

# ВОКАЛНА ФОЛКЛОРНА ТРАДИЦИЈА И ЕЛЕМЕНТИ КРАЉИЧКОГ ОБРЕДА У КОМПОЗИЦИЈИ КРАЉИЦЕ - КАМЕРНА ФАНТАЗИЈА ЗА ВОКАЛНО-ИНСТРУМЕНТАЛНИ АНСАМБЛ, ЖЕНСКИ ГЛАС И ЕЛЕКТРОНИКУ ДОРОТЕЕ ВЕЈНОВИЋ

др ум. Доротеа Вејновић  
Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности Нови Сад  
E-mail: teavejnovic@hotmail.com

УДК: 78.02  
78.071.1 Вејновић, Д.

*Оригиналан научни чланак*

**Сажетак:** Теоријски рад о делу „Краљице – камерна фантазија у седам ставова за вокално-инструментални ансамбл, женски глас и електронику“ је студија која описује полазишта и поступке спроведене у композицији. У раду се обрађује идеја о употреби изворног српског музичког фолклорног идиома, кроз аналогију и кореспонденцију са савременим музичким изразом. Снажна семиотичка стања садржана у тексту песама краљичког обреда исказана су кроз синтезу музике и текста, истраживачки аспект тембралних прогресија, и феномене који имају пандан у особеностима краљичког обреда. Ова тематика је иницирала аналитичко сагледавање обреда и музичко-формалних структура народног напева и испитивање могућности употребе ових карактеристика у пољу савремене композиције.

**Кључне речи:** композиција, традиција, анализа, краљичке песме

## **Анализа композиције и избор тематике**

Камерна фантазија „Краљице“ састоји се из седам ставова. Процес изградње музичког тока усмерен је ка стварању синергије вербалног текста краљичких песама и музичког материјала. Формална концепција композиције настаје као резултат програмске структуре текстуалног предлошка који је добијен одабиром и монтажом фрагмената песама краљичког обреда. Редослед обредних радњи имплицитно иницира организацију и след одабраних песама, а значење текста и основна симболика сваке појединачне радње у обреду фигурира као предуслов за организацију структуре ставова. На макроплану камерне фантазије „Краљице“ могу се уочити назнаке цикличности у погледу карактера појединих одсека у ставовима. У питању је јасан играчки карактер трећег и шестог става, као и повезаност другог и седмог става на тематском плану и појава реминисценције на поједине специфичне звучне боје. Иако се одређени ставови надовезују један на други без паузе – *attacca*, постоји јасна граница која их формално одваја.

Обредна игра Краљице дуго се одржала у народу, пре свега у Војводини и југоисточној Србији. Поједини истраживачи у овом обреду налазе реликте древних женских колективних иницијација, које потичу још из доба матријархата. Краљице се могу сматрати за обред анимистичко-магијског значаја, са циљем да се утиче на род усева и општу плодност. Анализа краљичких игара даје закључак да се ради о

земљорадничком обреду насталом у матријархалном друштву и откривају се трагови магије плодности, култа персонификације божанстава, иницијације и култа предака (Зечевић, 1973: 40). Под утицајем цркве, стара веровања су християнизована и везала су се за хришћански празник Духови (празник Тројице).

Ова тематика иницирала је аналитичко сагледавање обреда и музичко-формалних структура народних напева и ауторка се у камерној фантазији бави испитивањем могућности употребе ових карактеристика у пољу савремене композиције.

Мултидимензионалност краљичког обреда и текстова краљичких песама као што су друштвени и психолошки аспект, окружење у којем се ритуал одвијао, специфичне улоге протагонисткиња обреда и наглашена музичка и визуелна компонента која симболично приказује ток дешавања обреда, омогућава да се композиција „Краљице“ одвија у глобалном смислу као вишеслојна структура где се музички, вокални и визуелни слојеви међусобно преплићу. Традиционални обред дефинише се као културни текст састављен из низа елемената који припадају различитим *кодovima* (Јокић, 2012: 7). *Акционални код* представља редослед одређених ритуалних радњи, *предметни код* подразумева свакодневне или специјално израђене предмете, док *вербални код* представља усмене формуле и пропратне речи у ритуалу. Када се говори о *персоналном коду*, мисли се пре свега на извођаче и лица којима су упућене ритуалне радње. Поред поменутих кодова, у традиционалном обреду постоје и *локативни, темпорални, музички и ликовни код*. Овакав начин саопштавања порука је основна карактеристика митске информације којој се на тај начин обезбеђује стабилност механизма преношења. При томе, пренаглашавањем и преувеличавањем сваког од поменутих кодова, које се по правилу врши у сваком ритуалу, долази до семиотичког удвајања (Баибурин, 1993: 201). Ови елементи, пре свега предметни, вербални, персонални и музички код, представљају базу за програмску организацију музичког и сценског материјала уметничког пројекта „Краљице“. У овом пројекту, снажна семиотичка стања садржана у тексту исказана су кроз синтезу музике и текста и спој традиционалне фолклорне музике и савременог хармонског језика и музичког израза.

### Пролог – *Немо коло*

Прву целину композиције „Краљице“ карактерише експозициони принцип излагања музичког материјала. Наслов овог става указује на архаичну народну игру која води порекло из Лике. Принцип *затвореног* кола, које је учестало у краљичком обреду, карактеристично је за игру под називом *немо коло*. Насупрот *отвореном* колу, оно имплицира ритуално повезивање учесника обреда са светом предака. *Затворена* кола се из тог разлога повезују са архаичним играма посвећеним

прецима, играма на гробљу и играма са одређеним магијским конотацијама. Будући да *затворено* коло није уобичајено у народним играма, и с обзиром на егзалтиран начин извођења овог кола, ауторка га сматра погодним за повезивање са елементима савременог музичког израза и са идејом *оностраног* света, који у композицији „Краљице“ представља једну од основних идеја - повезивање супротности, однос *свог* и *туђег*, помирење света живих и мртвих кроз ритуално удвајање стварности.

*Глуво* или *немо коло* карактерише играње без инструменталне пратње и без певаног текста. Током играња, учесници прате команду коловође, а ритам одржавају водећи се звуковима зveckања тока на чермама момака и ћердана на ношњи девојака. Ударци стопала играча су пренаглашени и такође представљају оријентацију приликом праћења ритма. У колу акценат није на естетици играња, већ на исказивању снаге играча који учествују у игри.

Карактер првог става представљен је ознаком *dark, hallucinatory*. Приликом одабира квалитета звукова и шумава, критеријум су испуњавали они звукови који се по личном афинитету ауторке могу сматрати *сировим, необрађеним* звуком, са архаичном конотацијом (*robust, raw*). Избор инструмената је у складу са овим критеријумом и подразумева употребу перкусија и проширене извођачке технике на клавиру, који такође добија *перкусивну* улогу. Други слој композиције односи се на предметни код и на његово превођење у музички медиј. Употреба предмета од апотропејских материјала и облика у обреду, директно се преноси на извођачки апарат. На самом почетку става, сваки члан вокалног ансамбла користи један или више предмета са ритмичком и *тембралном* улогом: калимбу - инструмент кружног облика од природног материјала (симбол апотропејске моћи), огледала, новчиће (дукате) и ланчиће.

Први одсек траје од 1–17. такта. У питању је целина грађена по принципу репетиције, у којој ритмичка компонента има примарну улогу. Ритмичка структура се састоји из два карактеристична ритма који чине пунктирана осмина са шеснаестином и квинтола у трајању шеснаестина (пример 1). Због своје учесталости у складу је са идејом *затвореног* кола, и ритуалног понављања истих корака у току обредне игре. Наведена ритмичка структура се излаже у другом гласу техником природне имитације и имитације у огледалу. Својеврстан ритмички контрапункт чини први слој овог одсека, и његово понављање има регресивну путању, од учесталог до све разуђенијег наступа гласова. Наступ имитационих ритмичких образаца се завршава истовремено са наступом другог одсека првог става, када главну ритмичку улогу преузима деоница чинеле.

## Пример 1

Имитациони ритмички модел, I став, т. 1–5

The musical score for Example 1 consists of four staves, Voice I to IV, in 8/8 time. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked with a 7/8 time signature. The third measure is marked with an 8/8 time signature. The fourth measure is marked with a 7/8 time signature. The fifth measure is marked with an 8/8 time signature. The score includes various annotations such as 'chains', 'bounce ad lib. rhythmic pattern', 'coin, mirror', 'stroke coin on mirror, precise rhythm', 'mp', and 'p'.

У деоницама гудачког квартета уочава се мотивски материјал преузет из народног напева који се излаже у електронском медију кроз цео први став. Специфичан глисандо-гест који је чест у краљичким песмама има две функције.

У првом делу напева јавља се као секундно узлазни предудар, а у другом делу напева, глисандо тонови имају оноματοпејску функцију која је у првом одсеку композиције представљена тембралном компонентом у гудачком квартету. Глисандо-покрет изведен техником свирања испред (*in front of the bridge*) и иза мостића (*behind bridge*) изводи се истовремено у свим инструментима гудачког квартета.

Мотив се у току овог одсека постепено преноси из једног инструмента у други арбитрарним следом. Пред крај првог одсека првог става, деонице гудачког квартета поново истовремено изводе глисандо-мотив који је предстаљен у техници *scratch*, преклопљених жица, и овај мотив фигурира као сигнал краја првог одсека.

Насупрот разуђеном ритму и ситним нотним вредностима, у 6. такту се у деоници клавира јавља *удар* специфичне звучне боје, после којег следи треперење звука у дубоком регистру клавира. После ударца у деоници клавира, гудачки инструменти изводе тонове у тремолу.

Наступ клавира има улогу сигнала почетка наступа наснимљеног материјала у електронском медију. Звучни *удар* у форте динамици динамички подвлачи наступ наснимљеног гласа који се јавља у деоници електронике (пример 2).

## Пример 2

Деонице клавира, гудачког квартета, вокалних извођача и електронике, I став, т. 6–10

The musical score for Example 2, measures 6-10, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Piano (Pno.):** Features two staves. The upper staff includes performance instructions: "palm stroke on strings" (marked with a circled IV) and "scrape on strings" (marked with a circled III). Dynamics include *f*, *sfz*, and *pp*.
- Violin (Vc.):** A single staff with a rest.
- Violin I (Vc. I):** A single staff with a rest.
- Violin II (Vc. II):** A single staff with rhythmic patterns and accents.
- Violin III (Vc. III):** A single staff with rhythmic patterns and accents.
- Violin IV (Vc. IV):** A single staff with rhythmic patterns and accents.
- Violin I (Vin. 1):** A single staff with melodic lines and dynamics like *mp*.
- Violin 2 (Vin. 2):** A single staff with melodic lines and dynamics like *mp*.
- Viola (Vla.):** A single staff with melodic lines and dynamics like *mp*.
- Violoncello (Vcl.):** A single staff with melodic lines and dynamics like *mp*.
- Electronic (El.):** A single staff with a "CUE 1 (ancient chanting)" section, represented by a dense, textured sound.

После наступа малог бубња, који доноси *ритмичку каденцу* у тактовима 17-24. почиње други одсек првог става, ознаком *Piu mosso*. Основни градивни материјал овог одсека налази се у деоницама вокалних извођача. Оне изводе ритам у изворном облику ударцима стопала о под, као приликом традиционалне игре, с тим што остају у месту. У деоници перкусија *thunder sheet* излаже се вариран ритам обредне игре у диминуцији.

Ритмичке моделе чине две елементарне групе дводелних и троделних тонских трајања, у симетричној сложеној подели. Тонални план првог става састоји се од тона –ге– према којем гравитирају кратке фразе изложене у гудачком квартету у имитационом виду. Око тона –ге– јављају се тонови –еф– и –ас– као доња и горња вођица (испод и изнад финалиса). Трећи одсек почиње излагањем изворног ритма немог кола у 51. такту (пример 3).

### Пример 3

Ритмички модели *Немог кола*, I став, т. 51–57

Последњи одсек првог става (такт 65.) надовезује се ланчано на претходни одсек и започиње мелодијским материјалом у деоницама вокалних извођача, који по први пут изводе певани текст. Наступ вокалних извођача је сигнал почетка за наступ целокупног снимка обредне песме у електронском медију, који се до овог момента излагао само у фрагментима. Са почетком обрађене мелодије у електронском медију почиње кулминација првог става, завршно са 78. тактом. Први став завршава инструмент који је и започео став – калимба. Калимба доноси финалис и доњу вођицу који су суперпонирани и чине интервал мале септима –ге–, еф–. Овај интервал подвучен звуком чинеле представља сигнал краја првог става.

### Други став – *Песма Русалке (Излазак из воде)*

После кулминационог платоа у првом ставу, наступа први одсек другог става, прозрчане фактуре и суптилне звучности. За разлику од претходног става у којем доминира ритмичка компонента, *Песма Русалке* је став којег карактерише рад са звучним бојама.

На плану програмности, овај став одликује лиминалност обредних актера и међупростор (боравак између два света) који је истовремено имагинаран и реалан. Актери прекорачују границу безбедног простора када крену у опход села. Лиминалност се односи како на стварне учеснице обреда, Краљице, тако и на Русалке, које изласком из воде започињу русалну недељу. Циљ кретања и удаљавања од безбедног простора јесте медијаторско преношење снаге раста и обнављања које се проналази у природи, и потом преноси на заједницу.

Одабир музичког материјала у вези је са његовом трансформацијом у односу на цитирани напев у електронском слоју првог става композиције „Краљице“. Сама конструкција напева утицала је на мелодијску линију и на одабир тематског материјала. Стилске карактеристике краљичких песама подразумевају честе орнаменте у облику узлазних предудара, изразит вибрато на појединим тоновима и глисандо кретања. За одабрани напев је карактеристична ритмичка

асиметрија, парландо рубато ритам, и органска повезаност између ритма и певаног стиха. Утицај напева на мелодију уочава се у појави кратких мелодијских мотива и изостанку развијене мелодијске линије или развоја постојећих мелодијских флоскула (пример 4). Узак амбитус краљичког напева утицао је на сведену мелодијску линију са понављањем тонова и са дискретним мелодијским кретањем. Овај принцип се уочава у изградњи вокалних, али и инструменталних деоница, које са вокалном деоницом имају равноправну улогу при изношењу музичког материјала.

## Пример 4

Деонице гудачког квартета, вокалних извођача, перкусија, клавира кларинета, флауте и електронике, II став, т. 18–22

The musical score for Example 4, measures 18-22, is presented in a standard staff format. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Piano (Pno.), Voice 3 (Vox. 3), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Electric Bass (El.). The score features various dynamics (ppp, mp, p, mf) and performance instructions like 'suspended cymbal', 'waterphone', 'bowed violoncello bow', and 'jete'. The vocal part includes lyrics in Croatian: 'Ljeljo! Ne stoj bliz' do brega. Oj devojčice, Ljeljo! ne stoj bliz' do brega. Breg se roni, pada! Zmija te izide! Voda te odnese!'.

У другом ставу текст се третира декламативно и силабично, у складу са начином извођења наведеног напева краљичке песме. Деоница вокалног солисте има декламативну и наративну улогу. Различите нијансе говорне речи представљају средство за преношење емотивног значења говорног текста. Осим говорног текста, вокални солиста изводи неколико мање уобичајених вокалних техника које су представљене грленим звуковима и микро-гласандима. У овом случају глас вокалног солисте третира се као звучни материјал који је уткан у целокупну звучну слику.

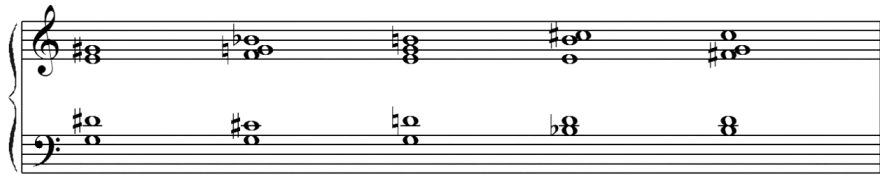


Музички материјал првог одсека другог става грађен је на базичном мотиву дис-е-ге, касније транспонованом, који у различитој ритмизацији наступа истовремено у различитим групама инструмената. Како се у формалном смислу други став развија до динамичког врхунца, активност мелодијске компоненте у инструменталном ансамблу расте, док у вокалним деоницама и даље остаје у опсегу контролисаног мелодијског кретања без мелизматике.

Хармонски ток такође не обилује значајнијим развојем. Хармонска компонента се своди на неколико акорада чији след је резултат поступка арбитрарне комбинације тонова изабраног тонског низа. Иако је хармонски ток сведен, могуће је одредити тоналне центре према којима хармонска структура гравитира. Завршни тон овог става је тон –фис– који је уједно и последњи тон краљичког напева и јавља се у каденци као доња вођица, пред финалисом –ге–. Латентна хармонија приказана је следећим примером (пример 5):

### Пример 5

Развој и след акорада, II став–други одсек



### Трећи став – *Игранице*

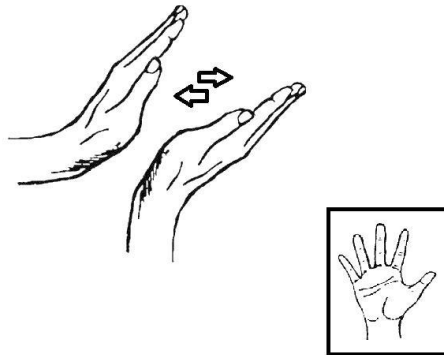
Трећи став је прокомпонован и прати концепцију неколико изабраних краљичких песама шаљивог карактера. Текстови песама које се у народу називају *руганице*, на друштвено прихватљив начин описују мане чланова домаћинства.

У смислу ансамбла, оваквом карактеру става одговара редукован инструментални ансамбл који подразумева алт флауту и клавир. Нестандардни инструмент представља писак са двоструким језичком, којег користи вокални солиста, и који по звучности доприноси карактеру песама - руганица. Форма става садржи четири одсека. Одсек –а– (т. 1–48) антиципира шаљиви карактер брзом сменом метра и понављањем кратких целина које су ритмички условљене ритмом говорних речи. Третман текста је изразито силабичан. Начин извођења, уз коришћење много ваздуха, налик је на егзалтирано декламовање текста кроз шапат. Идеја о произвођењу звука не само гласом већ и телом, која је представљена ударцима стопала о под у првом ставу – *Немо коло*, у трећем ставу се одражава кроз покрете руку и стварање звука трећем које се добија уз три различита покрета.

Први модел покрета подразумева трљање опружених дланова истовременим покретима једне руке навише, а друге наниже, и тако наизменично. Треће дланова производи суптилан звук специфичне боје (пример 6).

### Пример 6

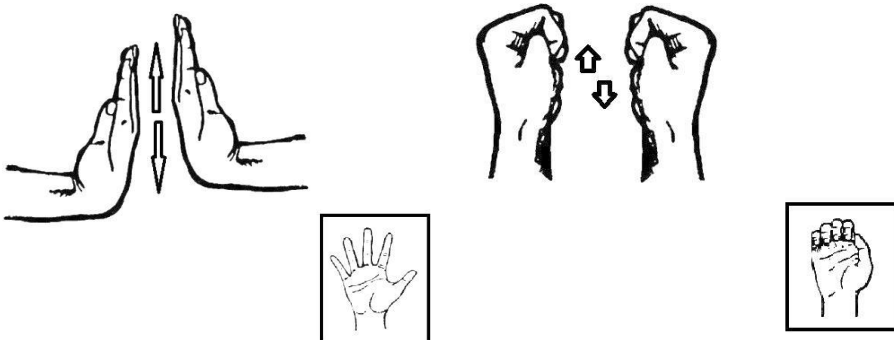
Положај и смер померања руку у првом моделу покрета



Други покрет рукама односи се на прелазак надланица једне преко друге, брзим наизменичним покретима навише и наниже. Трећи покрет подразумева треће чланака прстију полу-затворених шака. Покрети руку приликом трећег модела изводе се у хоризонталној равни, ка себи и од себе (пример 7).

### Пример 7

Покрети руку при извођењу другог и трећег модела



Одсек –b– (т. 49–71) постепено укључује инструментални ансамбл. Деоница алт флауте испрекидана је паузама и ритмички је одликују флоскуле у ситним нотним вредностима. На мелодијском плану издваја се интервал мале секунде наниже и велике терце навише. Пред крај овог одсека, клавир доноси интервал велике септимае. Улога клавирске

деонице је повезивање овог одсека са почетком –с– одсека путем антиципације.

У –с– одсеку (т. 72–83) доминира поступан покрет у деоницама вокалних извођача. Третман текста одликује блага мелизматика. Интервал мале секунде наниже, који је првобитно био изложен у претходном одсеку у алт флаути, преноси се и у деонице вокалних извођача. На овом интервалу базира се и мелодијски покрет али и акордска сазвучја, у којима секунда у виду кластера доминира у вертикали. У вокалном ансамблу се примењују одређени нестандардни начини извођења певаног текста. Примена карактеристичног *потресања* гласа произилази из фолклорне вокалне технике (грокталице). Овај начин извођења добија се специфичним грленим тремолом, и иако се у народној традицији изводи увек у форте динамици, у камерној фантазији ауторка истражује звуковне могућности извођења треперења гласа у веома тихој динамици на прагу чујности, чиме се добија уникатна звучна боја. У партитури је ова техника означена као - *throattrem*. што се може видети у следећем нотном примеру (пример 8).

### Пример 8

Деонице алт флауте, клавира и вокалних извођача, III став, т. 72–77

The musical score for Example 8, measures 72-77, is presented in a multi-staff format. It includes parts for Alto Flute (Alto Fl.), Piano (Pno.), and four vocal parts (Vc. I, Vc. II, Vc. III, Vc. IV). The vocal parts feature a 'throat trem.' effect and lyrics in Serbian: 'Zi - to ka - no zla - to zem - lja ka - no bi - ser'. The Alto Flute part is marked 'tongue ram' and shows a complex rhythmic pattern. The Piano part is mostly silent, with some chords. The vocal parts are in a homophonic texture, with the lyrics written below the notes.

Карактеристичан композициони поступак је истовремено звучање различитих ритмичко-мелодијских патерна чије дужине се разликују од деонице до деонице. У овом одсеку патерни свих деоница међусобно су слични, имају узак амбитус и гравитирају ка једном тону.

Деоница алт флауте задржава претежно секундни покрет транспонован на тонове -де- и -ге- и обухвата распон од две октаве (од -

гис- у малој октави до -гис 2-). Мелодијско ритмичке флоскуле су испрекидане тоновима у *tongue ram* извођачкој техници. Одсек –**d**- (тактови 84–146) подразумева равноправну улогу инструмената и вокалних извођача у ансамблу, и обједињује у себи елементе претходних одсека. Састоји се из два мања одсека. Први пододсек (84–123) почиње променом тембра, излагањем музичког материјала на флаути, и променом карактера, у којем доминира шаљиви текст вокалних извођача, као и употреба –писка- који користи вокални солиста. Музички материјал је представљен кроз употребу технике имитације и завршава се у 123. такту. Кулминациони плато се одвија од 124–136. такта, и одликује га постепено убрзавање музичког тока, као и хармонски и динамички крешендо.

#### Четврти став – *Борба Краљица*

Основна идеја четвртог става је борба две супарничке групе обредне поворке. Веровања која указују на лоше предсказање приликом сусрета две обредне групе била су дубоко укореењена у народу. Овакве идеје произашле су из веровања да се приликом сусрета краљица, не боре само две обредне групе, већ се симболички дешава окршај између силе добра и силе зла. Са друге стране, сама симболика одређеног *сусрета* приликом русалне недеље, указивала је на то да се *са друге стране* налази биће које је страно, и потенцијално опасно, како за обредну поворку, тако и за читаву заједницу.

С обзиром да је Краљички обред посвећен пролећу, обнављању снаге природе и благодатима које доноси нова епоха, и започињање *новог круга*, у драматуршком смислу оставља се отворен простор за тумачење исхода овог окршаја, иако се музичким средствима гледаоцу сугерише крајња победа краљица над русалкама.

Први поступак приликом компоновања овог става односио се на избор адекватног тематског материјала који би представио две супарничке обредне групе. Идеја о постојању два независна, а ипак по одређеним компонентама комплементарна музичка материјала показала се као одговарајућа опција. Други поступак односио се на третман ова два материјала и одлуку о њиховој корелацији унутар четвртог става.

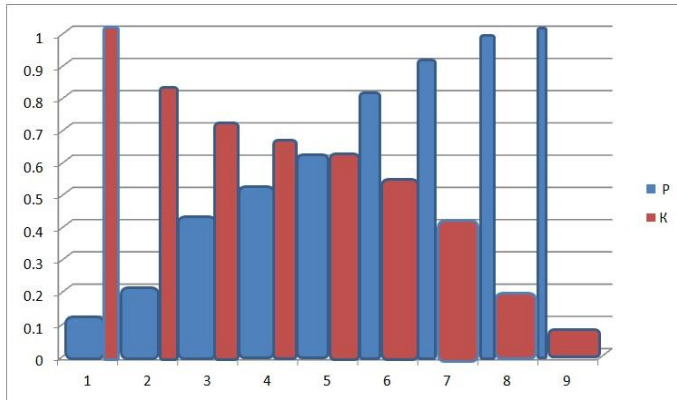
*Супротстављање* музичких материјала и њихово постепено преобликовање током става одвија се у два правца– удаљавање од конкретног модела или принципа постепеног профилисања материјала. Оваквом организацијом материјала симулира се процесуалност као измена стања и положаја музичке материје. У смислу инструментације, сваки од материјала додељен је одређеном инструменту или инструменталној групи, а вокални ансамбл свакако подразумева два женска квартета, од којих сваки квартет доноси један од два музичка материјала. Тек на крају композиције, уједињење два квартета приликом изношења материјала, указује симболично на превласт краљица над

русалкама (русалке се придружују песми краљица). Први материјал (русалке–Р.) представљен је целином која се излаже у тоталу тек од 36–42. такта. Овај материјал је третиран техникама монтаже, коришћењем само појединих одсека целине, чак и само одређених мотива и њиховом многоструком репетицијом. Првобитна појава материјала (Р) подразумева излагање првог мотива, узлазног пасажа, и његово узастопно понављање. На овај начин се евоцира доживљај снаге, упорности и нељудског обличја актера прве групе. Музички материјал (Р) јавља се укупно девет пута. Сваки следећи наступ материјала карактерише постепено профилисање и слагање делова целине до њеног коначног облика (такт 36). После овог наступа, сваки наредни наступ се скраћује у смислу укупног трајања, све до последњег наступа у којем се излажу само два такта музичке целине. Двоструко дејство се уочава у истовременом развоју и разградњи материјала. Други материјал (краљице–К.) третиран је у односу на први супротним дејством, и наступа такође девет пута у току става. За разлику од првог модела, материјал (К) се првобитно јавља само као двотакт, и прекида моторичност првог материјала који се до тада излагао самостално (тактови 8–9). Са сваким следећим излагањем, материјал (К) се профилише до коначног облика ове целине, која представља цитат краљичке песме. Након процеса профилисања материјала, долази до разградње у смислу звучне боје и технике извођења. Уз постепени развој и продужење трајања, материјал (К) се истовремено постепено разграђује – од певаног тона до једва препознатљивог певања кроз шапат, и преко тонова јасних чујности до шума и тонова неодређене висине којиу последњем излагању једино *исцртавају* контуре првобитног напева.

Динамика два материјала овог става у односу на сваку репетицију, може се графички приказати следећим примером (пример 9).

**Пример 9**

Корелација материјала -P- и -K-



Скала од 0–1 показује ниво препознатљивости оригиналне целине музичких материјала. Скала од 0–9 подразумева број понављања ритмичко-мелодијских флоскула изведених из целине. У примеру оба материјала уочава се принцип обрнуто пропорционалне корелације.

Тематски материјал -K- базира се на низу од пет тонова са финалисом на тону -е-.

Овај низ по звуку подсећа на хармонски а-мол, међутим каденца која завршава на тону -еф- указује да је тај тон заправо други ступањ – горња вођица пред финалисом -е-.

Тонална основа за материјал -P- добијена је комбинацијом основног низа материјала -K- и транспонованог низа са финалисом на тону -це- (пример 10).

**Пример 10**

Тонски низ, материјал -P-

Последња етапа четвртог става (такт 84–до краја) доноси комплетну *деконструкцију* оригиналног напева. У вокалним деоницама остаје

једино контура напева чији ток је испрекидан паузама. Виолончело доноси *ехо* напева који се излагао у деоницама вокалних извођача. Остали инструменти гудачког квартета изводе пицикато иза мостића специфичне звучности, као и технику окретања струна преко дрвета гудала, са ослонцем на одређеној жици. Између четвртог и петог става не постоји јасна граница која их одваја. Завршетак четвртог става се уланчава са почетком петог става – *Краљичина песма*.

### Пети став – *Краљичина песма*

Пети став композиције је по трајању најдужи и по први пут доноси певани музички материјал вокалног солисте. Солиста у улози *краљичице* изводи поједине вокале у редукованој фактури која се односи како на глас, тако и на инструменте у ансамблу. Инструментални ансамбл подразумева дувачке инструменте, виолину, виолончело, клавир и *thunderdrum*, који припада вокалном солисти.

Слојеви фактуре се налазе у односу који подразумева потенцирање минималних интервалских померања. Звучни слојеви инструменталног дела ансамбла и вокалног солисте заузимају исти део звучног амбитуса, што омогућава да на макро-плану звучна слика подражава статичност у којој ритмичка компонента сваке деонице доприноси *гипкости* свакој од линија.

Организација музичког материјала подразумева усмеравање пажње на агогичке, динамичке и тембралне нијансе. Третман детаља је једна од доминантних карактеристика петог става композиције „Краљице“. Овакав третман музичког материјала и фактуре захтева појачано ангажовање пажње код слушаоца.

Целокупност прозрчане и редуковане фактуре прекидају снажни акценти у динамичком контрасту који не трају дуго, али генеришу тензију. Акценти у инструменталним деоницама подвлаче промену фактуре и контрастирајуће мелодијско-ритмичке флоскуле деонице гласа. За разлику од издржаних тонова певаних на одређеним вокалима, контрастни одсеци подразумевају употребу сугласника уз пренаглашен начин изговора (*праскаво* –т–). Иако вокални солиста има примарну улогу, пажња није усмерена на виртуозитет гласа, већ на постизање комешања звука у којем сваки инструмент у односу на вокалног солисту на дискретан начин доприноси изградњи форме. Као резултат овакве концепције, музички ток се не доживљава као процес у којем се смењују тензија и њено разрешење, већ као низање инструменталних и вокалних слојева и боја и смена статичних тембралних комплекса.

Формалну концепцију „Песме Краљице“ чине три одсека који се надовезују ланчано један на други. У контексту осталих ставова камерне фантазије, пети став се доживљава као музичка целина која протиче у *једном даху*, иако се анализом структуре уочавају њени пододсеци. Најизразитија карактеристика овог става је репетиција као доминантан начин изградње музичког тока. Проналажење различитог карактера

истог или сличног музичког материјала и његово понављање производи утисак напетости, а врхунац става је грађен по принципу анти-климакса, и подразумева тонове у ниском регистру деонице вокалног солисте.

### Шести став – Коло

Идеја о непрестаном обртању круга у току обредне игре, утицала је на одлуку о изградњи структуре шестог става. Форма фрактала и његова различита примена у музичком медију проналазе се у разноврсним делима савремених стваралаца. Овом принципу су композитори прилазили на различите начине у складу са сопственом поетиком, кроз примену фракталне форме на избор мелодијског материјала, на избор и след акорада, затим на ритмичку компоненту, као и на саму форму дела. У шестом ставу композиције „Краљице“ уочава се примена и превођење фракталне форме на музичку форму. Ово се спроводи кроз кратке целине (саме себи сличне) које израстају једна из друге и које у свом следу, кроз понављање граде све већу целину. Принцип понављања који је карактеристичан за све ставове камерне фантазије, у шестом ставу наилази на најдоследнију примену.

Узоре за формалну организацију ауторка проналази у секстету перкусија композитора Џона Кејџа (John Cage, 1912–1992) под називом *First Construction (In Metal)*. У овој композицији бројеви имају важну симболику. Композиција почиње следом од пет музичких фраза постављених у оквир од 16 тактова. Прва фраза садржи 4 такта, друга фраза 3 такта, трећа 2, четврта фраза 3 такта, и последња, пета фраза се излаже поново кроз 4 такта. Из патерна 4-3-2-3-4, Кејџ гради одређен систем, понављајући патерн четири пута, јер се прва фраза излаже кроз 4 такта. Следеће понављање ће садржати три понављања ове структуре, наредно ће бити грађено по принципу два понављања, итд. (Bernstein, Hatch, 2001: 22–29).

Изградња форме на себи сличним елементима била је узор приликом организације структуре шестог става композиције „Краљице“. Разлика у односу на принцип Џ. Кејџа огледа се у томе што се у шестом ставу композициони рад не базира само на уодношавању пропорција, већ се свакој целини додељује и одређен музички материјал који се затим понавља.

Шести став је грађен на основу четири материјала - А, В, С и D ћелија. Основна формална јединица која се понавља је четвортакт ( $q=4$ ). Почетна целина састоји се из два тематска материјала (ћелије А и В). Ова два материјала постављена су у однос приказан следећим примером: ААВААВВВВВ. Овакав след чини целину Х. Свака ћелија се гради на мелодијско-ритмичким флоскулама базираним на истом или сличном суб-мотиву. Ћелија В контрастира материјалу А, али је такође грађена на принципу понављања флоскула, и обе ћелије се састоје из укупно 24 такта у целини Х. Материјали С и D чине целину Y, и

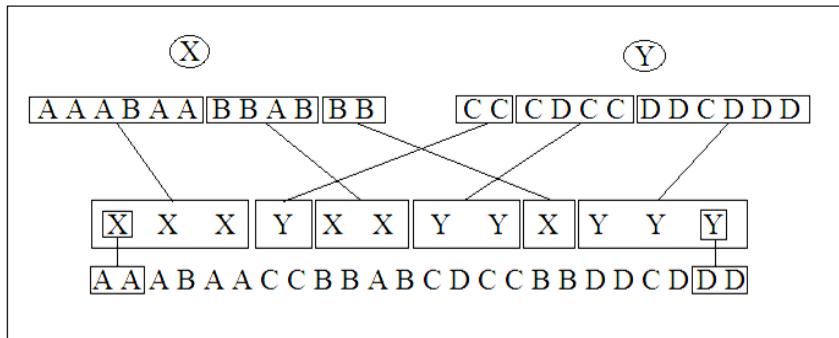


постављени по истом принципу дају следећи след: *CCCDCCDDCDDD*. Последњи композициони поступак произилази из потребе да се избегне предвидивост наступа музичких материјала, и из тог разлога, иста техника односа примењена је и на саме целине *X* и *Y* које се састоје из две основне јединице од по четири такта (пример 11).

Из оваквог начина организације форме произилази завршни след четири различите ћелије у којем се уочава јасна обрнута симетрија: *A A A B A A C C B B A B C D C C B B D D C D D D*. Иако се музички материјали понављају по шеми која има строго утврђена правила, њихов след је немогуће предвидети.

### Пример 11

Формална организација става „Коло“



Кулминациони плато композиције „Краљице“ одиграва се у шестом ставу (т. 83–96). У излагању музичког материјала учествује цео инструментални и вокални ансамбл. Вокални извођачи изводе технику грленог певања у форте (*f*) динамици које се приближава начину извођења карактеристичном за српски вокални музички фолклор (певање старије сеоске традиције – *на глас*). За разлику од традиционалног певања, у којем доминира интервал приме и секунде, у кулминацији шестог става, деонице вокалних извођача обилују сазвучјима прекомерне кварте и велике септимае, као и суперпонирањем интервала мале секунде, којим се добија кластерско сазвучје (*cluster*). Крај шестог става се надовезује на почетак седмог става (*attacca*).

### Седми став – Епилог – Повратак

Почетак последње целине композиције „Краљице“ уланчан је са крајем шестог става. Седми став започиње над још звучећим тоновима прве виолине у високом регистру из претходног става, и у деоницама вокалних извођача доноси материјал који је слушаоцу познат из другог става камерне фантазије. Почетак овог става одликује прозачна фактура и инструментација која укључује гудачки квартет, вокалне извођаче и перкусије. Динамички распон се креће од *ppp* до *mp* и доприноси

комплетној атмосфери овог става којег одликује тихо треперење у мелодијско-динамичким таласима уског амбитуса. Реминисценција на други став присутна је кроз неколико нестандартних вокалних техника које укључују покрете воде унутар усне дупље извођача, и кроз мелодијско-ритмичке моделе у деоницама гудачког квартета који су варирани у односу на исте из другог става камерне фантазије.

Третман текста подразумева декламацију песама које су краљице изводиле приликом одласка из домаћинства у којем су завршавале извођење обреда. Вокални солиста има улогу наратора, и третман гласа је аналоган третману гласа у другом ставу композиције.

У електронском слоју присутна су четири звучна узорка који следе један за другим и представљају различите звуковне аспекте извођења обреда „Краљице“. Први звук који се излаже у електронском слоју представља снимак почетка процесације обредне поворке у којој доминира звук ланаца и звончића. Овај наснимљен материјал има свој акустички пандан у деоницама гудачког квартета, који на симболичан начин представљају *ехо* кретања поворке и њен звучни *одраз* у простору. Други звук је наснимљен глас учеснице која уживо изводи напев краљичке песме. Овај напев се по први пут у делу чује у свом изворном облику. Трећи звук представља усмено излагање учеснице обреда. Последњи звук у електронском слоју излаже звукове процесације који су кориштени као семпл и који су обрађени у софтверу *LogicPro*. Овај материјал асоцира на одлазак обредне поворке и на завршетак обреда.

## Закључна разматрања

Богато наслеђе српског музичког фолклора, не само краљичких песама, већ и целокупне вокалне традиције, неисцрпна је инспирација и изазов за многе генерације уметника, а пре свега за музикологе, етномузикологе и композиторе. Није реткост да се поједини мотиви обрађују у духу тренутно актуелног музичког правца у свету, и ван граница савремене уметничке музике. Српска вокална фолклорна традиција, са карактеристичним начином извођења, била би веома занимљиво решење и у другачијим инструменталним или вокалним ансамблима, и остаје импулс за нове идеје у ауторкином стваралаштву.

## Коришћена литература

- Баибурин, Алфред Кашфулович. (1993). *Ритуал у традиционалној култури*. Санкт-Петербург: Наука.
- Bernstein, David W., Hatch, Christopher. (2001). *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Јокић, Јасмина. (2012). *Краљичке песме - ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Зечевић, Слободан. (1973). *Елементи наше митологије у народним обредима уз игру*. Зеница: Издање музеја града Зенице.

SUMMARY

**VOCAL FOLKLORE TRADITION AND ELEMENTS OF SERBIAN CHANTS IN COMPOSITION LES REINES - CHAMBER FANTASY FOR VOCAL-INSTRUMENTAL ENSEMBLE, FEMALE VOICE AND ELECTRONICS BY DOROTEA VEJNOVIĆ**

*D.M.A. Dorotea Vejnović*

Theoretical paper on the work "Les Reines - a seven-movement chamber fantasy for vocal-instrumental ensemble, female voice and electronics" is a study that analyzes the starting points and procedures performed in composition. The paper deals with the idea of using the original Serbian musical folklore idiom through analogy and correspondence with contemporary musical expression. The strong semiotic states contained in the lyrics of the songs of the traditional ritual are expressed through the synthesis of music and text, the exploratory aspect of timbre progressions, and the phenomena that has a pandan in the peculiarities of the ritual itself. This topic initiated an analytical examination of tradition chants and their music-formal structures and the examination of the possibility of using these characteristics in the field of contemporary composition.

**Key words:** composition, tradition, analysis, traditional chants

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