратићи на десној страни Графикона 15. означавају ритмичке врсте, а бројеви на левој страни релативне вредности истраживаних форми.

Експлицирајући резултате добијене према индикатору *Музичка форма* (Табела 16., Графикон 16.) од 44 песме које су прихватљиве у свим аспектима претходних индикатора највише је песама у облику народне реченице - 19 песама или 43.18%, затим облика народног периода - 17 или 38.64%, следе мала народна дводелна песма 7 или 15.91% и једна мала народна троделна песма (2.27%). Свакако да је за потребе овога рада, из методичких разлога, потребно имати већи број песама мање музичке форме, па смо током истраживања и анализирања песама ишли у том правцу.

Табела 16. *Форма песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*

Форма	N	%
Реченица	19	43.18
Период	17	38.64
Мала народна дводелна песма <i>ab</i>	7	15.91
Мала народна троделна песма <i>abc</i>	1	2.27
Σ	44	100.00



Графикон 16. *Форма песама примењивих у настави елементарне музичке писмености*²³⁴

Табела 17. даје преглед свих песама, а табела 18. примера говорног ритма који су методички прихватљиви по свим аспектима постављених индикатора и

²³⁴ Квадрати на десној страни Графикана 16. означавају форму песама, а бројеви на левој страни њихов релативан број у односу на истраживани узорак.

које смо, на првом нивоу истраживања, утврдили као матерњи језик новопазарског краја.

Табела 17. *Народне песме применљиве у настави елементарне музичке писмености*

Назив песме	Фактура	Обим транспоноване песме и иницијалис	Тонална основа	мера	Ритмичка фигура ♪. ♪	Форма	Прилог П/В
Коловођа	м	d1-f1 dl	квинтни молдур	2/4	/	реченица	1
Овце пасла	м	d1-f1 dl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	2
Под оном	м	d1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	период	3
Ђевојко, ђевојко 1	м	d1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	4
Будила зора	м	d1-f1 fl	ант. квинтни дур	4/4	на почетку	реченица	5
Пјевај Маро	м	d1-f1 fl	ант. квинтни дур	промена 2/4 и 3/4	/	реченица	6
Прођо планину	м	e1-g1 gl	ант. терцни дур	3/4	/	реченица	7
Хајде коло	м	c1-f1 cl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	8
Наша дода	м	c1-f1 cl	ант. квинтни дур	4/4	/	реченица	9
Ђевојко, ђевојко 2	м	c1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	период	10
На кућу слама	м	c1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	период	11
Чије ли су	м	c1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	период	12
Шета Новак	м	c1-f1 el	ант. квинтни дур	4/4	/	период	13
Низ Гиљево	м	c1-f1 el	ант. квинтни дур	2/4	у мелод. току	период	14
Маро моја	м	c1-f1 fl	ант. квинтни дур	4/4	/	период	15
Преко поља	м	d1-g1 dl	квинтни молдур	2/4	/	реченица	16
Пуни ми ладе	м	d1-g1 dl	квинтни молдур	2/4	/	период	17
Ђевојка је	м	d1-g1 el	ант. квинтни дур	3/4	у мелод. току	период	18
Соко лети	м	c1-g1 cl	ант. терцни дур	2/4	/	реченица	19
У јаблана	м	c1-g1 cl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	20
Ој Смиљана	м	c1-g1 cl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	21
Момак једе	м	c1-g1 cl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	22
Ми пјевасмо	м	c1-g1 cl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	23
Расло дрвце	м	c1-g1 cl	ант. квинтни дур	4/4	на почетку	период	24
Три јунака	м	c1-g1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	25
Имала сам	м	c1-g1 el	ант. квинтни дур	2/4	/	период	26
Еј, у Агана	м	c1-g1 el	ант. квинтни дур	4/4	/	реченица	27
Гором иду	м	c1-g1 el	ант. квинтни дур	4/4	/	ab	28
У комшије	м	c1-g1 gl	ант. квинтни дур	2/4	/	период	29
Удар кишо	м	c1-g1 gl	ант. квинтни дур	2/4	у мелод. току	реченица	30
Ја посејах	м	c1-g1 dl	модерни G dur	2/4	/	abc	31
Игра коло	м	c1-g1 el	модерни G dur	2/4	/	реченица	32
Маглица се	м	c1-g1 fl	модерни G dur	4/4	на почетку	ab	33
Јеси л` вид`ла	м	c1-g1 gl	модерни G dur	2/4	/	период	34
Ој, ружице	м	d1-a1 dl	ант. квинтни дур	2/4	/	реченица	35
Савила се	м	d1-a1 el	ант. терцни дур	4/4	у мелод. току	ab	36
Море мила	м	c1-a1 cl	ант. квинтни дур	2/4	у мелод. току	период	37
Ја сам Шехо	п	c1-a1 cl	ант. квинтни дур	3/4	/	период	38
Три ливаде	м	c1-a1 el	ант. квинтни дур	3/4	/	период	39
Ацина шћери	м	c1-a1 fl	ант. квинтни дур	4/4	/	ab	40
Увело ми	м	c1-a1 gl	ант. квинтни дур	2/4	/	период	41
Сукња б`јела	м	c1-c2 gl	дур са фин. на II ст.	4/4	/	ab	42
Игра коло под Будим	м	c1-c2 gl	дур са фин. на II ст.	4/4	/	ab	43
Изађо`	м	c1-c2 el	модерни G dur	2/4	у мелод. току	ab	44

Напомена: М означава монофону фактуру, а П полифону.

Табела 18. *Кратке говорне форме применљиве у настави елементарне музичке писмености*²³⁵

Говорна форма	Назив	Ритмичке врсте	Прилог III
Бројалице/разбрајалице	Енкиш, бенкиш	дводелна	1 а
	Ал конац	дводелна	1 б
	Једине, дудине	дводелна	1 в
	Ан, тан	дводелна	1 г
	Један, доден	дводелна	1 д
	Један ковач	дводелна	1 њ
	Апа, упа, уп	троделна	1 е
	Зај, Зај, Задо	троделна	1 ж
Игра прстима	Једно голе	дводелна	2
Пошалица	Купус, месо	троделна	3
Изреке/изречнице	Свој хљеб ије, туђу бригу брижи.	троделна	4 а
	Збир збор вади.	троделна	4 б
	Го као прст.	троделна	4 в
	Куку кога није.	троделна	4 г
	Бијел као снијег.	троделна	4 д
	Каил као Смаил.	троделна	4 њ
	Неће снаха граха	троделна	4 е
	Пила мутну воду.	троделна	4 ж
	Репом шимша влада.	троделна	4 з
	Танко као сламка.	троделна	4 и
	Тера хаву капом.	троделна	4 ј
	То је тако водом.	троделна	4 к
	То је тако земљом.	троделна	4 л
Брзалице	Иде поп по зиду	троделна	5
Загонетке/гонетаљке	Стријела	троделна	6

Квалитативни и квантитативни подаци које смо добили на првом нивоу истраживања (*Истраживање I*) народног стваралаштва (песме и кратке говорне

²³⁵ У Табели 18. навели смо само само изреке брзалице и 1 загонетке троделне ритмичке врсте, са намером изабране као допуна бројнијим говорним примерима дводелног ритма.

форме) новопазарског краја потврђују општу хипотезу: да народно музичко стваралаштво новопазарског краја, које је до сада етномузиколошки записано, може бити извор избора музичког материјала на коме се успешно могу методички решавати проблеми у настави елементарне музичке писмености.

Такође, доказали смо и помоћне хипотезе да се: а) мелодије песама са мелизматиком могу упростити принципом елимисања украсних тонова, тј. свођењем оригиналне мелодије на њен костур (ПРИЛОГ II/ Б) и б) да је иницијалис појединих песама могуће прилагодити захтевима модела за поставку основних тонова, јер смо модификовањем текста добили песме моделе за тонове *до, ре, ми, фа, сол* (стр. 165).

3.2. Методологија истраживања II

3.2.1. Предмет и циљ истраживања

Предмет истраживања су песме и кратке говорне форме матерњег музичког језика новопазарског краја за које смо, путем *Истраживања I*, утврдили да одговарају методичким критеријумима у настави музичке писмености у млађим разредима основне школе. Традиционална музика новопазарског краја временом се мењала, те је неопходно да сазнамо које песме и кратке говорне форме (бројалице, игре прстима и пошалице) издвојене *Истраживањем I*, на ком нивоу и у којој варијанти, су и данас у сазнању деце новопазарског краја. Овакви подаци воде ка коначном циљу овога рада, а то је стварање основе за избор музичке грађе за поставку тонских висина и основних ритмичких врста на културном наслеђу блиском деци мултикултурног новопазарског краја.

Из постављеног циља проистичу следећи задаци истраживања:

1. Испитати које песме у обиму трихорда и тетрахорда, различитих иницијалиса, дводелне и троделне ритмичке врсте деца познају;
2. Испитати које песме у обиму од пентахорда до октаве, различитих иницијалиса, дводелне и троделне ритмичке врсте деца познају;
3. Утврдити познавање кратких говорних форми дводелне и троделне ритмичке врсте.

3.2.2. Хипотезе истраживања

У истраживање смо пошли од основне хипотезе да извештан број песама и говорних форми основних ритмичких врста (дводелне и троделне), које смо издвојили као примењиве у настави елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе, деца и данас знају да репродукују (песме да певају, говорне форме да изговарају). Полазећи од задатака истраживања поставили смо следеће помоћне хипотезе:

1. Међу одабраним песамама у обиму трихорда и тетрахорда и различитих иницијалиса има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују.

2. Међу одабраним песамама у обиму пентахорда, секстахорда и октаве, различитих иницијалиса има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују

3. Међу одабраним говорним формама (бројалице, игре прстима и пошалице) има оних које деца млађег школског узраста имају у сећању и знају да изговарају.

3.2.3. Методе и технике истраживања

У истраживању смо користили методу теоријске анализе и дескриптивну методу. Теоријском анализом садржаја релевантне литературе из методике наставе музичке писмености, психологије, развојне психологије и дидактике дефинисали смо циљ, задатке и хипотезу истраживања. Резултате истраживања интерпретирали смо дескриптивном методом. У прикупљању квантитативно квалитативних података користили смо технику тестирања и анализе теста.

3.2.4. Инструменти и поступци истраживања

За потребе овог истраживања конструисали смо зависну варијаблу – евалуација познавања песама и кратких говорних форми новопазарског краја примењивих у настави елементарне музичке писмености. У намери да дођемо до квантитативних и квалитативних података о постављеној варијабли конструисали смо тест сатављен од песама у обиму од трихорда до октаве и кратких говорних

форми (бројалице, игре прстима и пошалице) основних ритмичких врста издвојених *Истраживањем I*.

3.2.4.1. Тест познавања песама и говорних форми

У *Истраживању II* смо користили нестандардизовани *Тест познавања песама и кратких говорних форми новопазарског краја* које смо издвојили у *Истраживању I* као методички примењиве у настави елементарне музичке писмености (ПРИЛОГ IV). Задатке овог теста чине 44 песме и 10 кратких говорних форми (бројалице, игре прстима, пошалице). Сви примери су дводелне или троделне ритмичке врсте са изузетком песме *Пјевај Маро* која има промену мере $2/4$ и $3/4$. Задатке смо поделили у три групе, односно три субтеста. Први субтест чини 18 песама: 7 у обиму трихорда и 11 у обиму тетрахорда. То су песме *Коловођо, Овце пасла, Под оном, Бевојко, ђевојко 1, Будила зора, Пјевај Маро, Прођо планину, Хајде коло, Наша дода, Бевојко, ђевојко 2, На кућу слама, Чије ли су, Шета Новак, Низ Гиљево, Маро моја, Преко поља, Пуни ми ладе и Бевојка је* (ПРИЛОГ III/ В песме од 1. до 18.). Други субтест чини 26 песама у обиму од пентахорда до октаве: 18 у обиму пентахорда, 5 у обиму секстахорда и 3 у обиму октаве. Реч је о песмама: *Соко лети, У јаблана, Ој, Смиљана, Момак једе, Ми пјевасмо, Расло дрвце, Три јунака, Имала сам, Еј, у Агана, Гором иду, У комшије, Удар кишо, Ја посејох, Игра коло, Маглица се, Јеси л` вид`ла, Ој, ружице, Савила се, Море мила, Ја сам Шехо, Три љиваде, Аџина шћери, Увело ми, Сукња б`јела, Игра коло под Будим и Изађо`* (ПРИЛОГ III/ В песме од 16. до 44.). Трећи субтест чини 10 кратких говорних форми (ПРИЛОГ III примери 1. а, б, в, г, д, ђ, е, ж, 2. и 3.). То су: 8 бројалица (*Енкиш бенкиш, Ал конац, Једине, дудине, Ан, тан, Један доден, Један ковач, Ана, уна, уп, Зај, Зај, Задод*), 1 игра прстима (*Једно голе*) и 1 пошалица (*Купус, месо, ври*)²³⁶.

Тестирања песама смо процењивали у три категорије: познавање, препознавање и непознавање песама. Репродуковање песме у целини сматрали смо као познавање, делимичну репродукцију само почетка или неког

²³⁶ С обзиром на то да су бројалице и пошалице троделне ритмичке врсте редак пример у говорним формама новопазарског краја, за нас је било битно да утврдимо, у којој мери, деца управо њих познају.

карактеристичног дела песме дефинисали смо као препознавање, док је непознавање било потпуна немогућност репродуковања. Једна од наглашених карактеристика народног стваралаштва јесте његово непрестано мењање. Отуда постоје песме које имају исту мелодију, а различите текстове, или исти текст, али мале измене у мелодији. Такође је могуће да две песме имају истовремено различите текстове и незнатне разлике у мелодији. Из тих разлога смо евалуирали и познавање варијанти једне исте песме обраћајући нарочиту пажњу на репродукцију евентуалних разлика у мелодији. Говорне форме смо процењивали: познавање, ако могу да их репродукују у целини уз покрете разбројавања и непознавање.

3.2.4.2. Поступак примене теста

Децу смо тестирали индивидуално, у посебној просторији. Дакле, испитаници су тестирању приступали један по један. Прво смо тражили да дете пажљиво слуша почетак песме - наше певање са текстом и свирање - и настави да пева с нама уколико познаје песму. Дете од најранијих дана учи песме по слуху те тако заједно усваја текст и мелодију. Текст се са мелодијом потхрањује у памћење и заједно са њом дозива из памћења. Уколико појединац заборави текст „неће моћи да отпева ни песму“ (Васиљевић, М., 1941: VIII). Отуда смо сматрали да ће наше певање са текстом помоћи детету да препозна и репродукује песму у целини или делимично, те смо на тај начин и организовали ток тестирања. Своје певање прилагодили смо дечијим просечним интерпретаторским могућностима тако што смо у певању песама елиминисали мелизматичку то јест репродуковали (певали/ свирали) смо костур мелодије извлачењем тонова који су носиоци речи (ПРИЛОГ II/ В). Уколико би, већ у току првог певања и свирања, уочили да дете познаје песму тражили бисмо да је пева од почетка уз наше свирање (наше свирање тада је било сасвим тихо). Овом приликом смо могли да уочимо да ли дете пева целу песму или њен део (то јест да ли је познаје или препознаје), као и да ли зна песму у траженој варијанти или некој другој. У случају када дете после нашег првог свирања и певања није познавало песму тражили смо да нас још једном пажљиво

саслуша (наше певање и свирање) како бисмо били сигурни да ли може или не да задовољи тражени захтев. Са децом смо водили и разговор о томе од кога су и где научила одређену песму и бележили њихове одговоре.

Познавање кратких говорних форми истраживали смо тако што смо прво питали децу како одређују ко ће да жмури када се играју. Како се разбрајају? Питали бисмо „Да ли знаш овако?“ - изговарали смо све наведене говорне форме уз покрет разбрајања што са аспекта музичке терминологије значи уз извођење ритмичког пулса. Затим би показивали игру прстима и питали децу да ли је знају. Приликом испитивања познавања пошалице прво бисмо питали дете да ли зна шта је пошалица, а онда бисмо га питали да ли је чуло пошалицу „Купус месо...“. Тражили бисмо да је, уколико је познаје, изговори у целини уз покрете разбрајања како бисмо проценили способност одржавања равномерног пулса.

3.2.5.Узорак истраживања

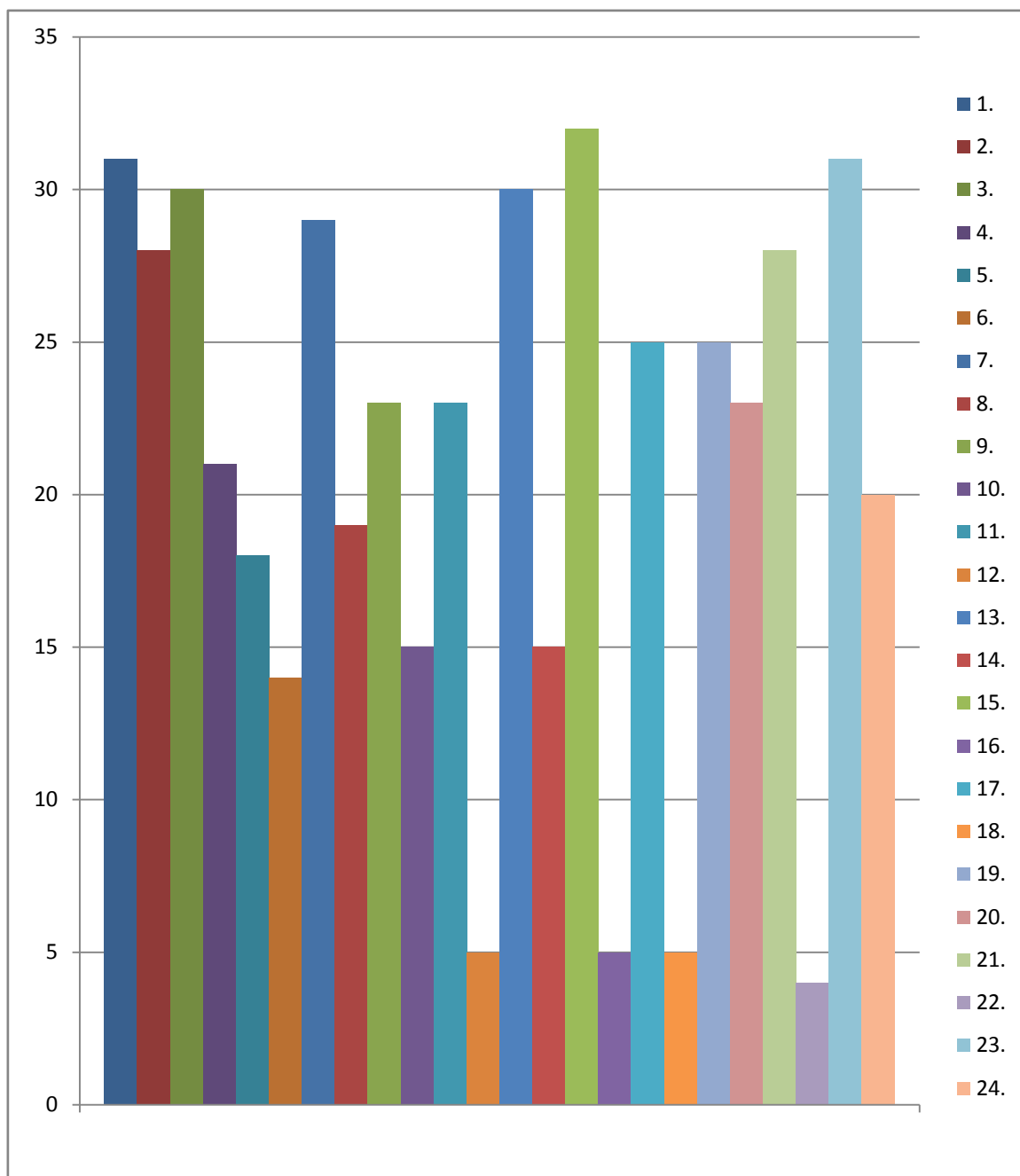
Истраживање је спроведено током другог полугодишта школске 2012/ 13. год на узорку од 500 деце узраста 7 година (деца првог разреда у Србији и другог разреда у Црној Гори²³⁷), на територији града Новог Пазара и општина Беране, Бијело Поље, Нова Варош, Плав, Прибој, Пријеполје, Рожаје, Сјеница и Тутин. Структура узорка према месту школе коју деца похађају приказана је у Табели 19. и Графикону 17.

²³⁷ У Црној Гори деца крећу у основну школу са 6 година.

Табела 19. Структура узорка²³⁸

Ред. број	Школа	N	%
1.	„Јован Јовановић Змај“ – град Нови Пазар	32	6,4
2.	„Братство“ – град Нови Пазар	28	5,6
3.	„Салаковац“ – град Нови Пазар	30	6,0
4.	„Растко Немањић Сава“ – Дојевиће, приградско подручје – град Нови Пазар	21	4,2
5.	„Растко Немањић Сава“ – Пожега, сеоско подручје – град Нови Пазар	18	3,6
6.	„Александар Стојановић Лесо“ – Дежева, сеоско подручје – град Нови Пазар	14	2,8
7.	„Радомир Митровић“ – општина Беране	29	5,8
8.	„Махмут Адровић“ – Петњица, сеоско подручје – општина Беране	19	3,8
9.	„Ристо Ратковић“ – општина Бијело Поље	23	4,6
10.	„Браћа Рибар“ – Брзава, сеоско подручје – општина Бијело Поље	15	3
11.	„Живко Љујић“ – општина Нова Варош	23	4,6
12.	„Вељко Друловић“ – Радојина, сеоско подручје – општина Нова Варош	5	1,0
13.	„Хајро Шахмановић“ – општина Плав	30	6,0
14.	„Хајро Шахмановић“ – Десни Метех, сеоско подручје – општина Плав	15	3,0
15.	„Десанка Максимовић“ – општина Прибој	32	6,4
16.	„Никола Тесла“ – Калафати, сеоско подручје – општина Прибој	5	1,0
17.	„Владимир Перић Валтер“ – општина Пријеполје	25	5,0
18.	„Светозар Марковић“ – Заступ, сеоско подручје – општина Пријеполје	5	1,0
19.	„25. мај“ – општина Рожаје	25	5,0
20.	„Братство и јединство“ – Скарепача, сеоско подручје – општина Рожаје	23	4,6
21.	„Светозар Марковић“ – општина Сјеница	28	5,6
22.	„Светозар Марковић“ – Гоње, сеоско подручје – општина Сјеница	4	0,8
23.	„Рифат Бурџовић - Тршо“ – општина Тутин	31	6,2
24.	„Алекса Шантић“ – Црквине, сеоско подручје – општина Тутин	20	4,0
	Σ	500	100

²³⁸ У Табели 19. N означава апсолутни број деце у одељењу, а % релативан број деце у односу на истраживану популацију.



Графикон 17. Структура узорка истраживања по школама²³⁹

3.2.6. Начин обраде података

Од мера дескриптивне статистике користили смо мере пребројавања (апсолутне фреквенције) и мере релативног односа (проценти), како код обраде резултата познавања песама то јест броја песама која деца могу да репродукују,

²³⁹ Бројеви на десној страни графикана означавају ступце којима су представљене школе из Табеле 19., док бројеви на левој страни означавају апсолутни број деце у одељењу.

тако и приликом представљања резултата облика њиховог препознавања (репродуковање почетка или карактеристичног дела) или непознавања. Добијени подаци интерпретирани су текстуалним и графичким путем.

3.2.7. Резултати и интерпретација

3.2.7.1. Познавање песама у обиму трихорда и тетрахорда

Резултати истраживања су показали да деца новопазарског краја, од 18 песама у обиму трихорда и тетрахорда, познају (репродукују у целини) и препознају (репродукују део песме) чак 16 песама или 88.89%, док не познају свега 2 песме односно 11.11% (Табела 20., Графикон 18.).

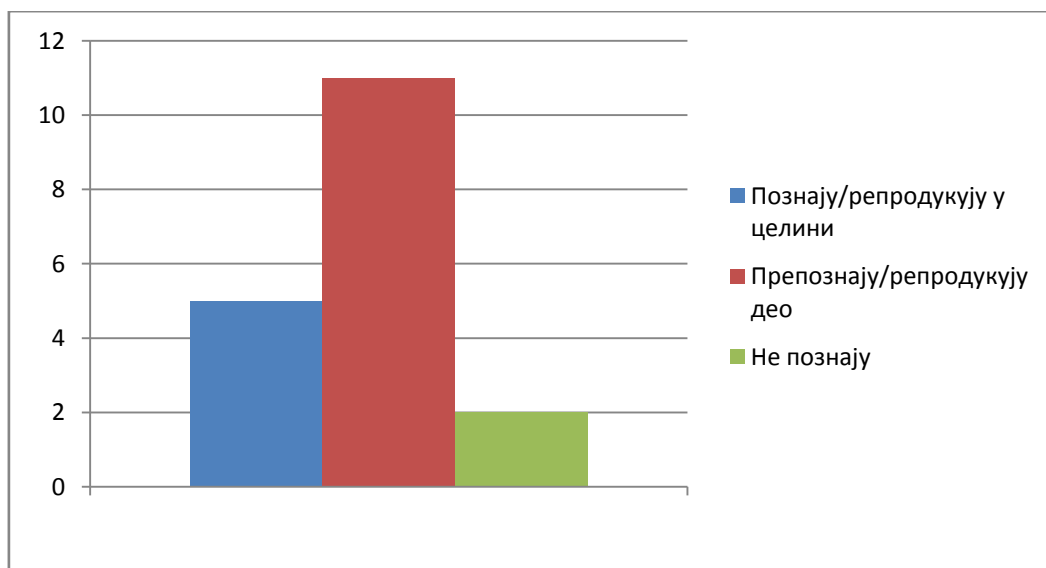
Од седам песама у обиму трихорда деца су познавала/ репродуковала у целини 3 песме односно 16.67%: *Коловођа, дико наша* (210 или 42% деце), *Под оном, под оном* (179 или 35.8% деце), *Ђевојко, ђевојко 1* (29 или 5.8% деце), а препознавала су то јест репродуковала почетак 3 песме или 16.67%: *Будила зора* (16 или 3.2% деце), *Пјевај Маро* (19 или 3.8% деце) и *Прођо планину* (2 или 0.4%). Од песама овог обима нису познавала песму *Овце насла* или 5.55%.

Од једанаест песама обима тетрахорда деца су познавала 2 песме или 11.11%: *Хајде коло* (146 или 29.2% деце) и *Ђевојко, ђевојко 2* (25 или 5% деце), а препознавала 8 песама односно 44.44%. Од тога, код 7 песама репродуковала су почетак: *Наша дода* (63 или 12.6% деце), *На кућу слама* (27 или 5.4% деце), *Низ Гиљеву* (7 или 1.4% деце), *Маро моја* (9 или 1.8% деце), *Преко поља* (74 или 14.8% деце), *Пуни ми ладе* (9 или 1.8% деце) и *Ђевојка је* (22 или 4.4% деце), док код једне песме *Шета Новак* репродукују припев „оман, оман“ и „еј, оман оман“ (24 или 4.8% деце). Једну песму овога обима (*Чије ли су*) нису познавала (5.55%).

Са аспекта иницијалиса међу песмама у обиму трихорда и тетрахорда које деца познају или препознају налазе се: 2 песме које почињу тоном *до*, 3 тоном *ре*, 7 тоном *ми*, 3 тоном *фа* и једна тоном *сол*. Посматрано са аспекта ритмичке врсте деца познају 13 песама дводелне ритмичке врсте (9 у мери 2/4 и 4 у мери 4/4), 2 песме троделне ритмичке врсте (у мери 3/4) и једну песму са променом метра 2/4 и 3/4 (Табела 20.).

Табела 20. *Познавање песама обима трихорда и тетрахорда*

Назив песме	Прилог II/ В	Обим песме	Иницијалис	Мера	Познају/ репродукују у целини		Препознају				Не познају	
							Репродукују почетак		Репродукују карктеристи- чни део			
					N	%	N	%	N	%	N	%
Коловођа	1	d1-f1	d1	2/4	210	42	0	0	0	0	290	58
Овце пасла	2	d1-f1	d1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Под оном	3	d1-f1	e1	2/4	179	35.8	0	0	0	0	321	64.2
Ђевојко, Ђевојко 1	4	d1-f1	e1	2/4	29	5.8	0	0	0	0	471	94.2
Будила зора	5	d1-f1	f1	4/4	0	0	16	3.2	0	0	484	96.8
Пјевај Маро	6	d1-f1	f1	промена 2/4 и 3/4	0	0	19	3.8	0	0	481	96.2
Прођо планину	7	e1-g1	g1	3/4	0	0	2	0.4	0	0	498	99.6
Хајде коло	8	c1-f1	c1	2/4	146	29.2	0	0	0	0	354	70.8
Наша дода	9	c1-f1	c1	4/4	0	0	63	12.6	0	0	437	87.4
Ђевојко, Ђевојко 2	10	c1-f1	e1	2/4	25	5	0	0	0	0	475	95
На кућу слама	11	c1-f1	e1	2/4	0	0	27	5.4	0	0	473	94.6
Чије ли су	12	c1-f1	e1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Шета Новак	13	c1-f1	e1	4/4	0	0	0	0	24	4.8	476	95.2
Низ Гиљеву	14	c1-f1	e1	4/4	0	0	7	1.4	0	0	493	88.6
Маро моја	15	c1-f1	f1	4/4	0	0	9	1.8	0	0	491	98.2
Преко поља	16	d1-g1	d1	2/4	0	0	74	14.8	0	0	426	85.2
Пуни ми ладе	17	d1-g1	d1	2/4	0	0	9	1.8	0	0	491	98.2
Ђевојка је	18	d1-g1	e1	3/4	0	0	22	4.4	0	0	478	95.6



Графикон 18. *Познавање песама обима трихорда и тетрахорда*²⁴⁰

²⁴⁰ Квадратићи на десној страни Графикана 18. означавају категорије познавања песама, а бројеви на левој страни апсолутни број песама.

Од 16 песама које деца познају, код 2 песме или 12.5% тачно певају текст и мелодију (*Пјевај Маро* и *Под оном*). Код 11 или 68.75% песама деца тачно певају текст и мелодију, али са незнатном изменом трајања тонова у мелодији у оквиру одговарајуће ритмичке врсте (*Будила зора*, *Прођо планину*, *Наша дода*, *Ђевојко*, *Ђевојко 2*, *На кућу слама*, *Шета Новак*, *Низ Гиљево*, *Маро моја*, *Преко поља*, *Пуни ми ладе* и *Ђевојка је*).

Резултати истраживања показали су још један податак, иначе, карактеристичан за народно стваралаштво. Наиме, у зависности од етнографског подрачја, деца су исту песму певала у различитим варијантама. Тако, песму *Под оном* познају и певају деца из Берана, Бијелог Поља, Плава и Рожаја. На питање где су је, односно од кога научила, одговарају да су је слушала у школи и код куће са CD-а уз уџбеник. Међутим, деца из Новог Пазара (село Пожега), Сјенице (село Гоње), Нове Вароши и Тутина, на мелодију песме *Под оном* певали су текст *Ђевојко*, *Ђевојко 1*. Нека деца кажу да су ову песму научила на фолклору, а нека нису могла да се сете од ког су је и где научила. Док песму *Ђевојко*, *Ђевојко 2*, варијанту претходних песама, познају само деца из Пријепоља. Она су ову песму научила од учитељице (песма се не налази у уџбенику који су користили). У песми *Хајде коло да скокнемо* деца из Новог Пазара, Нове Вароши, Пријепоља, Бијелог Поља, Плава, и Рожаја (укупно 117 или 23.4% деце) тачно певају мелодију и текст, док 29-оро деце или 5.8 % из Берана (градска школа) тачно пева мелодију, али са минималном изменом у тексту - „Хајд` у коло да скокнемо“. Деца у Новом Пазару и Сјеници (31 или 6.2 %) тачно певају мелодију и текст песме *Коловођа*, *дико наша*, док деца из Берана, Бијелог Поља, Плава и Рожаја (179 или 35.8%) тачно певају мелодију, али са потпуно другачијим текстом – са текстом *У Ивана господара*²⁴¹.

3.2.7.2. Познавање песама у обиму пентахорда, секстахорда и октаве

Резултати истраживања показују да деца познају и препознају укупно 19 од 26 песама субтеста *Познавање песама у обиму пентахорда, секстахорда и октаве* (Табела 21., Графикон 19.) што чини 73.08 % .

²⁴¹ Деца кажу да у школи и код куће слушају ове песме са CD - а који прате уџбенике музичке културе. Реч је о уџбенику Мартиновић-Богојевић, Ј. и сар. (2010): *Чаролија музике, Музичка култура за други разред основне школе*. Подгорица: ЗУНС.

Од 18 песама у обиму пентахорда познавали су 8 песама или 30.77 %: *У јаблана* (94 или 18.8% деце), *Момак једе јабуку* (86 или 17.2% деце), *Расло дрвце* (41 или 8.2% деце), *У комишије* (69 или 13.8% деце), *Игра коло* (63 или 12.6% деце), *Јеси л` вид`ла* (64 или 12.8% деце), *Ој ружице* (24 или 4.8% деце) и *Савила се* (104 или 20.8% деце), а препознавали су 5 песама или 19.23%. Код 2 песме (7.69%) које су препознавали репродуковали су почетак: *Ми пјевасмо* (3 или 0.6% деце) и *Гором иду* (3 или 0.6% деце), а код 3 (11.54%) репродуковали су припеве: *Три јунака* (75 или 15% деце), *Ја посејах* (91 или 18.2% деце) и *Маглица се* (12 или 2.4% деце). У песми *Три јунака* репродукују припев „Хај, хај, хај, хај, хај, хај!“ у песми *Маглица се...* „Лале Миле, Мађарине пољем повијала“, а у песми *Ја посејах проју* „јечам, јечам, јечам“ (са кретањем мелодије у терцама). Нису познавала 5 песама (19.23%) обима пентахорда: *Соко лети*, *Ој*, *Смиљана*, *Имала сам*, *Еј у Агана* и *Удар кишо*.

Од пет песама обима хексахорда деца су познавала 2 песме или 7.69%: *Море мила* (67 или 13.4% деце) и *Аџина шћери* (182 или 36.4% деце) и препознавали су то јест репродуковали почетак код 2 песме (7.69%): *Три љиваде* (2 или 0.4% деце) и *Увело ми* (16 или 3.2% деце). Нису познавали песму *Ја сам Шехо* (3.85%).

Од три песме у обиму октаве резултати показују да је 48 или 9,6% деце познавало једну песму *Изађо`*. Песму *Сукња б`јела* препознала је само једна девојчица (1 или 0.2%) из села Гоње - општина Сјеница тако што је песму репродуковала од дела „б`јела вода те понела“. Ово дете додаје да зна текст сличне песме. На питање које, рецитовало нам је песму *Клетва* од Бранка Радичевића²⁴². Трећу песму овог обима *Игра коло под Будим*, коју смо имали у тесту, деца не познају.

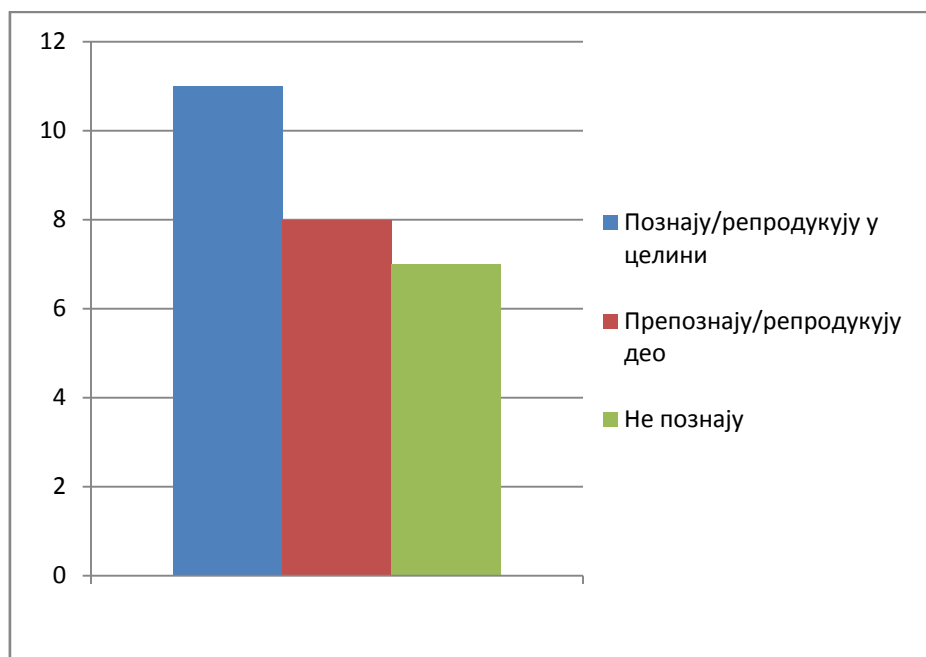
Уколико погледамо почетне тонове песама које деца познају запазићемо да се међу њима налази: 6 песама са иницијалисом *до*, 5 са почетним тоном *ми*, 4

²⁴² „Зелена је трава,
 Мома на њој спава,
 Вијар ветар пирну,
 У сукњу јој дирну,
 Сукњица се шири,
 А ножица вири,
 Ао ноно бела,
 Вода те однела
 Па - мени донела!“ (Радичевић, <http://brankoradicevic.blogspot.rs>)

почиње тоном *sol* и по 2 песме почињу тоном *re* односно *fa*. Такође, можемо увидети да је 18 песама дводелне ритмичке врсте (12 у мери 2/4 и 6 у мери 4/4) и 1 троделне ритмичке врсте (у мери 3/4).

Табела 21. *Познавање песама обима пентахорда, секстахорда и октаве*

Назив песме	Прилог П/В	Обим	Иницијалис	Мера	Познају/ репродукују у целини		Препознају				Не познају	
							Репродукују почетак		Репродукују каркастерични део			
					N	%	N	%	N	%	N	%
Соко лети	19	c1-g1	c1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
У јаблана	20	c1-g1	c1	2/4	94	18.8	0	0	0	0	406	81.2
Ој Смиљана	21	c1-g1	c1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Момак једе	22	c1-g1	c1	2/4	86	17.2	0	0	0	0	414	82.8
Ми пјевасмо	23	c1-g1	c1	2/4	0	0	3	0.6	0	0	497	99.4
Расло дрвце	24	c1-g1	c1	4/4	41	8.2	0	0	0	0	459	91.8
Три јунака	25	c1-g1	e1	2/4	0	0	0	0	75	15	425	85
Имала сам	26	c1-g1	e1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Еј, у Агана	27	c1-g1	e1	4/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Гором иду	28	c1-g1	e1	4/4	0	0	3	0.6	0	0	497	99.4
У комшије	29	c1-g1	g1	2/4	69	13.8	0	0	0	0	431	86.2
Удар кишо	30	c1-g1	g1	2/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Ја посејах	31	c1-g1	d1	2/4	0	0	0	0	91	18.2	409	81.8
Игра коло	32	c1-g1	e1	2/4	63	12.6	0	0	0	0	437	87.4
Маглица се	33	c1-g1	f1	4/4	0	0	0	0	12	2.4	488	97.6
Јеси л` вид`ла	34	c1-g1	g1	2/4	64	12.8	0	0	0	0	436	87.2
Ој, ружице	35	d1-a1	d1	2/4	24	4.8	0	0	0	0	476	95.2
Савила се	36	d1-a1	e1	4/4	104	20.8	0	0	0	0	396	79.2
Море мила	37	c1-a1	c1	2/4	67	13.4	0	0	0	0	433	86.6
Ја сам Шехо	38	c1-a1	c1	3/4	0	0	0	0	0	0	500	100
Три ливаде	39	c1-a1	e1	3/4	0	0	2	0.4	0	0	498	99.6
Ацина шћери	40	c1-a1	f1	4/4	182	36.4	0	0	0	0	318	63.6
Увело ми	41	c1-a1	g1	2/4	0	0	16	3.2	0	0	484	96.8
Сукња б`јела	42	c1-c2	g1	4/4	0	0	0	0	1	0.2	499	99.8
Игра коло под Будим	43	c1-c2	g1	4/4	0	0	0	0	0	0	200	100
Изађо`	44	c1-c2	e1	2/4	48	9.6	0	0	0	0	452	90.4



Графикон 19. *Познавање песама обима пентахорда, секстахорда и октаве*²⁴³

Од 19 песама овог субтеста које деца познају код 6 или 31.58% тачно певају текст и мелодију. То су Песме: *Момак једе, Гором иду, Ја посејам, Маглица се, Савила се* и *Сукња б`јела*. Код 11 песама (57.89%) деца тачно певају текст и мелодију, али са мањим изменама трајања тонова у оквиру одговарајуће ритмичке врсте: *Ми пјевасмо, Расло дрвце, Три јунака, У комишије, Игра коло, Јеси л` вид`ла, Ој, ружице, Море мила, Три љиваде, Увело ми* и *Изађо`*. У песми *Аџина шћери* сва деца (182 или 36.4%) тачно певају мелодију, али са малом изменом у тексту „Хацина Фата изађи на врата“. Деца (62 или 12.4%) из Новог Пазара, Нове Вароши, Бијелог Поља и Сјенице тачно певају текст и мелодију песме *У јаблана високога*, док деца из Прибоја (32 или 6.4%) тачно певају мелодију, али са текстом друге песме - са текстом *Вишњицица род родила*.

На наше питање где су научила одређене песме добијали смо различите одговоре. Песме *Момак једе јабуку, Расло дрвце, У комишије, Ој, ружице, Савила се, Море мила, Аџина шћери* и *Изађо`* деца су научила у вртићу, на фолклору и са локалне телевизије. Песму *Јеси л` вид`ла* научили су на часовима босанског

²⁴³ Квадратићи на десној страни Графикана 19. означавају категорије познавања песама, а бројеви на левој страни апсолутни број песама.

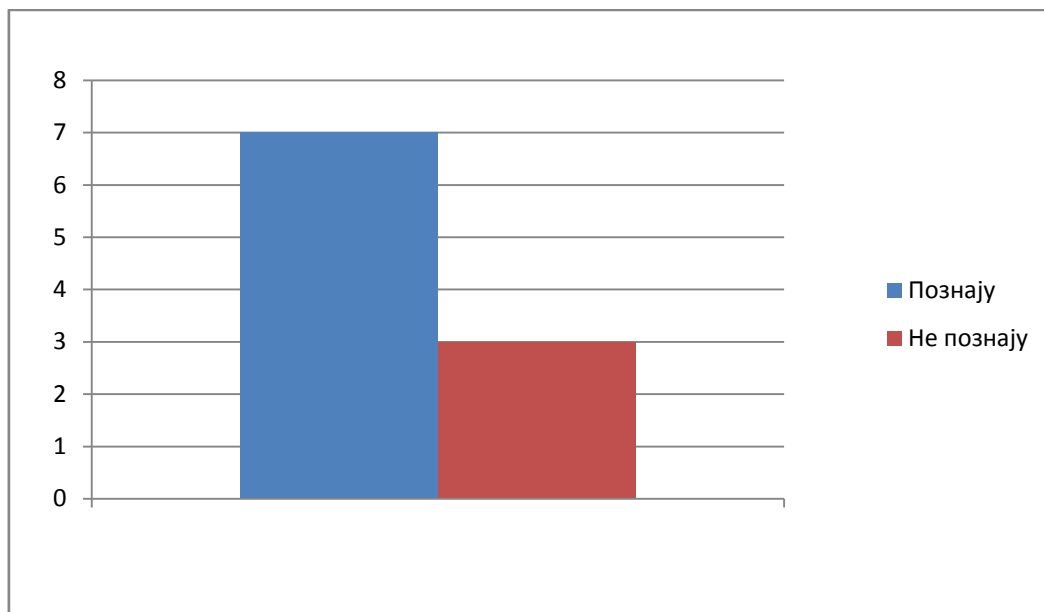
језика, *У јаблана* (са текстом „Вишњичица род родила“) и *Игра коло* од учитељице.

3.2.7.3. *Познавање кратких говорних форми*

Резултати истраживања показују да деца познају 7, а не познају 3 говорне форме (Табела 22., Графикон 20.). Говорне форме које деца познају/ репродукују у целини су: бројалице *Ал конац* (27 или 5.4% деце), *Једине, дудине* (94 или 18.8% деце), *Једен доден* (25 или 5% деце), *Један ковач* (12 или 2.4% деце), *Зај, Зај, Задо* (22 или 4.4% деце), игра прстима *Једно голе* (69 или 13.8% деце). У бројалици *Апа, упа, уп* деца су могла да репродукују само део „Апа, упа, уп, у нас голем ћуп“, што је довољно да се постави троделна ритмичка врста. Деца не познају бројалице *Енкиш бенкиш* и *Ан, тан* и пошалицу *Купус, месо*. Уколико погледамо ритмичку структуру кратких говорних форми које деца познају увидећемо да су 5 говорних форми које деца познају дводелене, а 2 троделне ритмичке врсте.

Табела 22. *Познавање кратких говорних форми*

Назив кратке говорне форме	Врста говорне форме	Ритмичке врсте	Познају		Не познају	
			N	%	N	%
Енкиш, бенкиш	Бројалица/разбрајалица	дводелна	0	0	500	100
Ал конац		дводелна	27	5.4	473	94.6
Једине, дудине		дводелна	94	18.8	406	81.2
Ан, тан		дводелна	0	0	500	100
Један, доден		дводелна	25	5	475	95
Један ковач		дводелна	12	2.4	488	97.6
Апа, упа, уп		троделна	6	1.2	494	98.8
Зај, Зај, Задо		троделна	22	4.4	478	95.6
Једно голе	Игра прстима	дводелна	69	13.8	431	86.2
Купус, месо	Пошалица	троделна	0	0	500	100



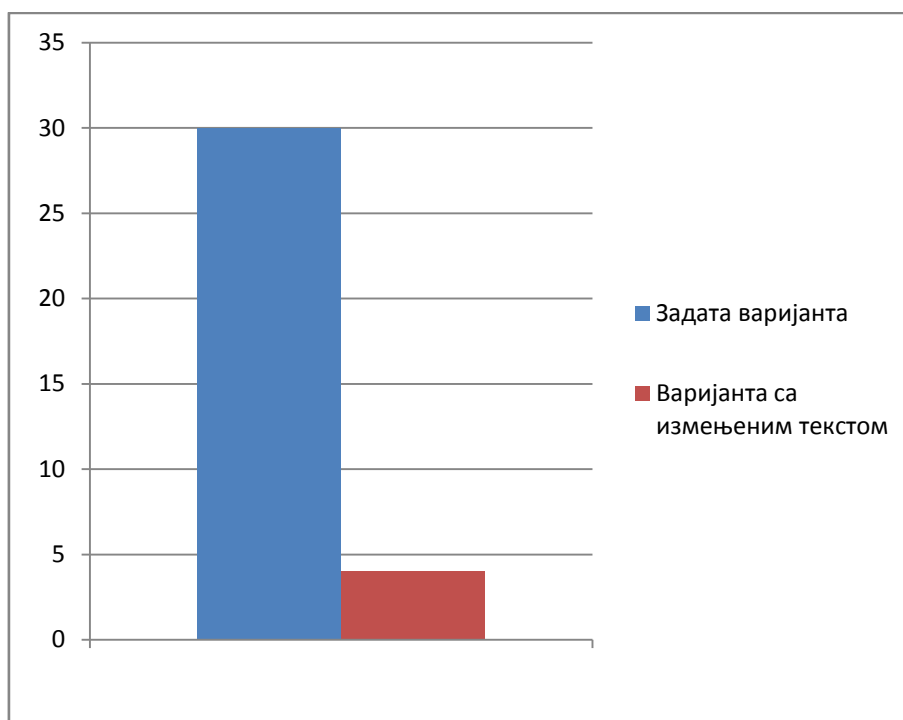
Графикон 20. Познавање кратких говорних форми²⁴⁴

Кратке говорне форме деца најчешће репродукују у варијанти са мање или више измењеним текстом (Табела 23. и Графикон 21.). У оригиналу изговарају 3 бројалице или 30% истраживаних говорних форми: *Ал конац, Зај, Зај, Задо, Ана, упа, уп* (део). У варијанти са мањим изменама текста деца изговарају 4 бројалице или 40% кратких говорних форми: бројалице *Једине дудине, Један доден, Један ковач* и игру прстима *Једно голе*. Бројалице *Једине, дудине* изговарају са текстом „Једино, дедино, седи салаведино, чекутин, чекутица, парापин, парапущка, туткуло, тудесет,, а *Један ковач* у варијанти „Један ковач коња кује. Кол`ко плаћа потребује? Јен` два, три. То ми реци ти!“. Текст игре прстима *Једно голе* деца знају у чак 3 варијанте: а) „Једно коло, дво` коло, тро` коло, чевр` коло, пегман, шегман, дивирога, дицман, трчи зец у клебец“, б) „Једно гоље, дво` гоље, тро` гоље, чевр` гоље, пе` гоље, ше` гоље, шикман, дикман, дивирога, дисирога, карикош, карикос, фрчи реп, трчи зец“ и в) „Једно голе, дво голе, трео голе, чевр` голе, пе` голе, ше` голе, шикман, дикман, дилија, дицма, каркоши, каришик, фрчи реп, трчи зец.“ Мањи број деце истицао је да су бројалице научили од родитеља, бака и дека, док већина није могла да се сети како их је научило.

²⁴⁴ Квадратићи на десној страни Графикона 20. означавају категорије познавања песама, а бројеви на левој страни апсолутни број песама.

Табела 23. Варијанта познавања кратке говорне форме

Назив кратке говорне форме	Врста говорне форме	Задата варијанта		Са измењеним текстом	
		N	%	N	%
Ал конац	Бројалице/разбрајалице	27	5.4	0	0
Једине, дудине		0	0	94	18.8
Један, доден		0	0	25	5
Један ковач		0	0	12	2.4
Апа, упа, уп		6	1.2	0	0
Зај, Зај, Зад		22	4.4	0	0
Једно голе	Игра прстима	0	0	69	13.8



Графикон 21. Варијанта познавања кратке говорне форме²⁴⁵

²⁴⁵ Квадратићи на десној страни означавају варијанту коју деца познају, а бројеви на левој страни релативни број кратких говорних форми.

3.2.8. Закључак истраживања

Квантитативни и квалитативни подаци које смо добили на другом нивоу истраживања (*Истраживање II*) потврђују хипотезу да изванредан број песама и говорних форми основних ритмичких врста (дводелне и троделне), које смо издвојили *Истраживањем I* као примењиве у настави елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе, деца и данас знају да репродукују (песме да певају, говорне форме да изговарају). Наиме, од 44 песме обима од трихорда до октаве деца певају, у целини или карактеристичан део, 35 или 79.54% песама, а незнају да певају 9 или 20.46% песама. Од 35 песама 16 или 36.36% репродукују у целини, дакле познају (Табеле 20. и 21.), а 19 или 43.18% препознају то јест репродукују део песме, њен почетак или карактеристичан део, најчешће припев, (Табела 20. и 21.). Од 10 истраживаних кратких говорних форми деца познају 7 или 70%, а не познају 3 или 30% (Табела 23.).

Највећи број деце, од 500 тестираних, познаје, пева у целини, песме: *Коловођа, дико наша* (210 или 42% деце), *Амина шћери* (182 или 36.4% деце), *Под оном* (179 или 35.8% деце), *Хајде коло* (146 или 29.2% деце). Остале песме, према броју деце која знају да их репродукују у целини, нижу се у следећем редоследу: *Савила се* (104 или 20.8%), *У јаблана* (94 или 18.8% деце), *Момак једе* (86 или 17.2% деце), *У комшије* (69 или 13.8% деце), *Море мила* (67 или 13.4%), *Јеси л` вид`ла* (64 или 12.8% деце), *Игра коло* (63 или 12.6% деце), *Изађо`* (48 или 9.6% деце), *Расло дрвце* (41 или 8.2% деце), *Ђевојко, ђевојко 1* (29 или 5.8% деце), *Ђевојко, ђевојко 2* (25 или 5%) и *Ој, ружице* (24 или 4.8% деце).

Редослед песама које деца препознају односно репродукују само њен део, према броју извођача, је следећи: *Ја посејох* (91 или 18.2% деце), *Три јунака* (75 или 15% деце), *Преко поља* (74 или 14.8% деце), *Наша дода* (63 или 12.6% деце), *На кућу слама* (27 или 5.4% деце), *Шета Новак* (24 или 4.8% деце), *Ђевојка је* (22 или 4.4% деце), *Пјевај Маро* (19 или 3.8% деце), *Увело ми* (16 или 3.2% деце), *Будила зора* (16 или 3.2%), *Маглица се* (12 или 2.4% деце), *Маро моја* (9 или 1.8% деце), *Пуни ми ладе* (9 или 1.8% деце), *Низ Гиљево* (7 или 1.4% деце), *Ми пјевасмо* (3 или 0.6% деце), *Гором иду* (3 или 0.6% деце), *Три љиваде* (2 или 0.4% деце), *Прођо планину* (2 или 0.4% деце) и *Сукња б`јела* (1 или 0.2% деце)



Графикон 22. Познавање песама и кратких говорних форми

Помоћна хипотеза да међу одабраним песамама у обиму трихорда и тетрахорда са различитим почетним тоновима (иницијалисима) има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују је потврђена јер, од 18 песама обима трихорда и тетрахорда, деца познају/ препознају 16 (88.89%) са иницијалисима од *до* до *сол*.

Такође је потврђена и помоћна хипотеза да међу одабраним песамама у обиму пентахорда, секстахорда и октаве са различитим иницијалисима има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују јер, од 26 песама наведених обима, деца познају/ препознају 19 или 73.08% са иницијалисима од *до* до *сол*.

Помоћна хипотеза да међу одабраним говорним формама (бројалице, игре прстима и пошалице) има оних које деца млађег школског узраста имају у сећању и знају да изговарају је потврђена јер, од 10 кратких говорних форми, познају 7 (70%): 6 бројалица (3 дводелне и 2 троделне ритмичке врсте) и 1 игру прстима (дводелне ритмичке врсте), а не познају једну пошалицу и 2 бројалице (Табела 23.) Свакако је занемарујуће што од једне пошалице, ту једну не знају.

4. Музичка грађа на основама матерњег музичког језика новопазарског краја

У претходном истраживању утврдили смо да народно музичко стваралаштво новопазарског краја, које је до сада етномузиколошки записано, може бити извор избора музичког материјала на коме се успешно могу методички решавати проблеми у настави елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе. Истовремено, дошли смо и до сазнања које песме и говорне форме деца и данас знају да репродукују, а које не, што је од изузетног значаја при одређивању њихове улоге у раду на мелодијском и ритмичком образовању. Са једне стране рад на деци познатим песмама у складу је са дидактичким принципом поступности и систематичности, односно правилима од познатог ка непознатом и од ближег ка даљем. Опет, са друге стране познато је да усавршавање певања/ свирања из нотног текста, према методичким захтевима, треба да се одвија на деци непознатом музичком материјалу. Зато смо издвојили бројалице, игре прстима и пошалице дводелне и троделне ритмичке врсте и песме у обиму трихорда, тетрахорда, пентахорда, хексахорда и октаве са различитим почетним тоном - иницијалисом, обе ритмичке врсте - дводелне и троделне које задовољавају методичке критеријуме у поставци музичке писмености. Међутим, пре него што смо приступили *Истраживању II* где смо испитивали које песме и данас опстају међу децом новопазарског краја, било је потребно да мелодије одабраних песама прилагодимо потребама наставе музичке писмености и гласовним могућностима деце млађих разреда основне школе. Зато смо мелодије транспоновали у одговарајући регистар, а елиминацијом мелизматике, мелодију свели на тонове који су носиоци речи (ПРИЛОГ II). Међу одабраним песмама налазе се и оне које би могле да преузму улогу модела уколико би се на њима извршило незнатно модификовање текста.

4.1. Модификовање песама у складу са потребама песама модела за поставку основних тонова

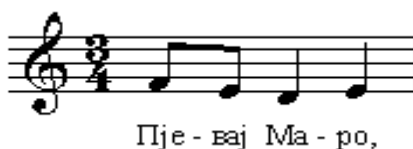
За поставку основних тонских висина користе се песме модели, чији почетни слогови текста асоцијативно одговарају слоговима солмизације, а

иницијалиси - почетни тонови њиховој висини. Анализирајући песме које се налазе у музичком матерњем језику деце новопазарског краја увидели смо да међу њима постоје песме које почињу различитим тонским висинама и, уколико би се модификовао текст првог стиха, могле би да преузму улогу песме модела (стр. 140). У том циљу текст смо, у првом стиху, модификовали на три начина: а) премештањем редоследа речи ; б) заменом појединих речи новим речима; в) заменом првог стиха одговарајућим стихом из друге песме (Пример 95.).

а)



б)



в)



Пример 95. Модификовање текста

Текст смо модификовали код 5 песама како бисмо добили песме-моделе за тонове *до*, *ре*, *ми*, *фа* и *сол* (Табела 24.).

Табела 24. Песме са модификованим текстом

Назив песме пре промена у тексту	Назив песме после промена у текста	Прилог II/ В
Ђевојко, ђевојко	<u>Ми</u> зана ђевојко	4
Преко поља	<u>Ре</u> ком до поља	16
Наша дода	<u>До</u> да наша	9
У комшије	<u>Со</u> луфе ћу зачешљати	29
Пјевај Маро	<u>Фа</u> ли Маро	6

4.2. Концептуални оквир песама у функцији решавања мелодијско-ритмичке проблематике

Да би се дошло до музичке грађе за наставу елементарне музичке писмености новопазарског краја, у овој фази рада, требало је изабране музичке примере посматрати са аспекта могућности примене у решавању мелодијско-ритмичких захтева сходно наставном програму. Другим речима, требало је одредити улогу сваке песме у решавању мелодијске, ритмичке или комбиновано мелодијско-ритмичке проблематике зависно од њихове мелодијско-ритмичке структуре, почетног тона и текста.

Прву групу примера чине песме које имају улогу модела, у којима почетни слогови текста асоцијативно одговарају слоговима солмизације, а почетни тонови, иницијалиси, њиховој висини. Песме су обима трихорда, тетрахорда и пентахорда са иницијалисима од *до* до *сол* (Табела 25.). Будући да су малог обима, имају значајну улогу у фази почетне вокалне обуке, то јест у раду на развоју гласовних способности првака.

Међу песмама новопазарског краја нисмо нашли моделе за тонове *ла* и *си*. С обзиром на то да се у поставци елементарне музичке писмености полази од народних песама па постепено иде ка дуру и молу, то је избор грађе на народним основама пресудан у почетном раду на поставци звучних наслага и развоја музичких способности (гласовних и ритмичких) у првом и другом разреду основне школе, али и у трећем када отпочиње учење певања/ свирања из нотног текста у обиму $c1 - g1$. У даљем освајању тонских висина (као и ритмичких проблема) може се прећи на певање песама и модела других народа и крајева као и примера уметничке музике што је и препорука савременог образовања како би се упознале различите културе, обичаји и цивилизацијска достигнућа.

Другу групу песама чине тзв. наменске песме - песме које почињу истим тоном као и одговарајући модел, али које, за разлику од њих, не почињу одговарајућим солмизационим слогом, већ било којим другим зависно од текста песме (Табела 25.). Све песме имају полифункционални потенцијал. Поред улоге коју имају у процесу поставке звучних наслага за тонске висине (поређењем, разликовањем, класификовањем почетног тона са иницијалисом различитих модела), имају и улогу клишеа у звучној поставци ритмичких врста и фигура.

Табела 25. Концептуални оквир песама за поставку звука тонских висина, ритмичких врста и ритмичке фигуре четвртина са тачком и осмина

Иниц.	Песма модел			Наменска песма		
	Назив песме	Обим	Прилог П/ В	Назив песме	Обим	Прилог П/ В
ми	Мизана, ђевојко	d1-f1	4	Под оном	d1-f1	3
				Ђевојко, ђевојко 2	c1-f1	10
				На кућу слама	c1-f1	11
				Шета Новак	c1-f1	13
				Низ Гиљево	c1-f1	14
				Ђевојка је	d1-g1	18
				Три јунака	c1-g1	25
				Гором иду	c1-g1	28
				Игра коло	c1-g1	32
				Савила се	d1-a1	36
				Три љиваде	c1-a1	39
Изађо`	c1- c2	44				
ре	Реком преко поља	d1-f1	16	Ковођа, дико наша	d1-f1	1
				Пуни ми ладе	d1-g1	17
				Ја посејам проју	c1-g1	31
				Ој, ружице	d1-a1	35
фа	Фали Маро	d1-f1	6	Будила, зора	d1-a1	5
				Маро моја	c1-f1	15
				Маглица се	c1-g1	33
				Хаџина Фата ²⁴⁶	c1-a1	40
до	Дода наша бога моли	c1-f1	9	Хајде коло	c1-f1	8
				У јаблана високога	c1-g1	20
				Момак једе јабуку	c1-g1	22
				Ми пјевасмо	c1-g1	23
				Расло дрвце	c1-g1	24
Море мила	c1-a1	37				
сол	Солуфе ћу зачешљати	c1-g1	29	Прођо планину	e1-g1	7
				Јеси л` вид`ла	c1-g1	34
				Увело ми лишће	c1-a1	41
				Сукња бијела	c1- c2	42

Реч клише у свакодневном говору (фр.cliché) означава „овештао израз, фразу, образац, калуп, шаблон“ (Клајн, Шипка, 2008: 623). У поставци ритма клише означава мело-поетску или говорну фразу, односно целину, чијим се учењем, памћењем и подсећањем стварају звучне представе и наслаге одређеног ритмичког проблема. Наменска песма у зависности од ритмичке структуре и

²⁴⁶ Напомињемо да смо код песме *Аџина ићери* променили назив у *Хаџина Фата*, јер смо *Истраживањем II* утврдили да деца знају песму само са наведеним почетним текстом (видети овде на стр. 158).

„акценатских целина“ (Стојановић, 2001: 118) може да буде клише за поставку ритмичких врста и односа тонских трајања. Све наменске песме, које смо издвојили за поставку звука тонских висина као и предложени модели (сем песме *Фали Маро*), имају и функцију клишеа за поставку ритмичких врста. Дводелне изоритмичке врсте су песме: у двочетвртинској мери *Три јунака, три сокола, Ја посејох проју, У јаблана високога, Момак једе јабуку* и у четворочетвртинској мери *Шета Новак, Гором иду, Хаџина Фата, Сукња б`јела*, а троделног ритма су песме *Ђевојка је мала, Три љиваде, Прођо планину* у трочетвртинској мери. За поставку ритмичке фигуре четвртина са тачком и осмина издвојили смо песму *Расло дрвце бадемово, Маглица се и Будила, будила* у четворочетвртинској мери, са наведеном ритмичком фигуром на почетку, што је методички једино оправдано.

Још један вид клишеа за поставку ритма јесте и говорни ритам. Дете до поласка у школу у потпуности овлада говорним ритмом колоквијалног језика²⁴⁷, те пре поласка у школу доноси језичке специфичности средине у којој је расло. То значи да ће оно на почетку школовања изговарати, а самим тим и опажати бројалице/ разбрајалице, изреке и пословице у складу са говорним ритмом колоквијалног језика. У Примеру 96. видимо како и у којој мери се говорни ритам новопазарског краја разликује од говорног ритма стандардног језика - за разлику од стандардног језика акценти се налазе на другој и четвртој четвртини.

²⁴⁷ Дете усваја говор несвесно упијајући језик који његова језичка заједница чува и преноси с генерације на генерацију (Лучић, www.riznicasrpska.net). У теоријама развоја говора наилазимо на различита поимања процеса усвајања говора, а данас је опште прихваћено становиште да човек „поседује наследну способност стицања и употребе говора, али само као могућност“, те да су за развој говора „потребни и социјална интеракција и развијеност интелектуалних и других способности“ (*Педагошка енциклопедија*, 1989а: 231). Дакле, дете по рођењу пролази кроз одређене фазе и учи фонолошка, синтаксичка и семантичка правила језика коме је изложено. У складу са тим, оно већ од треће године почиње да усваја акцентски систем средине у којој одраста (Васић, С., 1991), те до поласка у основну школу у потпуности влада њиме, а самим тим и говорним ритмом колоквијалног језика.

- говорни ритам стандардног језика



- говорни ритам новопазарског краја



Пример 96. *Говорни ритам бројалице Гусеница*

Методичари матерњег језика истичу да детету „треба допустити да у почетној фази учења читања и писања говори својим локалним, дијалектским говором“ (Милатовић, 1986: 19). У складу са наставом језика у почетној фази музичке наставе детету треба допустити да бројалице/ разбрајалице, изреке и пословице изговара природним говором колоквијалног језика. Имајући у виду специфичности говорног ритма новопазарског краја, савладавање планом предвиђене ритмичке проблематике елементарне музичке писмености може се постићи једино бирањем говорних садржаја у којима се акценти подударају са музичким. Управо такви садржаји су бројалице/ разбрајалице и игре прстима које смо утврдили као музички матерњи језик новопазарског краја²⁴⁸, те уз наведене наменске песме могу и треба да преузму функцију клишеа у поставци одговарајућих ритмичких проблема (Табела 26.).

Табела 26. *Говорне форме*

Говорна форма	Назив	Ритмичка врста	Прилог III
Бројалица/разбрајалица	Ал конац	дводелна	1 б
	Једине, дудине	дводелна	1 в
	Један, доден	дводелна	1 д
	Један ковач	дводелна	1 ђ
	Апа, упа, уп	троделна	1 е
	Зај, Зај, Задо	троделна	1 ж
Игра прстима	Једно голе	дводелна	2

²⁴⁸ Резултате истраживања познавања бројалица/ разбрајалица и игара прстима дводелне и троделне ритмичке врсте видети овде у Табели 22. на стр. 159.

Истражујући говорни ритам у оквиру постојећих бројалица/разбрајалица, игара прстима, пошалица, загонетки, изрека новопазарског краја за поставку ритмичких врста и трајања предлажемо и друге примере говорних форми, оних чији се акценти подударају са акцентима стандардног говора (Табела 27.), али за које нисмо утврдили да су деци познате. Међутим, методички је исправно да се поставка звука и развој ритмичких способности организује и на новом материјалу.

Табела 27. *Говорне форме као допуна*

Говорна форма	Назив	Ритмичка врста	Прилог III
Бројалице/ разбрајалице	Енкиш, бенкиш	дводелна	1 а
	Ан, тан	дводелна	1 г
Пошалица	Купус, месо, ври	троделна	3
Изреке/изречнице	Свој хљеб ије, туђу бригу брижи.	троделна	4 а
	Збир збор вади.	троделна	4 б
	Го као прст.	троделна	4 в
	Куку кога није.	троделна	4 г
	Бијел као снијег.	троделна	4 д
	Каил као Смаил.	троделна	4 њ
	Неће снаха граха.	троделна	4 е
	Пила мутну воду.	троделна	4 ж
	Репом шимша влада.	троделна	4 з
	Танко као сламка.	троделна	4 и
	Тера хаву капом.	троделна	4 ј
	То је тако водом.	троделна	4 к
	То је тако земљом.	троделна	4 к
Брзалице	Иде поп по зиду	троделна	5
Загонетке/ гонетаљке	Стријела	троделна	6

Паралелно са радом на поставци звучних представа и наслага за тонске висине одвија се и рад на развоју вокалних способности. Будући да ученици првог разреда долазе у школу са неуједначеним певачким искуством, добра вокална обука подразумева да се отпочне са певањем песама малог обима у најудобнијем регистру (c1 – a1). Узимајући у обзир физиолошке, когнитивно-развојне и дидактичке принципе певање у првом разреду основне школе би требало отпочети са трихордом d1 – f1, за који смо утврдили да је народни нуклеус и за децу

новопазарског краја²⁴⁹, па затим прећи на тетрахорд c1 – f1 и/ или d1 – g1 и преко пентахорда c1 –g1 и/ или d1 –a1, први разред завршити са обимом мелодије c1 – a1. У другом разреду глас треба ширити према горњем регистру и преко тонова a1 и h1 стићи постепено до октаве c1 – c2. Из табеле 25. се може видети да све песме имају обим мелодије који одговара гласовним могућностима детета првог или другог разреда, а обим конкретне песме одређује и разред у коме ће се учити.

Трећу групу песама чине песме које смо одредили за усавршавање певања/ свирања из нотног текста (Табела 28). То су песме које претходно нису певане по слуху у периоду стварања звучних наслага у првом и другом разреду основне школе. Оне имају функцију вежбања вештине „читања“ из нотног текста и примене стеченог знања на новом, непознатом музичком материјалу. Методички је исправно да деца вештину „читања“ из нотног текста и примену стеченог знања вежбају на новом, њима непознатом музичком материјалу. Зато смо песме за које смо *Истраживањем II* утврдили да их деца не познају или их знају у занемарујућем броју одредили за ову етапу рада у настави музичке писмености.

Табела 28. *Концептуални оквир песама за певање/ свирање из нотног текста*

Назив песме	Обим	Мера	Прилог II/ В
Овце пасла	d1-f1	2/4	2
Чије ли су	c1-f1	2/4	12
Соко лети	c1-g1	2/4	19
Ој, Смиљана	c1-g1	2/4	21
Имала сам	c1-g1	2/4	26
Еј, у Агана	c1-g1	4/4	27
Удар кишо	c1-g1	2/4	30
Ја сам Шехо	c1-a1	3/4	38
Игра коло под Будим	c1-c2	4/4	43

²⁴⁹Анализирајући обиме песама које смо издвојили као методички примењиве у настави елементарне музичке писмености уочавамо да се код свих њих у основи налази трихорд d1-e1-f1 (ре-ми-фа), изузетак чини само песма *Прођо планину* која има обим од e1 - g1. Зато закључујемо да трихорд *ре-ми-фа* представља нуклеус/језгро музичког матерњег језика новопазарског краја.

Већи број народних напева (првих шест у табели), у обиму трихорда (d1 – f1), тетра хорда (c1 – f1), пентахорда (c1 –g1), одредили смо за трећи разред основне школе. Песме које су већег обима (*Игра коло под Будим*) или обухватају ритмичке проблеме вишег нивоа (троделни ритам – *Ја сам Шехо*, ритмичка фигура четвртина са тачком и осмина – *Удар кишо*), у складу са захтевима наставног програма, предвиђене су да буду реализоване у четвртом разреду. Свакако да избору ових песама, како смо већ напоменули, треба додати и песме других култура и жанрова одговарајућег обима, тоналитета (C-dur) и ритмичке структуре.

Упоредо са наставом музичке писмености, и даље, наставља се развој гласовних и интерпретативних способности ученика трећег и четвртог разреда. У вези са таквим захтевима, будући да се такве песме уче по слуху, избор песама може да буде већег обима и у другим тоналитетима, па и сложеније ритмичке структуре. Међутим, то није предмет нашег интересовања и тема овог рада.

Закључак

На основу релевантних ставова из области музичке педагогије, психологије музике, музиколлингвистике и неуромузикологије сазнајемо да народна песма, као најдоминантнија форма музичког матерњег језика, има вишеструки значај за поставку елементарне музичке писмености. Кроз искуства са тоналним и језичким кодовима културе у којој деца одрастају развија се композитна музичка способност (опажање тонова, мелодије, хармоније и ритма, способност усвајања песме, ритмичка способност и музичка меморија) која је у кондиционалном односу са поставком мело-ритмичке проблематике. С друге стране, у процесу музичког описмењавања, конкретно фази припреме за нотно певање, паралелно се одвија рад на поставци звучних представа и наслага и развоју вокалних и ритмичких способности путем методички осмишљеног извођења песама модела, наменских песама и кратких говорних форми.

Песме модели, наменске песме и кратке говорне форме присутне у актуелној уџбеничкој литератури у Србији настали су на српском музичком језику и акцентуацији стандардног говора. Еминентни музички педагози апострофирају да избор материјала за музичко описмењавање треба да зависи од тоналних и ритмичких основа краја у коме се настава одржава. У настави ритма треба кренути „од карактеристика говора и певања ка осталим ритмичким кретањима“ (Кодаљ, Према Васиљевић, З., 1999: 48), тј. треба прво упознати, а затим надоградити наслеђено ритмичко обележје (Васиљевић, З., 2006). У поставци тонских висина могу се и требају тражити модели сродни са колективом народног певања одређене средине (Васиљевић, М., 1941), јер су принцип памћења и поступци рада поставке основних тонова путем њих примењиви у било којој култури (Стојановић, 2001). Имајући у виду ове ставове дошли смо до закључка да у поставци елементарне музичке писмености новопазарског краја треба кренути од песама и говорног ритма његовог музичког матерњег језика.

Проналажење песама и кратких говорних форми новопазарског краја које могу да преузму улогу садржаја у поставци елементарне музичке писмености било је могуће тек након сагледавања целокупне музичке традиције и говорног ритма у контексту културе у којој су израсли. Велики проблем на том путу био је

проналажење података о њој. У прикупљању сазнања, поред писаних извора - етномузиколошких, књижевних, етнологских и етнокорелолошки збирки и радова, од велике помоћи били су нам живи извори. Након сагледавања географских и климатских одлика овог краја, најбитнијих историјских догађаја, порекла становништва, религијских убеђења, обичаја и обреда, дошли смо до закључака о облицима музицирања, улози и начину извођења песама и игара, као и зглашавању музичких инструмената и свирању на њима. Свакодневни живот, а аналогно томе и музичка традиција, вековима је обликован антропогеографским и историјским факторима, те се код становништва овог краја, без обзира на постојеће националне и конфесионалне разлике, формирао изразито јак дух заједништва, солидарности и толеранције. Тако су послови попут чувања оваца, кошења и плашћења траве, сетве, окопавања, бербе и жетве, били праћени натпевавањима присутних. Иако између Срба и Бошњака постоје разлике у погледу прилика када се певало (Срби су певали за божић и славе, Бошњаци нису певали за време верских празника, Срби су певали тужбалице за мртвима, а код Бошњака их нема, Бошњаци су певали и свирали за време крне и сунета, а Срби не) весеља попут теферица, вашара, џумбуса и свадби били су пропраћени богатим репертоаром истих песама и игара са различитим именима протагониста радње. На основу увида у етнологске и етнокорелолошке студије овог краја закључујемо да одређена колања датирају још из периода пре прихватања православља и ислама на овим просторима, те да се функција неких од њих временом променила од игара уз певање које су првобитно пратиле посмртне обреде до песама и игара које су данас део свадбеног весеља. Становништво новопазарског краја, Срби и Бошњаци, снажно су веровали у невидљиву силу, као и то да неко може да их зачара путем обредне радње „бајања“, неутралише дејство чари путем „разбајавања“, али и отклони сваку врсту страха путем „слијевања страве“. Све ове радње праћене су уз ритмизирано изговарање речи и реченица, најчешће, по три пута. Начин живота и доступност материјала (различите врсте дрвета, овас, мешине оваца и коза) у доброј мери су утицали на начин израде и заступљеност одређених инструмената. Увидом у Васиљевићеве и Вукосављевићеве збирке и студије закључујемо да су Срби и Бошњаци, углавном, свирали на истим инструментима, те да се на већини од њих данас ретко свира.

Србима и Бошњацима били су заједнички сви кордофони и аерофони инструменти (изузетак чини саз на коме су свирали само Бошаци, али и они у малом броју). Све до Другог светског рата омиљени инструмент у овом крају биле су гусле, а од кордофоних инструмената радо се свирало и на двоструним и троструним санџачким тамбурама. Сточари су, најчешће, правили сигналне и мелодијске инструменте лаке за израду. То су пискови од различитих врста дрвета, борија, свирала, фрула, калем, двојнице. Од аерофоних инструмената свирало се и на гајдама. Срби и Бошњаци су свирали на гочу, док су на дарбуци, дефу и тепсији свирали само Бошњаци. Гоч је пратио славља на отвореном, док су на дефу и тепсији свирале само Бошњакиње. Природа свирања на гуслама, начин певања уз њих (често понирање гласом испод мелодије за интервал секунде), зглашавање жица на санџачким двоструним и троструним тамбурама, као и звучне особености гајди и двојница довеле су до фиксирања сталних и промењивих лежећих тонова, те тоналног обликовања народног музичког израза у овом крају.

Анализом песама дошли смо до сазнања о структурама које су битне са аспекта поставке елементарне музичке писмености. То су фактура, мелодија (обим, кретања у мелодији, иницијалиси и финалиси), тоналне основе, ритам и форма песама. Анализом смо установили да је међу песама највише монофоних (94.27 али %), али да постоје и полифоне песме (двогласне и четворогласне). Обим мелодија у монофоним песама креће се од умањене терце до ундециме, али је највише песама обима 6, 5 и 4 тона са најфреквентнијим појединачним обимима од f1 - d2 (26.85%), f1 - c2 (15.79%) и f1-b1 (14.02%). Мелодију једногласних песама, и поред присуства скокова кварте, квинте и сексте у неким од њих, одликује поступно кретање у секундама и терцама (малим и великим) у оба правца и мелизматика различитог степена (од украсних тонова и скретничних тонова до бујних тонских група у оквиру одређене лествице/тонског низа). У тоналној основи варошких песама најзаступљенија је лествица коју је Васиљевић формулисао као антички квинтни дур и њене варијанте квинтни молдур и оријентални дур, док су на Пештерској висоравни најзаступљенији тонски низови најстарије вокалне традиције које Вукосављевић назива гласовима (штаваљски, момачки и девојачки, дежевски и гусињски глас). Све једногласне песме

завршавају финалисом g1, док се двогласне песме завршавају, углавном, секундним односом финалиса и субфиналиса. Највећи број једногласних песама (88.64%) почиње тоновима f1, a1, c2, b1 или g1, док свега 11.36% почиње другим тоновима. Најзаступљенија ритмичка врста у песмама јесте основна - дводелна и троделна ритмичка врста. Песме су, у највећем броју, облика народног периода и реченице. На основу резултата анализе закључујемо да песме новопазарског краја имају извесне специфичности у односу на песме у окружењу. Те специфичности, на првом месту, јесу постојање прастарих тоналних основа на Пештерској висоравни у виду гласова, већи обим мелодија у варошком певању (без обзира на тоналну основу), бујнија мелизматика у мелодијама, значајно мањи број иницијалиса од тона b1, а већи од тона a1, као и већи број турцизама у односу на песме у окружењу.

Пошто је и говорни ритам становништва био важан са аспекта овог рада осврнули смо се на његове карактеристике и установили да се он разликује од говорног ритма стандардног језика. Разлика се састоји у томе да се стари дуги акценат јавља на крајњем и унутрашњем слогу речи, да одређене речи које су попримиле новоштокавске акценте при промени облика задржавају архаичну акцентуацију, те да се у одређеним групама речи врши селективно померање акцента на проклитику. Истраживањем говорног ритма у кратким формама народног усменог стваралаштва пронашли смо бројалице/разбрајалице, пошалице, брзалице, изреке и загонетке које могу одговорити захтевима поставке ритмичке проблематике на млађем школском узрасту.

Трагајући за песмама и кратким говорним формама новопазарског краја које својим мелодијско-ритмичким карактеристикама могу да задовоље методичке критеријуме поставке елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе сагледали смо народно музичко стваралаштво новопазарског краја на два нивоа/кроз два истраживања. *Истраживање I* спровели смо у циљу стварања основног музичког материјала који задовољава методичке критеријуме за поставку музичке писмености у млађим разредима основне школе. Након евалуације 1013 песама и 2283 кратке говорне форме у међуодносу индикатора фактура, тонална основа мелодије, амбитус и кретање мелодије, ритмичка структура и музичка форма, утврдили смо да су 44 или 4.34%

истраживаних песама и 65, односно 2.85% истраживаних кратких говорних форми методички прихватљиве. Тиме смо потврдили општу хипотезу да народно музичко стваралаштво новопазарског краја, које је до сада етномузиколошки записано, може бити извор избора музичког материјала на коме се успешно могу методички решавати проблеми у настави елементарне музичке писмености. Доказали смо и помоће хипотезе да се мелодије песама могу упростити поступком елиминсања мелизматике, односно извлачењем тонова који су носици речи, а иницијалиси појединих песама прилагодити захтевима песама модела путем поступка модификовања текста (мењање текста на начин да почетни слог текста асоцијативно одговара солмизационом слогу иницијалиса/ почетне тонске висине песме). Код 28 песама морало је бити извршено елиминсање мелизматике. Пет песама било је могуће прилагодити захтевима песама модела, те су добијени песме модели за тонове *до, ре, ми, фа* и *сол*. Утврдили смо и да је нуклеус/ језгро музичког матерњег језика новопазарског краја је трихорд *ре-ми-фа*.

Од 44 песме које смо издвојили *Истраживањем I* као методички примењиве у настави елементарне музичке писмености највећи број је монофоне (43 или 97.73% песама), док је само 1 или 2.27% песама полифоне фактуре. У погледу тоналне структуре највећи број песама је у античком квинтном дуру (31 или 70.45%), 5 или 11.36% је у модерном G - дуру, 3 или 6.82% су у квинтном молдуру, 3 или 6.82% у античком терцном дуру, и 2 или 4.55% у модерном дуру са финалисом на II ступњу. Посматрано са аспекта амбитуса мелодије највише је песама у обиму пентахорда (18 или 40.91%), затим тетрахорда (11 или 25%), трихорда (7 или 15.91%), хексахорда (5 или 11.36%) и октаве (3 или 6.82%). Највећи број песама почиње тоном *e1* (16 песама или 36.36%), затим *c1* (10 или 22.73%), *g1* (7 или 15.91%), *d1* (6 или 13.64%) и тоном *f1* (6 или 13.64%). У дводелном ритму је 41 песма или 93.18%, 4 песме или 9.09% је у троделном и једна или 2.27% са променом метра. Највећи број песама има форму народне реченице (19 или 43.18% песама), 17 или 38.64% има форму народног периода, а 7 или 15.91% мале народне дводелне песме *ab* и једна или 2.27% мале народне троделне песме *abc*.

Од 65 методички примењивих кратких говорних форми у настави елементарне музичке писмености 8 су бројалице/разбрајалице (6 или 75%

дводелне и 2 или 25% тродлене ритмичке врсте), 1 је игра прстима (дводелне ритмичке врсте), 1 пошалица (троделне ритмичке врсте), 49 су изреке (36 или 73.47% дводелне и 13 односно 26.53% троделне ритмичке врсте), 1 је брзалица (троделне ритмичке врсте) и 5 су загонетке (4 или 80% дводелне и 1 или 20% троделне ритмичке врсте).

Музички матерњи језик новопазарског краја је под утицајем историјских и друштвених токова доживео велике промене. Замена традиционалних инструмента хармоником и синтетичким звуком синтисајзера, као и медијско пласирање нових музичких праваца само су неки од фактора који су довели до заборављања и све ређе присутности песама и кратких говорних форми овог краја у свести његовог становништва. Зато смо спровели *Истраживање II* како бисмо утврдили које песме и кратке говорне форме (бројалице, игре прстима и пошалице), примењиве у настави елементарне музичке писмености, постоје у сазнању деце новопазарског краја. Испитивање смо спровели на узорку од 500 деце узраста 7 година у граду Нови Пазар и општинама Беране, Бијело Поље, Нова Варош, Плав, Прибој, Пријепоље, Рожаје, Сјеница и Тутин. Квантитативни и квалитативни подаци емпиријског истраживања потврдили су постављену хипотезу да извештан број песама и говорних форми основних ритмичких врста (дводелне и троделне), које смо издвојили као примењиве у настави елементарне музичке писмености у млађим разредима основне школе, деца и данас знају да репродукују (песме да певају, говорне форме да изговарају). Резултати истраживања су показали да деца певају у целини или карактеристичан део 35 песама или 79, 54%, а не знају да певају 9, односно, 20.46%. Од 35 песама деца у целини певају 16, односно, 36.36%, а препознају (репродукују део) 19 или 43.18%. Од 10 испитиваних говорних форми, познају 7 или 70% , а не познају 3 или 30%. На основу резултата истраживања потврдили смо помоћну хипотезу да међу одабраним песмама у обиму трихорда и тетрахорда са различитим почетним тоновима има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују, јер од 18 песама обима трихорда и тетрахорда са иницијалисима од *до* до *сол* деца познају/ препознају 16 (88.89%). Помоћну хипотезу да међу издвојеним песмама обима пентахорда, секстахорда и октаве различитих иницијалиса има оних које деца млађег школског узраста знају да репродукују, такође, смо потврдили, јер од

26 песама ових обима деца познају/ препознају 19, односно, 73.08% песама са иницијалисима од *до* до *сол*. Исто тако потврдили смо и помоћну хипотезу да међу одабраним говорним формама (бројалице, игре прстима, пошалице) има оних које деца млађег школског узраста имају у сећању и знају да изговарају. Познају 6 бројалица и 1 игру прстима или 70% .

У највећем броју деца репродукују песме *Коловођо дико наша* (210 или 42% деце), *Аџина шћери* (182 или 36.4% деце), *Под оном* (179 или 35.8% деце), *Хајде коло* (146 или 29.2% деце), док су све остале песме познавала/ препознавала у броју између 0.2% и 20.8%. Бројалице/ разбрајалице и игру прстима деца изговарају у броју између 2.4% и 18.8%. Репродуковање песама и изговарање кратких говорних форми у овако малом броју упућује на изражену тенденцију нестајања песама новопазарског краја. Песме *Коловођо, дико наша* и *У јаблана високога деца* знају и са другим текстом - песму *Коловођа, дико наша* знају и са текстом *У Ивана господара*, а песму *У јаблана високога* још са текстом *Вишњицица род родила*. Песму *Аџина шћери* сва деца певају са текстом *Хаџина Фата*. На основу разговора које смо водили о томе где су научили песме закључујемо да културно уметничка друштва у Новом Пазару, Рожајама, Бијелом Пољу, васпитачи у вртићима у Сјеници, Беранама и Бијелом Пољу, као и локалне телевизије, представљају стуб очувања народне музичке традиције у овом крају.

Песмама, које смо издвојили *Истраживањем I* као методички примењивим у настави музичке писмености, у зависности од њихове мелодијско-ритмичке структуре, почетног тона и текста, одредили смо улогу у решавању захтева у складу са наставним програмом музичке писмености у млађим разредима основне школе. Тако смо добили концептуални оквир музичке грађе за наставу музичке писмености коју чине три групе песама. Прву групу песама чини 5 песама модела за поставку тонова *до, ре, ми, фа, сол*. Другу групу чини 30 песама које деца познају/ препознају, а које смо одредили као наменске песме за поставку звучних наслага тонских висина, ритмичких врста и фигура, али и рада на развоју вокалних способности ученика у првом и другом разреду. Међу песмама прве и друге групе нема модела и наменских песама за тонове *ла* и *си*, те за њих треба додати песме других култура и жанрова одговарајућег обима, тоналитета и ритмичке структуре. У трећу групу сврстали смо песме на којима се

усавршава певање/ свирање из нотног текста у трећем и четвртом разреду, а за које смо, истраживањем, утврдили да их деца не познају.

Уз наменске песме, као клише за поставку ритмичких врста и односа трајања одредили смо и бројалице/ разбрајалице, игре прстима, пошалице, загонетке и изреке новопазарског краја. Међутим, због специфичности говорног ритма новопазарског краја, одабрали смо само оне говорне форме у којима се акценти говорног ритма подударaju са музичким.

Надамо се да ће овако постављени концептуални оквир музичке грађе дати допринос наставној теорији и посебно пракси, тј. дефинисању наставе музичке писмености у мултикултуралној новопазарској средини са свим њеним особеностима.

Будући да народно ставаралаштво има своју функцију и у очувању националног идентитета, осећамо потребу да на крају рада изложимо и пресек стања у погледу неговања традиционалне музике у новопазарској средини. У новопазарском крају не постоји ниједан етномузиколог нити етнокореолог. Само у програму Бошњачког националног вијећа постоји манифестација посвећена неговању народне традиције. То је *Фестивал Санџачке севдалинке* који се организује од 2005. године, али се састоји само у једновечерњем концерту певача севдалинке новопазарског краја и Босне и Херцеговине. Уређење музичког живота средине препуштено је лицима која, услед некомпетенције, дају предност „музици за шире масе“ и показују праву небригу према музичком наслеђу средине. Светла тачка у овој тужној причи јесу бројни ентузијастички који у оквиру мањих фолклорних друштава, локалних телевизија и вртића, још увек негују народну песму и игру овог краја.

Мишљења смо да је кроз организован рад у домовима културе потребно радити на јачању интересовања младих за традиционалну музику овог краја у виду оживљавања свирања на традиционалним музичким инструментима и неговању традиционалног начина интерпретације песама. Рад ћемо завршити Васиљевићевим речима из зборника са песмама новопазарског краја „Лако ти је двор познати по цвијећу и по пјесмама“ (Васиљевић, М., 1953: LVII)

Литература

- Аземовић, З. (1979). Сеоски муслимански обичаји из Санџака. *Новопазарски зборник, бр. 3*, стр. 81- 88. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Аземовић, З. (1980). Гуслари - Ствараоци из Санџака. *Новопазарски зборник, бр. 4*, стр.117-122. Нови Пазар: Музеј Рас.
- *Anatolian Folk Instruments* (2011). Ankara: Ministry of Culture and Tourism, Research & Training General Directorate.
- Анђелковић, Ј. (2006). Обредне игре из Црне Горе и Санџака. *Миодраг А. Васиљевић - живот и дело - Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003*, стр. 57 - 65. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг Васиљевић“;
- Антоновић, М. (2004). *Музика и језик у људском уму*, Ниш: НКЦ.
- Bartòk, B., Lord, A. (1978). *Yugoslav Folk Songs, Vol. I. Serbo-Croatian folk songs and instrumental pieces from Milman Parry collection*. New York: State University of New York Press.
- Барјактаревић, Д. (1970). *Акцента новопазарско-сјеничких говора*;
- Башић, Х. (2003а). *Антологија усмене прозе Бошњака из Црне Горе и Србије, III*. Подгорица: Алманах.
- Башић, Х. (2003б). *Антологија усмене прозе Бошњака из Црне Горе и Србије, IV*. Подгорица: Алманах.
- Бјерквол, Ј. (2005). *Надахнуто биће, Дете и песма, игра и учење кроз животну доба*, (превод М., Стевановић). Београд: Плато.
- Блекинг, Ц. (1992). *Појам музикалности*, Београд: Нолит.
- Бугарски, Р. (2007). *Лингвистика у примени*. Београд: Чигота штампа.
- Буловић, Б. (2006). Васиљевићева номенклатура за анализу народних мелодија и примена рачунара у обради етномузиколошке грађе. *Миодраг А. Васиљевић - живот и дело - Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. год.* стр. 48 - 56. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“.
- Бутуровић, Ћ. (1995). *Усмена епика Бошњака*. Сарајево: Препород.

- Васиљевић, М. А. *Ђачко певање*, рукопис. Архив М. А. В. у Београду, свежањ бр. 54/ 7.
- Васиљевић, М. А. (1940). *Нотно певање у теорији и пракси I*, Београд: Јован Фрајт.
- Васиљевић, М., (1941). *Ђачко певање*, рукопис. Архив М. А. В. у Београду, свежањ бр. 54/ 7.
- Васиљевић, М. А. (1950а). *Југословенски музички фолклор, I*. Просвета, Београд.
- Васиљевић, М. А. (1950б). *Југословенски музички фолклор, II*. Просвета, Београд.
- Васиљевић, М. А. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, Београд: САН.
- Васиљевић, М. А. (1967). *Югославские народные песни из Санджака*. Москва.
- Васиљевић, М. А. (2003а). *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Београд: Београдска књига.
- Васиљевић, М. А. (2003б). *Наука о хармонији*. Београд: ЗУНС.
- Васиљевић, М. А. (2008). *Записи народних песама Србија*. Приредила Зорислава М. Васиљевић. Књажевац: Нота.
- Васиљевић, М., А. *Максима о музичкој настави*. Фасцикла бр. 9/5 (сређене фише датирају из 1963. год.). Архив М. А. В. у Београду.
- Васиљевић, З. М. (1985). *Теорија ритма*. Београд: Универзитет уметности.
- Васиљевић, З. М. (1987). *Солфеђо, методички практикум*. Београд: Универзитет уметности.
- Васиљевић, З. М. (1988). *Идеје Миодрага Васиљевића о могућности утврђивања аутохтоности међумурског народног певања*. Међумурје 13/ 14. Зрински Чаковец; стр.185-195.
- Васиљевић, З. М. (1991). *Методика солфеђа*. Београд: Универзитет уметности.
- Васиљевић, З. М. (1999). *Теорија ритма са гледишта музичке писмености*. Београд: Факултет уметности.
- Васиљевић, З. М. (2000). *Методика музичке писмености*. Београд: ЗУНС.
- Васиљевић, З. М. (2006). *Методика музичке писмености*. Београд: ЗУНС.

- Васић, С. (1991). *Вештина говорења*. Београд: Космос.
- Васић, О. (1989). Особености играчког наслеђа, *Гласник етнографског музеја*, бр. 52 - 53. Београд: Етнографски музеј .
- Васић, О. (1990). *Народне игре и забаве у титовоужичком крају*. Београд: Етнографски институт, САНУ.
- Veblen, K. „*Music Should Belong To Everyone*,,: *Re-Imagining Kodaly`a Grand Vision*. Retrived on February, 8, 2007, from <http://www.kodalyocietyofcanada.ca/extra/Veblen.pdf>.
- Вилотијевић, М. (2000). *Дидактика*, II књига. Београд: ЗУНС, Учитељски факултет.
- Влаховић, П. (1988). Значај новопазарског краја за проучавање народних обичаја. *Етнолошке свеске IX. Зборник радова Дванаестог саветовања Етнолошких друштава СР Србије одржаног 30. IX - 2. X 1988. у Новом Пазару*. Београд: Етнолошко друштво Србије.
- Влаховић, П., Ацић, П. (1953). Паун у народној религији, умотворинама и уметности. *Гласник етнографског музеја у Београду*, књига XVI. Београд: Етнографски музеј. стр. 228 - 239.
- Вукићевић - Закић, М., Радиновић, С. (2006). *Миодраг А. Васиљевић - живот и дело - Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003*, стр.43 - 47. Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг Васиљевић“.
- Вукосављевић, П. (1978). Пештерско - старовлашке гајде. *Развитак*, новембар-децембар. Зајечар: Развитак.
- Вукосављевић, П. и сар. (1984): *Народне мелодије Пештерско-сјеничке висоравни*. Београд: Радио - Београд.
- Вукосављевић, П. (1989). Микроинтервалска сазвучја. *Гласник етнографског музеја у Београду*, књига 52 - 53, стр. 185 - 240. Београд: Етнографски музеј.
- Webber, S. *Information Literacy Weblog*. Retrived on May, 24, 2016, from <http://information-literacy.blogspot.rs>.
- Гојковић, А. (1989). *Народни музички инструменти*. Београд: Вук Караџић.

- Големовић, Д. (1998). *Народна музика Југославије*. Београд: Просвета.
- Големовић, Д. (2006). *Човек као музичко биће*. Београд: Библиотека XX век.
- Гостушки, Д. (1968). *Време уметности*. Београд: Просвета.
- Губерина, П. (1967). *Звук и покрет у језику*. Загреб: Завод за фонетику Филозофског факултета.
- Девећ, Д. (1977). *Етномузикологија III*, Београд: Универзитет уметности.
- Девећ, Д. (1981). *Етномузикологија I и II*, Београд: Универзитет уметности.
- Деспић, Д. (1986). *Мелодика*. Београд: Факултет уметности.
- Деспић, Д. (1971). *Теорија тоналитета*. Београд: Уметничка академија.
- Деспић, Д. (1997). *Теорија музике*. Београд: ЗУНС.
- Деспић, Д. (2014). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: ЗУНС.
- Дердемез, Х. (1980). Народне умотворине из нашег краја. *Новопазарски зборник*, бр. 4. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Дердемез, Х. (1993). Прегршт народних умотворина. *Новопазарски зборник* бр.17. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Динарске планине. Retrived on April, 6. 2013 from <https://sh.wikipedia.org/wiki>.
- Диздаревић, Ф. (1997). *У врту разгранатих стаза*. Прибој: Завичајни музеј.
- Dobszay, L. (1992). *After Kodály, Reflections on Music Education*. Kecskemét: Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music.
- Дробни, И., Васиљевић, З. (2006). *Теорија музике за музичке школе*. Београд: ЗУНС.
- Дробни, И. (2008). *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*. Београд: ЗУНС.
- Ђурић, М. (1978). *Стихија савремености*. Београд: СКЗ.
- Ђурковић - Пантелић, М. (1997). *Методика музичког васпитања деце предшколског узраста*. Шабац: Арт студио.
- *Енциклопедијски лексикон, Музичка уметност* (1972). Београд: Интерпрес.
- Ergin, M. (2001). *Osmalica Dersleri*. Istanbul: Kitap yurdu.

- Зечевић, С. (1961а). Преглед игара ужичког дела Санџака. *Зборник радова VIII конгреса СУФЈ у Титовом Ужицу од 6. до 10. септембра 1961. год.*, стр. 118 - 120. Титово Ужице.
- Зечевић, С. (1961б). Народне игре титовоужичког региона. *Ужички зборник, бр. 10*. Титово Ужице: Народни музеј.
- Зечевић, С. (1983). Српске народне игре. Београд: Вук Караџић - Етнографски музеј.
- Zimmerman, M. P. (1971). Musical Characteristics of Children. *Vison of Research in Music Education*, vol. 17, Retrived on May, 18, 2015, from: <http://www-usr.rider.edu/~vrme/v17n1/visions/article8.pdf>.
- Зиндовић Вукадиновић, Г. (1994). *Визуелни језик медија*. Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Зиндовић Вукадиновић, Г. (2008). Образовање за медије - прилог концепту за средње школе. *Књига за медије - медији за књигу*. приредила Дивна Вуксановић. Београд: Клио.
- *Избор народних умотворина* (1987). Нови Пазар: Дечији вртић „Младост“.
- Ивић, И. (1985). Искуства из досадашњих истраживања традиционланих дечијих игара. *Предиколско дете, Часопис педагошких друштава Југославије*, бр. 1., стр. 259-266. Загреб, Београд: Савез педагошких друштава Југославије.
- Илић, М. (1980). *Социологија културе и уметности*. Београд: Научна књига.
- Jardanyi, P. (1975). “Folk Music and Music Education”, *Music Education in Hungary*. Budapest&London:Corvina Press&Boosey&Hawkes.
- Јоцић, Д. (1999). *Плесови*. Београд: Факултет физичке културе.
- Јурић, С. *Нова писменост - дефниција и типологија вишеструких писмености*. Retrived on May, 20. 2016. from: <http://obrazovneparadigme.pbworks.com/w/page/63596015/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%82%D0%B8%20%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%20%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8>

- Качапор, С. (1981). Дечје игре новопазарског краја, *Новопазарски зборник*, бр. 5. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Клајн, И., Шипка, М. (2008). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- КУД „Врело Ибра“ из Рожаја (2001). Ужице: Графичар.
- Kodaly Educators of Southern New England, www.kesne.org.
- Коковић, Д. (2001). *Социологија спорта*. Београд: Спортска академија.
- Коковић, Д. (2004). *Социологија културе*. Нови Сад: Академија уметности.
- Костић, П. (1989). Годишњи обичаји. *Гласник етнографског музеја у Београду*, књига 52-53. Београд: Етнографски музеј.
- Кујевић, И., Курпејовић, Ф. (1986). Фолклорне карактеристике са посебним освртом на рожајски фолклор. *Рожајски зборник*, бр. 5, стр. 37-80. Рожаје: Центар за културу.
- Курпејовић, Ф. (1995). Ој, ђогате, гриво позлаћена, *Рожајски зборник*, бр. 7. стр. 187-188. Рожаје: Центар за културу.
- Курпејовић, Ф. (1998). Излеће соко и Сјај мјесече. *Рожајски зборник*, бр. 8, стр. 265, 266. Рожаје: Центар за културу.
- Кулић, Р., Ђурић, И. (2012). Функционална писменост у концепцији базичног образовања и васпитања, *Иновације у настави*, бр.25, стр. 89-96. Београд: Учитељски факултет.
- Левитин, Д. Џ. (2011). *Музика и мозак, Зашто волимо музику*. Нови Сад: Психополис институт.
- *Лексикон образовних термина* (2014). Београд: Учитељски факултет.
- Леман, А. и сар. (2012). *Психологија за музичаре*. Београд, Нови Сад: Универзитет уметности Београд - Факултет музичке уметности, Психополис институт.
- Лакићевић, Д. (1979). *Народне загонетке*. Београд: Рад.
- Лешић, З. (2008). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Ликоманова, И. (2012). Језичка ситуација на српском подручју данас. *Јужнословенски филолог LXVIII*, стр. 147 - 157. Београд: САНУ и Институт за српски језик.
- Лорд, Б., А. (1990): *Певач прича*. Београд: Просвета.

- Lundin, R. (1967). *An objective Psychology of Music*, Sec. Ed. New York: The Ronald Press.
- Лучић, П. (2002). *Језичка норма и стандардизација*. Retrived on Mart, 30, 2016, from www.riznicasrpska.net/vukijezik/index.php?topic=67.
- Маврић, Ф. *Необјављени материјал*. Ауторова приватна архива.
- Маглајлић, М. (2006). Пјевач и приповједач Хамдија Шахинпашић, *Бошњачка ријеч, бр. 1*, стр. 63 - 68. Тутин - Рожаје - Нови Пазар: ЦБС.
- Марковић, З. (1987). *Народни музички инструменти*. Београд: ГРО „Култура“.
- Мартиновић-Богојевић Ј., Папић М. и Дурковић Б. (2010). *Чаролија музике, Музичка култура за први разред основне школе*. Подгорица: ЗУНС.
- Мартиновић-Богојевић Ј., Папић М. и Дурковић Б. (2013). *Чаролија музике, Музичка култура за други разред основне школе*. Подгорица: ЗУНС.
- Милатовић, В. (1986). *Настава почетног читања и писања, Приручник за учитеље и студенте Педагошке академије за образовање наставника разредне наставе*. Београд: ЗУНС.
- Милетић, А. (2011). *Почетно музичко описмењавање на српском музичком језику*. Београд: Дијамант принт.
- Милојевић, Ј. (2007). *Новокомпонована народна музика - потамнели бисери фолклорног наслеђа*. Љубљана: Беседа.
- Милосављевић, П. *Обнова свести о српској језичкој заједници*. Retrived on Мау, 24. 2016, from: <http://www.riznicasrpska.net/vukijezik/index.php?topic=43.0>.
- Милошевић, В. (1964). *Севдалинка*. Бања Лука: Музеј Босанске крајине.
- Младеновић, О. (1973). *Коло у јужних словена*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- *Музичка енциклопедија 1* (1963а). Загреб: Југословенски лексикографски завод ФНРЈ.
- *Музичка енциклопедија 2* (1963б). Загреб: Југословенски лексикографски завод ФНРЈ.

- Мушовић, Б. (1994). Просидбе, просидбени дарови и довођење младе код муслимана у Новом Пазару. *Новопазарски зборник бр. 18*, стр. 229-233. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Мушовић, Е. (1979). *Етнички процеси и етничка структура становништва Новог Пазара*. Посебна издања књига 19. Београд: САНУ.
- Мушовић, Е. (1985). *Тутин и околина*. Посебна издања књига 27. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Мушовић, Е. (1988). Дуга Пољана, Становништво. *Новопазарски зборник*, бр. 12, стр. 83 -99. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Настасијевић, М. (1972). *За матерњу мелодију, Истинословац*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Никшић, Н. (2005). *Музичке способности деце пред полазак у I разред основне школе*. Магистарски рад одбрањен на УФ у Ужицу.
- Niksic, N., Şentürk, N. (2014). Doğu Kaynaklı Telli Çalgıların Novi Pazar (Yenipazar) Bölgesi Müziğine Etkisi. *Bir Zamanlar Blakanlar*, no. 9, стр. 261 - 270. Samsun: Samsun Mübadele ve Balkan Türk Kültürü Araştırmaları Derneği.
- Нурковић, М. (1998). Народни обичаји, вјеровања и бајања, *Рожајски зборник*, бр. 8. Рожаје: Центар за култур.
- Павловић, Б. (2004). *Рашански мотиви*. Рашка: Центар за културу, образовање и информисање „Градац“.
- Павловић, М. *Глобализација и регионални културни идентитет*. Етнографски институт САНУ. Retrived on May, 11, 2008, from www.etno-institut.co.yu/zbornik/zbornik21/mira.pdf.
- Parry, M., Lord, A. (1953). *Српскохрватске јуначке пјесме. Књига друга*. Београд-Кембриџ: САНУ и Harvard University Press.
- *Педагошка енциклопедија 1* (1989а). Београд: ЗУНС.
- *Педагошка енциклопедија 2* (1989б). Београд: ЗУНС.
- Перичић, В. (1968). *Развој тоналног система*, Београд: Уметничка академија.
- Пецо, А. (1971). *Основи акцентологије српскохрватског језика*. Београд: Научна књига.

- Перић, Ђ., (2006). Песме српских песника у мелографским записима Миодрага Васиљевића (текстолошки оглед), *Миодраг А. Васиљевић - живот и дело - Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. год.* Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“.
- Поповић, Т. (2007). *Речник књижевних термина.* Београд: Логос Арт.
- *Лексикон образовних термина* (2014). Београд: Учитељски факултет.
- Радичевић, Б., Клетва. Retrieved on June, 9, 2016, from: <http://brankoradicevic.blogspot.rs/2011/03/kletva.html>
- Радош, К. (1996). *Психологија музике.* Београд: ЗУНС.
- Рајковић, Љ. (1988). Одлике неких муслиманских народних епских песама Рожаја и околине, *Зборник радова XXXV Конгреса фолклориста Југославије*, стр. 56-64. Рожаје: Центар за културу.
- Реброња, И., Колаковић, М. (2004). *Буди нешто да не будеш ништа, 2002 изречнице.* Прибој: Лав.
- Révész, G. (1954). *Introduction to the Psychology of music.* Norman: University of Oklahoma Press.
- Ризвић, М. (1994). *О лирско-психолошкој структури севдалинке, Панорама бошњачке књижевности.* Сарајево: Босница.
- Ристић, Т. (2009). *Пролегомена теорији музичке синтаксе.* Београд: ЗУНС.
- Самарџија, С. (1985). *Српске народне загонетке: антологија.* Београд: Гутембергова галаксија.
- Симеон, Р. (1969). *Енциклопедијски рјечник лингвистичких назива, III.* Загреб: Матица Хрватска.
- Szónyi, E. (1990). *Kodály's Principles in Practise, An Approach to Music Education through the Kodály Method,* Corvina.
- Сковран, Д., Перичић, В. (1986). *Наука о музичким облицима.* Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Софтић, А. (1982). Маргиналије уз књигу Југословенске народне пјесме из Санцака. *Сеоски дани Сретена Вукосављевића, Зборник радова са научног скупа.* Пријепоље.

- Стојановић, Г. (1996). *Настава музичке културе од 1. до 4. разреда основне школе, Приручник за учитеље и студенте учитељског факултета*. Београд: ЗУНС.
- Стојановић, Г. (2001). *Компаративна методологија наставе музичке писмености и почетног читања и писања*. Докторска дисертација одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду.
- Şentürk, N., Niksic, N. (2013). Geleneksel Boşnak Müziğinde Türk Halk Şarkıları. *IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı*, No. 49. Cilt 2, 491 - 502. Ankara: Halk Kültürü Arastirmaları Kurumu Yayınları.
- Теплов, В., М. (1966). *Psychologie des Aptitudes Musicales*. Paris: Pressess Universitaires de France.
- *Традицијска народна гласбала Југославије (1975)*. Каталог изложбе Традицијска народна гласбала Југославије за време VIII Међународне смотре фолклора. Загреб: Школска књига.
- Ђатовић, С. (1985). *За градом вода студена, Народне песме из Санџака*. Сјеница: Сиз културе Сјеница и Савез аматера Србије.
- Ђатовић, С. (1989). *Свака тица гн`јездо*. Сјеница: СИЗ културе.
- Ђулафић, В. (1987). Нешто о ранијим муслиманским свадбеним обичајима на примеру неких новопазарских села. *Новопазарски зборник, бр. 11*, стр. 187 - 192. Нови Пазар: Музеј Рас.
- Farnsworth. P. R. (1969). *The social Psychology of Music*. Ames: Iowa State University Press.
- Fierabend, L. H. (2003). *Vocal Development in Young Children*. Retrived on January, 21, 2016, from <http://www.giamusic.com/pdf/LFeierabend-Vocal%20Development.pdf>.
- Халиловић, Е., Халиловић, Е. (2015). *Загонетке*. Нови Пазар: Сент.
- Hindemith, P. (1949). *Elementary Training for Musicians*, London: Schott & Co. Ltd.
- Чавловић, И. (1998). *Наука о музичким облицима*. Сарајево: Универзитетска књига.
- Шахинпашић, Х. (2002). *По Таслици пала магла*. Сарајево: Завичајни клуб Пљевљака и пријатеља Пљеваља из Босне и Херцеговине.

- Шипка, М. (2011). *Култура говора*. Нови Сад: Прометеј.

Анализирани уџбеници

- Гаљевић, М. (2007). *Распевано дете 3, Уџбеника за 3. разред основне школе*. Београд: Бигз.
- Гаљевић, М., Јовановић-Лазих, М. (2013). *Музичка култура, Уџбеник за четврти разред основне школе, Распевано дете 4*. Београд: Бигз.
- Ивановић, Н. (2006). *Музичка култура: Орфејево путовање*. Београд: Едука.
- Илић, В. (2006). *Музичка култура за трећи разред основне школе*. Београд: Креативни центар.
- Илић, В. (2006). *Музичка култура за четврти разред основне школе*. Београд: Креативни центар.
- Илић, Г. (2015). *Музичка култура за трећи разред основне школе*. Београд: Клет.
- Илић, Г. (2015). *Чаробни свет музике, Музичка култура за четврти разред основне школе*. Београд: Клет.
- Стојановић, Г. (2005). *Музичка култура за 3. разред основне школе*. Београд: ЗУНС.
- Стојановић, Г. (2006). *Музичка култура за 4. разред основне школе*. Београд: ЗУНС.
- Ћук, М. и сар. (2012). *Певам свирам слушајам, Музичка култура за трећи разред основне школе*. Београд: Нова школа.
- Ћук, М. и сар. (2012). *Певам свирам слушајам, Музичка култура за четврти разред основне школе*. Београд: Нова школа.

Остали извори

- *Наставни програм образовања и васпитања за први и други разреда основног образовања и васпитања*, Retrived on May, 20, 2016, from: www.zuov.gov.rs
<http://www.zuov.gov.rs/dokumenta/CRPU/Osnovne%20skole%20PDF/Prvi%20>

ciklus%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja/2%20Nastavni%20program%20za%20prvi%20i%20drugi%20razred%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja.pdf.

- *Наставни програм образовања и васпитања за трећи разреда основног образовања и васпитања*, Retrived on May, 20, 2016, from:

www.zuov.gov.rs

<http://www.zuov.gov.rs/dokumenta/CRPU/Osnovne%20skole%20PDF/Prvi%20ciklus%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja/3%20Nastavni%20program%20za%20treci%20razred%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja.pdf>.

- *Наставни програм образовања и васпитања за четврти разреда основног образовања и васпитања*, Retrived on May, 20, 2016, from:

www.zuov.gov.rs

<http://www.zuov.gov.rs/dokumenta/CRPU/Osnovne%20skole%20PDF/Prvi%20ciklus%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja/4%20Nastavni%20program%20za%20cetvrti%20razred%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja.pdf>.

Индекс имена

А

- Аземовић, З. 41, 42, 47, 49
Анђелковић, Ј. 42
Антовић, М. 8, 11, 12, 14, 20, 27
Ацић, П. 46

Б

- Bartók, В. 9, 10, 68
Бајрактаревић, Д. 63
Башић, Х. 38, 39, 61, 62, 134, 236, 237
Birns, В. 14
Bjørkvold, Ј. 9, 11, 12, 13, 17
Бјеладиновић, Ј. 70
Blacking, Ј. А. R. 4
Britten, В. 9
Бугарски, Р. 7
Буловић, Б. 84
Бутуровић, Ћ. 49

В

- Васиљевић, З. М. 4, 8, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 64, 83, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 173, 206
Васиљевић, М. А. 2, 3, 6, 10, 11, 19, 20, 21, 22, 26, 28, 34, 35, 36, 41, 42, 47, 48, 49, 50, 51, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 134, 149, 173, 180, 200, 203, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 234
Васић, С. 19, 28, 133, 168
Васић, О. 44, 45, 46, 48, 70

Veblen, K. 1

Вилотијевић, М. 20, 27

Влаховић, П. 4, 46

Вукичевић-Закић, М. 84

Вукосављевић, П. 36, 37, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 68,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 82, 94, 95, 98, 104, 105, 107, 109, 115,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 134, 200, 215, 217, 222, 230,
232, 235

Г

Gabrielsson, A. 21

Гаљевић, М. 24

Gané, R. 27

Gardner, H. 16, 18

Гојковић, А. 57, 58

Gold, A. 24

Големовић, Д. 36, 54, 55

Gordon, E. 14

Гостушки, Д. 101

Губерина, П. 63

Д

Davidson, L. 16, 18

Девећ, Д. 8, 94, 97, 100, 110

Дердемез, Х. 38, 39

Деспић, Д. 9, 10, 76, 83, 84, 90, 101, 201

Диздаревић, Ф. 68

Dobszay, L. 9, 10, 27

Dowling, W. J. 15

Дробни, И. 4, 9, 11, 27, 101

Б

Ђурић, И. 7

Ђурић, М. 29

Ђурковић-Пантелић, М. 18

Е

Eisenberg, R. B. 14

Ergin, M. 33

З

Зечевић, С. 44, 45, 76

Zimmerman, M. 17, 18, 20, 23, 24

Зиндовић-Вукодиновић, Г. 7

И

Ивановић, Н. 26

Ивић, И. 9

Илић, В. 24

Илић, Г. 26

Илић, М. 4

Ј

Јурић, С. 7

Jardani, P. 10

Jackendoff, R. 12

Јовановић - Лазић, М. 24

Јоцић, Д. 45

К

Кабалевский, Д. Б. 9

Качапор, С. 60, 134, 236, 237

Клајн, И. 167

Kodály, Z. 1, 8, 9, 10, 173

Коковић, Д. 9, 29, 31
Колаковић, М. 62, 66, 134, 237
Костић, П. 41
Krumhansl, C. L. 15
Krohn, I. H. R. 97
Кујевић, И. 45, 68, 76
Курпејовић, Ф. 45, 68, 76
Кулић, Р. 7

Л

Лакићевић, Д. 62
Levitin, D. 12, 14, 15, 16, 26, 27
Lehmann, A. 20, 21
Lesaunet, J.P. 14
Lerdahl, F. 12
Лешић, З. 63
Ликоманова, И. 63
Liszt, F. 9
Lord, A. B. 35, 48, 68
Lundin, R. 27
Лучић, П. 63, 168

М

Маврић, Ф. 61, 134, 236
Маглајлић, М. 69
Марковић, З. 49
Мартиновић-Богојевић, Ј. 159
Mc Adams, S. 14, 20
Mc Kernon, P. 16, 18
Mc Pherson, G.E. 21
Милетић, А. 27, 81, 84, 87, 96
Милатовић, В. 169

Милојевић, Ј. 127
Милојевић, М. 21
Милосављевић, П. 11
Милошевић, В. 43
Младеновић, О. 44
Mongoglio, В. 14
Moog, Н. 15
Мушовић, Б. 41
Мушовић, Е. 30, 31, 32, 33

Н

Настасијевић, М. 11
Никшић, Н. 13, 49, 50, 53, 66, 128
Нурковић, М. 38, 39

О

Orff, С. 9

П

Павловић, Б. 3, 68
Павловић, М. 30
Parry, М. 48, 68
Parncutt, R. 14
Перичић, В. 70, 83, 94, 111, 112, 113, 115, 117
Перић, Ђ. 72
Petzold, R.G. 18, 20
Пецо, А. 63, 67
Pond, D. 15
Поповић, Т. 59, 60
Прокофјев, С. С. 9
Pfleiderer, M. 20

Р

Радиновић, С. 84
Радичевић, Б. 156
Радош, К. 1, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 27
Рајковић, Љ. 35
Реброња, И. 62, 66, 134, 237
Révész, G. 13
Ризвић, М. 43
Ристић, Т. 111, 113

С

Самарција, С. 62
Şentürk , N. 49, 50, 53, 66
Szöny, E. 9
Sloboda, J. 15
Сковран, Д. 72, 111, 112, 113, 115, 117
Smith, R. В. 23, 24
Софтић, А. 43
Стојановић, Г. 8, 11, 12, 15, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 168, 173
Schumann, R. 9

Т

Терлов, В. М. 13
Trehub, S. 14
Thorpe, L. A. 14

Ћ

Ћатовић, С. 68
Ћулафић, В. 41, 42
Ћук, М. 24

Ф

Farnsworth, P. 27

Fieraband, L. 23, 24

Х

Халиловић, Е. 62, 134, 237

Harwood, D. 15

Herper, P. G. 13, 14

Herzog, G. 68

Hindemith, P. 101

Ц

Copland, A. 9

Chang, H. 14

Chomsky, N. 12

Ч

Чавловић, И. 71

Чайковский, П. И. 9

Ш

Шахинпашић, Х. 68, 69, 70, 78

Шипка, М. 63, 167

ПРИЛОЗИ

Прилог I

Појединачни обими песама монофоне фактуре

Број тонова	Обим	Етномузиколошке збирке						N	%
		Васиљевић (1953)	Васиљевић (1967)	Вукосављевић (1984)	N	%			
3	g1-heses1	0	0	5	5	0.49	36	3.55	
	fis1-as1	2	0	1	3	0.30			
	f1-a1	2	0	3	5	0.49			
	g1-b1	9	0	14	23	2.27			
4	g1-c2	11	1	3	15	1.48	157	15.50	
	f1-b1	72	9	61	142	14.02			
5	e1-b2	1	0	0	1	0.10	194	19.15	
	e1-b1	1	1	0	2	0.20			
	g1-des2	1	1	0	2	0.20			
	es1-b1	0	3	1	4	0.39			
	g1-d2	19	4	2	25	2.47			
	f1-c2	96	30	34	160	15.79			
6	f1-des2	0	2	0	2	0.20	299	29.52	
	e1-c2	3	2	0	5	0.49			
	es1-c2	3	1	2	6	0.59			
	g1-e2	6	0	0	6	0.59			
	g1-es2	5	2	1	8	0.79			
	f1-d2	133	120	19	272	26.85			
7	c1-b1	0	1	0	1	0.10	90	8.88	
	c1-h1	0	1	0	1	0.10			
	f1-e2	0	1	0	1	0.10			
	fis1-e2	0	1	0	1	0.10			
	e1-d2	12	6	0	18	1.78			
	g1-f2	19	2	0	21	2.07			
	f1-es2	21	26	0	47	4.64			
8	b-b1	0	1	0	1	0.10	108	10.66	
	fis1-f2	1	0	0	1	0.10			
	d1-d2	2	0	0	2	0.20			
	e1-es2	2	1	0	3	0.30			
	c1-c2	4	7	0	11	1.09			
	g1-g2	12	3	1	16	1.58			
	f1-f2	38	34	2	74	7.31			
9	fis1-g2	0	1	0	1	0.10	55	5.43	
	f1-ges1	0	0	2	2	0.20			
	b-c2	0	3	0	3	0.30			
	d1-e2	3	0	0	3	0.30			
	d1-es2	3	0	0	3	0.30			
	es1-f2	0	4	0	4	0.39			
	g1-a2	1	3	0	4	0.39			
	c1-d2	2	6	1	9	0.89			
	f1-g2	11	15	0	26	2.57			
10	b-des2	1	0	0	1	0.10	15	1.48	
	c1-es2	0	1	0	1	0.10			
	fis1-a1	0	0	1	1	0.10			
	fis1-a2	0	1	0	1	0.10			
	fis1-as1	0	0	1	1	0.10			
	h-d2	1	0	0	1	0.10			
	g1-b2	2	2	0	4	0.39			
f1-as2	0	3	2	5	0.49				
11	g1-c3	0	1	0	1	0.10	1	0.10	
N		499	300	156	955	94.27	955	94.27	

Прилог II/ А

Транспоновање мелодија

Транспоновање (од лат. речи *transponere* што значи преместити) је „преписивање или извођење музичког дјела у тоналитету за одређени интервал нижем или вишем од тоналитета, у којем је дјело написано“ (*Музичка енциклопедија*, 1963: 727). Свака лествична структура може се „поставити на било који почетни тон, ако се почев од њега успостави одговарајући, карактеристичан поредак степена и полустепена међу ступњевима“ (Деспић, 1997: 117). У том смислу, могућа је и транспозиција сваке фолклорне мелодије, било ког лествичног обрасца, под условом да се сви тонови мелодије транспонују за утврђени интервал навише или наниже. Одређивање интервала за који песму треба преместити, у нашем случају, пре свега, наниже диктиран је потребом да се мелодија ослободи алтерованих тонова односно да, задржавајући тоналну структуру, буде заснована само на природним тоновима. Тако смо, највећи број песама транспоновали за кварту, неколико за малу терцу, односно квинту (Табела 29.).

Распоред целих и полустепена античког квинтног дура од субфиналиса (*f1*) до квинтног финалиса (*c2*), односно првог тона изнад квинтног финалиса (*d2*), поклапа се са распоредом целих и полустепена *C dura* од I до V, односно VI ступња, те је песме малог обима (до сексте рачунајући од субфиналиса квинтног дура) могуће певати солмизационим тоновима *C dura* уколико се мелодија таквих песама транспонује за кварту ниже (Пример 97.; песма у целости налази се у Прилогу II/ В 8.):

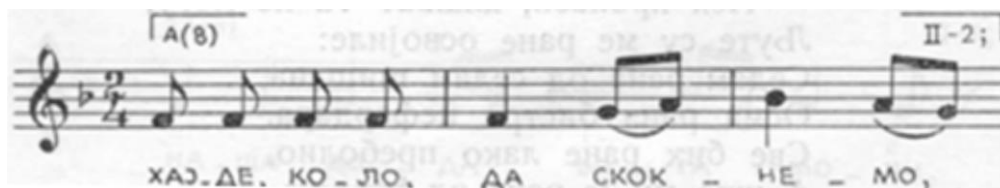
- Антички квинтни дур (од субфиналиса)



- Антички квинтни дур транспонован за кварту ниже



- Почетак песме у квинтном дуру (етномузиколошки запис)



- Транспозиција почетка песме за кварту ниже



Пример 97. Транспоноване за кварту ниже

За кварту наниже транспоновали смо и песме које су у етномузиколошком запису нотирани, како Васиљевић дефинише, у модерном дуру (F-dur) са финалисом на II ступњу (g) (Пример 98.). Транспонованем тих песама добили смо запис њихових мелодија у природном дуру (C-dur) који се подудара са низом природних (основних) тонова што је у складу са захтевима наставе музичке писмености у млађим разредима основне школе.

- Етномузиколошки запис песме (почетак) у модерном F- duru



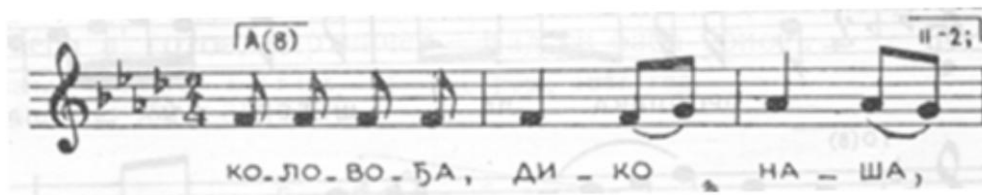
- Транспонован почетак песме за кварту ниже (C-dur)



Пример 98. Транспоноване F-dura у C-dur

За малу терцу наниже транспоновали смо песме које су засноване на лествичном обрасцу квинтног молдура (Пример 99., песма у целости налази се у Прилогу II/ В 1.) и терцног дура. Напомињемо да само песме малог обима квинтог молдура (до пентахорда рачунајући од субфиналиса) у транспонованој варијанти могу да буду записане/ извођене на природним тоновима.

- Етномузиколошки запис почетка песме (квинти молдур)



- Транспоновани почетак песме



Пример 99. Транспонување за терцу ниже

За квинту наниже транспоновали смо песме које су етномузиколошки записане, према Васиљевићевом тумачењу, у модерном дуру (јонска лествица на почетном тону *g* – G dur) (Пример 100., песма у целости налази се у Прилогу II/ В 31.).

- Етномузиколошки запис почетка песме (модерани G-dur)



- Транспозиција почетка песме за квинту наниже



Пример 100. Транспозиција за квинту наниже

За квинту наниже транспоновали смо песме које су етномузиколошки записане, према Васиљевићевом тумачењу, у модерном дуру (јонска лествица на почетном тону *g* – G dur. (Пример 101).

- Етномузиколошки запис почетка песме (модерано G-dur)



ЈА ПО - СЕ - ЈАХ ПРО - ЈУ, ЈА ПО - СЕ - ЈАХ

- Транспозиција почетка песме за квинту наниже



Ја по - се - јах про - ју, ја по - се - јах про - ју, је - чам,

Пример 101. Транспонованье са квинту ниже

Табела 29. Обим у етномузиколошком и транспонованом запису

Назив песме	Обим	Прилог II/ В	Тонална основа	Транспонована за интервал наниже	Транспоновани обим
Коловођа	f1-as1	1	квинтни молдур	мала терца	d1-f1
Овце пасла	g1-b1	2	ант.квинтни дур	кварта	d1-f1
Под оном		3	ант.квинтни дур	кварта	d1-f1
Ђевојко, ђевојко 1		4	ант. квинтни дур	кварта	d1-f1
Будила зора		5	ант. квинтни дур	кварта	d1-f1
Пјевај Маро		6	ант. квинтни дур	кварта	d1-f1
Прођо планину		7	терцни дур	мала терца	e1-g1
Хајде коло		f1-b1	8	ант. квинтни дур	кварта
Наша дода	9		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Ђевојко, ђевојко 2	10		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
На кућу слама	11		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Чије ли су	12		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Шета Новак	13		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Низ Гиљево	14		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Маро моја	15		ант. квинтни дур	кварта	c1-f1
Преко поља	16		квинтни молдур	мала терца	d1-g1
Пуни ми ладе	17		квинтни молдур	мала терца	d1-g1
Ђевојка је	g1-c2	18	ант. квинтни дур	кварта	d1-g1
Соко лети	es1-b1	19	терцни дур	мала терца	c1-g1
У јаблана	f1-c2	20	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Ој Смиљана		21	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Момак једе		22	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Ми пјевасмо		23	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Расло дрвце		24	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Три јунака		25	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Имала сам		26	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Еј, у Агана		27	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Гором иду		28	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
У комшије		29	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Удар кишо		30	ант. квинтни дур	кварта	c1-g1
Савила се		36	терцни дур	мала терца	d1-a1
Ја посејах		g1-d2	31	модерни G dur	квинта
Игра коло	32		модерни G dur	квинта	c1-g1
Маглица се	32		модерни G dur	квинта	c1-g1
Јеси л` вид`ла	34		модерни G dur	квинта	c1-g1
Ој, ружице	35		ант. квинтни дур	кварта	d1-a1
Море мила	f1-d2	37	ант. квинтни дур	кварта	c1-a1
Ја сам Шехо		38	ант. квинтни дур	кварта	c1-a1
Три ливаде		39	ант. квинтни дур	кварта	c1-a1
Ацина шћери		40	ант. квинтни дур	кварта	c1-a1
Увело ми		41	ант. квинтни дур	кварта	c1-a1
Сукња б`јела	f1-f2	42	дур са фин.на II ст.	кварта	c1-c2
Игра коло под Будим		43	дур са фин.на II ст.	кварта	c1-c2
Изађо`	g1-g2	44	модерни G dur	квинта	c1-c2

Прилог II/ Б

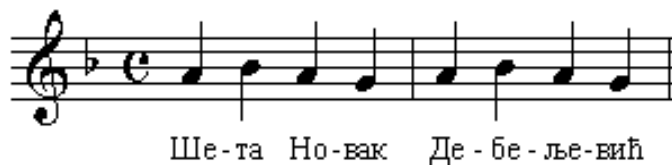
Елиминација мелизматике

Поступак елиминације мелизматике састоји се у извлачењу костура мелодије – тонова који су носиоци речи. Том приликом, понекад, поред промена у мелодији, долази и до промена тонских трајања (Пример 102.). Поступак елиминације мелизматике код нас је први применио Миодраг Васиљевић²⁵⁰.

а) Почетак мелодије песме са мелизматиком



б) Почетак мелодије песме без мелизматике



Пример 102. *Елиминација мелизматике*

У 28 песама за које смо утврдили да се могу сматрати музичким матерњим језиком деце новопазарског краја извршена је елиминација мелизматике (Табела 30.).

²⁵⁰ Више о томе видети у Васиљевић, З., *Идеје Миодрага Васиљевића о могућности утврђивања аутохтоности међумурског народног певања*; Међумурје 13/ 14, Зрински Чаковец, 1988, стр. 185.

Табела 30. Песме код којих је извршена елиминација мелизматике

Назив песме	Прилог П/ В
Овце пасла	2
Будила, будила	5
Прођо планину	7
Хајде коло	8
Ђевојко, ђевојко ²	10
На кућу слама	11
Чије ли су	12
Шета Новак	13
Низ Гиљево	14
Маро моја	15
Преко поља	16
Пуни ми ладе	17
Ђевојка је мала	18
Ми пјевасмо	23
Расло дрвце	24
Три јунака	25
Еј, у Агана	27
У комшије	29
Удар кишо	30
Игра коло	32
Јесил` вид` ла	34
Ој, ружице	35
Море мила	37
Три ливаде	39
Ацина шћери/ Хацина Фата	40
Увело ми лишће	41
Игра коло под Будим	43
Изађо`	44

Прилог II/ В

Песме

1.

- Етномузиколошки запис песме

КО-ЛО-ВО-ЋА, ДИ-КО НА-ША,
КО-ЛО-ВО-ЋА, ДИ-КО НА-ША

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 242. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованања

Ко-ло-во-ђа, ди-ко на-ша, ко-ло-во-ђа, ди-ко на-ша.

2.

- Етномузиколошки запис песме

ОВ-ЦЕ ПАСЛА ЧО-БА-НИ-ЦА ЈА-ЊА,
ЧО-БА-НИ-ЦА ЈА-ЊА,

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 4. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованања

О-вце па-сла чо-ба-ни-ца Ја-ња, чо-ба-ни-ца Ја-ња.

3.

- Етномузиколошки запис песме

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 3. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованја

4.

- Етномузиколошки запис песме

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 4. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованја

в) Песма након модификовања текста

5.

- Етномузиколошки запис песме

Бу-ди-ла, бу-ди-ла зо-ра
О-ме-ра, бу-ди-ла, бу-ди-ла
зо-ра О-ме-ра.

Васильевић, М. (1967). *Југославске народне песне из Санджака*, стр. 53.
Москва.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Бу-ди-ла, бу-ди-ла зо-ра О-ме-ра.

6.

- Етномузиколошки запис песме

ПЈЕ-ВАЈ, МА-РО, ЈА-ЊЕ МО-ЈЕ МА-ЛО, ПЈЕ-ВАЈ МА-РО.
ПЈЕ-ВАЈ, МА-РО, ЈА-ЊЕ МО-ЈЕ МА-ЛО, ПЈЕ-ВАЈ МА-РО.

Васильевић, М.(1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 1. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованја

Пје-вај Ма-ро, ја-ње мо-је ма-ло, пје-вај Ма-ро.

- Песма наком модификовања текста

Фа-ли Ма-ро, ја-ње мо-је ма-ло, фа-ли Ма-ро.

7.

- Етномузиколошки запис песме

СЈЕНИЦА

ПРО-ЂО' ПЛАНИНУ, ПРОЂО' ПЛАНИНУ, ПРОЂО', ЗЛАТО,
ПРО-ЂО' ДУ-ШО! ПРО-ЂО' ПЛА-НИ-НУ,

А(10) 3-1; В(8) 3-1; С(10-5) 3-1.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 227. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Про-ђо' пла-ни-ну, про-ђо' пла-ни-ну, про-ђо' зла-то, про-ђо-ду-шо! Про-ђо' пла - ни - ну.

8.

- Етномузиколошки запис песме

ХА-ЈДЕ, КО-ЛО, ДА СКОК - НЕ - МО,
ХА-ЈДЕ, КО-ЛО, ДА СКОК - НЕ - МО,

А(8) II-2; В(8) II-1.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 16. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Ха-јде ко-ло да ско-кне-мо, ха-јде ко-ло да ско-кне-мо.

9.

- Етномузиколошки запис песме

НА - ША ДО - ДА БО - ГА МО - ЛИ,
ОЈ ДО - ДО, ОЈ ДО - ДО - ЛЕ!
ОЈ ДО - ДО, ОЈ ДО - ДО - ЛЕ!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 14. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

На - ша до - да бо - га мо - ли, ој, до - до ој, до - до - ле!

- Песма након модификовања текста

До - да на - ша Бо - га мо - ли, ој, до - до ој, до - до - ле!

10.

- Етномузиколошки запис песме

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 10. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

11.

- Етномузиколошки запис песме

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 11. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

12.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме "Чи-је ли су та-ра-бе" у три линије. Прва линија: $A(7)$ $2-1;$ Чи - је ли су та - ра - бе, Друга линија: $B(6)$ $B-2;$ $A'(7)$ Чи - ја ли су вра - та, Чи - ја ј' о но Трета линија: $2-1;$ $B'(6)$ $2-1;$ Бе - вој - ка. што сто - жи на вра - та?

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 11. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Сингласна музичка линија са две варијанте (1. и 2.) и њиховим текстовима: Чи - је ли су та - ра - бе, чи - ја ли - су вра - та вра - та?

13.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме "Ше-та но-вак де-бе-ље-вић" у три линије. Прва линија: $A(8+4)$ БИЈЕЛО ПОЉЕ Ше - та но - вак де - бе - ље - вић, Друга линија: $2-1;$ $A'(8+5)$ О - ман, о - ман! Ше - та но - вак Трета линија: $2-1;$ де - бе - ље - вић, еј, оман, о - ман!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 41. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Сингласна музичка линија са две варијанте (1. и 2.) и њиховим текстовима: Ше - та Но - вак Де - бе - ље - вић, о - ман, о - ман! еј, о - ман, о - ман!

14.

- Етномузиколошки запис песме

♩ = 54

Низ Ги-ље-ву о-це За-ву, о-це За-ву,
о-це За-ву; низ Ги-ље-ву о-це За-ву.

Вукосављевић, П. и сар. (1984).

Народне мелодије, игре и ношње пеиштерско-сјеничке висоравни, стр. 142.

Београд: Радио - Београд.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованања

Низ-Ги-ље-ву о-це ја-ву, о-це ја-ву, о-це ја-ву

Низ Ги-ље-ву о-вце ја-ву

15.

- Етномузиколошки запис песме

МА - РО МО-ЈА, ДУ - ШО МО - ЈА,

МА - РО МО-ЈА, ДУ - ШО МО - ЈА,

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 7. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованања

Ма - ро мо-ја, ду - шо мо - ја, Ма - ро мо-ја, ду - шо мо - ја.

16.

- Етномузиколошки запис песме

ПРЕКО ПО, ПРЕКО ПО-ЉА ШИ-РО-КО-ГА,
ПРЕКО ПО, ПРЕ.КО ПО-ЉА ШИ-РО-КО-ГА

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 247. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Пре - ко по, пре - ко по - ља ши - ро - ко - га.

- Песма након модификовања текста

Ре - ком пре, пре - ко по - ља ши - ро - ко - га.

17.

- Етномузиколошки запис песме

Му — ни ми ла — де, ла — да — не,
пу — ни ми ла — де, ла — да — не,
а — вај, ла — да — не.

Вукосављевић, П. и сар. (1984).

Народне мелодије, игре и ношње пеиштерско-сјеничке висоравни, стр. 125.

Београд: Радио - Београд.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Пу - ни ми ла - де, ла - да - не. Пу - ни ми ла - де,
ла - да - не, а - вај, ла - да - не.

18.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме у три стана. Прва стана: $A(16)$ $2-2$ ЂЕ - ВОС - КА ЈЕ МА - ЈА . Друга стана: $B(6)$ $1-2$ $A(6)$ РОСНО ЦВ'ЈЕКЕ БРА - ЈА, ЂЕ - ВОС - КА ЈЕ . Трећа стана: $2-2$ $C(6)$ $4-1$ МА - ЈА, РОСНО ЦВ'ЈЕ - ЂЕ БРА - ЈА .

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 45. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Музички запис песме са две прве заврнице. $1.$ $2.$
 Ђе - во - јка је - ма - ла $\text{ро - сно цвје - ђе}$ бра - ла. $\text{ро - сно цвје - ђе}$ бра - ла.

19.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме у два стана. Прва стана: $J=96$ $A10(VII)$ $III-1$ Со - ко ле - ти ви - со - ко, ви - со - ко, . Друга стана: $BVII$ $3-1$ со - ко ле - ти ви - со - ко.

Васиљевић, М. (1967). *Југославске народне песме из Сандџака*, стр. 133.

Москва.

- Песма након транспоновања

Музички запис песме са транспоновањем. Со - ко ле - ти ви - со - ко, ви - со - ко. Со - ко ле - ти ви - со - ко.

20.

- Етномузиколошки запис песме

У ЈА - БЛА - НА ВИ - СО - КО - ГА,
У ЈА - БЛА - НА ВИ - СО - КО - ГА

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 53. Београд: САНУ.

- Песма након транспоновања

У ја - блв на ви - со - ко - га, у - ја - бл - на ви - со - ко - га.

21.

- Етномузиколошки запис песме

ОЈ, СМИ - ЉА - НА, ЈА' - НА,
ОЈ, СМИ - ЉА - НА ЈА - НА ТИ СЕ НЕ СМИ -
ЈА - ЈА, ТИ СЕ' НЕ СМИ - ЈА - ЈА,

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 68. Београд: САНУ.

- Песма након транспоновања

Ој,Смиљана, ја' - на, Ој,Смиљана ја - на, ти се не сми - ја - ла, ти се не сми - ја - ла.

22.

- Етномузиколошки запис песме

MO - MAK JE - DE JA - BU - KU,
 Y - JE - DE SE ZA RU - KU, JA OJ, JA OJ,
 RU - CHI - CE, ЂE - BO - JA - ЧКА ДУ - ШИ - ЦЕ!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 67. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованја

Момак је-де ја-бу-ку, у-је-де се за ру-ку, ја-ој, ја-ој, ручи-це, ђе-во-ја-чка ду-ши-це!

23.

- Етномузиколошки запис песме

Ми пје-ва-смо и ма-ло, и ма-ло,
 а ђе-вој-ке ни ма-ло, ни ма-ло,
 топ-им гла-ву од-би-о, од-би-о,
 и ко их је ро-ди-о!

Васиљевић, М. (1967). *Југославске народне песме из Санџака*, стр. 65.

Москва.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Ми пје-ва-смо и ма-ло, и ма-ло, а ђе-вој-ке ни ма-ло, ни ма-ло. Топим главу
 о-дби-о, о-дби-о, и ко их је ро-ди-о.

24.

- Етномузиколошки запис песме

РА - СЛО ДРВ - ЦЕ БА - ДЕ - МО - ВО,
 ТАН - КО ВИ - СО - КО, РА - СЛО ДРВ - ЦЕ
 БА - ДЕ - МО - ВС ТАН - КО ВИ - СО - КО

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 54. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Ра - сло др - вце ба - де-мо - во, та - нко ви - со - ко. ко.

25.

- Етномузиколошки запис песме

ТРИ ЈУ - НА - КА, ТРИ СО - КО - ЛА,
 И - ЗА - ЋИ - ТЕ СВИ ИЗ КО - ЛА, ХАЈ, ХАЈ,
 ХАЈ! ХАЈ, ХАЈ, ХАЈ!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 49. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Три - ју - на - ка, три со - ко - ла, и - за - ћи - те сви из ко - ла,
 хај, хај, хај, хај, хај, хај!

26.

- Етномузиколошки запис песме

И-ма-ла сам Дра-га-на, Дра-га-на, Дра-га-на;
И-ма-ла сам Дра-га-на, Дра-га-на, Дра-га-на.

Вукосављевић, П. и сар. (1984). *Народне мелодије, игре и ношње пеиштерско-сјеничке висоравн*, стр. 144. Београд: Радио - Београд.

- Песма након транспоновања

И - ма - ла сам лпа - га - на. лпа - га - на. лпа - га - на.
И - ма - ла сам дра - га - на, дра - га - на дра - га - на.

27.

- Етномузиколошки запис песме

ЕЈ, У А - ГА - НА, ЕЈ, У А - ГА - НА
У МО - ГА ДРА - ГА - НА,
У МО - ГА ДРА - ГА - НА.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 97. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Еј, у А-га-на, еј, у А-га-на, у мо-га дра-га-на, у мо-га дра-га-на.

28.

- Етномузиколошки запис песме

ГО - РОМ И - ДУ ЛА - ЛЕ МОЈ!
ГО - РОМ И - ДУ, МИ ЛЕ МОЈ! ГО - РОМ
И - ДУ КИ - ЋЕ - НИ СВА - ТО - ВИ,

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 37. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованња

Го - ром и - ду ла ла - ле мој! Го - ром и ду, ми - ле мој!
Го - ром и - ду ки - ће - ни сва - то - ви.

29.

- Етномузиколошки запис песме

У КОМШИЈЕ ПРЕКО ПУТА КАЖУ ДОБАР СИН,
А ЈА МЛАДА ЂЕВОЈЧИЦА, ПА БИ МОГЛА СЊИМ.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 31. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованња

У ко-мшије пре-ко пу-та ка-жу до-бар син, а-ја мла-да ђе-во-јчи-ца, па би мо-гла с'њим

- Песма након модификовања текста

Со-лу-фе ћу за-че-ша-ти комшија ми фин. А-ја мла-да ђе-во-јчи-ца, па би мо-гла с'њим

30.

- Етномузиколошки запис песме

У - дар ки - шо, не - мој по - крај пу - н - гур пу - та,
 Не - мој по - крај пу - н - гур пу - та, не - мој по - крај пу - та.

Васиљевић, М. (1967). *Југославске народне песме из Санджака*, стр. 125. Москва.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

У - дар - ки - шо, не - мој по - крај пу - н - гур пу - та,
 не - мој по - крај пу - н - гур пу - та, не - мој по - крај пу - та.

31.

- Етномузиколошки запис песме

ЈА ПО - СЕ - ЈАХ ПРО - ЈУ, ЈА ПО - СЕ - ЈАХ
 ПРО - ЈУ, ЈЕ - ЧАМ, ЈЕ - ЧАМ, ЈЕ - ЧАМ!
 ЈА ПО - СЕ - ЈАХ ПРО - ЈУ ПО ЈЕ - ЖЕ - ВУ ПО - ЈЉУ

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 252. Београд: САНУ.

- Песма након транспонованја

Ја по - се - јак про - ју, Је - чам, је - чам, је - чам!
 Ја по - се - јак про - ју по је - же - ву по - љу

32.

- Етномузиколошки запис песме

И - ГРА КО - ЛО, И - ГРА КО - ЛО
НА ДВА - ДЕ - СЕТ И ДВА, ТРА - ЛА, ЛА,
ТРА, ЛА, ЛА! НА ДВА - ДЕ - СЕТ И ДВА

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 253. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

И - гра ко - ло, и - гра ко - ло на два - де - сет и два, тра - ла, ла, тра - ла, ла, на два - де - сет и два.

33.

- Етномузиколошки запис песме

МА - ГЛИЦА СЕ ПОЉЕМ ПО - ВИ - ЈА - ЛА,
МА - ГЛИЦА СЕ ПОЉЕМ ПО - ВИ - ЈА - ЛА,
ЛА - ЛЕ, МИ - ЛЕ, МА - ЂА - РИ - НЕ, ПОЉЕМ ПО - ВИ - ЈА - ЛА,
ЛА - ЛЕ, МИ - ЛЕ, БР - ЂА - НИ - НЕ, ПОЉЕМ ПО - ВИ - ЈА - ЛА.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 253. Београд: САНУ.

- Песма након транспоновања

Ма - гли - ца се по - љем по - ви - ја - ла. Ла - ле Ми - ле, Ма - ђа - ри - не,
по - љем по - ви - ја - ла. Ла - ле, Ми - ле Ма - ђа - ри - не, по - љем по - ви - ја - ла.

34.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме са три стазе. Прва стаза: *Je - си л' вид' - ла, Фа - а - то, је - си л' вид' - ла,* са акордима *AVI* и *BVI* и фангирингама *5-3*. Друга стаза: *зла - а - то, ше - хер Са - ра - је - е - во,* са акордима *AVI* и *BVI* и фангирингама *1-1* и *5-3*. Трећа стаза: *ше - хер - ска де - во - ој , ке.* са акордима *CVI* и *BVI* и фангирингама *5-1*.

Васиљевић, М. (1967). *Југословенске народне песме из Санџака*, стр. 124. Москва.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Једна музичка стаза са ритмом 2/4 и следећим текстом: *Је-силвид'лаФа - а-то, је-сил вид'лазла - а-то, шехерСа-ра - је - ево, шехерскеде - во - о-јке*

35.

- Етномузиколошки запис песме

Музички запис песме са три стазе. Прва стаза: *ОЗ, РУ - ЖИ - ЦЕ РУ - МЕ - НА,* са акордима *A(7)* и *B(7+1)* и фангирингама *1-2*. Друга стаза: *ШТО СИ СЕ РА - НО РАЗ - ВИ - ЛА, ОЗ, РУ - ЖИ - ЦЕ* са акордима *B(7+1)* и *A(7)* и фангирингама *4-1*. Трећа стаза: *РУ - МЕ - НА, ШТО СИ СЕ РА - НО РАЗ - ВИ - ЛА.* са акордима *B(7+1)* и *A(7)* и фангирингама *1-2* и *4-1*.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 264. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Једна музичка стаза са ритмом 2/4 и следећим текстом: *Ој, ру - жи - це ру - ме - на, што си се ра - но ра - зви - ла?*

36.

- Етномузиколошки запис песме

SA - VI - LA SE GRANA JARGO - VA - NA,
AJ, SAVILA SE GRANA JARGOVA - NA, OJ, LANE, MILANE,
GRANA JARGOVANA, OJ, LANE, MILANE, GRANA JARGOVANA,

The image shows a musical score for a folk song. It consists of three staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef. The lyrics are in Cyrillic script. The first staff has the lyrics 'SA - VI - LA SE GRANA JARGO - VA - NA,'. The second staff has 'AJ, SAVILA SE GRANA JARGOVA - NA, OJ, LANE, MILANE,'. The third staff has 'GRANA JARGOVANA, OJ, LANE, MILANE, GRANA JARGOVANA,'. There are some performance markings above the notes, such as '1-1|' and '1-1|'.

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 231. Београд: САНУ.

- Песма након транспоновања

Са - ви - ла се гра - на ја - рго ва - на, ај, са - ви - ла се гра - на ја - рго - ва - на.
Ој, ла - не ми - ла - не гра - на ја - рго - ва - на, ој, ла - не ми - ла - не гра - на ја - рго - ва - на.

The image shows a musical score for the same folk song after transposition. It consists of two staves of music in a single system. The key signature has no flats or sharps (C major), and the time signature is common time (C). The melody is written on a treble clef. The lyrics are in Cyrillic script. The first staff has the lyrics 'Са - ви - ла се гра - на ја - рго ва - на, ај, са - ви - ла се гра - на ја - рго - ва - на.'. The second staff has 'Ој, ла - не ми - ла - не гра - на ја - рго - ва - на, ој, ла - не ми - ла - не гра - на ја - рго - ва - на.'. There is a small '5' above the first note of the second staff.

37.

- Етномузиколошки запис песме

A(8) 11-3 |
 МОРЕ, МИЛА, КАД МЕ ВО - ЛИШ,
 B(8) 3-3; |
 ШТО МИ ВРА - ТА НЕ О - ТВО - РИШ?
 Bv(8) 3-1, |
 „ЈА БИХ ТЕ - БИ О - ТВО - РИ - ЈА,
 C(8) 1-1, |
 КАД БИ МАЈКА ДО - ЗВО - ЛИ - ЈА!“

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 112. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспонованја

Мо-ре ми-ла кад ме во - лич, што ми вра - та
 не о - тво - риш? "Ја бих те - би о - тво -
 ри - ла кад би ма - јка до - зво - ли - ла!"

38.

- Етномузиколошки запис песме

JA SAM SHE - XO, JA U GRIZEX HE - RU
JA SAM SHE - XO, JA U GRIZEX HE - RU, VAJ!
VAJ, VAJ, VAJ, VAJ, VAJ, VAJ!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 134. Београд: САНУ.

- Песма после транспонованња првог гласа

Ja sam She - xo, ja u gri - jek ne - ru ne - ru
vaj! vaj, vaj, vaj, vaj, vaj, vaj!

- Песма после транспонованња оба гласа

Ja sam She - xo, ja u gri - jek ne - - - ru
ne - ru vaj! vaj, vaj, vaj, vaj, vaj, vaj!

39.

- Етномузиколошки запис песме

Три љи-ва-де, три љи-ва-де ни-ђе ла-да не-ма;

Три љи-ва — де, три љи-ва — де ни-ђе ла-да не-ма.

Вукосављевић, П. и сар. (1984).

Народне мелодије, игре и ношње пештерско-сјеничке висоравни, стр. 163.

Београд: Радио - Београд.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

Три ли-ва-де, три ли-ва-де, ни-ђе ла-да не-ма - Три ли-ва-

6
де, три-ли-ва-де ни-ђе ла-да не-ма.

40.

- Етномузиколошки запис песме

А - ЦИ - НА ШБЕ - РИ, И - ЗА - ЋИ НА ВРА - ТА,
А - ЦИ - НА ШБЕ - РИ, И - ЗА - ЋИ НА ВРА - ТА,
ДА ТИ ВИ - ДИМ РУСЕ КО - СЕ ДА ИХ МРСИМ ЈА,
ДА ТИ ВИ - ДИМ РУ - СЕ КО - СЕ, ДА ИХ МР - СИМ ЈА!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 94. Београд: САНУ.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

А - ци - на шће - ри и - за - ђи на вра - та, и - за - ђи на вра - та.
Да ти ви - дим ру - се ко - се да их мр - сим ја, да ти ви - дим ру - се ко - се да их мр - сим ја!

- Песма са текстом који певају деца у новопазарском крају

Ха - ци - на Фа - та и - за - ђи на вра - та, и - за - ђи на вра - та.
Да ти ви - дим ру - се ко - се да их мр - сим ја, да ти ви - дим ру - се ко - се да их мр - сим ја!

41.

- Етномузиколошки запис песме

У-ве-ло ми ми-ће бо-ро-во, бо-ро-во;
У-ве-ло ми ми-ће, хај, вај, бо-ро-во.

Вукосављевић, П. и сар. (1984).

Народне мелодије, игре и ношње пештерско-сјеничке висоравни, стр. 164.

Београд: Радио - Београд.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

У - ве - ло ми ли - шће бо - - - ро - во, бо - - -
6
ро - во. У - ве - ло ми ли - шће, хај, вај, бо - ро - во.

42.

- Етномузиколошки запис песме

СУКЊА Б'ЈЕ - ЛА, ВОДА ТЕ ПО - Н'Е - ЛА,
СУ - КЊА Б'ЈЕ - ЛА, ВОДА ТЕ ПО - Н'Е - ЛА,
СУКЊА Б'ЈЕЛА, СУКЊА Б'ЈЕЛА, ВОДА ТЕ ПО - Н'Е - ЛА,
СУКЊА Б'ЈЕЛА, СУКЊА Б'ЈЕЛА, ВОДА ТЕ ПО - Н'Е - ЛА!

Васиљевић, М. (1953). *Народне мелодије из Санџака*, стр. 261. Београд: САНУ.

- Песма након транспоновања

Су - кња бје - ла во - да те по - ње - ла, Су - кња бје - ла, су - кња бје - ла
во - да те по - ње - ла, во - да те по - ње - ла.

43.

- Етномузиколошки запис песме

Иг-ра-ло ко-ло под Бу-дим, „Спре-ми ме, мај-ко,
 да ви-дим;“ Иг-ра-ло ко-ло под Бу-дим,
 „Спре-ми ме, мај-ко, да ви-дим!“ „Е-то ти бра-та,
 хај-де с-ним!“ „Не-ка ми бра-та, не-ћу с-ним!“

Васильевић, М. (1967). *Југославске народне песме из Санджака*, стр. 151.

Москва.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

И - гра-ло ко - ло под Бу - дим, "Спре - ми ме ма - јко да ви - дим".
 И - гра-ло ко - ло под - Бу - дим, "Спре - ми ме ма - јко да - ви - дим!"
 "Е - то ти бра - та, ха - јде - с'њим!" "Не - ка ми бра - та, не - ћу с'њим!"

44.

- Етномузиколошки запис песме

И - за - њо да се про - ше - там, ле - ле
И - за - њо да се про - ше - там, ле - ле,
низ ло - жје, низ бе - ло - гро - жје, а - ман, - жје.

Вукосављевић, П. и сар. (1984).

Народне мелодије пешигерско – сјеничке висоравни, стр. 118.

Београд: Радио Београд.

- Песма након елиминације мелизматике и транспоновања

И - за - њо да - се - про - ше - там, ле - ле и - за -
њо да - се про - ше - там, ле - ле низ ло - жје, низ бе -
ло - гро - жје а - ман, жје.

ПРИЛОГ III

Кратке говорне форме

1.

Бројалице

а) Енкиш, бенкиш. Банку платиш, па се клатиш (*Избор народних умотворина*, 1987: 44).

б) Ал конац, мор конац, црвен конац. Сва три конца око ко`ца (Башић, 2003а: 239).

в) Једине, дудине. Тријаседи, чаловоди. Чакутин, чакутица. Парапан, парापущка. Туткуље, тудесет (Качапор, 1981: 159).

г) Ан, тан, ти фи. Ле губа, аус страус. Синге раус, синге минге. Траус! (Маврић, *Необјављени материјал*. Ауторова приватна архива).

д) Један, доден, дивен, дисен. Тењага, пењага, доква смоква. Лењага, кара куша (Маврић, *Необјављени материјал*. Ауторова приватна архива).

ђ) Један ковач коња кује. Кол`ко чавла потребује? Јен`, два, три. То ми реци ти! (*Избор народних умотворина*, 1987: 38).

е) Апа, упа, уп. У нас голен ћуп. Ко се први јави, биће му по глави (*Избор народних умотворина*, 1987: 41).

ж) Зај, Зај, Задол! Леј, леј, лепе. Мене прох, про! Како кох, ко? Тах та, рара. Из Бизара (Башић, 2003а: 257).

2.

Игра прстима

Једно голе, дво` голе, трео` голе, чевр` голе, пе` голе, ше` голе, шикман, дикман! Кар коза, кари коза, фрчи реп, трчи зец! (Качапор, 1981: 159).

3.

Пошалица

Купус, месо, ври, хељдовнице три, мало зету би (Башић, 2003а: 256).

4.

Изреке

- а) Свој хљеб ије, туђу бригу брижи (Башић, 2003а: 228).
- б) Збир збор вади (Башић, 2003а: 231).
- в) Го као прст (Реброња, Колаковић, 2004: 35).
- г) Куку кога није (Башић, 2003а: 220).
- д) Бијел као снијег (Реброња, Колаковић, 2004: 16).
- ђ) Каил као Смаил (Реброња, Колаковић, 2004: 4).
- е) Неће снаха граха (Реброња, Колаковић, 2004: 60).
- ж) Пила мутну воду (Реброња, Колаковић, 2004: 67).
- з) Репом шимша влада (Реброња, Колаковић, 2004: 70).
- и) Танко као сламка (Реброња, Колаковић, 2004: 78).
- ј) Тера хаву капом (Реброња, Колаковић, 2004: 78).
- к) То је тако водом (Реброња, Колаковић, 2004: 79).
- л) То је тако земљом (Реброња, Колаковић, 2004: 80).

5.

Брзалица

Иде поп по зиду носи прст на писму. Пази попе прст, украс`ћу ти крст
(Качапор, 1981: 161).

6.

Загонетка

Бије, тане није. Лети, птица није, Звижди, змија није (Халиловић, Е.,
Халиловић, Е. 2015: 34).

ПРИЛОГ IV

Тест познавања песама музичког матерњег језика новопазарског краја

Подаци о ученику

Име и презиме ученика:	
Разред и одељење:	
Школа:	
Место:	

Слушање и препознавање/ певање песама обима трихорда и тетрахорда

Назив песме
Коловођа
Овце пасла
Под оном
Ђевојко, ђевојко 1
Будила зора
Пјевај Маро
Прођо планину
Хајде коло
Наша дода
Ђевојко, ђевојко 2
На кућу слама
Чије ли су
Шета Новак
Низ Гиљево
Маро моја
Преко поља
Пуни ми ладе
Ђевојка је

Слушање и препознавање/ певање песама обима пентахорда, секстахорда и октаве

Назив песме
Соко лети
У јаблана
Ој, Смиљана
Момак једе
Ми пјевасмо
Расло дрвце
Три јунака
Имала сам
Еј, у Агана
Гором иду
У комшије
Удар кишо
Ја посејах
Игра коло
Маглица се
Јесил` вид`ла
Ој, ружице
Савила се
Море мила
Ја сам Шехо
Три ливаде
Аџина шћери
Увело ми
Сукња б`јела
Игра коло под Будим
Изађо`

Извођење кратких говорних форми

Назив песме
Енкиш, бенкиш
Ал конац
Једине, дудине
Ан, тан
Један, доден
Један ковач
Апа, упа, уп
Зај, Зај, Задо
Једно голе
Купус, месо

Биографија

Нака Никшић рођена је 1979. год. у Новом Пазару где је похађала основну општеобразовну и музичку школу. Средњу музичку школу завршила је у Приштини 1996. године на смеру музички извођач (клавир). Године 2000. дипломира је на Факултету уметности - смер клавир на Универзитету у Приштини. Магистарске студије из области клавира завршила је на Универзитету у Приштини 2004. год. и стекла звање магистра уметности. Године 2005. завршила је магистарске студије из области Методика наставе музичке културе на Учитељском факултету у Ужицу и стекла звање магистар дидактичко-методичких наука. Године 2000. на Универзитету у Приштини додељена јој је награда *Истакнути студент*.

По завршетку основних студија (2000) Нака почиње да ради као наставник клавира у музичкој школи Стеван Мокрањац у Новом Пазару, где је и данас додатно ангажована. Њени ђаци освајали су и освајају награде на бројним такмичењима и фестивалима, а одређен број се професионално бави музиком. Године 2001. почела је да ради на Учитељском факултету Београд, Наставно одељење у Новом Пазару и то, прво у звању сарадника, а потом самосталног стручног сарадника за предмет Вокално - инструментална настава. Оснивач је женског хора Одељења у Новом Пазару (2001) и била његов диригент све до 2008. год. када прелази да ради као асистент за предмете *Методика наставе музичке културе I и II*, на којима је и данас ангажована.

Мр Нака никшић наступала је на многобројним концертима у земљи и иностранству. Од њих издвајамо: клавирске реситале - Анкара (2014), Луксембург (2008), Скопље (2007), Сребреник (2006), Крушевац (2004), Краљево (2004), Косовска Митровица (2003, 2004), Нови Пазар (1997, 2000, 2003, 2004), Ниш (2000), и Приштина (1996, 1997, 1998); заједничке концерте - Нови Пазар (2015), Гостивар (2008), Горажде (2005), Рашка (2005), Ужице (2004), Јагодина (2004), Београд (1998), Приштина (1998, 1997, 1996, 1994), Косовска Митровица (1995) и Призрен (1995); концерт камерне музике - Анкара (2012); концерт за клавир

четвороручно - Приштина (1997) и концерте са хором - Нови Пазар (2002, 2003, 2004, 2005).

Учесник је више међународних скупова и аутор радова у домаћим и међународним часописима. Међу њима издвајамо:

1. Никшић, Н. (2010). Интегративни приступ у реализацији плесних импровизација. *Физичка култура, Списание за научни и стручни прашања од физичка култура*, бр. 1. Скопје.

2. Никшић, Н. (2008). Корелација музичке културе и физичког васпитања на млађем школском узрасту. *Физичка култура, Списание за научни и стручни прашања од физичката култура*, бр. 2. Скопје.

3. Никшић, Н. (2009). Музичка писменост у млађим разредима основне школе, *Иновације у настави, часопис за савремену наставу*, вол. 22, бр. 2. Београд: Учитељски факултет.

4. Никшић, Н. (2009). Неговање народне традиције у настави музичке културе за млађе разреде основне школе. *Иновације у настави, часопис за савремену наставу*, вол. 22, бр. 3. Београд: Учитељски факултет Београд.

5. Никшић, Н. (2009). Музичке способности деце пред полазак у I разред основне школе. *Иновације у настави, часопис за савремену наставу*, вол. 22, бр. 4. Београд: Учитељски факултет.

6. Niksic, N., Şentürk, N. (2012). Sancak Halk Müziğinde Osmanlı Etkisi. III. Uluslararası Balkanlarda Türk Varlığı Sempozyumu Bildirileri. II. Cilt. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Matbaası.

7. Şentürk, N., Niksic, N. (2013). Geleneksel Boşnak Müziğinde Türk Halk Şarkıları. IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı, No. 49. Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Yayınları.

8. Niksic, N., Şentürk, N. (2014). Doğu Kaynaklı Telli Çalgıların Novi Pazar (Yenipazar) Bölgesi Müziğine Etkisi. *Bir Zamanlar Blakanlar*, no.9. Samsun: Samsun Mübadele ve Balkan Türk Kültürü Araştırmaları Derneği.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Нака Никшић

број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Методичка функција песама новопазарског краја у настави
елементарне музичке писмености млађих разреда основне школе

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 16. 06. 2016. год.

Нака Никшић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ната Никшић

Број индекса _____

Студијски програм Дидактичко-методичке науке

Наслов рада Методичка функција песама јовопазарског краја у настави
елементарне музичке писмености младих разреда основне школе

Ментор Проф. др Гордана Стојановић

Потписани/а Ната Никшић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 16.06.2016. год.

Ната Никшић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Методичка функција песама Новопазарског краја у настави елементарне музичке писмености младих разредних основне школе

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 16. 06. 2016. год.

Дана Анђелић