

**ЕЛЕМЕНТИ САВРЕМЕНОГ И ТРАДИЦИОНАЛНОГ У
ФОРМАЛНОМ ОБЛИКОВАЊУ ОРКЕСТАРСКИХ СВИТА
БАЛКАНОФОНИЈА И ЧЕТИРИ БАЛКАНСКЕ ИГРЕ
ЈОСИПА Ш. СЛАВЕНСКОГ**

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: biljana.staka@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.08

78.071.1 Славенски, Ј.Ш.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Оркестарске свите *Балканофонија* и *Четири балканске игре*, као композиције које потичу из истог инспиративног језгра и које су остварене примјеном сличних композиционих поступака, повезује одраз композиторове тежње да за нове идеје знађе и нове форме („фолклорно“ рјешење форме). Циљ овог рада је да, кроз упоредно сагледавање, прикаже елементе савременог али и традиционалног, присутне, како у начинима изградње њихових формалних образаца (чак и у микроструктури), тако и у њиховом композиционо-техничком обликовању. Методама анализе, компарације и систематизације, издвојићемо неколико основних начина грађења макро и микро форме, који се намећу као специфична формална рјешења везана за поједине ставове. Основне чиниоце стварања Славенског приказаћемо као спој архаичног и модерног или традиционалног и савременог, као спој супротности које су често у различитим контекстима и међусобним односима. Приближићемо се дефинисању његовог особеног стилског профила, истичући да је, спајајући различите, понекад и противрјечне тенденције, успио успоставити спону између фолклора као одређене и савременог новог личног израза.

Кључне ријечи: савремено, традиционално, Славенски, *Балканофонија*, *Четири балканске игре*.

Стваралаштво Јосипа Славенског (1896–1955) почиње у вријеме када се музика на балканским просторима налази на значајној прекретници. Славенски припада другој генерацији наших стваралаца XX вијека.¹ Вријеме у којем се школовао обиљежава период стилског плурализма у европској музици, када се сусрећу позни романтизам, импресионизам, експресионизам и неостилови (необарок, неокласицизам, неоромантизам) као и нове композиционе технике – битоналност, политоналност, атоналност, додекафонија, серијалност, трагања за новим изворима звука... Славенски на све то није остао имун. Због израженог сензибилитета за фолклор, нове технике утицале су и на нови прилаз музичком фолклору, што се у нашој музиколошкој литератури

¹ Музиколог Мелита Милин га сврстава у I етапу модернизма (1908–1945) у коју још спадају: Петар Коњовић (1883–1970), Стеван Христић (1885–1958), Милоје Милојевић (1884–1946) и Марко Тајчевић (1900–1984). (Милин, 2006: 103)

карактерише као „фолклорни експресионизам“². Страственост и немир у излагању, као повишени емоционални израз, у његовим дјелима резултирао је експресионистичком заштеношћу која се реализовала употребом смјелијих рјешења, првенствено у димензијама хармоније и ритма (битоналност до атоналности, остинатност, полиметрија).³

Балканске инспирације Ј. Славенског - спона између фолклора као одређења и новог личног израза

Музиколог Ева Седак (1938–2017), која је проучавала Славенског и опширно писала о његовом животу и стваралаштву кроз стваралачке фазе, подијелила је стваралаштво Славенског на три фазе: 1. фаза (1913–1926); 2. фаза (1926–1939) и 3. фаза (1940–1955). Одлазак на студије, најприје у Праг, а затим у Париз, додатно је проширио видике Славенског, посебно према Балкану. Обогаћен техничким и композиционим мајсторством стеченим у Прагу (1920–1923), уз све већа међународна признања крунисана успјехом, његово занимање за Балкан и отоманско наслијеђе, које је било видљивије у југоисточним крајевима Југославије, постепено је постајало све израженије.

Његова идеја Балкана је супротна савременим и историјским погледима на регион. За Славенског, Балкан није гранична регија која раздваја различите религије и народе, него мост који спаја њихово, узајамно испреплетано, европско и отоманско наслијеђе. Балканске теме прожимају велики дио његовог опуса, најизразитије у раздобљу од 1910. (*Са Балкана*) до 1938. године (*Балканске игре*). Кључни примјери су свите *Са Балкана* (1910–1917), *Пјесме и игре са Балкана* (1927), *Балканофонија* (1927), *Балканска свита* (1930) и *Четири Балканске игре* (1937–1938). Што се тиче тематизма, свита *Са Балкана* је заснована на материјалу са сјевера Хрватске (из Међимурја и Загорја), *Балканске игре* на материјалу из Србије, док *Балканска свита* и *Балканофонија* инкорпорирају фолклорни материјал из Међимурја, али и са читавог југоисточног Балкана (Србија, Македонија, Румунија, Бугарска, Албанија, Турска и Грчка). Управо Балканске теме и мотиви у дјелима Славенског пружају занимљив увид у његова идеолошка и ванмузичка размишљања, али и свједоче о његовим композиторским и естетским идејама.

² „Раздвајање на мелодијске и ритмичке елементе до њихове потпуне аутономије“ (Грујић, 1983: 139–141).

³ „Експресионистички израз код Славенског најјачи и најчистији је у његовој првој стваралачкој етапи, до 1925, у време студија у Прагу...“ (Бергамо, 1980: 67)

Идеја „интегралне балканске културе“, коју су заступали зенитисти⁴, њихова визија и „ревизија“ умјетности, поклапала се са идејама Славенског, што је и резултирало настанком дјела на фолклорним основама свих балканских народа. Због тога се не може сматрати да је композиторов интерес за Балкан инициран утицајем зенитиста, тачније, он је само посљедица много раније испољене опсједнутости „идејом балканства, балканском музиком и општом балканизацијом“ (Милојковић, Ђурић, 1980: 54).

Прихваћен у иностранству као необичан, па и егзотичан „сликар Балкана“, а у земљи као новатор који се инспирише фолклором, Славенски се након повратка у Београд (1926) okreће оркестарском ставарлаштву базираном на фолклору. Централно мјесто, у том смислу, припада *Балканофонији*, означеној као оп. 10 (1926–27), једном од његових најчешће извођених дјела у иностранству. То је симфонијска свита од седам ставова (*I Српска игра*, *II Албанска песма*, *III Турска игра*, *IV Грчка песма*, *V Румунска игра*, *VI Моја песма* и *VII Бугарска игра*), широког звучног спектра, специфично конципирана, а претходе јој оркестарске верзије клавирских свита.⁵ У тематском погледу, фолклорни круг је обухватио шире балканско подручје – поред југословенског и албански, турски, грчки, румунски и бугарски фолклор. По композиторовим ријечима, *Балканофонија* је постала „манифестација звукова са Балкана“ у којој је успио сублимисати изражајна средства коришћена у ранијим дјелима, уз особен приступ оркестру – од почетног дванаестозвука читавог оркестра до камерног трија (V став) и солистички издвојених мелодија. Симфонијска свита *Четири балканске игре*, по концепцији која се истиче већ у наслову и називима ставова, подсећа на *Балканофонију* (*I Кокоњешће*, *II Преспанска игра*, *III Српска игра* и *IV Тешкото*). Док се у *Балканофонији* јавља фолклорна тематика ширег балканског подручја, у *Балканским играма* су то мотиви из Србије

⁴ Сљедбеници „југословенске варијанте експресионизма“, окупљени око часописа „Зенит“ (1921–1926) и његовог покретача и уредника Љубомира Мицића, сматрајући Балкан прастаром колијевком културе, захтијевају „балканизацију Европе“.

⁵ Постојање различитих верзија истих дјела код Славенског била је честа појава. Један дио својих дјела, првобитно у клавирској верзији, аранжирао је за различите извођачке саставе, тако да је „оркестарска верзија“ углавном била посљедња у низу аранжираних верзија једне исте композиције. Сличан примјер присутан је и у случају *Балканофоније*, уз коју исте године настају и *Балканска свита за гудачки оркестар* са аналогним темама (ставови свите: *I Српска игра*, *II Албанска пјесма*, *III Македоска игра*), као и збирка клавирских минијатура *Пјесме и игре са Балкана* (двје свеске са по седам ставова; I св. бр. 5 - *IV Моја песма*, *V Бугарска игра*). Неколико година касније (1935), Славенски је конципирао нову идеју изложивши план и скице за сценско уобличије *Балканофоније*.

и Македоније. Тачније, обје оркестарске свите засноване су, дијелом на мотивима из богатог плесног фолклора Балкана, а дијелом на ауторовим оригиналним музичким идејама, које се потпуно, органски спајају са аутентичним народним мелосом и хармонским и звучним миљеом које носи његов лични печат.

Однос према фолклору

Фолклор је за Славенског био полазна основа и први контакт са музиком. Није га примарно проучавао, анализирао или систематизовао, приступао му је више као стваралац, мање као истраживач и аналитичар. Залагао се за систематско и стручно записивање фолклорних мелодија, према којима се касније односио као према „материјалу“ за потенцијалне композиције тј. основи за каснију умјетничку надоградњу. Често није наводио изворе из којих је црпио аутентичне фолклорне мелодије; чак и тамо гдје наводи да је тема оригинална („*thema del autore*“ - II став *Четири балканске игре*), могуће је да постоји скоро идентичан фолклорни оригинал.⁶ Понекад оригиналне фолклорне теме цитира дословно, обрађујући их путем фолклорног варирања. Тако је у VII „Бугарској игри“ *Балканофоније* дословно цитирана фолклорна мелодија „Сношти си Јанка“. Интересантан је и фолклорни цитат који има улогу контрастног дијела или епизодне теме (цитат, шаљиви напјев „Тамо доле граду Цариграду“, поријеклом из Пирота, који се јавља у средњем дијелу I става „Српске игре“ *Балканофоније*. Осим оригиналних фолклорних цитата, примјећујемо да неке од тема „играчких ставова“ подсјећају на права народна кола. Таква је нпр. главна тема I „Српске игре“ *Балканофоније* као и I „Кокоњешће“ и III става „Српска игра“ из *Четири балканске игре*.

Основна садржајно-формална концепција Славенског почива на контрасту фолклорног поријекла, а и већина композиционих поступака своју основу такође има у фолклору. То се прије свега односи на формална рјешења наведених дјела, као и на њихово унутрашње структурирање засновано на фолклорном контрасту тј. формалном диптиху *пјевање - играње*⁷. За Славенског то су два основна пола фолклорног израза, као два начина манифестовања суштине балканског менталитета. Супростављање пјесме и игре односно мелодије и ритма, као један од основних контраста у фолклору, нашао је своју широку примјену управо у цикличном свитном облику, приближавајући

⁶ Појава која се најчешће јавља као последица третирања фолклорне мелодије као „материјала“ за компоновање.

⁷ Двојство *пјевање - играње*, као особен начин изградње форме кроз специфичан однос ставова, адекватно лаганим и брзим ставовима „класичне“ свите, једна је од првих уочених особености музике Славенског.

Славенског схватањима фолклорног експресионизма израженог кроз „раздвајање“ на мелодијске и ритмичке елементе, до њихове потпуне аутономије. Унутрашња формална изградња *пјесмично-игричних* ставова упућује најчешће на јединствен принцип – *дословно или варирано понављање истог мотива* или теме (типа а а₁ а₂ а₃...), какво се најчешће и сусреће у народној музичкој пракси, гдје је мелодијски образац константа, а текстуални дио промјењљив.

Што се тиче тематике и фолклорног основа мелодија, често запажамо склопове и ток народне мелодије са аутентичним звуком⁸. Из фолклора израстају и значајне константе музике Славенског – остинато и педал (препознатљивог фолклорног поријекла су квинтни педал, а нарочито дисонантни педал кварта и секунди, доминантан у III ставу *Балканофоније*).⁹ Фолклорног поријекла је и излагање теме у дисонанцама (пр. у I и VII ставу *Балканофоније*), а фолклорни утицаји проналазе се и у специфичној оркестрацији кроз настојања да начином свирања, регистром и типом мелодије коју одабрани инструмент изводи, дочара народни инструмент и његов карактер¹⁰.

Формална рјешења свитности

Као одраз композиторове тежње да за нове идеје изнађе и нове форме („фолклорно“ рјешење форме), уочавамо велике сличности у формалној концепцији ових дјела, истичући да су обје оркестарске свите, као цјелине, изграђене на контрастном диптиху *играње-пјевање* (у *Балканофонији*, од седам ставова, четири су игрична, а три пјесмена, нижу се по принципу контраста, преливајући се понекад један у други - *attaca* прелазима, што доводи до ефекта израженијег контраста; у *Балканским играма* - играчком карактеру I, III и IV става, контрастира лагани *пјесмени* II став, што значи да су ритмичка и линеарна компонента основ и главни фактор у дефинисању цјелокупне музичке сруктуре.

Поред овога, за Славенског је и оркестар средство у изградњи облика, чему свакако доприноси и варирање по инструменталним бојама. Због очигледних утицаја фолклорних веза, Славенски се не ограничава на одређени, увијек исти оркестарски састав, него тражи онај

⁸ У V „Румунској игри“ *Балканофоније* оркестар је сведен на 'групу народних инструмената' (солиста на фрули – кларинет; пратећи глас - виолина и дубоки бас са функцијом ударалке – контрабас, са ознакама за извођење *Quasi schlagwerk* и *Col legno*).

⁹ Праћење мелодија издржаним тоном или тоновима (дисонантног сазвучја) је једна од карактеристика домаћег фолклора.

¹⁰ У III ставу „Турска игра“, инструменти имају улогу „вокалних солиста“ гдје дрвени дувачки инструменти имитирају назални начин пјевања.

који ће најбоље одговарати тематици и садржају дјела. Тако се не устручава да у наведеним симфонијским свитама, у појединим ставовима, симфонијски оркестар користи у скраћеном саставу „камернизован“¹¹, уз појаву елемената концертантности. Поступак „прочишћавања“ музичког језика, уз поједностављење фактуре, свођењем оркестрације на елементарне нивое (мелодија и пратња), уочљива је карактеристика наведених дјела и оцртава њихову „блискост“ са фолклором. Тачније, солистичко излагање тема се често сусреће у *пјесменим* ставовима, у којима је мелодијски елемент примаран¹².

Линеарност, као поступак произашао из народне музичке традиције и као један од најзначајнијих принципа заговорника фолклорног експресионизма, код Славенског представља доминантан поступак који за посљедицу има контрастирање и супростављање читавих ставова или дијелова, као пјесмених и играчких (у пјесменим доминира мелодијска, а у играчким ритмичка компонента).

Пјевање, као дио диптиха, уздиже мелодијску линију до апсолутног принципа, а њен изражајни потенцијал зависи како од њеног склопа, тако и од структуре љествичне основе у оквиру које се креће. Мелодика *пјевања* код Славенског, слободна је у такту и мјери, изразито богата, модалне основе уз примјену различитих врста фолклорних љествица које композитор често користи на начин да типично фолклорне варијанте везује за одређену тематику или локацију, често и модификоване (нпр. балкански мол, истарске љествице, пентатонски низ и сл.). Мелодија код Славенског подложна је свом унутрашњем развоју кроз поступак „полифонизације“ мелодије¹³, а њена аутономност иде тако далеко да она одређује не само вертикалу, него и форму (облик се развија најчешће имитационим или принципом понављања, али без мотивске разраде). Једноставни мелодијски модели се тако слажу један до другог или варирају, без тематског развијања. Форма је због тога или рапсодична, или показује контуре класичног тродјелног облика. Интересантан је и начин на који Славенски формира и излаже

¹¹ У III ставу *Балканофоније* одбацује прво лимене дувачке инструменте, IV став своди на квинтет, а у V ставу, који асоцира на „фолклорну групу“ музичара, уводи трио необичног састава (кларинет, виолина, контрабас). Народни напјев II става *Балканских игара* такође је повјерен камерном саставу (гудачи уз по једну флауту, обоу и кларинет).

¹² Примјери: II став *Балканофоније* „Албанска песма“ (обоа соло), II став „Преспанска“ (тема се спроводи кроз солистичке дионице флауте, обое, кларинета и виолине), или V став *Балканофоније* „Румунска“ (носилац мелодије је соло кларинет, као елемент фолклорног миљеа).

¹³ Појава „допуњавања“ мелодијских линија гдје се поред основне мелодијске линије јављају и „контрапунктске мелодије“ што директно утиче на даљу разраду основне мелодије (теме) и доводи до полифоног начина обраде и излагања тематског материјала.

мелодијску линију у симфонијским свитама, што у основи зависи од „пјесмичног“ или „игричног“ контекста. *Пјесмене мелодије* стално теже постизању што веће звучности, ширећи се слојевито по оркестру, често и солистички донесене, док су *играчке мелодије*, окарактерисане изразитом ритмичношћу, претежно кружне са утврђеним ритмичким формулама.

Играње, као дио диптиха, обично тонално диференцираније (често конципирано битонално или политонално) дјелује као изненадни контраст, проглашавајући ритмичку аутономију у најразличитијим видовима и афирмишући ритам као основни покретачки принцип. Као такав, најчешће се појављује у виду „остинатних плоха“ на разним висинским нивоима, при чему је мелодија над њима сведена на минимум. Често се базира на чврстом основном метру који ремете синкопе, паузе, акценти, промјене такта и слично, или се ради о слободном ритму, често преузетом из фолклорних модела, или са чврстом полиритмиком народне игре. У играчким ставовима, ритам (метро-ритмичка структура) је примарна категорија; намеће се као стални образац током игре, дозвољавајући притом дјелимичне мелодијске или хармонске промјене. Често таква понављања прате и изразити динамички контрасти. Има ставова у којима је задати ритам, као покретач и окосница облика, језгро из којег се развија читава мелодијска и формална структура.¹⁴

Ритам је за Славенског, поред мелодије, главна компонента израза. У симфонијским свитама Славенски користи ритам на више различитих начина:

1. Ритам као саставни дио мелодије, гдје је углавном примијењена слободна метрика фразе са честим смјењивањима метричких ознака (врсте такта) уз „диминуирање“¹⁵ нотних вриједности. Полиметрија се често појављује на почетку става, у уводу. Понекад су смјене врло нагле и брзог темпа са често и неуобичајеним ознакама (*Furioso*, *Lento misterioso*, *Balkanico* и сл.), што свакако доприноси интензивнијем развоју структуре дјела.

2. Ритам као језгро, главни садржај и покретач облика, уочавамо у III „Турској игри“ *Балканофоније*. Ритам је овдје основ за развој свих осталих компонената: из њега израста мелодија, развијају се различити ритмички и мелодијски мотиви, утиче на оркестрацију (доминантна употреба ритмичких инструмената). Основна ритмичка формула од пет тактова понавља се више пута, „распадајући“ се потом на све мање мотиве. Убрзавање ритма, уз диминуирање (сажимање) нотних

¹⁴ У III ставу *Балканофоније* „Турска игра“, ритам дочарава обред игре турских дервиша.

¹⁵ Сажимање трајања нотних вриједности, савремен поступак, термин преузет од О. Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992).

вриједности, прати и убрзавање темпа (*Molto grave – Moderato – Allegro – Allegro vivace*), а примат поново преузимају ударалке односно тимпанни, водећи до врхунца.

Поред ових основних карактеристика ритма, уз присуство аутономије ритмичког елемента, овдје можемо додати и **разноврсна ритмичка варирања тема**, као један од начина уобичајених за изградњу структуре дјела. (*Балканофонија*, VI став).

На овај начин ритам и мелодија (ритмичка и линеарна компонента) у симфонијским свитама Славенског постају основ и главни фактор у дефинисању цјелокупне музичке сруктуре.

Као окосницу облика ставова оба дјела, често уочавамо педал и остинато, који се најчешће примјењују у уводу појединих ставова.

Табела 1

Преглед формалних образаца ставова *Балканофоније* и *Четири балканске игре*

Формални образци ставова						
„Балканофонија“						
I став „Српска игра“ <i>Тродјелна структура са уводом</i> А Б А ₁	II став „Албанска песма“ <i>Варијантна форма</i> А А ₁ А ₂ Низање варираних одсјека основне теме а (а а ₁ а ₂)	III став „Турска игра“ <i>Слободан (рапсодичан) облик</i> 3 слоја: - Ритмичка дионица - 2. мелодијске линије - Педал	IV став „Грчка песма“ <i>Дводјелни облик</i> А Б Развијање из једног тематског језгра	V став „Румунска игра“ <i>Варијантна форма</i> А А ₁ А ₂ Низање варираних одсјека основне теме (а а ₁ а ₂)	VI став „Моја песма“ <i>Тродјелна пјесма</i> А Б А ₁ (једина „традиционална“ форма)	VII став „Бугарска игра“ <i>Облик варијација</i> А А ₁ А ₂ + каденца А ₃ А ₄ А ₅ + каденца
„Четири балканске игре“						
I став „Коконешће“ <i>Тродјелна структура са уводом</i> А Б А прелаз	II став „Преспанска“ <i>Варијантна форма</i> А А ₁ А ₂ низање варираних одсјека основне теме (а а ₁ а ₂)	III став „Српска игра“ <i>Варијантна дводјелна форма</i> А Б Низање вариран. одсјека основне теме (а а ₁ а ₂)	IV став „Тешкото“ <i>Дводјелна структура</i> А Б Са контрапунктским спојем тема			

Овако конципирана *симфонијска свита*, један је од облика који је највише заокупљао пажњу Славенског. У оваквим облицима фолклорни утицај је био најјачи, почевши од тематике, гдје назив става упућује и на поријекло фолклорне инспирације, преко садржаја – оригиналног или имагинарног фолклора, до основне структуре тј. начина изградње облика примјеном различитих композиционих поступака.

Након сагледавања формалних образаца свих ставова наведених дјела, можемо издвојити неколико основних начина грађења макро и микро форме, који се намећу као специфична формална рјешења везана за поједине ставове:

1. Разуђене варијантне форме, у оквиру којих је грађење већих цјелина постигнуто надовезивањем мањих фрагмената, учачамо у I, II, V и VII ставу *Балканофоније*, као и у II и III ставу *Балканских игара*.

- Тако је у I „Српској игри“ *Балканофоније* основни облик, **тродјел типа АБА₁**, у ствари сачињен од три теме које се нижу путем варираног понављања у различитим инструменталним варијантама као **аа'-бб'-а₁а₁'-б₁б₁'-прелаз¹⁶-ц-а-б**. Сличних формалних образаца је и I игра „Кокоњешће“, са карактеристичним појавама кратких увода¹⁷ (као „припрема“ за почетак) и IV „Тешкото“¹⁸ из *Балканских игара*.
- **Тродјелни облик изграђен низањем варираних одсјека основне теме а а₁ а₂**, налазимо у II „Албанској пјесми“¹⁹ и у V „Румунској игри“²⁰ *Балканофоније*, којима се придружује и идентичан облик II става „Преспанске“²¹ *Балканских игара*.
- **Сложенији тип** оваквог „фазног“ развоја основног тематског обрасца налазимо у посљедњем VII ставу *Балканофоније*, „Бугарској игри“, који има **облик варијација**, а током којих се **тема варира на начин народне музичке праксе**. Варијанте основне теме А нижу се у виду шеме: **А А₁ А₂ – А₃ А₄ А₅** (на крају А₂ и послѣје А₅ се налази каденцирајући одсјек). У оквиру сваког дијела налази се тема фолклорног поријекла (**а**)²² са два припјева (**б** и **ц**), па микроструктура овог става има сљедећу

¹⁶ изграђен од тема а и б.

¹⁷ „Уводни“ акорд гудача аналоган је почетку *Балканофоније*

¹⁸ По облику дводјел типа А (а а₁ а₂ а₃) **Б** (б, б¹ б₂+а б₃+а б₄) гдје у дијеловима **б₂** и **б₃** долази до контрапунктског споја тема **а** и **б**.

¹⁹ У „Албанској пјесми“ тема, широког даха, у еолском модусу, се излаже у различитим оркестарским варијантама (у првом дијелу тему доноси обоа, у другом - кларинет и фаготи, у трећем - хорне), мијењајући своју „боју“ и „интензитет“ (p -f- ff)

²⁰ у *Румунској игри*, најкраћем ставу од свега 38 тактова, дијелови **а а₁ а₂** се могу означити као развојне фазе једне исте теме, периодичне структуре, у лидијском модусу, са крајње поједностављеном хармонизацијом, сведеном на ритмизован тонично-доминантни педал.

²¹ Слободан облик, по узору на народну традицију (**а а₁ а₂ а₃**), настао надовезивањем одсјека на бази понављања сновне теме, уз варирање њеног хармонског окружења или транспонована у други регистар.

²² Основна тема је оригинална фолклорна мелодија (бугарска пјесма уз плес) „Сношти си Јанка“, састоји се из три дијела: основне мелодије (а) и два припјева (б и ц).

шему: **абц** – **а₁б₁ц₁** – **а₂б₂ц₂ц₃** + **каденца** – **а₃б₃ц₄** – **а₄б₄ц₅ц₆** – **а₅б₅ц₇** + **каденца** (подвлачимо извјесну аналогију са I ставом). И у овом низу варијација основна тема се не мијења (овдје чак задржава и исти тоналитет). Варира се само њено окружење (хармонија, оркестрација, агогика). Тему у VII „Бугарској игри“ чине: **а** – поновљена мала реченица, **б** – мали период, **ц** – мали период, и то су и најчешћи облици излагања основног тематског материјала. Типично је и поступно ширење тематског материјала по инструменталним групама, поступно повећавање звучног волумена до ефекта „финалне експлозије“ теме у *tutti*-оркестру.

2. **Слободан (рапсодичан) облик**²³, у коме главни дио доноси ритмичка група инструмената (тимпани, гран каса и там-там, као имитација свирања на гочу); уочавамо у III „Турској игри“ *Балканофоније*. Језгро овог облика је дато у виду ритмичке „формуле“ од 5 тактова, која се понавља три пута (т. 1–15) и након чега се „распада“ на поједине ритмичке мотиве (т. 16–30). Уочавамо слободно и релативно независно одвијање три тока (три слоја): **1. Ритмичка дионица** (са основним „обрасцем“ од пет тактова који се варирано понавља); **2. Двије мелодијске линије**, слободне, мелизматичне, у ха-молу еолском, које слиједу једна другу, контрапунктски се преплићући у некој врсти имитације, често и у међусобном секундном односу (флаута пиколо и флаута) и **3. Педал** (у секундама и квинтама) у који се повремено уграђују мањи мотиви, а које третитамо као његов интегрални дио.
3. **Дводјелни облик (АБ)**, који се остварује непрекидним развијањем из једног основног тематског језгра, уочавамо у IV ставу „Грчка песма“²⁴ *Балканофоније*, као и у IV ставу „Тешкото“ *Балканских игара* гдје у дијелу **Б** долази до контрапунктског споја тема **а** и **б**. „Грчку песму“, у ствари, можемо посматрати као *прелазни став* између *слободног облика* III „Игре турских дервиша“ и *разуђене варијантне форме* VII „Бугарске игре“.
4. **Тродјелна пјесма типа АБА₁**, коју везујемо за VI став „Моја песма“, је једина „традиционална“ форма коју можемо издвојити и то као посљедње „пјевање“ у свити *Балканофонија*. За разлику од

²³ На облик овдје директно је утицао садржај чија је суштина у слободном развоју појединачних компоненти игре, а изражен утицај фолклора потиче и од вјерског обреда.

²⁴ У првом дијелу (**А**) овог става излаже се тема (**а**), велика реченица (2+2+4) - *Largo espressivo* (т. 1–8, флаута), која се потом понавља у двогласној канонској имитацији - *Moderato* (еглески рог и виола) и четворогласној канонској имитацији - *Allegro* (флаута, виолончело, енглески рог и виола). У другом дијелу (**Б**) гради се нова тема – **б**, проширена велика реченица (т. 26–38, флаута), изведена из основне теме (**а**) дјелимичном инверзијом и ретроградним излагањем (т. 31–39, енл. рог).

претходних пјесмених ставова, овај посљедњи, углавном је повјерен гудачима²⁵, са специфичним „сординираним“ начином извођења. Уочавамо доминацију двије теме (**а** и **б**) које се развијају путем варирања и контрапунктског рада, а цијели облик је заокружен репризом теме **а**.

Након сагледавања формалних образаца и композиционо-техничких поступака примјењених при обликовању овог свитног облика, можемо извести неке основне **закључке**:

- Оба дјела потичу из истог инспиративног језгра и остварена су примјеном сличних композиционих поступака.
- Композитор ријетко прибјегава традиционалним облицима, а када се за такве одлучи, онда покушава да нађе ону форму која одговара основном фолклорном контрасту *пјесменог* и *игрчког*.
- У микроструктури, грађење већих цјелина је постигнуто надовезивањем мањих фрагмената.
- Мелодија и ритам (као пандан пјесми и игри), основне су компоненте музичког ткива наведених композиција, а њихово издвајање на ниво примарних категорија, резултат је „експресионистичке редукције“²⁶.

Из прегледа формалних рјешења оркестарских свита, могу се дефинисати и **основни начини њиховог композиционо-техничког обликовања**:

- **Фолклорно варирање** тј. варирано понављање основних тема. Притом је карактеристично различито хармонско „бојење“ које окружује главну мелодијску линију. Понављања у смислу репризе су ријетка и уколико је реприза тематска, углавном није и тонална (VI став „Моја песма“ *Балканофоније*). Репризе, ако се појављују као тонално-тематске, кратке су и у виду реминисценција (I „Српска игра“ *Балканофоније*). Једина права потпуна тематска реприза уочена је у I ставу „Кокоњешће“ из *Четири балканске игре* (у цјелини се репризира I дио са седам мотивских цјелина, а основни тоналитет се успоставља тек при крају репризе).

²⁵ „Реминисценција на гудачки квартет“ је напомена која стоји у поднаслову става, а односи се на Први гудачки квартет, тј. на *прву тему* I става овог квартета која чини окосницу VI „Моје песме“, појављујући се на почетку као аутоцитат (I виолине).

²⁶ У својој студији *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945 године*, Марија Бергамо наводи три основна фактора Славенсковог експресионизма: „експресионистичка редукција на фолкор“, „аутономија мелодијског елемента“ и „аутономија ритмичког елемента“ (Бергамо, 1980: 67).

- **Експонирање најчешће само једне главне теме** (тематске цјелине) у оквиру става, на чијем линеарном развоју се гради читав облик (варирањем, имитацијом и надовезивањем сродних мотива)²⁷.

- **Варирање по инструменталним бојама**, проистиче из композиторовог особеног третмана оркестра, као јединственог „звучног простора“, проналазећи у њему могућност обликовања свих елемената свог музичког језика: мелодије, ритма, облика и тематике.

Издвојићемо и неке специфичности које можемо окарактерисати као константе, уткане као саставни дијелови њиховог музичког ткива:

- фрагментарност форме,
- промјењљивост метро-ритмичке структуре,
- прегнантан ритам,
- коришћење остината на карактеристичним остинато-моделима и
- честа употреба педала.

Овдје, као константе, можемо додати и

- специфичне ознаке за темпа и
- необичне и бројне агогичке ознаке.

У погледу формалне концепције као константе издвајамо:

- присуство контраста на бази пјевање-играње и
- примјену варијационог принципа као фолклорног варирања.

Поријекло свих уочених елемената примарно је из фолклорних извора²⁸.

Дакле, наглашена линеарност, кроз полифоно вођење тонално слободних линија и наглашен и аутономан ритам фолклорног поријекла, двије су основне компоненте Славенсковог композиционог метода у наведеним дјелима. То су уједно и основни антиромантичарски, експресионистички квалитети његовог музичког језика и представљају видове типичне „експресионистичке редуције“ на елементе тј. потребу да се они изолују и аутономно развијају.

У том контексту, хармонија, постављена у други план, показује противрјечност; с једне стране, ослањање на чисте трозвуке, на дуге оргелпункте (са тоналним смислом), на тонална мијешања (у смислу дурских и молских ступњева), уз избјегавање импресионистичке хроматике и сложених алтерованих структура. Са друге стране, уочавамо веома дисонантне вертикалне склопове, који су понекад резултат политоналне хармоније, а понекад настају као резултат тражења одређене звучне боје или интензитета, при чему настају гроздови-кластери или склопови који садрже свих 12 тонова хроматске скале. Управо у оваквим поступцима, базираним на елементима традиционалног и савременог, огледа се карактеристичан однос

²⁷ Поступак фолклорног поријекла сродан поступцима Бартока (Béla Bartók, 1881–1945) и Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971).

²⁸ Из њега проистичу неки облици педала као што су „фолклорне квинте“ и „фолклорне секунде“, као и неки поступци са остинатом (слободно понављање у виду остинатног модела, као фолклорна импровизација).

Славенског према фолклору, јер користећи мелодијско-хармонску основу на начин како су то чинили композитори националних школа IX вијека, редукује фолклорни образац „експресионистичким поступком“²⁹. Наизглед, то је синтеза различитих, супротних поступака, што и иде у прилог констатацији да су супротности одлика његовог стила у цјелини.

Посматрајући основне чиниоце стварања Славенског као спој архаичног и модерног или као спој супротности које су често у различитим контекстима и међусобним односима, можемо јасно уочити његов особен стилски профил. Неки музиколози су га сматрали представником националног смјера.³⁰ Хрватски композитор и диригент Рикард Шварц (Rikard Schwarz, 1897–1941) назвао га је „чистим романтичарем“, упоређујући његово одушевљење Балканом са одушевљењем композитора-романтичара Оријентом (Švarc, 1933: 167–171). Јосип Андреис, (Josip Andreis, 1909–1982), мада га сврстава међу представнике националног смјера, сматра га и „композитором чија су изражајна средства, у вријеме када их је почео примјењивати, била уистину савремена“ (Andreis, 1989: 350). Словеначки музиколог и педагог Марија Бергамо сматра да је право одређење везано за његову музику „управо прилаз који полази од експресионистичких премиса, укључујући и романтичарску основу“ (Бергамо, 1980: 66).

Многи савременици Славенског су третирали као композитора који своја дјела базира искључиво на фолклору, али примјењујући притом средства која се разликују од уобичајених, везаних за традиционални, класично-романтичарски формални концепт. Декларисали су га као ствараоца који настоји одбацити постојеће шаблоне и у народној музици истражити нова средства и формалне обрасце свог умјетничког стварања. Сва ова тумачења указују на немогућност да се његов стилски правац дефинише једнострано. Јер, стваралаштво овог композитора спаја различите, понекад и противрјечне тенденције: романтичарско интересовање за фолклор и тежњу да се њиме изразе различити садржаји, импресионистичко доживљавање звука и звучних боја, експресионистичке поступке са тонским материјалом и елементе неокласицизма. Ако свему овоме додамо и често присутан изразито лични приступ сваком од наведених тумачења (стилова), онда можемо слободно рећи да одредница „фолклорни експресионизам“, која експресионизам поима у ширем значењу од самог експресионистичког стила музике XX вијека, најближе одређује стил овог композитора.

²⁹ Поступак супростављања аутономног мелодијског (линеарног) и ритмичког елемента.

³⁰ Стана Ђурић-Клајн (1905–1986) га чак сматра „најизразитијим представником националне струје између два рата“, а по композиционом поступку сврстава га у „музичке примитивисте“ (Ђурић-Клајн, 1971: 35)

Овакво стилско одређење у потпуности се може примјенити и на оркестарске свите Јосипа Славенског, јер је управо у оркестарској музици, Славенски вјешто успоставио спону између фолклора као одређења и савременог личног израза.

Коришћена литература:

- Andreis, Josip. (1989). *Povijest glazbe*, IV. Zagreb: Liber-Mladost.
- Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, књига DXXVI. Београд: Српска академија наука и уметности, посебна издања.
- Божанић, Мина. (2012). *Организација музичког простора у камерним дјелима Јосипа Славенског и Љубице Марић, мастер рад*. Београд.
- Грујић, Сања. (1983). *Оркестарска дела Јосипа Славенског*. Београд: Факултет музичке уметности, 139–141.
- Грујић, Сања. (1984). Улога фолклора у оркестарским делима Ј. Славенског. *Звук 2*, Сарајево.
- Ђурић-Клајн, Стана. (1971). *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: Pro Musica.
- Милин, Мелита. (2006). Етапе модернизма у српској музици. *Музикологија*, 2006/6, 103.
- Милојковић-Ђурић, Јелена. (1980). *Музика као део српске културе*, гл. I. Београд, 54.
- Пејовић, Роксанда. (1985). Прилог монографији Јосипа Славенског. *Звук 1*. Сарајево.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета.
- Sedak, Eva. (1984). *Josip Stolcer Slavenski - skladatelj prijelaza, sv. 1*. Zagreb: Muzikološko-informativni centar i Muzikološki zavod.
- Švarc, Rikard. (1933). Josip Slavenski i njegova klavirska dela (Josip Slavenski and his piano works). *Zvuk 5*. 167–171.

SUMMARY

ELEMENTS OF CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN FORMAL SHAPING OF ORCHESTRAL SUITES *BALKANOPHONY* AND *FOUR BALKAN DANCES* BY JOSIP Š. SLAVENSKI

MA Biljana Štaka

Slavensky's musical creation begins at a time when music in this region was at a significant turning point. The time of his education marked a period of stylistic pluralism in European music, the emergence of new compositional techniques, as well as the search for new sound sources. Slavensky did not remain immune to everything. Because of the pronounced sensibility to folklore, new techniques also influenced the new approach to musical folklore, which is characterized in our musicological literature as „folk expressionism“. Orchestral suites *Balkanophony* and *Four Balkan Dances*, as compositions originating from the same inspirational core and which have been realized through the use of similar compositional methods, are linked by a reflection of the composer's aspirations to find new forms for new ideas

(„folklore solution of form“). The aim of this work is to present elements of the modern and traditional, through comparative overview orchestral suites *Balkanophony* and *Four Balkan Dances*, which are present also in the ways of constructing their formal patterns (even in microstructure) and in their composition-technical shaping. Methods of analysis, comparison and systematization, we singled out a few basic ways of building macro and micro forms, which are imposed as specific formal solutions related to particular attitudes. We presented the basic factors of Slavensky creation as a combination of opposites that are often in different contexts and relationships, thus come closer the definition of his particular style profile, pointing out that, by combining different, sometimes contradictory tendencies, he succeeded in establishing a connection between folklore as a commitment and contemporary new personal expression.

Key words: Slavensky, contemporary, traditional, orchestral suites, *Balkanophony*, *Balkan Dances*.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

Зборник радова / Научни скуп Дани Војина Комадине
"Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1", Источно
Сарајево, 13-14. децембар 2019. ; [главни и одговорни уредник
Мирадет Зулић]. - Источно Сарајево : Музичка академија
Универзитета у Источном Сарајеву, 2020 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 342 стр. : илустр. ; 21 cm

Податако уреднику преузет из импресума. - Текст ћир. и лат. -
Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Summeries.

ISBN 978-99976-902-1-0

COBISS.RS-ID 129609985