

ЦИКЛУСИ КЛАВИРСКИХ КОМПОЗИЦИЈА БАКИНЕ (ОП. 42) И ДЕДИНЕ ПРИЧЕ (ОП. 52) НИКОЛЕ ПЕТИНА И ЊИХОВ ЗНАЧАЈ У ПРОЦЕСУ ФОРМИРАЊА МЛАДОГ ПИЈАНИСТЕ

МА Мирко Јеремић

УДК: 781.4/6

Одбор за заштиту српске

музичке баштине,

Српска академија наука и уметности,

Београд, Србија

E-mail: mirkojer@gmail.com

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Композиције у којима композитори музиком сликају приче дечијег света и на тај начин стварају погодан тло за музичко изражавање најмлађих ученика музичких школа нису ретка појава у западној уметничкој музици. *Приче старе баке* Сергеја Прокофјева, *Дечији кутак* Клода Дебисија или *Албум за младе* Роберта Шумана само су неке од тих композиција. Српски композитор из Новог Сада, а пореклом из Русије, Никола Петин, компоновао је низ композиција за децу, међу којима и клавирске циклусе *Бакине приче* оп. 42 и *Дедине приче* оп. 52. Оба циклуса композиција садрже специфичан однос композитора према свету дечије маште који је музиком представљен посебном лиричношћу, са живим и занимљивим модулационим токовима. У раду ћемо аналитички представити ова два циклуса клавирских композиција и сагледати их у ширем контексту сличних композиција европске традиције. Циљ анализе Петинових композиција је да процес формирања младог пијанисте у ведрој атмосфери додатно подстакне савременим звуком који релативно блиске ситуације из дечијег света игре поставља у оквир савременог музичког изражавања.

Кључне речи: Никола Петин, Бакине приче, Дедине приче, клавирска музика, музика за децу

Никола Петин – биографски подаци и стваралачки опус

У 2020. години у којој се широм света обележава 250 година од рођења великог немачког композитора Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) у малом кругу људи остаће запамћено да је пропуштена прилика да се обележи стогодишњица рођења српског композитора Николе Петина. Овај рад представља покушај да се Никола Петин не препусти заборава.

Никола Петин рођен је 19. децембра 1920. године у Краснодару, а умро је 23. септембра 2004. године у Новом Саду. Његов отац Николај Ксенофонтович, учитељ и официр своју породицу 1922. године сели у Југославију. Након завршене гимназије у Белој Цркви 1937. године, Никола Петин је своје школовање започео најпре на студијама Историје уметности на Филозофском факултету, а од 1940. године и на Музичкој академији у Београду. Студирао је композицију и дириговање у класи др Милоја Милојевића и Јосипа Славенског. Дипломирао је композицију на Музичкој академији 1948. године у класи Јосипа Славенског, а своје

усавршавање је наставио у Паризу у класи Нађе Буланже (Nadia Boulanger, 1887–1979) током 1960. године.

Као музички педагог радио је у Зрењанину, затим у Сарајеву као професор средње музичке школе и музички уредник Радио-Сарајева и Новом Саду у својству професора хармоније, контрапункта и музичких облика у музичкој школи *Исидор Бајић*. Године 1962. постао је сарадник Новосадског одељења Музичке академије у Београду, а затим и професор Више педагошке школе. Само годину дана након оснивања Академије уметности у Новом Саду, односно 1975. године, постаје професор на катедри за композицију.

Никола Петин је био и ангажован на пољу културно-просветног рада у оквиру различитих институција. Радио је као сарадник Народног и Радничког универзитета, Матице Српске, Просветно-педагошког завода, а био је и члан Савета опере у Новом Саду. У периоду од 1948. до 1968. године писац је и многобројних рецензија и критика у листовима *Слободна Војводина*, *Дневник*, *Наша сцена*, *Позориште*. Аутор је и књиге *Основе хорског аранжирања* која је објављена 1974. године.

Композиторски опус Николе Петина чини нешто више од 70 композиција. И мада су Петинове композиције биле извођене за време Петиновог живота, из разговора са обоистом и музикологом др Бориславом Чичовачким¹ који је познавао овог композитора и изводио његове композиције за обоу, сазнали смо да је сам композитор по природи био повучен и ненаметљив. Управо из тог разлога се његов композиторски рад није увек истицао и наметао код извођача и публике.² И поред тога Петин је у свом опусу оставио неке од веома интригантних композиција. Као музички стваралац Петин је тежио за "субјективним изразом [...], а у већим делима каткад посеже за (одређеном или само наговештеном) програмском садржајношћу" (Perićić, 1969: 383). Развој његовог композиторског израза може се пратити од неокласичног и необарокног стила у композицијама попут *Прва симфонија (Класична)* из 1949. године, *Трећа симфонија (Барокна)* из 1965. године и *Барокна свита*, за обоу, енглески рог, фагот и гудачки оркестар, преко познороманичарског стила у делима као што су *Три симфонијска портрета*, симфонијска поема са хором (1953) и *Пасторала и игра*, до савременијих концепција у којима се огледају "области проширеног тоналитета и местимично додирују политоналност и атоналност" (Perićić, 1969: 384). У свом опусу Никола Петин садржи и хорске композиције које величају Народно-ослободилачке борбе и личност Јосипа Броза Тита (*Песма мртвих пролетера*, *Звижди ветре*,

¹ Др Борислав Чичовачки (1966), обоиста, музиколог, писац и редовни професор обоје и камерне музике на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

² Детаљније податке о извођењу композиција Николе Петина могуће је видети у публикацији коју је издао НОМУС (Новосадске музичке свечаности) 2015. године поводом 40 година постојања, као и у монографији Марије Маглов, *The Best of: Umetnička muzika u PGP-u*.

Тито слободо, Завет Титу, Зашто Тито воли децу?, Кад је Тито био мали и др.).

Композиторски опус Николе Петина који је важан за овај рад, а тиче се клавирске музике, такође је богат. Међу овим композицијама налазе се *Соната, Соната-фантазија*, оп. 80 (1985), *Сонатина, Варијације на тему Милоја Милојевића, Токата и фуга у старом стилу, Прелудијум и фуга, Ноктурно, Млади дани*, збирка комада за децу, као и *Бакине приче*, оп. 42 (1971) и *Дедине приче*, оп. 52 (1973).

Клавирска музика Николе Петина не представља сам врх његовог музичког стваралаштва. Међутим, у њој се издвајају два циклуса клавирских композиција која на одређени начин представљају омаж руском композитору Сергеју Прокофјеву (Sergei Prokofiev, 1891–1953). У питању су *Бакине* и *Дедине приче*. Поред тога сматрамо да је важно проналазити и представљати нове композиције које могу да буду део већег узорка за избор програма који ученици свирају у музичким школама, а тиче се српских композитора.³

Бакине приче оп. 42, за клавир – анализа

Бакине приче оп. 42 компоноване су 1971. године под утицајем руског композитора Сергеја Прокофјева. Када кажемо под утицајем, ту мислимо на очигледну инспирацију која проистиче најпре из саме теме композиције Сергеја Прокофјева са готово идентичним називом *Приче старе баке*, оп. 31 компоноване 1918. године и премијерно изведене 7. јануара 1919. године у Њујорку. Поред тога, сличност музичког изражавања Николе Петина са Прокофјевим простиче и из модерног језика којим се Петин служи у илустрацијама *Бакиних прича*. Лирицизам и богати мелодијски језик Сергеја Прокофјева који, како Нестејев наводи "произилази из утицаја западне романтичарске музике и руске традиције која извире превасходно од Мусоргског [...] или директно из руске народне песме" (Nesteyev, 1946: 71), препознајемо и код Петина. Петин се не ослања увек на народну традицију у смислу цитата или обраде неких народних тема, али се она може осетити у хармонским склоповима и хармонским везама, као и повремено у мелодијској линији.

³ Клавирској дечијој музици српских композитора није у већем обиму посвећена пажња. Са једне стране српски композитори нису тако често компоновали музику за младе клавиристе, а са друге стране институције које би требало да раде на прикупљању и састављању збирки на основу постојећих партитура за овај узраст то чине врло ретко. Нашим истраживањем дошли смо до података да је талас дечије клавирске музике српских композитора започет још у другој половини 19. века и то захваљујући Роберту Толингеру. Након њега су у својим опусима музику за најмлађе узрасте имали и Милоје Милојевић, Рикард Шварц, Марко Тајчевић, Миховил Логар, Светомир Настасијевић, Станојло Рајичић, Мирјана Живковић, Владимир Тошић и други. Овај сегмент композиторске делатности српских композитора још увек чека да буде истражен.

Мелодијске линије Николе Петина неретко су хроматски грађене, са мноштвом хроматских промена и алтерација које, на тај начин, замагљују јасне хармонске функције у току композиције и стварају привид атоналних делова музичког тока. Међутим, то није оно чему је Петин тежио. Штавише, Петин је у свим композицијама овог циклуса везан за одређени тоналитет у ком почиње и завршава, али упоредо са тим у музичком току композиција прави кратке одласке у различите тоналне центре који не стоје увек у односу доминантног, паралелног или субдоминантног тоналитета у односу на основни тоналитет. Штавише некада су то веома удаљени тоналитети. Попут Прокофјева и Петин музички ток својих композиција гради на основу малих форми – најчешће троделне, а некада и дводелне песме, међутим, код Петина су оне доста кратког трајања, са не много развијеним музичким током. Једна приметна разлика у односу на Прокофјева је та што Петин свим композицијама у оквиру циклуса *Бакиних прича* даје наслов, те на тај начин додатно потцртава програмски садржај свих ставова, а истовремено подвлачи и ванмузичко значење музичког тока. Фактура композиција Николе Петина у циклусу *Бакине приче* је прегледна, једноставна, углавном хомофона, са појединим полифоним деловима. Амбитус композиција је прилично скроман у оквиру две октаве (најчешће прве и друге са успутним одласком у малу октаву). Ово можемо да разумемо будући да су композиције прилагођене ученицима клавира основних музичких школа и то узрасту петог или шестог разреда, у зависности од спретности и могућности самих ученика.⁴

Циклус *Бакине приче* садржи укупно 12 ставова чији су називи следећи: *Бакина прича*, *Пркос*, *Успаванка*, *Парада оловних војника*, *Балет лутака*, *Песма пастира*, *Деца на клацкалици*, *Јутро у шуми*, *Етида за малог миша*, *Прва туга*, *Валцер цврчака* и *Мачак у броду ка месецу*. У самим називима ставова можемо видети да постоје различите сцене *Бакиних прича*. Са једне стране ту су дечија осећања попут пркоса или туге, са друге стране сцене, доживљаји и маштања деце док се играју са играчакама попут оловних војника који парадирaju односно лутака које плешу, или пак сцене „посматрања” деце док се играју на клацкалици, до бајковитих и помало фантастичних слика попут мачка који лети ка месецу или цврчака који играју валцер.

Прва композиција *Бакина прича* (пример 1 – види Прилог на крају рада) компонована је у форми троделне песме (*a b a1*). Сваки део ове троделне песме грађен је од низа реченица у којима тек на крају, у последњој реченици, музички ток завршава тоником основног тоналитета, у овом случају ха-молу. Ова композиција грађена је једноставно у двогласном ставу у ком најпре деоница горњег гласа изводи мелодију, а лева је прати (*a* и *a1*), а потом лева изводи мелодију док је десна прати (*b*). Јасни акордски склопови у овој композицији не

⁴ Према *Правилнику о плану и програму наставе и учења за основне музичко образовање* за предмет клавир.

постоје, већ се они дефинишу на основу тонова мелодије. У односу на делове *a* и *a1* у којима је јасно профилисан ха-мол, музички ток дела *b* је тонално нестабилнији. Започиње у ге-молу, затим модулира у бе-мол, Дес-дур и Ге-дур. Сви ови тоналитети нису јасно профилисани у виду каденце, али се хроматизацијом мелодије и тонова у деоници пратње они могу препознати. Ти тоналитети трају кратко, по један такт и заправо имају функцију да дестабилизују музички ток дела *b* фреквентнијим смењивањем тоналних центара.

Други став *Пркос* је компонован у дводелној форми (*a b*). За разлику од првог става, овај став од почетка нема јасно дефинисан тоналитет будући да започиње доминантном е-мола, а изненада завршава на тоници Бе-дура без икакве претходне припреме или каденце овог тоналитета. Оваква неодређеност и честа промена предзнака испред нота у ствари показује немир музичког тока композиције који проистиче из потребе да се музички представи основно осећање. Карактеристика овог става је да садржи доста дисонантних интервала и квази акорада који заправо потцртавају основно расположење пркоса, беса или љутње. Због тога је и чест случај у току композиције да уместо терце акорд садржи кварту или да су акорди грађени као прекомерни трозвучи. Мелодијска линија се преноси током композиције из деонице десне (*a*) у деоницу леве руке (*b*) у веома малом октавном амбитусу – све све одиграва у оквиру прве и друге октаве. Композитор се служи и различитим динамичким ознакама да подвуче дисонантна звучања великих и прекомерних секунди, као и умањених и прекомерних кварта, а да насупротив томе динамиком пиана маркира повремена терцно грађена сазвучја.

Први развијенији став овог циклуса је трећи став *Успаванка* (пример 2 – види Прилог на крају рада). Та развијеност се огледа најпре у односу мелодије и пратње и развијености мелодијске фразе која сада по први пут поприма облик јасно издвојиве мелодије наспрам које контрапунктира пратња леве руке у форми константног квартног мотива са лежећим педалним тоном током првог и трећег дела (*a a1*). Основни тоналитет овог става је Де-дур и након петотактног увода он се профилише наступом теме у деоници горњег гласа. Тема овог става траје шест тактова и она у себи носи осећање које би требало да слушаоца ”преведе” у свет снова. Основни темпо овог става је *Larghetto*, а динамика се креће у оквиру пијанисима и мецофортеа. Дисонантна сазвучја септакорада са уметнутим квартама или секунди и кварта уместо терци ублажена су управо динамиком и дужим нотним трајањима без акцената, а са много ознака за лигатуру. Никола Петин у овој композицији гради интересантан музички амбијент педалним тоновима у деоницама доњег и горњег гласа наспрам којих у њиховом „унутрашњем” простору поставља мелодију. На овај начин он ствара утисак одјека педалних тонова који трају по неколико тактова, док мелодија успаванке наставља да тече својим музичким током. То се

посебно огледа у другом делу композиције (б), али и у репризном трећем делу (а1).

Парада оловних војника је компонована у темпу марша у двочетвртинском такту како би се музички манифестовао карактер корачнице. Након шестотактног увода који секундним сазвучјима, осминским и шеснаестинским нотним вредностима припрема наступ дела а у Дес-дуру следи троделна песма (а б а1) чији се делови форме разликују по карактеру и артикулационим ознакама. Док су делови а и а1 обележени стакато ознакама и мелодијом која је интегрисана у симултано формираним акордима, други (б) део садржи лигатуре и легато ознаке у којима се формира јасна мелодија у деоници горњег гласа наспрам ког наступају секундна и квартна интервалска сазвучја у виду пратње. Никола Петин је карактерно и контрастно постављеним деловима композиције формирао музички ток који описује параду војника.

Балет лутака замишљен је као троделна композиција у којој први и трећи део наступају у такту 4/4, а средњи део у 6/8. Оваква одлука композитора је занимљива и на неки начин први и трећи део као да имају улогу припреме и свечаног завршетка замишљеног балета, док се стварна игра одвија у средњем делу. Мелодија ове композиције препуштена је деоници горњег гласа, док је пратња састављена из квинтних и квартних интервалских сазвучја међу којима тек понекад у паралелним терцама или секстама деоница доњег гласа прати главну мелодију. Карактеристичан мотив средњег дела који се током целог трајања музичког тока развија је састављен из покрета осмина и четвртина. Овај мотив се на неки начин транспонује са мањим мелодијским изменама које се највише тичу другог дела мотива. Транспонованем он и музички ток води кроз неколико тоналитета и то из Е-дура у Це-дур, па затим у Еф-дур при самом крају композиције.

У следећем ставу који носи назив *Песма пастира* (пример 3 – види Прилог на крају рада) композитор уз помоћ квинтних скокова и квинтних интервалских сазвучја у деоници доњег гласа наспрам мелодије прави реминисценцију на звук лежећих квинти народног певања и свирања. Међутим, Никола Петин опет својом карактеристичном концепцијом мелодије са скоковима навише и наниже и сусретањима секунди између деонице десне и леве руке конципира модеран приступ тумачењу става са оваквом темом. Поред тога, Петин на малом музичком простору обухвата различите октаве за озвучење почетног двотактног мотива као да на неки начин маркира одјеке у отвореном пољу, али и различите инструменте и боје гласова који би ову песму пастира могли да изведу. Почетни двотактни мотив из ког проистиче целокупни тематски материјал је у амбитусу квинте у Ес-дур и почиње на другом ступњу што је такође карактеристика и инспирација преузета из народне традиције. Ипак, композитор не завршава на другом ступњу, већ тоником Ес-дура у положају секстакорда са квинтом у деоници горњег гласа.

Седми став овог циклуса, *Деца на клацкалици* на самом почетку већ доноси слику деце која се клацкају местимичним свирањем леве и десне руке у нижим и вишим регистрима клавира. Композитор се и овде служи малим амбитусом у оквиру прве и друге октаве, као и квинтним и квартним интервалима да музиком дочара клацкање. То је највидљивије у првом и трећем делу композиције. Насупрот томе у другом делу композитор користи ритам триоле и то тако што се свака прва нота помера за тон више и на тај начин прави постепену градацију како у мелодијском смислу, тако и у динамичком из пијана у форте. Ово средишње узбуркавање музичког тока се поново смирује у репризном *al* делу у ком се враћа мотив с почетка композиције да заокружи читаву игру на клацкалици. Сталним динамичким покретима из тишег у гласног и из гласног у тихо клацкање се и на тај начин може осетити.

Јутро у шуми је став овог циклуса који мелодијски гледано пружа пасторалну мелодију која је дијатонски грађена, без хроматских промена као што је био случај у претходним композицијама. Након шестотактног увода који одражава стил Петина из претходних композиција у смислу хроматских промена у смеру наниже и у деоници доњег и у деоници горњег гласа, следи део *b* писан у духу валцера са основним тоном у деоници доњег гласа и акордима на другој и трећој доби. Мелодија коју чујемо у деоници горњег гласа звучи као да је свира на пример флаута што додатно доприноси пасторалном призвуку. Иако је мелодија дијатонска, хармонска пратња повремено тежи да хроматски измењеним тоновима створи атмосферу модернијег приступа хармонизацији мелодије. У томе Петин и успева, али се ипак, за разлику од претходних ставова, служи и каденцирајућим обртима за потврђивање тоналитета и за заокруживање одређених реченица у току саме композиције. Иако је трајање и ове композиције прилично кратко у темпу *Andante*, композитор овде додаје и ознаку за понављање, односно прима и секунда волту што указује на неки начин и на форму менуета коју овај став заузима у овом циклусу у односу на ставове око њега.

Етида за малог миша представља изазов за мале пијанисте. Састоји се од низа шеснаестина у лествичним и хроматским покретима који се крећу из леве у десну руку. Насумичне смене стакато и легато артикулације доприносе општој слици кретања малог миша који трчи. Овај став заиста представља кратку етиду која пред ученика поставља виртуозан музички ток пропраћен и динамичким нијансама од тихог ка гласном кроз постепене крешендо покрете.

Још један став сличан ставу *Јутро у шуми* је десети став по реду под називом *Прва туга* (пример 4 – види Прилог на крају рада). Уз мање присутне алтерације тонова, од почетка до краја је композиција писана у е-молу, без икаквих дисонантних тонова и интервала који би нарушили основну атмосферу композиције. Никола Петин у овој композицији гради једну заокружену форму која је прожета сличним тематским материјалом, без великих контрастних делова. Музички ток композиције изграђен је из две реченице које граде периодичну структуру. Ово

представља први случај периодичне структуре и једини случај у овом циклусу. Мелодија је изграђена углавном од поступних кретања тонова, без великих скокова на које смо наилазили у претходним композицијама. На неки начин се чини као да је композиција компонована хорски уз полифонију три гласа који се међусобно допуњују и надовезују један на други. Полифони стил се провлачи кроз читаву композицију уз тек узгредно давање сигнала да је у питању инструментална композиција. Оваква концепција композиције уз темпо *Sostenuto* који је одређен на почетку композиције упућује на главну замисао самог садржаја композиције који треба да слушаоцу манифестује осећање туге.

Предзадњи став овог циклуса *Валцер цвећа* писан је у Дес-дуру у форми троделне песме. У овој композицији се сједињују сви претходни присутни елементи изградње музичког тока. Након *Прве туге* поново се враћамо дисонантним секундама и квартама које истовремено имају задатак да уз остали музички материјал опонашају цврчке, али и да дају утисак валцера. Трочетвртински такт и темпо *Moderato con moto* од почетка до краја са контрастним б делом опет пред ученика и слушаоца стварају занимљив музички материјал.

Попут *Етуде за малог миша* и последњи став овог циклуса *Мачак у броду ка месецу* пред ученика ставља висок ниво виртуозности и спретности у рукама. Поред хроматских пасажа који трају по неколико тактова у овој композицији, композитор пред ученике поставља и честе промене тактова, као и синкопирани ритам између деоница доњег и горњег гласа. Полетање мачка ка месецу пропраћено је како пасажним кретањима навише, тако и живахним ритмом синкопа. Овај став је од свих претходних најмодернији по питању хармонског језика и концепције мелодије и као такав прави свечани крај овог циклуса. Исто тако од почетне композиције до ове дванаесте по реду, композитор је пред ученика и слушаоца поставио различита осећања и ситуације које је манифестовао уз помоћ сличних музичких поступака.

Дедине приче оп. 52, за клавир – анализа

Захтевнији и сложеније циклус композиција од претходног су *Дедине приче* оп. 52 које су настале 1973. године, две године након *Бакиних прича*. Сложеност композиција у оквиру циклуса *Дедине приче* огледа се у њиховим техничким и музичким захтевима. Музичке компоненте и форма композиција из овог циклуса сложеније су постављене у односу на претходно анализирани циклус. Иако је композитор користио дводелне и троделне форме у концепцији музичког тока композиција, оне су обимније и са дужим развојним деловима. У *Дединим причама* Петин се обраћа и неким композиторима из прошлости као на пример Јохану Себастијану Баху (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) у четвртој композицији са насловом *Сећање на Баха* у којој се користио и формом фуге.

Композиције које припадају циклусу *Дедине приче* оп. 52 су следеће: *Дедина прича*, *Старинска балада*, *Сазвежђе великог медведа*, *Сећање на Баха*, *Прва локомотива*, *Вече на језеру* и *Шаљива прича*.

Прва композиција из циклуса која носи назив *Дедина прича* започиње десетотактном реченицом (део *а*) у де-молу у којој се наизменично смењују двочетвртински и трочетвртински такт у темпу *Andantino*. Након овог дела музички ток се наставља у такту 2/4, темпо се мења у *Allegro deciso* (део *б*). Успоставља се однос мелодије и пратње између деоница доњег и горњег гласа. Хармонска компонента се усложњава следом неколико модулационих сегмената, да би се у последњих пет тактова скраћено репризирао почетни део *а*.

Друга композиција из овог циклуса *Старинска балада* (пример 5 – види Прилог на крају рада) припада оним ређим композицијама у ова два циклуса у којима је присутна дијатоника у изградњи музичког тока. Композитор се у овој композицији одлучује за де-мол тоналитет као основни тоналитет у првом и трећем делу. Средњи, *б* део садржи низ модулација у тоналитете це-мол, еф-мол, бе-мол и Ес-дур. Ови тоналитети уводе се хроматским модулацијама у којима се само један тон акорда (углавном терца) хроматски промени у вођицу новог тоналитета. Иако почетних осам тактова указују на могуће формирање структуре периода дела *а*, то се ипак не дешава будући да друга реченица прераста у фрагментарну структуру која води у део *б* и модулациони музички ток. Главна мелодија ове композиције препуштена је деоници горњег гласа наспрам ког наступа хармонска пратња састављена из низа симултаних акорада. Умерено брз темпо композиције (*Andante con moto*) и развијена мелодија композиције указују на носталгично осећање које ова композиција треба да изазове код слушаоца. Доста лигатуре и рубато ознака и ознака за успоравање и убрзање показују да је интерпретација ове композиције препуштена инспирацији извођача. Овим карактеристикама *Старинска балада* постаје најближа романтичарском звуку што у овој свити чини изузетак у односу на остале композиције.

Четврта композиција по реду у циклусу *Дедине приче* је *Сећање на Баха* (пример 6 – види Прилог на крају рада). У овој композицији композитор се ослања на традицију компоновања фуга. Никола Петин гради двогласну фугу, прилагођену узрасту ученика петог разред основне музичке школе у којој се јасно разазнају основни елементи фуге: тема, контрасубјект и модулационе секвенце. Иако они нису увек доследно спроведени на начин како то чини, на пример, Бах, Петин у великој мери поштује ове елементе. Тонални однос теме и њене имитације постављен је у поларитету тоника (Де-дур) доминанта (А-дур), иако су предзнаци на почетку композиције *бе* и *ес*. Једини тренутак када се може чути молска субдоминанта Де-дура је у такту 3. На самом крају композиције можемо видети да је завршни тоналитет ге-мол и то са пикардијском терцом.

Контрасубјект теме од другог такта контрапунктира теми стварајући на тај начин са темом континуо музичког тока који се константно наставља уз развој тематског материјала на начин како то чини Бах. Читава композиција је изграђена из покрета осмина наспрам којих повремено наступају четвртинске нотне вредности или пунктирани ритам. Мелодијска линија је дијатонска, са мало алтерација.⁵ Још неке карактеристике ове композиције, а које је везују за барокни стил јесте и темпо који се од почетка до краја не мења - *Moderato con moto*. Он је константан и тек пред крај, у последња три такта, музички ток добија прву назнаку за постепеним успоравањем обележеним са *poco rit.* Све време се током композиције подстиче легато извођење и ова артикулациона ознака је веома често уписана у партитури. Тема се у току композиције спроводи пет пута, сваки пут уз имитацију.

Прва локомотива, следећа композиција циклуса писана је у двочетвртинском такту ком се супроставља 6/8 такт другог дела композиције. Композитор се у музичком току служи различитим ритмичким обрасцима који на неки начин стварају слику путовања локомотиве кроз различите пределе. У првом делу композитор користи ритам осмине и две шеснаестине на јединици бројања, затим синкопирани ритам, а потом у другом делу низове осмина и поново синкопирани ритам да створи динамичније музичко кретање саме локотиве. Композитор приближава деонице леве и десне руке тако што их поставља у обиму мале, прве и друге октаве. На овај начин дисонантност квартних и секундних интервала уз повремено појављивање дијатонски грађеног трозвука или четврозвука додатно постаје истакнуто. Музички ток постаје додатно узбудљив употребом динамичких контраста, артикулационих ознака (стакато, легато, тенуто), као и агогичких промена који се врло често дешавају у току композиције. Сви ови музички параметри стварају прилично динамичну слику локомотиве која се креће од дела *a* преко дела *b*, па поново до репризног дела *a1* који је скраћен услед појаве коде у такту 6/8 која садржи тематски материјал дела *b*.

Последња композиција овог циклуса постављено је као финале симфоније будући да је писана у форми ронда (*Rondo giocoso*). Периодична структура теме (т. 1–16) се појављује у току композиције укупно три пута у основном тоналитету Де-дуру. Између ова три наступа теме музички ток је састављен из прелаза чија је функција рад на тематском материјалу теме и модулација у друге тоналитете чиме се дестабилизује музички ток и припрема сваки следећи наступ теме. Сам музички ток није превише сложен, а прелази захватају и удаљене тоналне центре попут молске субдоминанте ге-мола и Ас-дура. Контрасти између наступа тема и прелаза додатно су потцртани

⁵ Овај податак истичемо будући да на неки начин представља изузетак у односу на друге композиције и овог циклуса и циклуса *Бакине приче* у којима су алтеровани тонови били саставни део мелодије и самог музичког тока.

променама темпа и то на тај начин што у току прелаза постоје ознаке и за успоравање, а сваки наступ теме најављен је и ознаком *Темпо I*.

Закључна разматрања

Никола Петин спада у ред оних композитора којима је „близак дечији свет” и „пишу сликовите, програмске комаде, дајући имена која асоцирају на њихов контекст” (Пантовић, 2021: 199). У том смислу деца која изводе овакве композиције имају прилику да се препусте својој машти која је неопходна за развој општег и музичког образовања. Конкретно, композиције Николе Петин које су представљене у овом раду својим садржајем су позициониране у равни са сличним композицијама аутора европске традиције попут Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810–1856), Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), Сергеја Прокофјева или Бохуслава Мартинуа (Bohuslav Jan Martinů, 1890–1959) који у свом опусу садрже композиције са сличним (ван)музичким садржајем. И поред тога што се њихов музички стил разликује од стила Николе Петина, идеја иза које стоје композиције је идентична – оне служе да деци у раним узрастима музика буде интересантна, са програмским садржајем уз који деца могу слободно да маштају и испољавају своју музикалност, а да истовремено вежбају техничке задатке.

Бенефити које би ученици остварили у процесу музичког образовања свирањем анализираних Петинових дела су вишеструки. Они се тичу различитих когнитивних способности који би се развијали „услед музичког искуства” (Ивановић, 2007: 39) добијеним интерпретацијом ових клавирских циклуса. Различита истраживања која су имала за циљ испитивање утицаја музике на ум показала су да практично (интерпретативно) музичко искуство код деце развија „просторно-временску интелигенцију, моторну координацију, концентрацију, меморију, вербалне и квантитативне способности” (Исто). Сагледавајући утицај ове музике у контексту музичког образовања, намеће се закључак да и у корелативној сфери ова музика може показати бројне бенефите. Истичући значај корелација наставе солфеџа и клавира, Весна Кршић Секулић наводи да „у инструменталној настави [...] ученици постају свесни музике, али је та свест несавршена” и да би „једна композиција могла успешно да се прочита, научи, анализира и интерпретира, потребно је да се њени чиниоци схвате и с теоријске стране” (Кршић Секулић, 2007: 135). Адекватно музичко искуство, дакле, има утицај истовремено и на музичке и немусичке способности. Ту долазимо до вишеструких когнитивних способности који би се, избором ова два циклуса Николе Петина, развили код ученика основне музичке школе, а који би имали утицај и у њиховом каснијем музичком образовању. Наиме, поред развоја концентрације, меморије, моторне координације, укључивањем и анализе из перспективе музичке теорије, ученици би развијали и музичко памћење савременог звука које има пресудну улогу

у формирању младог пијанисте (Кршић Секулић, 2007: 138–139). Када смо поменули и каснији период музичког образовања, мислили смо и на музички трансфер који „указује на рефлексiju процеса учења музике у различитим сферама развоја учења” (Ивановић, 2007: 42). Све наведено само отвара различите сфере утицаја које би Петинове композиције могле да, кроз искуствени (музички) додир са савременим звуком, имају на младог пијанисту. То се истовремено односи, као што смо могли да видимо, и на музичке и немуричке карактеристике у процесу музичког образовања (више у MacPherson, 1922).

Циљ анализе Петиних композиција је да процес формирања младог пијанисте у ведрој атмосфери додатно подстакне савременим звуком који релативно блиске ситуације из дечијег света игре поставља у оквир савременог музичког изражавања. Уз прегледну и једноставну фактуру композиција у којима користи мали амбитус прилагођен ученицима основне музичке школе, Петин отвара простор да и ове композиције буду део школског програма најмлађих ученика.⁶

Коришћена литература:

- О’Брајен, Нада. (2018). *Музика и несвесно: пролегомена за дубинску музичку педагогију*. Београд: Досије студио.
- Ивановић, Нада. (2007). *Методика општег музичког образовања за основну школу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Josip, Andreis, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. (1962). *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Kličković, Danijela. (2015). *40 godina NOMUS-a*. Novi Sad: Muzička omladina Novog Sada.
- Кршић-Секулић, Весна. (2007). *Корелација наставе солфеђа са инструменталном наставом*. Књажевац: Нота.
- MacPherson, Stewart. (1922). *The Music Education of the Child*. London: Williams.
- Maglov, Marija. (2016). *The Best of: Umetnička muzika u PGP-u*. Београд: Факултет за медије и комуникације.
- Nestyev, Israel. (1946). *Sergei Prokofiev: His Musical Life*. New York: Alfred A Knopf.
- Пантовић, Сања. (2021). Збирка композиција за клавир четвороручно Жана Франсеа ”Петнаест портрета деце огиста реноара” и њен значај за формирање младог пијанисте, *Зборник радова са XIII међународног научног скупа одражаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2018)*, Књига III, *Рођење у музици & New born Art*. Крагујевац: Филолошко-уметничке факултет: 189–200.
- Правилник о програму наставе и учења за основно музичко образовање и васпитање (2019). Београд: Службени гласник РС – Просветни гласник LXVIII (5).

⁶ Увидом у Правилник о плану и програму наставе учења за основно музичко образовање и васпитање, видели смо да клавирске композиције Николе Петина, између осталих и анализирани у овом раду, нису део препоручене литературе за инструмент клавир.

Peričić, Vlastimir, Dušan Kostić, Dušan Skovran. (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*.
Beograd: Prosveta.

SUMMARY

NIKOLA PETIN'S CYCLES OF PIANO COMPOSITIONS *GRANDMA'S* (OP. 42) AND *GRANDPA'S TALES* (OP. 52) AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE PROCESS OF FORMING A YOUNG PIANIST

MA Mirko Jeremić

Compositions in which composers paint tales of children's world with music and in that way create a suitable ground for the musical expression of the youngest students of music schools are not a rare occurrence in Western art music. Sergei Prokofiev's *Tales of an Old Grandmother*, Claude Debussy's *Children's Corner* or Robert Schumann's *Album for the Young* are just some of such compositions. Nikola Petin, a Serbian composer from Novi Sad and originally from Russia, composed compositions for children, including the piano cycles called *Grandma's Tales* Op. 42 and *Grandpa's Tales* Op. 52. Both cycles of compositions contain a specific relationship of the composer towards the world of children's imagination, which is represented by music with a special lyricism, with lively and interesting modulation flows. We will analytically present these two cycles of piano compositions in this paper and look at them in the broader context of similar compositions of the European tradition. The aim of the analysis of Petin's compositions is to further stimulate the process of forming a young pianist in a cheerful atmosphere with a modern sound that places relatively close situations from the children's world of play within the framework of contemporary musical expression.

Key words: Nikola Petin, *Grandma's tales*, *Grandpa's tales*, piano music, music for children.

ПРИЛОГ

Пример 1

Никола Петин: Бакина Прича

Bakina prica / Grandmother's story

3

Nikola Petin
op. 42

Moderato a

p legato

h:

p

6

p legato *mf* *f*

g: b:

f *p* *mf*

des: G:

a1 *poco rit.*

p legato

Пример 2

Никола Петин: Успаванка

Uspavanka / Lullaby 5

Увод **a**

Larghetto
pp

D:

6

cresc.

mf *rit.*

a1

p *a tempo*

dim. *pp*

Пример 3

Никола Петин: Песма пастира

Pesma pastira / Shepard's song

9

Мотив

Andante

p

mf

p

cresc.

rit.

p

p

Пример 4

Никола Петин: *Прва туга*

Prva tuga / The first sorrow

13

Sostenuto

Прва реченица

p

cresc.

mf

p

cresc.

f

p

cresc.

Друга реченица

e: D

D t

Пример 5

Никола Петин: Старинска балада

a STARINSKA BALADA

Andante con moto N. PETIN

p

cres.

c: *f:*

b: *Es:*

Пример 6

Никола Петин: Сећање на Баха

SEĆANJE NA BACHA

Тема
Moderato con moto

D:

Одговор
А:

legato

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву" (2 ; 2020 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2 : зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине, одржаног 10-12. децембра 2020. године / [главни и одговорни уредник Мирадет Зулић]. - 1. изд. - Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2021 (Источно Сарајево : Копикомерц). - 250 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - Текст ћир. и лат. - Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145