



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 1

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године



Источно Сарајево, 2020.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



***САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО
У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 1***

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године

Источно Сарајево, 2020.

Организатор

Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија
Бука Караџића 30, 71123, Источно Сарајево
+387 (0)57 342 125
E-mail: dvknaucniskup@mak.ues.rs.ba
Web: www.mak.ues.rs.ba

Издавач

Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија

Главни и одговорни уредник

др Мирадет Зулић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*

Замјеник главног и одговорног уредника

др Зоран Комадина, *Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, Србија*

Техничко уређење

др Душан Ерак

Организациони одбор

др Мирадет Зулић, др Дражан Косорић, др Биљана Штака, др Сандра Ивановић, др Валентина Дутина, др Сњежана Ђукић-Чамур, др Душан Ерак, др Ивана Церовић, Пеђа Харт, МА.

Предсједник организационог одбора

др Душан Ерак

Научни одбор

др Иван Чавловић, *професор емеритус, Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и Херцеговина*
др Келле Валида Махмудовна, *Российская Академия Музыки имени Гнесиных, Москва, Россия*
др Ергиев Иван Дмитриевич, *Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина*
др Соња Маринковић, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*
др Зоран Божанић, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*
др Гордана Каран, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*

- др Биљана Мандић, *Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, Србија*
- др Ведрана Марковић, *Музичка академија Универзитета Црне Горе, Цетиње, Црна Гора*
- др Саша Павловић, *Академија умјетности, Универзитет у Бањој Луци, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- др Амра Боснић, *Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и Херцеговина*
- др Мирадет Зулић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- др Предраг Ђоковић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*

Рецензенти

- др Соња Маринковић, ред. проф, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*
- др Миомира Ђурђановић, ред. проф, *Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија*
- др Гордана Каран, ред. проф, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*
- др Рефик Хоџић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и Херцеговина*
- др Даница Петровић, научни саветник, *Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Србија*
- др Богдан Ђаковић, ред. проф, *Академија уметности Универзитет у Новом Саду, Србија*
- др Санда Додик, ред. проф, *Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- др Биљана Горуновић, ред. проф, *Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија*
- др Емина Смоловић, ред. проф, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*
- др Биљана Павловић, ред. проф, *Учитељски факултет Призрен-Лепосавић, Универзитет у Приштини, Србија*
- мр Милош Заткалик, ред. проф, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*
- мр Зоран Комадина, ред. проф, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*
- мр Славко Магдић, ванр. проф, *Свеучилиште Јурја Добрила у Пули, Хрватска*
- др Данијела Здравих-Михаиловић, ванр. проф, *Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија*
- др Биљана Мандић, ванр. проф, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*
- др Катја Пуповац, доцент, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*

- др Амра Боснић, доцент, *Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и Херцеговина*
- др Владимир Трмчић, доцент, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*
- мр Урош Степановић, ванр. проф, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*
- мр Раде Радовић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Сандра Ивановић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Валентина Дутина, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Данијела Газдић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Дражан Косорић, ванр. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Биљана Штака, ванр. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Сњежана Ђукић-Чамур, ванр. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- мр Душан Ерак, ванр. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*

Дизајн корица

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Штампа

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Тираж

100

Источно Сарајево, 2020.

ISBN 978-99976-902-1-0
COBISS.RS-ID 129609985

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНА ПРЕДАВАЊА

- Ivan Čavlović**
Kompozitorsko-stilske mijene u opusu Vojina Komadine.
Nacrt za estetiku stvaranja 3
- Zoran Komadina**
Odnos prema tradiciji u *Bosanskim partitama* Vojina Komadine 13

МУЗИКОЛОГИЈА

- Келле Валида Махмудовна**
Своеобразие творческой личности
Бориса Александровича Чайковского 33
- Небојша Тодоровић**
Педагошки допринос професора
Светислава Станчића развоју пијанистичке уметности
у двома Југославијама 45
- Предраг Ђоковић**
Путеви традиције:
од старог ка новијем српском црквеном појању 63

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

- Доротеа Вејновић**
Вокална фолклорна традиција и елементи краљичког обреда
у композицији *Краљице* - камерна фантазија за вокално-
инструментални ансамбл,
женски глас и електронику Доротее Вејновић 89
- Сњежана Ђукић-Чамур**
Фолклорне транспозиције
у соло пјесми *Бојана ђевојко* Војина Комадине 109
- Биљана Штака**
Елементи савременог и традиционалног у
формалном обликовању оркестарских свита
Балканофонија и *Четири балканске игре* Јосипа Ш. Славенског 123
- Gordana Grujić**
Neoklasični impulsi u svitama Šenberga i Hindemita 139
- Valentina Dutina**
Simbioza arhaičnog i savremenog u horskim djelima Vojina Komadine
inspirisanim poezijom Мака Dizdara 153

Ivana Cerović, Peda Hart
Postmoderna polistilističnost u *Tužnim pesmama* Vojina Komadine 177

Милена Зеленовић
Примјена теорије скупова као аналитичке методе
у композицији *Minas Tirit* Милоша Заткалика 193

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Miradet Zulić
О актуелној problematici броја кандидата на пријемним испитима
кроз примјер Музичке академије у Источном Сарајеву 209

Биљана Ј. Мандић
Савремено и традиционално
у настави предмета *Музичка култура* у Републици Српској 219

Dušan Erak
Savremeni i tradicionalni metodički postupci u radu на
melodijskim примјерима Vojina Komadine
из bosanskohercegovačkih приручника за наставу solfeđa 229

Душан Ерак, Ивана Церовић, Пеђа Харт
Двадесет пет година смјера за Општу музичку педагогију
на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву 247

Петар Илић, Александар Попадић
Дидактичко-методичка вредност
уџбеника *Основна теорија музике* Милоја Милојевића 269

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

Дражан Косорић, Сандра Ивановић
Традиционални кинески инструменти у умјетничкој музици
на примјеру извођачке дјелатности
Камерног оркестра Зобрањеног Града 293

Ергиев Иван Дмитриевич
Украинский «Модерн-баян»
– феномен Европског музикалног искуства 303

Љубо Шкиљевић
Поставка прсторедa на дугметарској хармоници
као један од предуслова за успјешно савладавање извођачког
репертоара 313

МУЗИКА СВИЈЕТА (WORLD MUSIC)

Zorana Guja
Savremeno i tradicionalno u stvaralaštvu bosanskohercegovačkog
autora elektronske muzike Adija Lukovca 329

ПЛЕНАРНА ПРЕДАВАЊА

KOMPOZITORSKO-STILSKE MIJENE U OPUSU VOJINA KOMADINE. NACRT ZA ESTETIKU STVARANJA

dr Ivan Čavlović
Univerzitet u Sarajevu
Muzička akademija
Profesor emeritus

UDK: 78.01
78.071.1 Komadina, V.

Plenarno predavanje

Sažetak: Već je dosta puta ova tema bila pregledavana od strane istraživača koji su se zanimali za umjetnički opus Vojina Komadine. Naime, koje su kompozitorske i stilske mijene prisutne u opusu Vojina Komadine, odnosno šta je tradicionalno, šta savremeno, šta moderno i avangardno, onda i postmoderno, a u svemu tome šta označava pluralizam stilova i tehnika, nekoliko je puta osvijetljivo s moje strane, ali i od drugih istraživača i teoretičara muzike. Nemam u posljednje vrijeme baš dobar uvid u savremena istraživanja u okviru izrečenog, pa možda i zbog toga se usuđujem još jednom o tome progovoriti, ali možda i nešto ponoviti! U idejnim i estetskim okvirima omeđenim terminima i pojmovima: tradicionalno, savremeno, moderno i avangardno, postmoderno, želim se pozabaviti Komadinim kompozitorskim opusom.

Ključne riječi: Vojin Komadina. Kompozitorski opus. Stilske mijene. Pluralizam. Estetika stvaranja.

Prije nego počnem konkretno govoriti o opusu Vojina Komadine, potrebno je u sažetku navedene termine obrazložiti iz ugla opšteg znanja i opšte teorije muzike.

Šta označava pojam tradicionalnog u umjetnosti i muzici? Tradicionalno je ono što se poziva na već iskušane stilove i oponašajući ih ili raznim tehnikama obogaćujući ih, smještaju samu tradiciju u nove odnose sa savremenošću. U muzici bi to značilo vraćanje, ili bolje reći ugledanje, na neki već iskušani jezik stila poznatog u prošlosti, ili pak, što je opasno za muziku kao umjetnost, doslovno oponašanje tradicionalnih muzičkih jezika. U muzici je dozvoljeno da se tradicija misli kao tradicija, kao nešto što je bilo i što je čuto i zapisano kao stilski prosede, i kao takvo upotrebljivo u stvaranju savremene muzike, ali nikako kao doslovno oponašanje jezika tog stila. Vraćanje na poznate stilove u klasifikaciji opisuje se kroz nazive neoklasicizam, neoromantizam, pa i neobarok, neoimpresionizam, uostalom i neoavangarda i sl. To dalje znači da upotreba tradicije u isto vrijeme znači i savremeni tretman njenih izražajnih sredstava.

Uzmimo pojam neoklasicizma, koji je povezan i s opusom Vojina Komadine! Šta bi, najjednostavnije rečeno, bio neoklasicizam u muzici nekad, ali i danas, s obzirom da je ponovna upotreba stilskih sredstava klasike u

postmoderni vrlo snažna i plodotvorna, uostalom? Znači, da je prisutna jedna velika tradicija komponovanja iz jednog historijskog stila, klasike naime, ali osavremenjujući njena izražajna sredstva, prvenstveno melodiju i harmoniju, drugačije oblikujući melodiju i strukturirajući ritam, dinamiku, pa i tempo i agogiku, s novijim orkestracijskim ruhom, tretirajući, dakle, tradiciju savremenim kompoziciono-tehničkim postupcima transformacije i razvoja izražajnih sredstava. Komadina je ponekad u razgovorima o savremenoj muzici govorio: „A zašto ne i C dur“, i tako davao odgovore znatiželjnicima da će vrlo rado upotrijebiti i melodiju po tonovima C dura, ali će zatim napraviti zamagljenu orkestraciju u kojoj taj C dur nije posve jasan, niti slušno, niti analitički. To dalje znači da je tradicija osavremenila samu sebe zakonima savremenosti. Odnosno, i paradoksalno, tradicija i jeste savremenost, jer nikad, ako djelo hoće biti originalna tvorevina, tradicija nije doslovno ponovljena! Konačno, i ono što razlikuje tradiciju muzike od tradicije u umjetnosti, tradicionalno u muzici našeg podneblja je nedvojbeno vezano za muzički folklor i kada se govori o tome, gotovo uvijek se misli o stepenu upotrebe muzičkog folkloru u umjetničkom djelu. Tu, dakle, nema nikakvih sporova, a za nas je to ipak veliko teorijsko olakšanje!

Savremeno je ono što je danas, što se dešava za naših života, što živimo! To je ona umjetnost, odnosno muzika, koja je aktuelna, živa, stvarana od živućih kompozitora, koja može biti bazirana na tradiciji ili potpuno avangardna, dakle ili klasicistička ili modernistička, ali naprosto i bez velikih diskusija, njenu sa-vremenost označava paralelni život s nama samima bez obzira koju muziku i njen stilski prosede historija preferirala. Ipak, kada se kaže da je nešto savremeno, misli se da je u skladu s vremenom, i otprilike dalje znači da je na granici tradicije i modernosti. Jer savremeno mora imati i zrno modernosti inače bi bilo samo tradicionalno. Danas se kao savremeno može označiti sve ono što se tu oko nas stvara, rado se izvodi i sluša, a donosi neku novinu u oblasti kompozicije.

S treće strane u umjetnosti postoji i moderno! To je ono što je svakako na neki način iskustveno, što je najprije savremeno, ali u kritičkom odnosu prema tradiciji. Revolucionarnost je ono što je tipično za modernitet, kao traganje za pravom i novom realnošću, koja se pronalazi van postojećih znakova jednog kulturnog sistema. Ali, sjetimo se modernizma u muzici u ekspresionizmu i tu potražimo definiciju modernog u muzici! Po mom mišljenju, što potvrđuju i neka druga razmišljanja, ekspresionizam i nije posve nova umjetnost. On je nastao na tradiciji Tristanovog akorada i sličnih neustaljenih pojava u strukturi muzike, na tradiciji verističke opere, i onih silnih ekspresivnih situacija u muzici renesanse pa sve do početka 20. stoljeća. To je ona muzika koja je zaoštrila muzički izraz i pojačala napetost slušalačkih živaca do krajnjih mogućnosti slušne i psihičke izdržljivosti. Sjetimo se fragmenata Beethovenove muzike, pa onda i Berliozove, Brahmsove, Brucknerove, naravno Wagnerove i Strausove i sl., koji nas dovode u ekstatična stanja upravo svojom melodijskom, harmonijskom,

orkestracijskom, agogičkom, interpretativnom ekspresivnošću. Schönberg i drugi ekspresionisti su ekspresivni jezik prošlosti pretvorili u vremenu oko Prvog svjetskog rata u savremene kompozicijske tretmane: atonalitetnost, amelodičnost, aformalnost i slične negacije prethodnog tradicionalnog jezika, ali su ostali na fonu psihološke ekspresije. Uostalom, ukinite one silne dinamičko-agogičke udare u ranim Schönbergovim ekspresionističkim klavirskim djelima i dobit ćete prilično miran, gotovo romantičarski harmonijsko-melodijski muzički tok, eventualno kasnoromantičarski jednog Straussa ili Mahlera. Tako se otprilike dešavalo i dalje u dodekafoniji, pa i u kompozitorskim stilovima nastalim na fazama ekspresionizma, ali i stilovima i tehnikama postekspresionizma. Hoću reći ekspresionizam je moderan u savremenom dobu u kojem se javlja, ali naslonjen na tradiciju velike ekspresivne muzike.

S još jedne strane treba promotriti prethodne odnose!?! To je aspekt avangardnosti! Skovani termin nastao u politici i vojnoj teoriji, i izvan umjetnosti, ovdje bi trebao značiti krajnji stepen moderniteta koji ima malo veze s tradicijom, potpuno je vezan za savremenost, a najvažniji je njen aspekt što vodi veliki dijalog s budućnošću. Avangarda je odigrala snažnu ulogu najprije u tome što je pokazala da ništa ne treba biti sveto i nemoguće za umjetničku kreaciju, pa i ono što je antimuzikalno, ali u muzici zadovoljava ljudski poriv za budućnošću, ili bolje za želju za predskazanjem budućnosti. No, kako je avangardna muzika izašla iz okvira savremenosti i modernosti, jer jeste, i postala sama sebi cilj i model za uslovni razvoj, odnosno zamišljeni napredak, što je potpuno neuvjerljiv i diskutabilan termin u umjetnosti i kao teorijski i kao praktički pojam, a zapravo uništila slušalačku svijest o muzici kao umjetnosti, ili čak uopće umjetnosti kao novom i originalnom, i, najvažnije, sluhu neprilagođenom, to je pitanje za širu raspravu, koja će jednom kod nas svakako morati uslijediti.

Ovaj put zanemarujemo savremeno, pa čak i moderno, koje je u znaku mode kao neumjetničke referentnosti umjetničkog djela. Moda je velika zabluda moderniteta i modernosti, ali olakšica za definiciju onoga što nije tradicionalno! Iako mnogi savremeni kompozitori često koriste savremeni izraz da bi bili moderni, tačnije u modi, što i ne treba zanemariti u savremenoj borbi na tržištu umjetnosti, moda je odrednica umjetničkog samo u kvantitativnom smislu; aksiološka definicija umjetničkog djela prolazi ipak mimo mode.

I ovdje, međutim, imamo jednu poštapalicu kada diskutujemo o odnosu tradicionalnog i savremenog, pa i modernog i avangardnog. To je pojam pluralizma kompozicijskih stilova, muzičkih sadržaja, izražajnih sredstava, interpretativnih tehnika i sl. Nije nam problem reći da je savremeno doba pluralističko doba, ili kako bi rekli poststrukturalisti, polistilističko doba, u kojem je sve dozvoljeno, ali treba imati na umu da je to tako zato što pluralizam postoji kao objektivna činjenica, ali ne i estetički stav. Zašto? Dodajem ovoj diskusiji samo jedan uslov: to što egzistira kao dokaz

pluralizma u muzici može umjetnički funkcionisati samo kao dobro napravljeno umjetničko djelo. Ako pak prihvatimo pluralizam kao objektivnu činjenicu bez upliva aksioloških diskusija, onda upadamo u zamku da je sve što postoji, baš zato što postoji, dobro napravljeno, ujedno i napredno. Ovo je zapravo velika savremena zabluda koja se može primjeniti npr. na tehničke olakšice napretka u različitim životnim okolnostima, ali u umjetnosti pravilo napretka naprosto ne važi jer se njime ograničava djelovanje umjetničke vrijednosti kao vrhunskog motiva za bilo kakvu umjetničku klasifikaciju, a podilazi pojavi savremenosti kao pluralizmu moda.

Slična savremena diskusija je i ona oko pluralizma umjetničkih ukusa, pa se utvrđuje da se o ukusu ne može diskutovati, ali se zaboravlja da je Kant postavio dva uslova: da se ne može diskutovati, ali se može razgovarati, i da se kod diskusije o ukusima mora postaviti donji prag ukusa. Sastavimo trenutno ove dvije diskusije: o pluralizmu muzičkih stilova i o pluralizmu muzičkih ukusa, pa kažimo da je samo velika muzika sposobna izdržati ove diskusije bez oštećenja nastalih uplivom umjetničkih marginalija koje dolaze iz oblasti društvenog, političkog, stranačkog, nacionalnog, religijskog, pa i ekonomskog, tržišnog i sličnih fenomena koji hoće biti sudovi umjetničkom. Ova pojava uplitanja vrijednosnih sudova u određenje statusa muzike u društvu iz područja drugih oblika postojanja čovjeka, je dosta stara, ali je danas zaoštrena do krajnjih granica umjetničkosti, bolje reći kvazi umjetničkog, pa i ljudskosti, ne samo kod nas nego i u cijelom umjetničkom svijetu.

Poznato je da se Komadina služio tradicijom na dva načina: upotrebom neoklasicističke kompozicijske tehnike, i estetike uostalom, i upotrebom folklora kao sadržajnog elementa u okviru te tehnike. Ta dva različita procesa, neoklasicizam kao kompozicijska tehnika – folklor kao sadržina, postaju jedno kada se sublimiraju u njegovim umjetničkim djelima. Neoklasicizam je idealan okvir za folklornu sadržinu zato što je folklor opšte tradicijsko mjesto veoma blisko neoklasicizmu kao obnavljanju tradicije. Neoklasicizam je samo postepeno i povremeno napuštanje tonaliteta, melodije, klasičnih okvira ukupnog tonskog jezika, ali idealan da se u njegovom stilskom okviru upotrijebi folklor, prije svih bosanskohercegovački. Zato što je folklor koji je kreativno zanimao Komadinu u znaku nestabilnog tonalitetea, intervalskih, prije svega velikosekundnih paralelizama, narušene ili bar fleksibilne klasicističke forme i sl. Gotovo je idealna ta sinteza neoklasicističke tehnike i folklornog sadržaja, ali ne smijemo zaboraviti da postoji Komadinin neoklasicizam i bez folklora!

Komadinin odnos prema muzičkoj avangardi, mislim, svodio se uglavnom na svjesnu upotrebu modernih tehnika u cilju njihova prije svega upoznavanja, ali ne u cilju stvaranja svjesnih avangardnih umjetničkih rezultata. Mogu biti sasvim siguran da je Komadina neke svoje avangardne kompozicije kao npr. *Refren za sinty 100* koristio samo da bi ovladao modernošću i iskušao fenomen novog kako bi nešto od toga primijenio u

komponovanju. To što je stekao baveći se avangardom jesu neki tipično njeni postupci kao npr. aleatorika, superponiranje različitih akordskih sklopova, klasterske vertikale, prepariranje instrumenta i sl. Zašto je to moguće? Zato što je Komadina javno priznavao da mu ništa nije strano, od čistog sloga do miješanih tonskih struktura s različitim postupcima i tehnikama, pa i estetikama poput neoklasicističke i avangardne, i zato što je avangardni opus daleko manjeg kvantiteta od neoklasicističkog. Komadina se naprosto nije izgradio kao avangardni kompozitor, mada je slovio kao takav, već je „avangardnu tehniku“ koristio kao potenciranje moderniteta u neoklasicističkom opusu. Primjer je *Smrt majke Jugovića* (1973) za kazivača, sopran, bariton, kontrabas, udaraljke, grupu narodnih instrumenata, predmete i magnetofonsku traku u kojem je, vidljivo već po sastavu, imao namjeru koristiti sve tehnike i postupke, pa i stilske okvire koji su mu bili dostupni. No, ono što je suština ove i sličnih kompozicija jesu njihove estetičke, pa i ideološke podloge.

Ponovimo, u Komadininom opusu od preko 200 djela zamjetna su dva osnovna stvaralačka prosedea: prisutnost folklor, prevashodno bosanskohercegovačkog, i otvorenost prema savremenim i modernim stilsko-estetskim zahtjevima komponovanja. Ove odrednice obilježavaju cjelokupni pluralistički opus Komadine, ali se ne ispoljavaju jednakim kvantitativnim i kvalitativnim intenzitetom. U tim stvaralačkim odrednicama može se zapaziti nekoliko manje-više zatvorenih faza: neoklasicistička (od prvih studentskih radova pa do 1965), avangardna (1965–1969), folklorna (najsnažnije 1969–1976) i faza nove jednostavnosti (1976–1997) s podfazom obojenom nacionalnim srpsko-pravoslavnim sadržajima od druge polovine 80-tih.¹ Svaka od ovih faza ima nekoliko značajnih djela oko kojih se okupljaju ostala i u kojima se izživljava jedan ili više kompoziciono-tehničkih postupaka i estetičkih kriterija, navješćujući nove postupke, odnosno manje-više novu zaokruženu fazu. Tako je Komadina po vlastitom priznanju komponovao "jednu vječnu melodiju" s vremena na vrijeme ornamentirajući je savremenošću i modernošću.

Nešto bih ipak trebao dodati! To je ono što sam zaključio o nekim djelima nakon prvog slušanja, da bih onda ideju slušanja provjeravao s Komadinom ili sam sa sobom nakon dugog vremena, pa i danas. Ono što je bitno i glavna linija razmišljanja o Komadini kao kompozitoru jeste da kao niti jedan drugi bosanskohercegovački kompozitor, Komadina je uspio povezati bosanskohercegovački folklor s artificijelnošću umjetničke muzike. Ne mislim pri tome na čitav opus rukoveti, posebno *Potkozarje*, i slična djela, gdje folklor funkcionira na nivou citata, odnosno pomjeranja citata

¹ Prema istraživanju Zorana Komadine ova podfaza počinje početkom 80-tih godina *Koncertom* za klavir i orkestar br. 2 (1980, drugi stavak), *Partitom bosniensis* br. 3 (1981), što bi možda značilo da podfaza može preći i u fazu, naravno ukoliko bi se otkrilo još nekoliko djela nastankom okupljenih u zaokruženi vremenski period.

harmonizacijom, obradom ili stilizacijom u novi kontekst umjetničke muzike, gdje je to onda manje ili više uspjela hibridizacija dva saglasna ili suprotstiva elementa. Taj postupak je dovoljno iskorišten i kod Komadine i drugih kompozitora da se može govoriti o svojevrsnom folklorizmu, pozitivnih ili negativnih konotacija, u umjetničkoj muzici Bosne i Hercegovine. No, ono što jeste folklorno, ali nije folklorističko, je korištenje folklorne kao inspirirajućeg elementa, melodijskog, ritamskog, čak harmonijskog, koji će zvučnom kulisom obogatiti umjetničku fakturu djela. Sjetimo se onda *Refraina IV – Nijemo glamočko kolo* ili *Refraina VI Lindo* i sličnih.

Komadina je govorio da zapravo cijeli život komponuje samo jednu kompoziciju s više varijanti. Pri tome treba imati u vidu da glavna linija i odlika njegova stila jeste upravo nepridržavanje uzusa niti jednog stila. Taj pluralizam stilova i postupaka u našim okvirima stvorio je jedan imponozantan opus, ne samo po veličini, već i po onome što se može nazvati svjetskost bosanskohercegovačkog kompozitorstva. O tome sam kompozitor kaže:

Komadinin stil čini upravo to što se on ne pridržava doslovno ničega. Ja nisam nikada robovao jednom stilu, jednom umjetničkom stavu, jednom mišljenju što danas može voditi samo u stvaralačku sklerotičnost. To bi otprilike značilo: usvojili smo te i te godine taj i taj stil kojega se trebamo pridržavati čitav život. Moj credo je velika otvorenost prema svemu, kao što se društvo menja, menjam se i ja i to iz dela u delo, naravno ne u skokovima, mada ponekad i toga ima. Ne menjam se zbog spoljnog sveta nego promenu traži i moje unutrašnje biće. Ako bi postavili moja dela jedan pored drugog, mnoga bi negirala jedno drugo. Period od 1952. bio je nacionalno usmeren u stilu postkorsakovskom, oko Hristića, Baranovića, bio je negiran neoklasicizam u koga se uvlačilo nacionalno iz poslednjeg perioda studija *Klavirskim koncertom* i *Sinfonietom*, nakon čega dolazi nagli skok preko *Mikrosonata* i *Mikrokantata* iz 1965, nakon čega dolazi aleatorika, prepariranje klavira, negiranje forme, da bi onda došao jedan *Nokturno* sa melodijom. U jednom periodu negiram melodiju, akordski sklop posle čega se pojavi melodija i čisti zvuk itd. Otvorenost, znatiželja i potreba za kretanjem su moji stvaralački poticaji. Nisam zatvoren u svom svetu ni kao kompozitor ni kao čovek. (Intervju, 15. VI. 1984)

Ono što je dovoljno reći u diskusiji o kompozitorskom opusu a u sklopu prethodnih natuknica da su Komadini svi pobrojani stilovi i tehnike bile poznate, ali i primjenjive, prilagodljive i upotrebljive. Nikad nije žalio za nekom tehnikom ili postupkom koji je bio stran njegovom trenutnom interesovanju, odnosno procesu stvaranja. Faze koje sam odredio prethodno su gotovo nesigurne u obrazlaganju isključivosti pojedinih i podložne su sintezama, a samo u nekoliko djela od njih oko dvije stotine sigurne su u određivanju stilskih prosede.

Komadinin opus se može posmatrati u još nekoliko područja pluralizma! Ako se promotri njegov djelo iz ideološkog ugla onda se može zaključiti da

Komadina nije bila strana niti ideologija socrealizma niti ideologija srpsko-pravoslavne provenijencije. U vrijeme socijalističkih idejnih manifestacija u umjetnosti mnogi kompozitori su posezali za revolucionarnim sadržajima komponujući obično kantate ili oratorije, Komadina komponuje koreografsku svitu *Ruka do ruke* (1970). Takođe kada je ta socijalistička maniristika prestala djelovati Komadina komponuje *Fresku* za orkestar *Beli anđeo* (1987). Oba djela uz koja se žanrovski i idejno mogu prisloniti još poneka, Komadina pravi razliku između sadržaja idejnosti, ali slični tehnički postupci i idejnost kao univerzalne opcije ostaju. Taj nivo komponovanja ipak nije jedna od bitnih karakteristika njegova opusa.

Komadina je u znaku pluralnosti promatrajaći ga iz ugla žanrovsko-izvođačkog tipa! Komponovao je male forme solističke i kamerne muzike, ali i velike poput simfonija i baleta, takođe vokalne, instrumentalne i vokalno-instrumentalne forme, zatim forme za standardne i nestandardne sastave i sl.

Također još jedan klasifikacijski okvir može podnijeti Komadina muzika! To je produbljenje žanrovskih okvira prema popularnijem tipu muzike. Poznato je da se Komadina nije libio niti komponovanja muzike za televizijske serije, radio emisije, pozorište dječjeg žanra i sl. Ako se sjetimo nekad popularne televizijske serije RTV Sarajevo *Porobdžije*, onda se možemo prisjetiti da je muzika koju je komponovao Komadine bila nešto lakša za slušanje, zabavnija, ali nikako nedovoljnih umjetničkih vrijednosti. To znači da je Komadina radeći žanr popularne muzike zapravo potvrđivao sebe kao kompozitora umjetničke muzike.

Njegova želja da komponuje operu bila je onemogućena potragom za dobrim libretom i naravno ratom koji je potpuno poremetio ne samo Komadinu kompoziciju, već i kompozicije svih bosanskohercegovačkih kompozitora koji su bili aktuelni i s već čvrstim i etabliranim kompozitorskim karijerama pred 90-tim godinama. Komadina je 1992. imao 59 godina, kada je umro imao je 64 godine. Ni jedna od ovih dviju godina nije nikakva granica za jednog kompozitora osim fizičke nesreće zvane rat ili druge teže nesreće zvane smrt. Uvijek se kod tako rano spriječenih i preminulih kompozitora zapitam šta bi još mogao komponovati da nije bio spriječan!?

Ako bih ipak tražio neki Komadinin zvuk koji bi umjetnički pokušao obrazložiti njega kao kompozitora i čovjeka, mogao bih se osvrnuti na *Preludij za modru rijeku* za simfonijski orkestar, jedno od njegovih najuspjelijih djela. U pozadini kao idejni i umjetnički oslonac stoje stihovi *Modre rijeke* Maka Dizdara. Pjesma je jedna od najboljih Makovih umjetničkih tvorevina, s čim se slažu svi toeretičari i istraživači njegova pjesništva. Šta je Komadinu privuklo ovoj poeziji, teško je reći, ali poznavajući njegov interes za poeziju u drugim kompozicijama i za metafizičku potragu za značenjima u umjetnosti, ma gdje ona bila, a najviše u tonovima, zamišljam da je to stoga što je metafizika Makove poezije jednaka metafizici Komadinine muzike. I poezija govori o opštoj stvari, dakle o rijeci koja je nestvarna, zna se da je modra, neznano je gdje je, i znano je da je svi

moramo prijeći. Vjerovatni prijelaz je iz života u smrt, iz konačnosti u beskonačnost, iz stvarnog svijeta u nestvarni i transcendentni nadsvijet.

Ponovo mislim da nema ni jedne ljudske djelatnosti koja tako snažno pokazuje metafizičnost čovjeka kao što su to poezija i muzika. Možda zato Komadina odlučuje da ozvuči ovu poeziju. Ali kako? Pjesnička zamisao prenesena je u tonove samo kao moguća asocijacija i konotacija, nikako programnost i denotacija. Poezija je misaoni simbol i protočna potraga za skrivenim muzičkim značenjima. Zato u partituri i nećemo naći programski opis, kao uostalom niti u *Simfoniji Most* ili u drugim „programskim“ kompozicijama Komadine. Zvuk *Preludijuma za modru rijeku* za mene je uvijek govorio o Bosni kao životnom podneblju jednako kao što zvuk Sibeliusove *Finlandije* govori o Finskoj, ili Grigove *Peer Gynt* o Norveškoj, ili *Noć na golom brdu* Musorgskog o Rusiji i sl., ali u isto vrijeme, kao i svaka velika umjetnost, govori o umjetnosti kao takvoj, kao filozofiji specifičnog umjetničkog mišljenja. Govori o odnosu prema životu, uostalom govori o životu samom – ali nije život već umjetnost!

Vjerujem kada se Komadinino djelo rasvijetli iz svih analitičkih uglova, da ćemo u sintetičkom govoru i mišljenju moći pronaći još koji segment klasifikacije njegova opusa pored pobrojanih, ali i dati neke konačne premise Komadinina stvaralaštva. Čemu ovakvo predstavljenje Komadinina opusa? Naprosto da bih pokazao da je Komadina bio kompozitor kod kojeg ništa ne smije biti ispod snage njegove kreativne moći. Nekoliko puta smo o tome razgovarali i gotovo uvijek bih zaključio da on komponuje dobru muziku, a on bi prosvjetljeno rekao da će o tome suditi budućnost. Pitam se da li je ta budućnost konačno stigla, odnosno da li ćemo Komadinu ostaviti da djeluje kao historijska činjenica ili ga treba izvući na svjetlo i s punim poštovanjem, i hrabrošću uostalom, reći: Vojin Komadina je bio bosanskohercegovački kompozitor koji zaslužuje ući u historiju našeg i svjetskog kompozitorstva. Ako se lišimo politike, nacije, ideologije i još koječega, sasvim sigurno bi tako mogli zaključiti.

Estetika priznaje raspravu o tehnici kao kompozitorskom prosedeu i stilu kao kompozitorskom opredjeljenju, sociologija se intenzivno bavi politikama i ideologijama u umjetnosti, filozofija određuje suštinu umjetničkog djela, teorija pokušava promovirati razna aksiomska promišljanja u opšte znanje o muzici, ali sva polja znanja o umjetnosti moraju uzeti u obzir najprije kritičku procjenu vrijednosti umjetničkog djela. U tom smislu još jednom zaključujem: samo je velika muzika društveno relevantna.

Šta bi na sve ovo rekao Komadina danas? Vjerovatno: „To je Vaše tumačenje i ja se s njim slažem, ali drugi bi to tumačio drugačije.“ I to bi možda bila i cijela istina o Komadini i njegovom pluralnom mišljenju kojim je označio svoj stvaralački opus kao umjetnost našeg neprestanog ugledanja, nepresušnog zanimanja i neprevaziđene unutarnje ljepote. Takva umjetnost ostaje nama da mislimo o njoj, uživamo u njoj i odgonetamo šta još možemo

naći u njoj kao tajnu nedokučivosti i pluralnosti jednog ljudskog uma i kreacije.

SUMMARY

COMPOSITIONAL-STYLISTIC PHASES IN VOJIN KOMADINA'S OPUS. A DRAFT FOR THE AESTHETICS OF CREATION

PhD Ivan Čavlović

This topic has been reviewed many times by researches who were interested in the composer's opus of Vojina Komadina. Namely, which compositional and stylistic changes are present in the opus of Vojin Komadina, ie what is traditional, what is contemporary, what is modern and avantgarde, then postmodern, and in all that means the pluralism of styles and opinions, has been highlighted several times by me, but also by other researchers and music theorists. Lately, I don't have a very good insight into modern research within the framework of what has been said, so maybe that's why I dare again, but maybe repeat something! In ideological and aesthetic frameworks limited by terms and concepts: traditional, contemporary, modern and avantgarde, postmodern, I want to deal with Komadina's compositional opus.

Keywords: Vojin Komadina. Composer's opus. Stylistic changes. Pluralism. Aesthetics of creation.

ODNOS PREMA TRADICIJI U BOSANSKIM PARTITAMA VOJINA KOMADINE

mr Zoran Komadina

Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
Odsek za muziku
Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

Plenarno predavanje

Sažetak: Vojin Komadina je napisao tri kompozicije sa naslovom *Partita bosniensis* u periodu od dve godine (1981–82). Prva partita je namenjena kamernom gudačkom orkestru, druga je za solo violinu, a treća, koja nosi podnaslov *musica religiosa*, napisana je za nestandardni kamerni sastav. Ove tri kompozicije čine specifičan ciklus. U prve dve partite se kao zajednička ideja pojavljuje potpuno jasna inspiracija folklornom tradicijom, vidljivom već u nazivima stavova, kao što su: Pjevanje, Guslanje, Sevdalinka ili Ganga. Treća partita je inspirisana srpskom duhovnom muzikom. Način izražavanja je raznovrstan i kreće se od jednostavne homofone fature pa do složene polifonije i mikropolifonije, a kao važan element u oblikovanju forme javlja se aleatorički princip rada. Kroz ove tri kompozicije možemo uočiti odnos autora prema tradiciji koja obuhvata folklorno nasleđe, srpsku duhovnu muziku i nasleđa umetničke muzike iskazane kroz tehnike komponovanja i oblikovanja dela. Sami nazivi ovih dela - Partite bosniensis predstavljaju spoj različitosti i sugerišu da se autor u njima zagledao u prošlost odnosno tradiciju.

Ključne reči: Vojin Komadina, Bosanske partite, Folklor, Isaija Srbin, Polifonija

Muzički folklor naroda sa teritorije bivše Jugoslavije je najvažnija pokretačka energija u muzičkom svetu Vojina Komadine i prisutna je u najvećem delu njegovog opusa. Posebno izdvajamo dela koja su zasnovana na muzičkom nasleđu naroda Bosne i Hercegovine. U toj grupi se nalazi veći broj raznovrsnih i raznorodnih kompozicija, od kojih bi trebalo pomenuti horske rukoveti *Podkozarje* – VI rukovet i *Pjesme Janje Čičak* – VII rukovet, kao i solističke kompozicije – *Refrain IV–Nijemo glamočko kolo* za klavir, *Gange* za glas i violinu, *Koncert za flautu i gudače* (u znak poštovanja seni Vlade Miloševića) i orkestarska *Svita igara*.

Već po samom naslovu se izdvajaju tri kompozicije pod imenom *Partite bosniensis* (Bosanske partite) napisane u periodu od nepune dve godine, između 1981–82. godine. Iako se po nazivima ovih kompozicija može pretpostaviti da se radi o svojevrsnom ciklusu, veze između njih nisu tako jake. Sličnosti postoje, ali se nameće utisak da ciklus nije unapred osmišljen već pre organizovan tako da svaka kompozicija donosi deo priče koji prethodna nije obuhvatila, ili makar donosi deo te iste priče, ali iz (bitno) drugačijeg ugla.

Prva *Partita bosniensis* je nastala 1981. godine i napisana je za kamerni gudački ansambl. Premijeru je imala na *Muzičkom bienalu* u Zagrebu te godine u izvođenju ansambla *Dušan Skovran*. Pored toga, više godina bila je na repertoaru ansambla *Majstori gudači* pod rukovodstvom Dejana Mihajlovića (1932–2016). Druga partita je nastala 1982. godine i namenjena

je izvođenju na violini, ali postoji i u verziji (iz 1984. godine) za solo klarinet, a izvodili su je afirmisani umetnici i studenti muzičkih akademija. Treća partita finalizovana je u oktobru 1982. godine i nosi podnaslov – *musica religiosa*. Napisana je za nestandardni kamerni sastav koji čine klarinet, fagot, truba, trombon, violina i kontrabas. Zabeleženo je izvođenje 11.11.1982. godine u velikoj dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta u okviru ciklusa koncerata *Muzička moderna III* programa Radio Beograda. Izvođači su bili ansabl *Camerata Strumental* „Alfredo Casella” iz Torina. Pretpostavka je da je bilo jedno izvođenje u Sarajevu ali nisu poznati izvođači.

Partita Bosniensis I

Partita Bosniensis I sastoji se od četiri stava koji su naslovljeni kao *Pjevanje*, *Guslanje*, *Sviranje* i *Igranje*. Prvi i poslednji stav su u brzom (prvi relativno brzom) tempu dok su unutrašnji u laganom.

Početni stav *Pjevanje* izgrađen je na originalnoj koncepciji. Na samom početku dela svakom od dvanaest gudača je poveren zaseban i u potpunosti različit motiv. Uz istovremen početak i jedinstvenu dinamiku svaki od njih ima svojstven karakter, tempo, metar, tonalitet i trajanje. U svim instrumentima/glasovima motiv je zapravo početni deo napeva, tačnije njegov zaokružen (uglavnom) četvrtinski deo. Tokom kompozicije, sukcesivnim dodavanjem još tri gradivna dela napeva, u deonicama svih instrumenata formiraju se celine – melodije za koje se sa sigurnošću može reći da su citati narodnih pesama.

U prva tri glasa prvog stava se nalaze tri melodije – napeva koje se pojavljuju u horskoj rukoveti *Pjesme Janje Čičak* (nastala 1972. godine) gde su bile upotrebljene za oblikovanje tri različita stava u toj kompoziciji. Prva violina donosi napev – *Dođe vrime*, druga *Od mora...* (prva pesma u rukoveti), treća *Moja mama, će, će*. Ostalih deset instrumenata takođe donosi početne motive napeva, ali ih nismo prepoznali u drugim delima. Svakako nije slučajnost što se melodije/napevi pojavljuju u različitim modalnim i tonalnim osnovama jer se verno prenosi njihova struktura. Kompozitor dodatno ističe njihovu jedinstvenost i potencijalnu plastičnost - samostalnost, tako što ih svesno plasira na različitim visinama odnosno raznovrsnim transpozicijama kako bi se i na taj način istakla svaka pojedinačna melodija. Moram pomenuti da ova zamisao koja se realizuje kroz ovako zahtevnu polifonu fakturu traži od izvođača (dirigenta i svakog pojedinačnog instrumentaliste) potpuno razumevanje smisla i značaja svake pojedinačne deonice, kako bi zvučna slika mogla biti uspešno reprodukovana.

Primer 1Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, početak kompozicije.

PARTITA BOSNIENSIS

Vojin Komadina

1) PJEVANJE

* Svaki broj (1, 2, 3 itd.) označava znak dirigenta za početak određene varijete, završetak fraze nije zajednički.

** () = Pauza proizvoljnog trajanja

Prvi deo fraze/napeva ima raznovremeni završetak iza čega sledi general pauza čije trajanje određuje dirigent. Drugi nastup ansambla na identičan način donosi početni deo fraze i njen nastavak, da bi se nakon još jedne general pauze (što će biti princip i u daljnjem izlaganju materijala) u trećem nastupu pojavio samo drugi deo melodije (u svim glasovima). U četvrtom nastupu izlaže se opet novi – treći deo melodije u svim glasovima. Tek pri petoj pojavi formira se celovitija melodijska fraza – napev i to u nekim

glasovima su melodije izložene u celini a u drugim (usled različite dužine i strukture) još uvek ne. Od sedmog zajedničkog nastupa započinje (višeputno) izlaganje celovite melodije/napeva, pri čemu broj ponavljanja nije precizno određen. Dirigent u potpunosti „preuzima kontrolu” nad izvođenjem, kroz balansiranje ravnoteže orkestarskog zvuka, tako što u pravilnim vremenskim razmacima (cca 5 sec.) signalizira dinamičke promene pojedinim instrumentima, koji će se porastom dinamike izdvajajati iz ukupnog zvučanja. Na ovaj način se gradi originalna i interesantna zvučna slika gde se dodatno oživljava osnovna–mnogoglasna faktura, nastala superpozicijom različitih melodijskih obrazaca.

Primer 2

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 1. stav, nastup ansambla sa celovitim napevom, br. 7.

* [] = Ceo melodijski odsek se ponavlja dok traje talasasto klanje.

Prvi stav završava asinhrono, tako što svaka deonica sprovodi svoju melodiju do kraja.

Može se reći da ovakav pristup tematskom materijalu – gde su sve deonice apsolutno ravnopravne, kao i faktura celog stava, jasno upućuje na specifičnu polifonu (čak bezobzirno polifonu) tehniku koja se dodatno potencira povremenim narušavanjem te ravnopravnosti kroz dinamička isticanja pojedinih glasova, odnosno dodatnog bojenja ili osvetljavanja pokretne zvučne mase. Iako su intervalske strukture melodija različite od onoga što se podrazumeva prilikom primene mikropolifonije Ligetijevog tipa (György Ligeti, 1923–2006), ipak je njihov ambitus relativno skučen, a ako uzmemo u obzir da dolazi i do čestog preplitanja – ukrštanja glasova/modela, može se reći da je autor imao na umu ovakav način izgradnje muzičkog toka, ali uz upotrebu specifičnih narodnih napeva i ansambl od dvanaest gudača.

Drugi mogući uzor za ovakvu fakturu se može naći i u znatno ranijem periodu - periodu renesansne polifonije u kojoj su se u određenom vremenu izrazito razvijali elementi samostalnosti deonica (doduše standardno u troslojnoj fakturi) potencirajući to uz primenu polifonije, polimetrike, poliritmike pa i politekstualnosti i polilingvalnosti. U svakom slučaju polifona tradicija (bliža ili dalja) jeste osnovni element u oblikovanju ovog stava.

Drugi stav – *Guslanje*, fakturno kontrastira prethodnom kroz nastup nepodeljenih instrumentalnih deonica. Osnovu stava čini troglasni kanon na primi (u reperkusiji II violine, viole i violončela), a na vremenskom rastojanju od po jednog takta. Kanon je realizovan kao beskrajni tako da se iznosi tokom čitavog drugog stava. Melodija je kvartnog ambitusa (inicijalis i finalis je ton d¹) i jasno asocira na folklorni uzor – obrazac upotrebe gusala.

Primer 3

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 2. stav, početni taktovi.

GUSLANJE

♩ = 66

The musical score is written for five instruments: Violin I (Vni.), Violin II (Vi.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as ♩ = 66. The score shows the first three measures of the piece. The Violin II, Viola, and Violoncello parts enter in a canon, each one measure later than the previous one. The Violin I part is mostly silent in these measures.

I u konstrukciji ovog stava se mogu konstatovati slični kompozitorski postupci, a ogledaju se kroz primenu kontrolisanog aleatoričkog principa i specifične upotrebe polifonog načina tretiranja glasova – ne samo kroz dosledno sproveden kanon, nego i preko naslojavanja – istovremenog iznošenja različitog tematskog materijala („nadsviravanja”), do kojeg dolazi prilikom suprotstavljanja evidentno najvažnije melodije u I violinama, kanonu u ostalim glasovima.

Treći stav – *Sviranje* napisan je u veoma lagnom tempu (jedinica brojanja = 40), a zasniva se na heterofonom dvoglasu poverenom dvema solo violinama. Vodeća melodija (gornji glas) je bogato ukrašena karakterističnim trilerima, a opseg joj ostaje u intervalu čiste kvarte. Donji glas se gradi od samo dva tona na polustepenom rastojanju. U preostalim deonicama se formira ležeća akordska pratnja koja se bazira na tonovima koji ne pripadaju lestvičnom obrascu koji bi se mogao izgraditi na osnovu pokreta u melodiji. Zajednički im je finalis koji i povezuje ova dva zvučna sloja.

Poslednji stav nosi naslov *Igranje* i u očekivano je brzom tempu. Pratnja je jednostavna i zasniva se na ritmizovanoj bordunskoj kvinti u violončelima oko koje „obigravaju” viole. Jednostavne igracke melodije se iznose u dve solo violine koje su od pratnje izdvojene i drugačijim načinom sviranja – gudačkom u odnosu na prateći picikato. U prvom delu druga violina iznosi prvu melodiju (karakteristično folklornu, ambitusa kvarte) uz pratnju ostalih drugih violina i već uspostavljenu generalnu pratnju – pozadinu violončela i viola. U drugom delu istovremeno nastupaju dve različite melodije igrackog karaktera: prva u prvoj solo violini uz odgovarajuću pratnju u ostatku deonice i do sada afirmisanom dvočetvrtinskom taktu, dok se u drugoj solo violini pojavljuje melodija čijih je prvih četiri takta u tročetvrtinskoj meri (kao i odgovarajuća pratnja), a preostali deo melodije je ponovo uz dvočetvrtinskom taktu, čime se obrazuje polimetrički odnos između dve vodeće deonice.

Primer 5

Vojin Komadina, *Partita bosniensis*, 4. stav, nastup I i II violina u polimetričkom odnosu.

Melodije su nejednakog trajanja i opet, na sličan način kao u prvom stavu, postavljaju se kao modeli koji će se ponavljati do samog kraja koji se priprema nastupom kontrabasa, ubrzavanjem tempa i pojačavanjem dinamike. Kompozicija završava znakom dirigenta kada su brzina i jačina dostigle vrhunac.

Prepoznatljiv je princip rada i način oblikovanja forme kakav je zastupljen i u prethodnim stavovima.

II Partita bosniensis

II Partita bosniensis napisana je za solu violinu (nastala je 1982. godine) i sastoji se iz tri stava: *Sevdalinka*, *Ganga* i *Kolanje*, kroz koje se oživljava muzička tradicija vezana za Bosnu i Hercegovinu.

Prvi stav je napisan pod impresijom specifičnog načina pevanja koji se sreće u sevdalinkama. Citat ili konkretan uzor za izgradnju melodije nisu prisutni. Melodija je originalna, razvojna linija je slobodna a gradi se na promenljivoj modalnoj osnovi. Oblikovanje i ambitus su prilagođeni mogućnostima muzičkog instrumenta. Opšta atmosfera i razvijeni kvazimelizmatični nizovi podsećaju na sevdalinku.

Primer 6

Vojin Komadina, II Partita bosniensis, 1. stav.

II PARTITA BOSNIENSIS

SEVDALINKA VOJIN KOMADINA
1982

Lento

Drugi stav – *Ganga* je koncipirana tako da se na violini oponaša specifičan način pevanja kakav postoji u gangama, to jest ganganje. Osim karakterističnom „melodijom” i sazvučjima stil narodnog pevanja se oponaša i posebnim načinom sviranja koji se pojavljuje u prvom delu ovog stava. Od izvođača se traži netemperovano sviranje – sniženje tona za tri četvrtine stepena ili veliki vibrato u rasponu od jedne četvrtine tona. Autoru je bilo

dovoljno da na instrumentu dočara ovaj način pevanja bez značajnog proširenja osnovne forme.¹

Primer 7

Vojin Komadina, *II Partita bosniensis*, 2. stav

3

GANGA

* = sniženje za 3/4 tona

* (+ 1/4) = veliki vibrato u rasponu 1/4 tona

Treći stav – *Kolanje* je karakterističnog brzog tempa, jednostavnog igračkog karaktera, a izgrađen je kroz dva kontrastna odseka (po obliku je složena trodelna pesma). Sekundni dvozvuci i jednostavna ritmičko-igračka melodija jasno asociraju na muziku koja prati igranje u kolu.

U drugoj partiti nisu upotrebljeni citati narodnih melodija, već je izvršena, manje ili više, slobodna rekonstrukcija određene folklorne muzičke forme. Polazi se od impresije specifičnog načina pevanja (sevdalinka ili ganga) ili sviranja (muzika za kolo) da bi se konstruisale originalne forme koje ipak jasno upućuju na uzor prema kome su napravljene. U odnosu na prvu partitu kompoziciona tehnika je jednostavnija i uglavnom tradicionalna.

III Partita bosniensis

III Partita bosniensis, poslednja u ovom ciklusu, završena je oktobra 1982. godine. Kompozicija svojim podnaslovom – *musica religiosa* nagoveštava pristup muzičkoj tradiciji koja nije obuhvaćen u dva prethodna dela. Sastoji se iz tri stava: Largo, Larghetto i Andante. Namenjena je kamernom ansamblu koji čine po dva predstavnika glavnih instrumentalnih grupa: klarinet in b i fagot, truba in b i trombon, violina i kontrabas.

¹ Vojin Komadina je napisao i kompoziciju za glas i violinu sa istim naslovom (sadrži tri stava: *Ganga*, *Zapjevka* i *Tužbalica*) a nastala je još 1970/71. godine jednim delom u Kelnu gde je Komadina bio na stručnom usavršavanju i tu je *Ganga* znatno drugačije - slobodnije tretirana, umetanjem različitih slobodnih delova.

Ceo prvi stav protiče kroz smenjivanje ulančanih nastupa ansambla i solo trube i odvija se u najnižim stepenima dinamike. Svi instrumenti (osim trube) učestvuju u formiranju početnog akorda koji donosi osnovnu atmosferu dela, a nastaje naslojavanjem od nižih ka višim tonovima. Zasniva se na čistim kvintama koje remeti signalni motiv u violini sa karakterističnim pokretom prekomerne kvarte.²

Primer 8

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 1. stav, (t. 1–7).

PARTITA BOSNIENSIS III MUSICA RELIGIOSA

Vojin Komadina

Largo ♩ = 50

The musical score shows six staves. The Clarinet in Bb and Bassoon parts have a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Trumpet in Bb and Trombone parts have a similar melodic line. The Violin and Contrabass parts have a more complex, layered texture with many rests and dynamic markings of ppp. The score is in 6/4 time and features a complex, layered texture with many rests and dynamic markings of ppp.

Ansambl nakon početnog uvoda zastaje kako bi se oslobodio prostor za nastup trube. Melodiju (poverenu trubi) karakteriše slobodna metrika, odnosno metrička neodređenost koja se ispoljava kroz često i „nepravilno” produžavanje tonskih vrednosti, čime se izbegava nametanje određene metričke jedinice kao osnovne.

Direktan uzor je u napevima Isaije Srbina (XV vek), u ovom slučaju se radi o *Pesmi na jutrenju* (tačnije melodijske formule A) iz *Polieleos Servikos* (Srpski Polijelej). Početak je direktni citat kako se vidi iz sledećih primera.

² Zvučnost i intimna atmosfera, koji se ovako grade podsećaju na kompoziciju – Freska za simfonijski orkestar *Beli andeo* koja je nastala nekoliko godina kasnije.

Primer 9Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 1. stav, (t. 12–15).

2

Cl.
Bsn.
Tpt.
Tbn.
Vln.
Cb.

ppp
ppp
p
ppp
ppp
ppp

Primer 10Isaija Srbin, *Pesma na jutrenju***XI**

MS 928, f. 36r

1.

Псалом 134. 18

РА - БИ ГО - - - СПО - ДА

Truba kroz solo nastupe razvija melodiju zasnovanu na razradi date melodijske formule (razdvojene kraćim ili dužim nastupima ostatka ansambla), a jedino je u srednjem delu praćena ležećim flažoletnim tonom u kontrabasu, čime zvučna slika poprima potpuno jasnu asocijaciju na ison.

Do kraja stava faktura ostaje nepromenjena, smenjuju se nastupi „pojanja” u trubi i zastoji na akordima koje donosi ostatak ansambla. Dinamika toka se ostvaruje melodijskim razvojem u deonici trube i harmonskim usložnjavanjem sazvučja u pratećim glasovima koja se grade od intervala čiste, umanjene i prekomerne kvinte. Ceo stav se zaokružuje vraćanjem na početak, to jest ponovnom pojavom pročišćenog, svetlog sazvučja u kome prevladavaju savršene konsonance i početnog melodijskog signala u violini.

Drugi stav je takođe u laganom tempu i predstavlja nedeljivu celinu. Osnovni utisak je da se kroz izlaganje u različitim grupama instrumenata

postepeno formira jedinstvena melodija. Izlaganje dvotaktnih fraza započinju duvači, a odgovaraju gudački instrumenti. Ove dve fraze se u daljnjem toku stava razvijaju (variraju i preobražavaju) kroz višekратно iznošenje u različitim grupama instrumenata. Početna melodija je citat - Početak prve formule liturgijske pesme *Svjati Bože* Isaije Srbina.

Primer 11

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 2. stav, (t. 1–5).

II

Primer 12

Isaija Srbina, *Svjati Bože*, (početni deo)

V

A - vi - - - os o be - - - os

Ovde je trenutak da ukažem na prisutnost inspiracije tradicionalnim srpskim pojanjem i u nekim drugim delima. Ova ista melodija (tačnije njen početni deo) javlja se i kao početni i osnovni motiv u II stavu II Koncerta za klavir - nastalog nekoliko godina ranije.

Primer 13

Vojin Komadina, *II koncert za klavir i gudački orkestar*, 2. stav, početak.

Arhaična zvučnost je ostvarena i potpuno jasno istaknutom modalnom osnovom. Završetak stava (poslednja četiri takta) u kome po prvi put u ovom stavu nastupaju svi instrumenti donosi pomirene i konačno uobličene dve početne fraze u istovremenom zvučanju, a nakon kolebanja u frigijskom modusu in D ipak završava na finalisu G, u istom modusu kao i na početku, ali sa drugim finalisom.

Primer 14

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 2. stav, (završni taktovi).

Treći stav – Andante je u formi trodelne pesme. Prvi deo se bazira na jednostavnom melodijskom i ritmičkom pokretu koji asocira na zajedničko antifono molitveno pevanje, a realizuje se kroz dijalog duvačke i gudačke grupe instrumenata. Harmonizacija se bazira na ne tercnim akordima bez isticanja bilo kakve modalnosti.

Primer 15

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3. stav, t. 1–6.

6

III

Cl. *f*

Bsn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Vln. *mf*

Cb. *p*

Drugi deo – senza misura je koncipiran na imitacionom dijalogu fagota i klarineta koji donose melodiju drugačijeg karaktera, a zasnovanu na donjem tetrahordu frigijskog modusa. Može se reći da i ovaj deo asocira na molitvu, ali sa intimnim, ličnim karakterom.

Primer 16

Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3. stav, (t. 13–senza misura).

7

43 $\text{♩} = 60$ senza misura

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Prvi deo se doslovno ponavlja i sledi svečana i himnična koda sa durskim prizvukom u kojoj visoki instrumenti u unisono donose melodiju – himnu, a duboki imitiraju bruj odnosno Ison. Kompozicija se završava sekundnim sazvučjem G-A. Direktni uzor (melodijski citat) za izradu kode je opet poslužio jedan od napeva (odnosno njegov deo) iz Polieleja Servikos.

Primer 17Vojin Komadina, *Partita bosniensis III*, 3.stav, koda.

Coda $\text{♩} = 50$

Primer 18Isaija Srbin, *Hvalite Gospoda*

f. 36r $\text{♩} = 50$

Пс.134. 1а ЖВА-ЛИ-ТЕ И - МЕ ГО-СПОД-НЈЕ ХВА-ЛИ-ТЕ РА-БИ

ГО - - - СПО - ДА... ЗАЛ - - -

- ЛИ ЗАЛ - - ЛИ АЛ - ЛИ - ЛОУ - Ћ - А:~

117

U *Bosanskim partitama* Vojina Komadine prepoznaju se dva osnovna načina pristupa muzičkom folkloru, tačnije muzičkoj tradiciji. Kada je muzička građa preuzeta (doslovno citirana) tretira se kao element za izgradnju kompleksnije zvučne slike, kao u prvom stavu *Prve partite* („Pjevanje”) sa superpozicijom velikog broja citatnih melodija, ili u trećem stavu („Guslanje”) gde se dva tipična melodijsko–ritmička obrasca (prvi realizovan i kroz troglasni kanon) pokušavaju pomiriti kroz istovremeno izlaganje, to jest nadsviravanje.

Elementi slučajnosti u organizaciji zvučne vertikale daju dodatnu draž ovakvoj obradi originalnog materijala.

Drugačiji pristup se prepoznaje u situacijama gde autor preuzima samo atmosferu ili osnovnu ideju koja postoji u nekoj od poznatih tradicionalnih muzičkih formi ili načinja pevanja, koju koristi da izgradi muzičke celine koje i pored ličnog pečata ostvaruju jake asocijativne veze sa uzorima koji mogu biti jasno naznačeni, kao u „Sevdalinki” ili manje ili više prikriiveni kao što je slučaj u *III Partiti*.

Nadogradnja ne dolazi kroz "ulepšavanje" postojećih melodija, već kao kreiranje originalnih koje imaju jasno polazište i inspiraciju u određenom načinu pevanja, pojanja ili sviranja.

Ovde se ostavlja prostor za sumiranje i nešto drugačiji pogled na tradicionalno, drugačije definisanje elemenata tradicije u stvaralaštvu Vojina Komadine (ali i drugih). Najčešće se o tradiciji govori kroz preuzimanje ili citiranje folklornih elemenata ili obrazaca i nešto ređe kroz upotrebu postupaka u realizaciji dela.

Možemo da kažemo da se kod Komadine po istom principu koristi muzičko nasleđe i kada je ono jasno folklorno (što jeste bivao najčešći slučaj) ali i kada se koriste tradicionalni napevi srpske duhovne muzike. Kao ilustrativan primer mogu da posluže II koncert za klavir i gudački orkestar i koncert za flautu i gudački orkestar (poslednja verzija). U oba koncerta (trostavačna) okvirni stavovi su zasnovani na baroknom uzoru (uključivši i tematizam) odnosno neobaroknom principu izgradnje forme. Središnji stavovi dolaze iz dva druga, delimično različita sveta tradicije i inspiracije. U II stavu klavirskog koncerta se rekonstruiše (ili dekonstruiše) napev (ili deo napeva) *Svjati Bože* Isaije Srbina (vidi primere br. 12. i 13.) a u II stavu koncerta za flautu imamo rekonstrukciju pesme *Ukopala Nana Milovana*. Interesantno je da će u koncertu za flautu biti lako i jasno prepoznato da se radi o konkretnoj pesmi kao i da je reč o specifičnoj mešavini baroknih elemenata i obrade folkloru dok u koncertu za klavir ovaj spoj različitih tradicija ostaje potpuno neprimećen i uglavnom nije prepoznat do današnjih dana.³

U svakom slučaju, cilj mi je da pokušam malo da pomerim granicu (mislim u ličnom a nadam se i opštem) shvatanju i doživljaju Komadinog

³ Pomenuću ovde da je ovo u dobroj meri "insajderska" informacija. Naime ostao mi je urezan u pamćenju jedan komentar autora posle izvođenja II koncerta za klavir u Sarajevu (mislim da je bilo krajem 1978, možda 1979. godine). Koncert je imao odličan prijem i puno se govorilo o "baroknosti", "neobaroku" i tematici vezanoj pre svega za prvi stav. Komadina je to u usputnom razgovoru pomenuo uz konstataciju - pitanje: kako svi samo pričaju o prvom stavu i jasnom baroknom uzoru a niko ne primećuje spoj različitosti i inspiraciju u srpskom pojanju u II stavu koncerta. I čak relativnu motivsku sličnost. Ili tako nekako. U svakom slučaju, sećanje na taj komentar me i nagnalo da potražim direktan uzor - ispostaviće se da je reč o citatu na kome je ovaj stav zasnovan.

odnosa prema tradiciji. Mislim da se to područje mora proširiti u odnosu na samo (iako vanredno često) vezivanje tradicije za muzički folklor sa ovog područja. Tradicija u Komadininom stvaralaštvu je često i inspiracija duhovnom muzikom, sa ovog područja ili vezana za srpsko pojanje. Čini mi se da je Vojinovo bavljenje tradicionalnom duhovnom muzikom (gotovo isključivo srpskom) započelo ranije (čak znatno) nego što je to bilo vidljivo ili se jasno iskazalo. II koncert za klavir je nastao 1978. godine, IV sonata za klavir (napisana 1981. godine) nosi naziv - posvetu u slavu domestika Kir Stefana Srbina, *III Partita bosniensis - musica religiosa* je napisana 1982. godine. itd... Sve ovo je nastalo pre kompozicija kao što su *Beli anđeo* - freska za simfonijski orkestar (1987. godina) ili *Sveti Sava* i slična u kojima naslovi jasno upućuju na inspiraciju. Najverovatnije se ova veza uspostavila u drugoj polovini sedamdesetih godina kada se Komadina upoznao sa primerima crkvenih pesama iz XV veka, koje je pripremio Dimitrije Stefanović (1929–2020) a objavljene su pod nazivom *Stara srpska duhovna muzika* 1975. godine. Da budem što precizniji: moje stanovište je da je Vojin Komadina u svoje stvaralaštvo uključio i tradiciju srpske duhovne muzike ranije nego što se misli ali i da je tome često prilazio na gotovo istovetan način kako je koristio i folklornu muziku ili obrasce u inspiraciji za nastanak različitih dela. Nekada su to konkretni citati a nekada samo osnova za razvijanje melodije i atmosfere dela. Simptomatično je i to da su ove tri bosanske partite nastale u tako kratkom razdoblju (unutar dve godine) i da naizgled deluju bitno različito. Mislim da odlična ilustracija onoga što pokušavam da utvrdim ovim izlaganjem mogu da posluže Vojinovi zapisi, svojevrsne „radne sveske” u kojima se vidi priprema materijala za komponovanje koja se sprovodi na sličan ili istovetan način a polazište je u jednom slučaju folklorni obrazac a u drugome napev (ili glas) iz srpskog pojanja. Na osnovu određenog lestvičnog obrasca ili glasa formira se lestvica sa transpozicijama i akordika koja može biti upotrebljena u realizaciji dela.

Interesantno je da smo u kompozicijama koje su ovde predstavljene (pre svega Prva partita) sreli tu mešavinu izvornog folkloru i obradu materijala kroz poznate i uglavnom vrlo stare tehnike komponovanja odnosno kontrapunkta, primenjene na relativno savremen način. Druga dva dela koja nisu bila podrobije razmatrana (II koncert za klavir i Koncert za flautu) nose bitne elemente barokne epohe odnosno može se reći da predstavljaju neobarokni muzički pravac. Sve to me navodi na ideju da se odnos prema tradiciji može sagledati i kroz širu prizmu. Iako se radi o elementima poznatim iz istorije muzike ili tehnikama komponovanja, utisak je da se i tome može govoriti kao delu tradicije - tradicije i nasleđa klasične muzike. U tom smislu tradicija je sve ono što utiče ili je uticalo na autora a što on oseća, prepoznaje i prihvata kao svoje. U ovim delima, a i nekim drugim koja sam pomenuo, Komadina pravi sasvim originalne spojeve naizgled vrlo različitih i udaljenih elemenata i kroz rad sa njima kreira muziku sa jasnim ličnim pečatom.

Korišćena literatura:

- Komadina, Vojin. (1978). Koncert za klavir i gudački orkestar br.2 [Partitura].
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1981). *Partita bosniensis* za kamerni gudački ansambl. [Partitura].
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1982). II *Partita bosniensis* za violinu solo. [Partitura]. Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1982). *Partita bosniensis –III - musica religiosa*. [Partitura].
Rukopis.
- Komadina, Vojin. (1988). Koncert za flautu i gudački orkestar [Partitura]. Rukopis.
- Комадина, Зоран. (2015). Босанске партите Војина Комадине. У (Соња Маринковић, Санда Додик) *Традиција као инспирација*, Тематски зборник са научног скупа 2014. године. Бања Лука: Академија умјетности: Академија наука и умјетности Републике Српске: Музиколошко друштво Републике Српске, стр. 68–85.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

SUMMARY

RELATION TO TRADITION IN THE BOSNIAN PARTITAS BY VOJIN KOMADINA

MA Zoran Komadina

In the Bosnian Partitas by Vojin Komadina we can recognize two principal ways of approach to musical folklore, i.e. to musical tradition. When the music material is taken (quoted literally), it is treated as the element for construction of a more complex sound image, as in the first movement of the First Partita (*Pjevanje (Singing)*) with superposition of a great number of quotation melodies, or in the third movement (*Guslanje (Playing Gusle)*) where two typical melodic-rhythmic pattern (the first also given through a three-voice canon) try to reconcile through the simultaneous appearance, i.e. outplaying. The elements of coincidence in the organization of the sound vertical gives an additional spice to such a treatment of the original material.

A different approach can be recognized in the situations where the author takes only the atmosphere or principal idea which exists in some of traditional musical forms or ways of singing, which is used for construction of musical units which, even besides the personal sign, establish great associational relationships with the sources that can be clearly signified, as in *Sevdalinka*, or covert, as it is the case in the Third Partita. In the Third partita, quotations are used again, this time spiritual music, but mostly as a starting point and basis for building a melody. The upgrading does not come through the „decorating” of existing melodies, but as the creation of the original ones, which are clearly inspired by certain ways of singing, chanting or playing. We conclude that Vojin Komadina found his inspiration in the tradition of Serbian spiritual music much earlier than is usually assumed.

Key words: Vojin Komadina, musical folklore, Serbian spiritual music, Partita bosniensis, Polyphony, Aleatoric

МУЗИКОЛОГИЈА

СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ БОРИСА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЧАЙКОВСКОГО

мр Келле Валида Махмудовна

Российская Академия
Музыки имени Гнесиных,
Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

УДК: 78.01

78.071.1 Чайковский Б.А.

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Несколько биографических штрихов; Причины недооценки созданного композитором (внешние и внутренние); Трудность в определении местоположения художественного мира и стиля композитора в контексте течений второй половины XX века («не присоединившийся»); Продолжатель (в ярко индивидуальной форме) классико-романтической традиции; Новизна музыки Б. Чайковского как синоним индивидуальной неповторимости. Миропонимание Б. Чайковского, основанное на усилении центростремительных позиций, как альтернатива постмодернистскому вектору. Обретение смыслов в эпоху потери смыслов.

Ключевые слова: Борис Чайковский, вторая половина XX века, стилевые направления.

Русский композитор Борис Александрович Чайковский (1925–1996) родился в Москве. Окончив Гнесинские школу и училище, поступил в Московскую консерваторию, занятия в которой были прерваны войной. Консерваторское обучение по композиции начал у В. Шебалина, по фортепиано у Л. Оборина. Два года занимался в классе Д. Шостаковича. После изгнания его как формалиста из консерватории, закончил курс в 1949-ом году у Н. Мясковского. "Мои педагоги – такие разные, но сходящиеся в главном. Ими никогда не снимался вопрос качества, а ложными рассуждениями о проблемах, о чем-то таком, о чем только и следует думать, они не занимались вовсе", – вспоминал Борис Александрович¹.

Б. Чайковского был секретарём Союза композиторов СССР (с 1982 по 1991), преподавал на кафедре композиции в институте имени Гнесиных (последние пять лет жизни). Среди его учеников были С. Прокудин, А. Христианов, Р. Радович. «Внешняя канва жизни Бориса Чайковского проста. Её сюжет и содержание заключены в его сочинениях, — говорит в фильме, посвящённом композитору, поэт Давид Самойлов. — Он рос, учился, а дальше — музыка...».

Б. Чайковский – крупнейший симфонист 2-ой половины XX века. Им написаны две симфонии, "Севастопольская" симфония, Симфония с арфой, поэмы для оркестра "Подросток" и "Ветер Сибири", "Тема и восемь вариаций", "Музыка для оркестра", четыре инструментальных концерта и др. Его вокальные циклы – "Последняя весна" на стихи Н.

¹ Из личного общения с композитором.

Заболоцкого, "Четыре стихотворения И. Бродского", "Лирика Пушкина" – можно считать вершинами вокального жанра в русской музыке XX века. Инструментальные ансамбли (шесть струнных квартетов, фортепианные Трио и Квинтет и др.), сонаты (для фортепиано, скрипки и виолончели, пьесы для фортепиано) представляют собой образцы нового классического стиля. Яркие работы создал композитор в кино: "Айболит-66", "Серёжа", "Женитьба Бальзамина", "Гори, гори, моя звезда", "Уроки французского", "Москва, любовь моя", "Лоскутик и Облако" и др. Композитор написал остроумные музыкальные сказки для детей (по Г.-Х. Андерсену, Д. Самойлову и др.).

Имя Бориса Александровича Чайковского малоизвестно в мире². Думаю, что недооценка созданного композитором имеет как внешние, так и внутренние (субъективные) причины. Художественное наследие Б. Чайковского нелегко вписать в панораму направлений музыкального искусства второй половины XX века, времени бурного распространения новых стилей и технологий. Композитора не назовёшь авангардным, но и сухим традиционалистом он не был. Творчество Б. Чайковского стоит несколько особняком – замыслы его работ не всем удаётся понять. Не на заказ, не к парадной дате, а по внутреннему побуждению в 80-е годы (когда взоры большинства советских композиторов устремлены на музыкальный Париж) он написал симфонию, посвящённую истории Отечества – "Севастопольскую" и поэму неожиданного смыслового вектора – "Ветер Сибири". Вопрос "что" ("о чём") был для композитора первичен. В одном интервью он сказал: *Для меня не стоит вопрос так, что нужны средства, которых не было. Я думаю прежде всего о закономерном их применении, о том, чтобы это не было мёртвой конструкцией. И о том, чтобы убрать всё лишнее, отсечь, так сказать, ненужный мрамор*³.

Творчество композитора пришлось на время, когда поколению, родившемуся десятилетием позже (в середине 30-х годов) путь авангардного реформирования музыки казался неизбежным. Мирозидение и эстетика Б. Чайковского, уже сложившиеся к 50-м годам, развивались вопреки этим представлениям. Позднее Борис Александрович скажет, что авангард неприемлем для него *преувеличенно-нарочитой новизной средств*, но и традиционалисты не

² В 2003 году был создан «Фонд сохранения творческого наследия Бориса Чайковского». В состав Фонда вошли крупнейшие музыканты – исполнители сочинений Б. Чайковского и композиторы родственной эстетики (М. Ростропович, В. Федосеев, Г. Писаренко, Г. Ширинская, В. Пикайзен, Н. Шаховская, И. Бочкова, А. Францева, А. Эшпай, К. Хачатурян, В. Рубин, Р. Леденев, О. Галахов, К. Волков, В. Кикта, А. Ларин. Фонд – некоммерческая организация, работающая на безвозмездной основе. Сайт Фонда: <http://boristchaikovsky.ru>. Канал Фонда на YouTube https://www.youtube.com/channel/UC5aVkJ0Ke0328pzl7S_IANbA

³ Целиком интервью с композитором опубликовано: Келле, 1995: 5.

близки, т.к. они *рождают слепки, лишённые новизны. И те, и другие – малоталантливы. Но худший род – традиционализм*⁴.

Сегодня разговор о средствах в искусстве приобрёл более спокойный тон, но я вспоминаю атмосферу лет 40–50 тому назад, когда шла жаркая полемика по поводу единственно возможного пути. Путь, избранный Б. Чайковским, казался кому-то странным, а кому-то и вовсе тупиковым. В нашей стране вопрос "как писать" приобрёл в то время особую остроту: несогласие с официально принятым искусством стали демонстрировать именно использованием новых приёмов. Это было своего рода *инакомыслие*. Начав свой композиторский путь с клеймом "формалиста" (как дипломник класса Шостаковича, самого главного из обвинённых в формализме в 1948-ом году). Борис Чайковский и позже не попал в обойму явлений, поддерживаемых официальной советской властью: урапатриотических певцов, "национальных" сочинителей (не истинно национальных, какими были Г. Свиридов, В. Гаврилин и он сам, а с внешними этническими приметам, эдаких сарафанно-опрошенных), а также авангардных композиторов (их с 70-х годов посылали в Европу для демонстрации лояльности музыкальных чиновников, и, кстати, так они получили известность и даже признание). Время последней четверти XX века (распад СССР) вынесло на поверхность "гонимых" режимом и "борцов" за новые свободы, ни к тем, ни к другим Борис Александрович не был причислен (и не принадлежал по существу, т.к. пребывал в большом пространственно-временном континууме, в художественно-метафизическом мире. «Лишь жить в себе самом умей — / Есть целый мир в душе твоей / Таинственно-волшебных дум...») – эти строки известного стихотворения Ф. Тютчева *Silentium*» зазвучали в кантате «Знаки Зодиака» как авторское откровение). Убеждённость, осознанность своего предназначения были определяющими в натуре композитора. Он мог позволить себе не замечать моды в искусстве, не боялся показаться смешным, немодным, прослыть ретроградом (мелкий страх периода авангардизма, подмявшего малые личности) и не испытывал эйфории от нахлынувших возможностей.

Есть ещё одна причина, не позволяющая, как мне кажется, иметь автору музыки более широкую известность. Это отсутствие жанров оперы и балета в творчестве. В последние годы для аудитории всё более притягательными являются театральные жанры, нежели концерты симфонической и камерной музыки. У Бориса Александровича в его наследии нет ни оперы, ни балета. Его опера "Звезда" по Э. Казакевичу, которая должна была стать его дипломной работой, осталась незавершённой (этот последний год обучения в консерватории совпал с борьбой против формализма в музыке). Позднее у композитора возникли замыслы двух опер, но они не реализовались.

К откровенной неконъюнктурности творческих деяний композитора⁵ можно добавить такие свойства его личности, как

⁴ Из личного общения с композитором.

независимый, непартийный, а потому – невыездной. Признание же музыкальной Европой было (и остаётся) решающим – ибо «Несть пророка в отечестве своём».

Принципы, которым следовал Борис Александрович, даже понять трудно, не говоря уже о том, чтоб следовать таковым (особенно людям слабым духом).

«Что, моя музыка лучше или хуже, от того, что я не был партийным?» – как-то воскликнул он в разговоре со мной. Никогда себя не рекламировавший, не упоминавший о фактах, способных привлечь к его музыке внимание по причинам *не* художественного характера – таким был этот гениальный музыкант. Скажем, многие бы избежали искушения объявить себя первым композитором (не считая бардовских песен и одного романса Б. Тищенко), написавшим вокальный цикл на стихи Иосифа Бродского? Да ещё в то время, когда поэт осуждён и сослан, а не после присвоения ему Нобелевской премии. Галине Вишневской не разрешили спеть с ним в концерте "Четыре стихотворения И. Бродского". И композитор спокойно ждал⁶.

Для того чтобы понять местоположение Б. Чайковского в эволюционном процессе, необходимо отойти от расхожих понятий и штампов. Исследователи, стремясь систематизировать новые стили и технологии, часто не учитывают вовсе те творческие процессы во второй половине XX века, которые лежат в русле классико-романтической традиции. Во всяком случае, порой все синхронно протекающие творческие явления сводят в одну линию – от авангардизма к постмодернизму. По этому поводу в дневниках Давида Самойлова читаем ироническое умозаключение: *Поэзия стала падать в XX веке, когда понятие о её величине заменилось понятием о её направлении*» (Самойлов, 2000: 132). Исследователям важно вписать в рамки определённого направления творчество того или иного композитора. Вот почему во многом реальность пути Б. Чайковского представляет для музыковедения сложности⁷. Приведём характерное высказывание крупного музыковеда В. Холоповой, в котором с интонацией удивления говорится об особом статусе Бориса Чайковского. «И был один значительный российский композитор, который в течение всей жизни пребывал как бы в классической области, ибо таков был его индивидуальный стиль, – Борис Чайковский. Устремлённый к стойкому светлому началу, лишённому болезненности и расслабленности, которое, по его мнению, воплотить в XX веке было труднее, чем что-

⁵ Борис Александрович не писал сочинений, получивших название *соцзаказы*, посвящённых революции, её вождям или написанных "на случай".

⁶ Цикл «Четыре стихотворения И. Бродского» написан в 1966 году, впервые исполнен в 1978-ом.

⁷ Но это для исследователей, тогда как дирижёры, исполнявшие сочинения Бориса Чайковского, – Р. Баршай, К. Кондрашин, В. Федосеев – считали его самым крупным русским симфонистом после Шостаковича.

то отрицательное, он находил музыкальную опору именно в тональности – мажорной, минорной, с ключевыми знаками, с заключительными мажорными трезвучиями (хотя с диссонантными многозвучиями и хроматикой в развитии, даже с додекафонными рядами), в строгой метрике, с жанрово узнаваемыми фактурами» (Холопова, 2015: 28). Это своеобразное признание композитора – *значительный*, имеющий *индивидуальный стиль*, но (!), судя по всему, не представляющий особого интереса для изучения, ибо закономерности этой системы композиции изучены.

Итак, Борис Чайковский – продолжатель классико-романтической традиции. Заметим, что подобное естественное развитие классических основ музыки в ярко индивидуальной форме возможно лишь у больших музыкантов – гениев. Требуется *преодолеть материю*, освободить элементы языка от автоматизма означающего и узнавания.

В контексте разнородных течений второй половины XX века композитора, действительно, можно считать "не присоединившимся" (по определению Л. Акопяна), «которые не были ни мажорными соцреалистами, ни авангардистами...» (Науменко, 2012: 17) и признать его автономный индивидуальный художественный мир и стиль, условно *новый классицизм* (явление иной природы, нежели "новый традиционализм", формально опирающийся на классические нормы). Мы наблюдаем новаторство особого рода, когда феномен искусства имеет не линейный эволюционный вектор, а представляется суть кристаллическим. Поэтому эволюция выглядит сменой ракурса, поворотом грани кристалла, позволяющим найти в традиционном новое. Подобное новаторство не "взрыв -ного", а умеренного типа присуще было, например, Брамсу, Малеру, Рахманинову, Мясковскому. Творчество таких художников даёт возможность осознать, что *подлинная новизна есть синоним индивидуальной неповторимости*.

Стиль Б. Чайковского органично сплавляет принципы барокко (Сюита для виолончели, Камерная симфония, Шесть этюдов для струнных и органа), классицизма (Симфониетта, Концерт для кларнета с оркестром, Шестой струнный квартет, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, вокальный цикл "Лирика Пушкина"), романтизма (поэма для оркестра "Подросток", Пятый струнный квартет, вокальный цикл "Последняя весна"), экспрессионизма (Скрипичный концерт, Квintет для фортепиано и струнного квартета), а также конструктивизма (Соната для двух фортепиано, Концерт для фортепиано с оркестром), минимализма (Концерт для фортепиано с оркестром), полистилистики (Вторая симфония), соноризма (Шесть этюдов для струнных и органа)⁸. Но новые стилистические особенности имеют у Б. Чайковского ненапорочные и нетипизированные проявления, и осознаваемы они лишь

⁸ Приводя здесь в пример отдельные сочинения композитора, мы имеем в виду, что в индивидуальном сплаве исторических и современных стилей, в них явно обнаруживает себя та или иная стилиевая доминанта.

в контексте его индивидуальной художественно-стилевой системы. В данном случае мы сталкиваемся с объединением различных лексических систем, рождающих индивидуализированную художественную систему, моностиль. (Хотя уже к авангардным опусам нельзя было применять это понятие – моностиль, не говоря уже о постмодернистских объектах.)

Поскольку для Бориса Чайковского средства не были самоцелью, то и смысл, и звучание их, действительно, выглядят иначе по сравнению с авангардными опусами. Например, принцип репетитивности (отдельного звука, мелодико-ритмического оборота, фактурно-гармонического созвучия) в первой части Фортепианного концерта исходит из природы тревожной, "долбящей" токкаты; а в первой части Третьего струнного квартета – как выражение состояния психологически-болезненного оцепенения. Коллаж в первой части Второй симфонии⁹ воспринимается не как идея конструирования драматургии по принципу "своё-чужое". Темы композиторов прошлого символизируют некий этический центр, указывающий на нетленные образцы музыки прошлого: Моцарта, Бетховена, И. С. Баха, Шумана. Но и этим не исчерпывается, как мне кажется, замысел в использовании цитат. Так через первичный смысл баховской темы из Страстей по Матфею – «*Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zahren willen!..*» [«Будь милостив, мой Бог, В слезах моё моление!..»] – слышно молитвенно-интимное обращение к Всевышнему самого автора музыки симфонии.

Новизна пронизывает всю систему выразительных средств сочинённого Борисом Александровичем. В отличие от симфонизма, переосмысленного на основе полистилистической или сонорной драматургии, в творчестве Б. Чайковского присутствуют типичные для русского классического симфонизма эпический и лирико-драматический жанры, например, очень редкий для второй половины XX века образец большой эпической симфонии ("Севастопольская" симфония). Однако произведения Б. Чайковского содержат в себе некие общие, сущностные принципы классического искусства, а не внешнюю академическую похожесть. В его сочинениях крупных жанров отсутствуют общетиповые принципы строения музыкального целого, все они имеют большое разнообразие форм и принципов развития. В одних – свободно-вариационный, монологический характер композиции (Скрипичный концерт), в других – равновесное присутствие эпического и драматического начал (Вторая симфония). Лирико-драматическая природа проявляется тоже в каждом случае по-разному. В

⁹ Кстати, коллаж в симфонии появился у Б. Чайковского раньше, чем в Пятнадцатой Д. Шостаковича и в Первой А. Шнитке (в 1967-ом году). И каким бы неожиданным это не показалось – годом раньше Симфонии Л. Берио. (В этих сочинениях разные методы использования интертекста, но здесь для удобства мы используем термин коллаж). Однако такой соревновательный дух вовсе не занимал композитора. Это свойственно музыкантам иного умонастроения с неременной установкой – постоянно открывать что-то новое.

симфонической поэме "Подросток" – в виде свободной поэменной композиции, в "Музыке для оркестра" – по подобию сюиты. Перед нами лишённое рассудочных стереотипов, равно как и спонтанного излияния, не обладающего архитектурной стройностью (довольно характерное для произведений последней трети XX столетия), индивидуальное конструирование формы-процесса. Поэтому у композитора каждая форма предстаёт в неожиданном и единственном ракурсе. Например, очень своеобразна сонатная форма во Второй симфонии. Первая часть по пропорциям в цикле – самая разросшаяся, в ней в виде варианта повторена экспозиция: сначала у одних струнных, потом у духовых и литавр. Энергичная разработка начинается изложением новой темы. Небольшая реприза построена на одной побочной партии. Движение истаивает (соло челесты) и приводит к большому самостоятельному эпизоду, основанному на цитировании "чужой" музыки: Моцарта (Квintет ля-мажор с кларнетом), Бетховена (Квартет до-минор), Баха (ария альты из "Страстей по Матфею") и Шумана (фортепианная пьеса "Вечером"). Стремительная кода завершает первую часть симфонии.

В построении музыкального целого "Севастопольской" симфонии соединяются различные принципы формообразования. Контрастные музыкальные темы-образы (некоторые подвергаются интенсивному преобразованию, другие остаются почти неизменными, а есть такие, которые появляются лишь однажды) живут по принципам сонатной, рондальной, вариационной форм, соединяясь в концентрическую одночастную композицию. В масштабном эпико-драматическом произведении – неожиданная "тихая" кульминация, лирический центр (соло альтовой флейты).

Борис Чайковский опирается в творчестве на самодовлеющий мелос. Тематизм его инструментальных сочинений может иметь разную природу и рельеф: песенно-ариозный (1-я часть Концерта для кларнета с оркестром), песенно-эпический ("Севастопольская"), жанрово-характерный (Симфонietta, Камерная симфония), рассредоточенный (Вариации для оркестра, 1-я часть Второй симфонии, Секстет для духовых и арфы), декламационный ("Диалог" из вокального цикла "Четыре стихотворения И. Бродского", фортепианный Квintет, "Музыка для оркестра", Соната для виолончели и фортепиано), сугубо инструментальный, урбанистический (крайние части Сонаты для двух фортепиано), фактурно-сонорный (Вариации для оркестра, Шесть этюдов для струнных и органа, Камерная симфония), скерцозно-игровой (финалы Симфонietta, Кларнетового концерта). Тематизм выполняет и разнообразные функции: в "Подростке" основой свободной композиции служат большие сольные эпизоды, излагающие поющие лирические мелодии широкого дыхания (дуэт виоли д'амур и рояля); В "Ветре Сибири" развитие выстраивается, опираясь на краткие инструментальные тематические комплексы (мотивно-составные темы), которые в процессе вариантного развития приобретают выразительность мотивов-символов.

В одних сочинениях Б. Чайковского тематизму присуща жанровая и структурная определённость (Симфониетта), в других – ритмо-интонационная импульсивность, непрерывность излияния (Скрипичный концерт) и т.п.

В творчестве Бориса Чайковского обращает на себя внимание программные названия сочинений ("Ветер Сибири", "Севастопольская" симфония) или отдельных частей ("Голос полей", "Далёкая дорога", "Осень"). Автор прибегает к подзаголовку и эпиграфу в поэме "Подросток": «Под впечатлением от романа Фёдора Михайловича Достоевского», в качестве эпиграфа поэме предпосланы последние слова романа «...Из подростков созидаются поколения...».

Программность его сочинений не предусматривает сюжетности или звукоизобразительности (если последняя и присутствует, то в весьма опосредованном "опоэтизированном виде" – как дуновение ветра в поэме "Ветер Сибири", морское пространство и подобие крика чаек, квази-"салют" в "Севастопольской" симфонии). Обобщённая программа лишь подталкивает слушателя в желаемом для автора направлении, возбуждает определённые ассоциации и мысли.

Ёмкие, яркие образы "Севастопольской" симфонии — символы, которые одновременно дают свободу нашим ассоциациям и представляют собой квинтэссенцию ощущения жизни: красота нерукотворной, Божественной природы, достоинство человека, символы "вечного" и "бесконечного", судьба Отечества. Заметим, что эта симфония, а также поэма "Ветер Сибири", созданные в начале 80-х годов, обладают прямо-таки пророческой силой. Этот крымский город и теперь – одна из взрывоопасных точек жизни нашей страны. А на вопрос «зачем автору понадобилась географическая точность названия» поэмы, можно ответить так: именно отсюда, из Сибири художнику лучше видится судьба Отечества, как и в близких композитору по духу работах А. Чехова "Из Сибири" и Остров Сахалин" или " Архипелаге Гулаг" А. Солженицына.

Острота лирического тона будоражит мысль, выводит музыкальное повествование до касания мира идей. Так, в казалось бы абстрактном виде искусства, концентрируются важные моменты нашего сознания. Художник напоминает современникам и потомкам о непреходящих истинах и ценностях жизни каждого и жизни всеобщей. «Народ должен быть объединён какими-то идеями. Но не идеями сытости, удобства. Сперва – дух», — говорил композитор (Чайковский, Архив автора).

Программность – наиважнейшая нравственно-этическая составляющая художественного мира Б. Чайковского. Композитор стремится выйти за рамки музыкально-абстрагированного искусства (хотя преобладающее количество его произведений представляют собой "чистую" музыку, но и они насыщены яркими образами, глубокими психологически чувствами), он верит, что искусство звуков способно пробуждать глубокие слои памяти, верований, чувств и стремлений. В

истории музыки, и я бы добавила, человеческого духа, мы наблюдали такое стремление – дать музыкальным образам внемузыкальные ассоциации – не раз (ярче всего в романтизме)¹⁰. Программность сочинений Б. Чайковского, я думаю, в какой-то степени есть скрытая форма оспаривания сложившейся в середине XX столетия ситуации, когда нередко музыкальное конструирование, технология, "игра в бисер" превалирует в сочинениях композиторов авангардно-поставангардной эстетики.

«Говорят, композитор "слышит" время, — такой вопрос был однажды задан Борису Александровичу. «Во всяком случае, желательно, чтобы "слышал", — ответил он. — Но как? Весь вопрос в том — идти на поводу у мелких примет времени или стремиться проникнуть в его глубину. Слышать время — не значит воспринимать лишь его внешнюю, так сказать, звуковую или, скажем, красочную, темповую характерность. Слышать — значит стараться выявить во времени нечто основное, выбрать, я бы сказал, его тональность, состояние. Время — это не шум и беготня, а состояние людей, их психологический настрой, это то, чем люди живут, то и как они чувствуют, как соотносят своё настоящее с прошедшим и будущим. Возможно, лишь взгляд в "колодец времени" (по выражению Томаса Манна) даёт правдивый и ёмкий образ Времени» (Чайковский, 1985).

Внутренний слух Бориса Чайковского был настроен на то, чтобы уловить и воплотить в своё время, кажущееся таким дисгармоничным, трагическим, а порой и абсурдным *гармоничность* сущего. Хочется привести определение Александра Блока, данное им в речи о Пушкине, об истинной природе поэта: *“Что такое поэт?.. Человек, кот пишет стихами? Нет, конечно... Он приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт”* (Блок, 1979: 61). Безусловно, гармоничное и светлое мироощущение художника, в данном случае Бориса Чайковского, сродни духовным интенциям русского искусства, питаемого русской религиозно-идеалистической философией.

В канун 70-летия композитора (осенью 1995 года) я обратилась к Борису Александровичу с вопросом: *“В вашем творчестве нет безнадежности, истеричной болезненности, а также глумливо-пародийного, которыми сегодня полно искусство. А вы сами осознаете это? Ответ Бориса Александровича несколько удивил меня своей определённой: Вы хотите сказать, что мои вещи скорее светлого настроения? Не только осознаю, но имею в виду. Вероятно, в силу натуры мне неприятно глумление, тёмная беспросветность. Естественно, в искусстве бывают вещи и мрачные, где много страшного, неприятного, но при этом — очень сильные, как картины Иеронима Босха. Ведь одно дело, когда есть какая-то опора на этическое начало, а другое — когда мы видим стремление сделать что-нибудь погрязнее. Мрачное в*

¹⁰ Можно провести здесь параллель с О. Мессианом, наделившим программностью большую часть своих сочинений.

искусстве и помойка — разные понятия. Тут, конечно, дело и в таланте. Мне всегда казалось, что светлую музыку сочинять трудно... (Келле, 1995: 4–5).

В середине прошлого столетия родилась наука футурология, транслировавшая в течение короткое время оптимистическую концепцию будущего. Но уже в последней трети XX столетия стало очевидно – цивилизация подошла к пределу (доказательством этого научно обоснованного осознания можно считать доклад Римскому клубу "Пределы роста" 1972 года). В искусстве (мировоззрение и эстетика постмодернизма вполне оформились в это же время) тоже обозначились некие пределы. В том числе, *...возник один парадокс – элемент новизны ещё недавно такой плодотворный и даже эпатазирующий, несколько поутих, как бы стёрся, наше поколение... уже не выдерживает напряжённого марафона с его неременной установкой – постоянно открывать что-то новое – вот характерное признание руководителя Ассоциации современной музыки Виктора Екимовского (Екимовский, 1999–2012: 42). Новое у английского эстетика Эдмунда Бёрка (считающегося, кстати, основателем консерватизма) определяется как самая простая эмоция, захватывающая ненадолго, легко удовлетворяющая интерес, но вскоре исчерпывающая разнообразие из-за повсеместного употребления, теряющая всякую новизну...* (Бёрк, 1979: 25)

Постмодернизм пришёл к лозунгу открытого искусства, свободного взаимоотношения со всеми старыми и новыми стилями. Борис Александрович чувствовал потребность усиливать центростремительные позиции в то время, когда всё разбегалось (и кстати, центробежные светные метания привели иных композиторов к потере себя).

В своём повествовании о Борисе Александровиче Чайковском мне хотелось бы сказать о личности композитора, поражающей редкой цельностью. Именно это выделяло его в атмосфере всеобщих недовольств и метаний последней трети XX века в нашей стране. Многие молодые композиторы, стоявшие перед выбором эстетического и стиливого пути, увидели в композиторе не только большого музыканта, но и сильную личность, не поддающуюся искушениям конъюнктуры и моды, не занимающуюся устройством своей карьеры, не мыслящую свою жизнь в другом месте¹¹. Они встретили в Борисе Александровиче настоящего художника, не подвластного смене представлений о том, каким должно быть искусство сегодня. И в этом они увидели для себя будущее, почувствовали смену вектора несколько

¹¹ Моё повествование посвящено исключительно композитору Б. Чайковскому, но понятно, что на этом пути он был не один. В подобной оппозиции к тенденциям борьбы с традицией находились музыканты и в нашей стране (например, Г. Свиридов, М. Вайнберг, В. Гаврилин, Ю. Буцко, А. Эшпай, Н. Сидельников) и в мире (А. Хинастера, О. Мессиан, Ж. Франсе, А. Петтерссон, Г.-М. Гурецкий, В. Рим и др.)

раньше, чем это осознали сами радикальные авангардисты и постмодернисты. Композитор-мыслитель Борис Александрович Чайковский во многом опередил время, исходя в своём миропонимании не с узких (кажущихся актуальными), а непреходящих позиций.

Приведу высказывание ученика Б. Чайковского Раде Радовича: «Борису Александровичу было присуще высокое единство, которое вмещало в себя и великого композитора, и необыкновенного человека, и уникального педагога. Борис Александрович стоит для меня как центральная личность, олицетворение великой созидательной силы русской культуры... В мире существуют явления, которые своим светом облагораживают, притягивают к себе людей и ненавязчиво **учат их быть праведнее**. Таким был Борис Александрович, который огромной силой своего духа помогал нам [ученикам] понимать сущность и в искусстве, и в жизни»¹².

Природное естество Бориса Александровича Чайковского можно определить метафорой, изречённой Сергеем Прокофьевым (высказанной для уточнения своего credo) – *Если море бушует, то тем ценнее твёрдая скала среди волн* (Прокофьев, 2002: 817). Борис Александрович Чайковский и был такой скалой в суетное время и, надеюсь, останется ею, укрепляя духовную и музыкальную традицию. Ибо, как заметил И. Стравинский, "настоящая традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; наоборот, это **живая сила**, тонизирующая и информирующая настоящее» (Стравинский, 1971: 611).

Литература:

- Бёрк, Э. (1979). Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного/М., Искусство. С. 25.
- Блок, А. (1979). Три вопроса // Искусство и революция. М.; Современник, С. 61.
- Екимовский, В. // Фестиваль «Московская осень» в зеркале прессы. М., 1999–2012. С 42.
- Келле, В.М. (1995). Путь к гармонии// “Музыкальная жизнь”, №1–11. С.5
- Науменко, Татьяны. (2012). «Современное музыковедение должно быть интересно читателю». Интервью Татьяны Науменко с Леоном Акопяном // Учёные записки Российской Академии музыки имени Гнесиных, № 2, С. 17.
- Прокофьев, Сергей. (2002). Дневник. Париж: sprkfv, Т. 2: (запись от 3 декабря 1932). С. 817.
- Самойлов, Д. (2000). Перебирая наши даты. Вагриус, М. С. 132.
- Стравинский, И.Ф. (1971). Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / ред. Крюков А.Н. М.: Музыка. С.611.
- Холопова, В.Н. (2015). Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). М., С. 28.
- Чайковский, Б. Вступительное слово перед трансляцией в радиоэфире «Музыки для оркестра». Рукопись. Архив автора.

¹² Фрагмент воспоминаний, присланный автору статьи (рукопись).

Чайковский, Б. (1985). "Известия", 9 септембра 1985. («Музыка объясняет жизнь»// Интервью Т. Грум-Гржимайло с композитором).

<http://boristchaikovsky.ru>.

https://www.youtube.com/channel/UC5aVk0Ke0328pzl7S_IANbA

РЕЗИМЕ

ОСОБЕНОСТ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ БОРИСА АЛЕКСАНДРОВИЧА ЧАЈКОВСКОГ

мр Келле Валида Махмудовна

Неколико биографских података; Разлози недовољног вредновања стваралаштва композитора (унутрашњи и спољашњи). Потешкоће у одређивању позиције умјетничког стила у контексту умјетничких праваца друге половине XX вијека. Настављач (у изразито индивидуалном облику) класично-романтичарске традиције; Новине у музици Бориса Чајковског као синоним за индивидуалну оригиналност; Поглед на свијет Б. Чајковског, заснован на јачању централистичких позиција, као алтернативе постмодернистичком правцу. Проналажење смисла у епохи губитка смисла. Кључне ријечи: Борис Чајковски, друга половина XX вијека, стилски правци.

ПЕДАГОШКИ ДОПРИНОС ПРОФЕСОРА СВЕТИСЛАВА СТАНЧИЋА РАЗВОЈУ ПИЈАНИСТИЧКЕ УМЕТНОСТИ У ДВЕМА ЈУГОСЛАВИЈАМА

др Небојша Тодоровић
E-mail: bunibrod@gmail.com

УДК: 78.03 Станчић, С.
Прегледни научни чланак

*Ми се можда не смијемо надати да ће наша пијанистичка умјетност
икада имати таковог учитеља као што је био професор Станчић...*

Иво Мачек¹

Сажетак: Оснивач и утемељитељ „загребачке пијанистичке школе“, професор Светислав Станчић (1895–1970) неоспорно је једно од најзначајнијих пијанистичких имена у обе Југославије. Његова делатност је уско везана за Загреб и Музичку академију у Загребу на којој је предавао клавир, од оснивања ове институције 1921. године, па до одласка у пензију 1965. године. У овом периоду, у његовој клавирској класи дипломирало је преко 100 студената од којих су многи постали познати концерти пијанисти. Проф. Станчић је био харизматична личност, музичар највише културе и педагог највишег ранга, који је поставио темеље развоју пијанизма на европским традицијама листовске школе, не само у Загребу и Хрватској, већ и много шире, на просторима обе Југославије. Овај рад жели да укаже на огроман значај и немерљив допринос проф. Светислава Станчића развоју пијанистичке уметности на нашим просторима.

Кључне речи: Светислав Станчић, Загреб, „загребачка пијанистичка школа“, клавирска педагогија, Предратна и послератна Југославија.

Увод

Прошло је пола века од смрти професора Светислава Станчића. Умро је у Загребу на православни Божић, 7. јануара 1970. године. Био је Србин православне вере. За живота поштован и слављен као нико до тада у хрватској и југословенској музици, у новије време полако почиње да пада у заборав. После три генерације његових студената клавира, данас се све ређе сећају професора Станчића и значаја који је имао. А имао је огроман и немерљив значај за развој пијанизма и пијанистичке педагогије у Хрватској и обема Југославијама. О његовом животу и раду још увек нема целовите монографије; тек неколико пригодних написа поводом његових годишњица, углавном из пера професора Ладислава

¹ Иво Мачек, пијаниста и композитор (Сушак, 1914–Загреб, 2002) био је професор клавира на Музичкој академији у Загребу. Клавир је дипломирао 1934. године као последњи студент Вјекослава Розенберга Ружића. Усавршавао се код проф. Станчића и био је један од његових највећих присталица.

Шабана². Ни једна школа у Загребу не носи његово име, иако је читав живот остао веран свом родном граду и Музичкој академији на којој је провео цео радни век.

Кратка биографска скица

Рођен је у Загребу 7. јула 1895. године у српској православној породици Станчић од оца Димитрија и мајке Јелене, рођене Бабић. Од 1909. године почиње озбиљно да учи музику у школи Глазбеног завода. Изузетно музички надарен, завршава школу 1914. године.³ Клавир му је предавала пијанисткиња Емилија Маканец⁴, ученица бечке музичке академије. Емилија Маканец је била је високи стручњак темељног музичког и пијанистичког образовања. За само пет година рада са својом професорком, млади Станчић је на завршној приредби 24. јуна 1914. године извео Бетовенов (Ludwig van Beethoven) *Пети клавирски концерт* у Ес-дуру, оп. 73, уз пратњу ученичког оркестра Хрватског Глазбеног Завода којим је дириговао равнатељ школе, заслужни професор и педагог Вјекослав Розенберг Ружић (1870—1954). Поред тога, дириговао је своју *Увертуру за велики оркестар*. То је изазвало велико усхићење загребачке музичке критике, која је нагласила да је млади Светислав Станчић први модерни хрватски пијаниста који је своје музичко образовање стекао искључиво у Загребу.

Први велики успех млади Станчић имао је на чувеном *Повијесном концерту младих хрватских складатеља* одржаном 5. фебруара 1916.

² Ладислав Шабан (Лепоглава, 1918 — Загреб, 1985) пијаниста, клавирски педагог и музиколог. Дипломирао је клавир код Светислава Станчића 1941. године као последњи студент пре његовог одласка у принудну пензију (заправо кућни притвор, од 1941. до 1945.) за време НДХ. Најзаслужнији је за очување оставштине и успомене на проф. Станчића. Направио је детаљан попис његових студената и средио је комплетну оставштину која се чува у архиву Хрватског глазбеног завода. Остао је запамћен као највећи поштовалац лика и дела проф. Станчића и у извесном смислу је и наставио његово дело.

³ Станчић започиње релативно касно да учи клавир. Имао је 14 година. Ко је открио његову изузетну надареност за сада не знамо. За само пет година учења клавира код професора Емилије Маканец и композиције код професора Вјекослава Розенберга Ружића, напредак младог Станчића је био је изузетан.

⁴ Маканец Емилија (рођена Saint-Firmin), хрватска пијанисткиња и клавирски педагог аустријског порекла (Беч, 1851—Загреб, 1933). Студије клавира завршила је на Конзерваторијуму у Бечу. Године 1890.—1920. била је наставница клавира у школи Хрватскога глазбеног завода, а као један од најбољих педагога одшколовала је низ врских пијаниста, међу којима је најзначајнији био Светислав Станчић.

године⁵, на коме је наступио у трострукој улози: композитора, диригента и пијанисте. Дириговао је премијерно извођење свог *Симфонијског скерца*, а извео је солистичку деоницу клавирског концерта Доре Пејачевић⁶. Овај концерт је потврдио репутацију Станчића као водећег хрватског пијанисте па чак и најбољег на „нашем музичком југу“ како је приметио један загребачки музички критичар⁷. Тада је имао тек 21 годину!

Изненада и неочекивано, проф. Станчић је престао да концертира. Последњи концерт био је одржан у Хрватском гласбеном заводу, 1927. године. Шта је био разлог ове неочекиване одлуке, нарочито после сјајне пијанистичке и естрадне каријере, није јасно. Да ли је у питању велико оптерећење истовременим вежбањем и припремањем концерата и самим тим недостатком времена да се посвети савојим ученицима и студентима; или пак сазнање да је нашао себе у улози педагога, не можемо да знамо. Могуће је да су оба разлога била у питању. Сам је у једном интервјуу рекао следеће: “Почео сам каријеру као пијанист и складатељ, а истодобно сам се бавио и педагогијом. Временом сам увидио да све то не иде заједно, односно да ће нешто бити оштећено, било пијанистика, било композиција или педагогија. Године 1927.

⁵ Овај симфонијски концерт је одржан 5. фебруара 1916. године у Краљевском земаљском хрватском казалишту. Дириговао је Фридрик Рукавина, по мишљењу старијих хрватских критичара и музиколога (Емила Сакса, Јосипа Андреиса и Крешимира Ковачевића) имао је историјско значење у развоју нове хрватске музике, на коме су млађи и млади композитори раскрстили са стилски застарелим *Зајчевим раздобљем*. Међутим, из данашње перспективе он заправо није донео ништа радикално ново, нити су дела која су на њему изведена била од већег значаја за развој нове хрватске музике.

⁶ Дора Пејачевић (Pejacsevich, Pejacsevich-Lumbe; Theodora, Будимпешта, 1885—Минхен, 1923) била је прва хрватска композиторка. Музику је учила у школи Хрватског гласбеног завода а затим у Дрездену и Берлину. Припада тзв. **прелазној генерацији** композитора, у коју бисмо могли да убројимо и стваралаштво младог Станчића. На повијесном концерту младих хрватских складатеља, Станчић је извео њен клавирски концерт у ге-молу.

⁷ Критика која је изашла поводом тзв. *Повијесног концерта младих хрватских складатеља*, спомиње велики успех младог Станчића. Као о централној личности овог догађаја, критичар говори о младом Станчићу као о најбољем хрватском пијанисти (Коњовић Петар, *Личности*, Загреб, 1920: 174), а хвале и његов *Симфонијски скерцо за велики оркестар* као мајсторско дело зналачке оркестрације (критичар Ернест Шулц (Schulz) у *Јутарњем листу* поводом концерта, 1916.). Успех на овом концерту младом Станчићу је отворио врата професури на Конзерваторијуму Хрватског гласбеног завода и богатој концертној и камерној делатности.

прекинуо сам као пијанист и посветио сам се само педагогији. Мислим да нисам учинио криво!” Време и резултати које је постигао у клавирској педагогији показали су да је донео исправну одлику.

Клавирски педагог



Слика 1

Светислав Станчић у периоду између два светска рата

Концерт одржан у Глазбеном заводу 1927. године, а врло брзо и у Београду са виолинисткињом Маријом Михајловић, били су последњи солистички наступи Светислава Станчића. После усавршавања у Берлину код великог пијанистичког педагога Хајнриха Барта (Heinrich Barth) са којим је остварио одличну сарадњу и у нешто мањој мери код Конрада Анзоргеа (Conrad Ansorge) Станчић је био формиран пијаниста највишег ранга. Концерт који је приредио у Бетовеновој концертној дворани 18. маја 1922. године био је круна Станчићевог

пијанистичког усавршавања. На концерту су изведена дела Ј. С. Баха (Johann Sebastian Bach) и Л. ван Бетовена: три клавирске сонате, оп. 31 бр. 2, де-мол, оп. 111 це-мол и оп. 57 еф-мол, *Апационата* и предигре Баховим канатама у његовој преради. Концерт је наишао на леп пријем берлинске музичке критике. Није занемарио ни усавршавање у композицији. Студирао је две године са познатим пијанистом и композитором Ферућом Бузонијем (Ferruccio Busoni) (1866–1924), тада једним од најзначајнијих модерних европских композитора. Бузонију је посветио своје прераде увертира Баховим кантатама. Боравак и усавршавање у Берлину оставило је дубок траг на младог Станчића који ће га пратити до краја живота. Остао је веран уметничким и пијанистичким принципима које је усвојио од својих великих учитеља. Традиција листовске школе (Анзорге је био Листов ученик, а Барт је учио код истакнутих Листових ученика Ханса фон Бронсарта/Hans von Bronsart и Карла Таусига/Carl Tausig) почетком и током прве половине 20. века била је на свом врхунцу. Није случајно да је млади Станчић одабрао баш Берлин, а не Беч, Минхен или Праг, који су били ближи Загребу и где су традиционално студирали наши млади музичари. Берлин је у тим годинама био нови центар пијанизма са познатим педагозима којима су хрилили млади пијанисти из читаве Европе, жељни нових сазнања. Мало је познато да је Станчић намеравао да настави своје пијанистичко усавршавање код Сергеја Рахмањинова (који је тада већ био велико пијанистичко и композиторско име), или Вилхелма Бакхауса (Wilhelm Backhaus). До тога није дошло, вероватно из финансијских разлога. По повратку у Загреб 1922. године, Станчић се прихвата професуре на новоотвореној Краљевској музичкој академији, новој музичкој институцији која је заменила Хрватски конзерваторијум Хрватском гласбеном заводу.

Од тог тренутка започиње каријера клавирског педагога, који је за пола века, од 1916. године, па до 1965. године, када је отишао у заслужену пензију, обележена великим успесима на плану клавирске педагогије. У класи проф. Светислава Станчића студирало је око сто студената, а дипломирало их је, по последњем попису, шездесет девет.⁸

⁸ Овде треба напоменути да ни ово није коначан попис свих студената проф. Станчића. Постоји неколико пописа професора Ладислава Шабана, који је био најбоље упућен у педагошки рад професора Станчића, као његов студент а касније млађи колега који је све његове студенте лично познавао. Професор Шабан је радио на Музичкој академији од 1950. до 1978. године. Био је последњи Станчићев студент пред насилан одлазак у пензију 1941. године. Дипломирао је 26.05.1941. године, када је већ била проглашена НДХ и када је почео страшан прогон Срба, Јевреја и Рома али и Хрвата неистомисљеника и антифашиста.

Два студента су, на крају његове каријере, магистрирали на одсеку за клавир⁹. Сви његови студенти, а потоњи професори клавира на музичким академијама и музичким школама Хрватске и Југославије, слагали су се да је проф. Светислав Станчић био врхунски педагог. Човек и уметник који је до краја живота био посвећен клавиру и својим студентима.

Станчићев рад на пољу клавирске педагогије можемо да поделимо на два приближно једнака дела.

Први период траје од 1916. године када започиње свој педагошки рад на Конзерваторију Хрватског гласбеног завода и траје до 1941. године. Од 1922. године, прелази на новоосновану Краљевску музичку академију, где преузима и води класу клавира. У овом периоду у његој клавирској класи дипломирало је 36 студената, међу којима треба издвојити следећа значајна имена: Божидар Кунц (1925.), Дора Гушић (1926.), Маргита Мац (Matz-Neustadt, 1928.), Мелита Лорковић-Позајић (1928.), Бранка Мусулин (1936.), Станка Врињанин (1936.), Ладислав Шабан (1941.). Највећу пијанистичку каријеру из овог периода оствариле су Мелита Лорковић која је концертирала до дубоке старости и Бранка Мусулин која је имала велику међународну каријеру у Немачкој.

Други период траје од 1945. године до пензионисања 1965. године. Он је, међутим, своју педагошку делатност наставио до смрти 1970. године. То је период нове СФР Југославије који је био тријумф проф. Станчића на пољу клавирске педагогије. Тада, у новим условима, долази до процвата његове педагошке делатности. Нова власт је прихватила и препознала његове велике заслуге за развој пијанистичке педагогије у новој социјалистичкој држави. У овом периоду дипломирало је тридесет троје студената.

Послератни период можемо условно да поделимо на два дела: у првом делу од 1945. године па до велике прославе 40 година рада, 1956. године, дипломирало је двадесет студената. У другом периоду до одласка у пензију 1965. године и још пет наредних година, све до 1970. године када је умро, дипломирало је тринаест студената. Последња дипломирана студенткиња била је Весна Милетић-Пилепић, која једипломирала пет месеци после професорове смрти у класи проф. Иве Мачека. Иако је у овом периоду дипломирало неколико најистакнутијих Станчићевих студента, примећује се да полако опадају стваралачке снаге већ остарелог професора. После 1964. године, дипломира по један, евентуално два студента годишње.

Године 1960. дипломирала су три студента: Дубравко Детони, истакнути савремени композитор, као и Павица Гвоздић и Владимир Крпан који су од његових студената каснијег периода постали најистакнутији концертни пијанисти. Обоје су још увек живи и активно наступају.

⁹ Павица Гвоздић (1969.), и Љерка Плеслић-Бјелински (1970.).

Врхунац његовог дугогодишњег рада била је велика прослава 40 година педагошке делатности која је одржана у Загребу у организацији Хрватског гласбеног завода и Музичке академије, музичке институције у које је проф. Станчић уложио сву своју уметничку и креативну енергију и читав свој живот.

Прослава 40 година рада проф. Станчића, била је тријумф његовог педагошког рада: у три дана, његови тада истакнути студенти извели су девет клавирских концерата са Загребачком филхармонијом. Оркестром су дириговали Само Хубад из Љубљане, Крешимир Барановић из Београда и Борис Папандопуло из Загреба.

Први концерт је био у понедељак 1.10.1956. године. Дириговао је Крешимир Барановић. Наступили су: Иво Мачек са четвртим концертом у Ге-дуру Л. ван Бетовена, Наталија Матовиновић са Франковим (Cesar Franck) *Симфонијским варијацијама* и Ранко Фиљак са Брамсовим (Johannes Brahms) концертом у де-молу.

У среду, 3.10.1956. године одржан је други концерт којим је дириговао композитор Борис Папандопуло, велики поштоваоц проф. Станчића, коме је посветио својих *Осам студија за клавир*. Солисти су били: Стјепан Радић са трећим Бетовеновим концертом у це-молу, Мирјана Вукдраговић из Београда са Равеловим (Maurice Ravel) концертом у Ге-дуру и Дора Гушић, једна од првих Станчићевих студенткиња, са Шумановим (Robert Schumann) концертом у а-молу.

У петак 5. септембра 1956. године, наступили су: Мелита Лорковић као солисткиња у Шопеновом (Frederick Chopin) е-мол концерту, Јурица Мураи је извео Варијације на Паганинијеву тему Сергеја Рахмањинова и Дарко Лукић који је био солиста у Листовом Ес-дур концерту. Дириговао је Само Хубад.

Ови концерти су изазвали невиђену пажњу загребачке музичке јавности а био је и велики број гостију из целе ондашње Југославије. Критика је у суперлативима оценила наступе солиста са Загребачком филхармонијом. Никада до тада, а ни касније, ни један музички уметник није доживео такву почаст. Главни организатор ове прославе био је професор Ладислав Шабан.

Загребачка, али и београдска музичка критика је са великом пажњом пропратила и дала осврт на овај велики музички догађај који је тада имао општејугословенски карактер. Критичари: Ненад Туркаљ, Михало Вукдраговић, Милан Граф и још многи, са пробраним речима хвале оценили су наступе свих солиста као врло успешне и у суперлативима су писали о значају професора Станчића за развој клавирске педагогије. До тада, нико у Југославији није доживео таква једнодушна признања и од колега музичара и од стручне музичке критике.

О свом педагошком раду нерадо је говорио и сматрао је да он нема никакав посебан метод у раду са студентима. Увек је инсистирао на прецизном читању текста и правилном тумачењу назнака композитора.

Полазна тачка у његовом раду било је стриктно поштовање музичког текста. Није волео реч интерпретација јер је сматрао да све што одступа од основног текста који је оставио композитор у клавирској партитури представља одступање од замисли аутора. То се посебно односило на стилско извођење Бетовенових клавирских соната којима је проф. Станчић посветио највећу пажњу у свом раду. Темеље свог пијанизма градио је на Баховим и Бетовеновим делима: *Добро темпировани клавир* Ј. С. Баха и 32 клавирке сонате Л. в. Бетовена представљали су основу на којој је Станчић градио своју велику пијанистичку педагогију.

За живота проф. Станчић је добио велики број награда и признања. Био је редовни члан Југославенске академије знаности и умјетности (ЈАЗУ) и дописни члан Српске академије наука и уметности (САНУ). Добитник је и награде „Владимир Назор” за животно дело, највише награде која се додељује у Хрватској. Био је члан свих музичких институција и његово мишљење је било изнад свих и поштвало се као закон. С друге стране, био је несхватљиво скроман и повучен у себе и свој рад. Није учествовао ни у каквим жиријима и одбијао је да држи курсеве. Све што се тицало клавира дешавало се у легендарној соби број 21 на трећем спрату Музичке академије у Загребу.

Посебно је био везан за Хрватски глазбени завод у коме се школовао и где је започео своју наставничку каријеру. За велике заслуге за очување Хрватског глазбеног завода проф. Станчићу постављен је спомен-релјеф у предворју Глазбеног завода, 12. новембра 1973. године. На отварању је говорио његов студент проф. Ладислав Шабан, који је, између осталог, рекао: „Данашњи рад Хрватског глазбеног завода не може се замислити без многих савјета проф. Станчића, а било је момената кад је само он спасио Глазбени завод од расула.“ У турбулентним и нестабилним годинама, одмах након завршетка Другог светског рата и потпуног расула фашистичке творевине каква је била Независна држава Хрватска (НДХ), долази до коренитих промена у друштву. Краљевину Југославију наслеђује нова Федеративна Народна Република (ФНРЈ) изграђена на новим, социјалистичким принципима. Све старе институције су укинуте и формиране су нове. Сличну судбину могао је да доживи и Хрватски глазбени завод, који је нова власт сматрала остатком старог система. Захваљујући проф. Станчићу, ученику школе Глазбеног завода који му је пружио велику подршку за све време школовања и каснијег усавршавања, његовим залагањем, и само његовим, како је рекао проф. Шабан, ова институција је сачувана од укидања и преласка у власништво Музичке академије. У знак посебне захвалности, Хрватски глазбени завод га проглашава јединим доживотним почасним председником.

На крају прегледа педагошке делатности овог великог уметника, навешћемо сећања његових истакнутих студената, професора клавира на Музичкој академији у Загребу, и њихова размишљања о педагошком раду свог великог учитеља.

О методу и начину рада са својим студентима, проф. Станчић није оставио никаква писана сведочанства, осим једне опште напомене да не постоји „метод Станчић“. По његовим речима: „прилажење студентима с моје стране је и психолошке природе толико да респектирам њихове урођене способности и оно што зовемо талентом. Наравно, талент се састоји од много способности као што су: темперамент, могућност уживљавања, звуковна фантазија, осјећај прегнантног ритма итд. Све ово, наравно, треба у процесу наставе култивирати, изобразити у једну складну цјелину која ће моћи извршити све захтјеве складбе. У томе се, коначно, и очитује индивидуалитет сваког студента понаособ приликом наступа. Тај индивидуалитет одражаваћ се у релацијама темпа, односу према агогици и динамици и тако даље, што заправо и чини извођачку умјетност, онај момент посебности...“

Овај цитат проф. Станчића је једини директан одговор на питање о његовом клавирском методу у подучавању клавира. На исти начин су говорили и његови студенти у више наврата. Иако је он крајње скромно сматрао да није изградио никакав посебни методски поступак у пијанистичкој педагогији, више је него јасно да је итекако имао начина да формира врхунске пијанисте и уметнике европског ранга. Чини нам се да је тај метод остао у учионици број 21 на трећем спрату Музичке академије, где је са својим ученицима провео цео стваралачки век.

У том смислу драгоцена су нам сведочења његових истакнутих ученика, афирмисаних пијаниста и професора на Музичкој академији у Загребу, који могу да баце светло на Станчићев начин рада са студентима. У телевизијској емисији под називом „У трагању за изгубљеним професором“ која је емитована 10.04.1973. године, коју је реализовао професор Младен Раукар,¹⁰ имамо драгоцена сведочења његових студената која могу да нам укажу на његове изузетне стваралачке и педагошке принципе.

Дора Гушић

Дора Гушић (Загреб, 1908.—Трњански Кути крај Славонског Брода, 1998.) пијанисткиња и клавирски педагог, једна је од првих

¹⁰ Младен Раукар (1924—1999) пијаниста, радијски и телевизијски редитељ, био је личност енормне културе. Студије клавира је завршио код Доре Гушић 1948. године, а више година се усавршавао код професора Светислава Станчића. Вишеструко надарена личност, полиглота, врхунски клавирски пратилац, аутор великог броја емисија на радију и телевизији, изузетно је заслужан је и за очување успомене на професора Станчића. Ово је транскрипт тв. емисије који се налази у оставштини професора Станчића.

дипломираних студената професора Станчића из првог периода његовог рада на Музичкој академији.

„Музичар-педагог великог формата, током дугих десетљећа несебично је претакао млађима своја пребогата знања и искуства, увијек са једнаком пожртвованошћу, увијек спреман да помогне и савјетује. Бодрио је студента и знао се искрено радовати његову успјеху. Кад бих упоредила професора Светислава Станчића са два свјетска музичка педагога, с Ландовском (W. Landowska) и Филипом (I. Phillip) код којих сам у Паризу радила после дипломе, ја се поновно приклањам Станчићу, који је у свом раду темељито исцрпан, не оставаљајући ни један, ма и најмањи музички проблем нерјешеним, у третману свеобухватан и надасве поштен с беспрекорно оштрим критеријем на највишем нивоу са циљем да се увијек потигне максималан резултат“.

Звјездана Башић

Звјездана Башић (1926—2005) пијанисткиња и клавирски педагог, професор клавира на Музичкој академији у Загребу. Дипломирала је клавир у класи проф. Светислава Станчића 1950. године.

„Повијесно гледајући, Станчићева улога је улога пионира у нашој средини у вријеме када је закорачила путем изучавања умјетности свирања на клавиру. Требала је силна снага и свестраност талента, па да се повјерује у немогуће. Требала је и огромна љубав за музику, коју нам је Станчић пренио као најтајновитију и најискренију од свих људских порука.

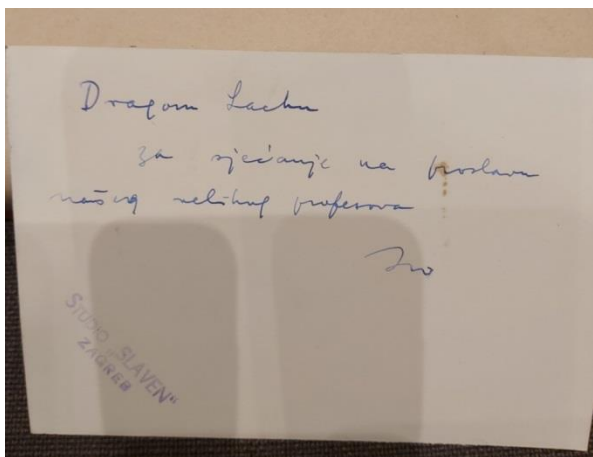
Педагошки рад Станчића обиљежава модеран приступ студију музике, дубока анализа дјела, егзактно тражење визије аутора, адекватно звучање. Најприје је тражио 'што', а затим 'како'. Тајна његове методе је уношење знанствене методе у изучавању музике. Станчић нам је био учитељ и пријатељ. Строгост педагога мјешала се са брижљивошћу родитеља. Несебично нам је пренашао своје знање и искуство. *Као да је хтио дио свог талента и чврстог карактера усадити у сваког од нас како би смо могли наставити пут“* (мој курзив).

Иво Мачек

Љубав и поштовање проф. Иве Мачека према свом великом учитељу проф. Светиславу Станчићу су били огромни и огледају се у сваком напису о њему. Иако је клавир дипломирао у класи проф. Вјекослава Розенберга Ружића, који је био Станчићев професор композиције на Конзерваторију Хрватског гласбеног завода, проф. Мачек се стално усавршао код проф. Станчића и себе је сматрао Станчићевим ђаком.

„У овој просторији, учioniци Музичке академије у Загребу дјеловао је пола вијека професор Светислав Станчић. Одајао је концертне пијанисте и клавирске педагоге... Већ у почетку свог педагошког дјеловања свјестан чињенице колико је важно да своје ученике формира

првенствено на дјелима заиста великих мајстора, професор Станчић се није задовољио било којим случајним издањима споменутих дјела. Његов изванредно критичан дух тежио је цијелога живота да дође и до онога најбољег, и до увијек нових информација. Да се упозна са резултатима нових истраживања изворних текстова. Да проучи и провјери нова стајалишта свјетских пијаниста и педагога. Стајалишта која ће професор успоређивати и међусобно и са властитим схваћањима... Том одговорношћу уз дубоко музикалну природу и ријетки педагошки талент професора, *остварено је досад највеће дјело у повијести наше пијанистичке умјетности*“ (мој курзив).



Слика 2

Драгом Лацку (Ладиславу Шабану), За сјећање на прославу нашег великог професора. Иво [Иво Мачек]

Јурица Мураи

Јурица Мураи (1927–1999) пијаниста и клавирски педагог, дугогодишњи шеф клавирског одсека на Музичкој академији у Загребу и један од најистакнутијих ученика проф. Станчића.

„Говорити о некој најважнијој карактеристици педагогике професора Светислава Станчића, тешко је и немогуће. Његов је, наиме, педагошки гениј био збир великог броја елемената. Они су били уочљиви или скривени, али сви су били једнако важни. Да је само један мањкао Светислав Стачић не би био Светислав Станчић. За овакву резерву ипак бих споменуо двије значајне црте његовог педагошког поступка које ми ето прво падају на ум. То је његова невероватна упорност и стрпљивост. Црте које сам научио цијенити тек када сам се почео бавити педагогијом“.

Павица Гвоздић

Једна од његових последњих великих студената, још увек концертира и у својој 82. години. Иако се усавршавала у Паризу код Магде Таљаферо (Magda Tagliaferro), остала је верна принципима „Станчићеве школе“.

У првом сусрету с њим, запамтила је ове речи: „свирајте само оно што је у нотама записано, најтеже је свирати управо оно што је у нотама написано, ништа немојте додавати или одузимати, ништа немојте измишљати, да би били другачији. Све се то осјети. Тек кад будете постигли то да точно свирате оно што пише, испољит ће се ваша права личност“. Такође је истакла:

„Још један аспект његове личности је скромност, превелика скромност, савјесност, огромно и свестрано знање... Он није држао курсеве и то кратке курсеве за ученике, који нису били његови, није судјеловао у раду интернационалних жирија у које је био позиван“.

Ове речи велике хрватске пијанисткиње и једне од најмаркантнијих представника загребачке пијанистичке школе, погађају суштину Станчићеве личности и његовог педагошког принципа; верност музичком тексту, велико познавање дела и стила коме припада, високи професионализам, огромно и свестрано знање и изузетна скромност. Ове особине су красиле овог изузетног уметника, пијанисту и педагога, и човека ретких етичких квалитета.¹¹

Владимир Крпан

Владимир Крпан (1938.), уз Павицу Гвоздић можда највеће пијанистичко име које је изашло из мајсторске радионице професора Станчића у другом периоду педагошког рада, рекао је врло ласкаве речи о своме великом учитељу:

„Када бих требао бирати између пијанизма Микеланђелијевог, пијанизма апсолутног мира, јасноће и оног пасиониране људске авантуре Рихтера, изабрао бих ипак Станчићев, апсолутно људске мудрости.“

¹¹ Један од истакнутих студената проф. Павице Гвоздић био је проф. Зоран Јанчић из Сарајева, сада редовни професор клавира на Музичкој академији у Источном Сарајеву. Дипломирао је клавир 1981. године и магистрирао 1983. Године 1979. победио на 13. Такмичењу младих музичких уметника Југославије у Загребу. На истом такмичењу добио је и посебну награду „Светислав Станчић“ коју додељује Музичка академија за најбољу интерпретацију клавирске сонате Л. ван Бетовена, сонате оп. 110 у Ас-дуру, и награду Хрватског глазбеног завода. Остварио је европску каријеру пијанисте. Поред проф. Јанчића у класи проф. Павице Гвоздић дипломирао је и доцент ове Музичке академије, Бартоломеј Станковић који предаје Методику клавира и Историју пијанизма. И један и други преносе велику традицију клавирске педагогије проф. Светислава Станчића.

Ове речи професора Владимира Крпана показују колики је био ауторитет и значај његовог великог учитеља.

Ладислав Шабан

Ове закључне речи проф. Ладислава Шабана, његовог најзалужнијег студента за очување успомене на велико дело професора Станчића, показују велику љубав и поверење које су његови ученици имали према њему.

„Та је личност у пуном смислу ријечи постала легендарна, дубоко и неодвојиво уграђена у темење загребачке Музичке академије, на чијем је формирању, стручном уздизању и афирмацији у домаћим и међународним размјерима Станчић до краја живота неуморно радио. Био је један од темељних ступова те највише наше гласбене институције и њен самозатајни градитељ...“

Епилог

На крају, помало са жаљењем и горким осећањем животне неправде, морамо да приметимо да овај велики уметник и генијални педагог полако пада у заборав. Човек који је био чврсто уграђен у темеље Музичке академије у Загребу од самог почетка 1922. године, па све до одласка у пензију 1965. године, остаје само у сећању својих последњих ученика и понеког музиколога који се бави историјом пијанизма на овим просторима.

Овде бих напоменуо још једну изузетно важну чињеницу, да без велике и безрезервне подршке, прво Хрватског гласбеног завода, а затим и Музичке академије, проф. Станчић сигурно не би постигао тако велике резултате!

Читавим својим радом, од 1916. године па до смрти 1970. године, као композитор, диригент, концертни пијаниста и педагог, проф. Светислав Станчић представља **културолошки феномен**¹² незабележен на овим просторима.

Попис дипломираних студената

Број ученика и студената који су студирали клавир код проф. Станчића, вероватно је немогуће тачно утврдити. Поред оних који су регуларно

¹² Захваљујем проф. Јакши Златару (1947.) који ми је указао на овај феномен. Проф. Јакша Златар је истакнути хрватски пијаниста, клавирски педагог и дугогодишњи професор Методике наставе клавира на Музичкој академији у Загребу. Као студент професора Ладислава Шабана наставио је велику традицију Станчићеве пијанистичке школе.

дипломирали на Музичкој академији у Загребу, од њеног оснивања 1922. године, било је много оних који су са професором радили приватно, или оних који су уписали студије клавира а нису дипломирали. Чак и неки од највећих пијаниста и педагога *загребачке пијанистичке школе*, као проф. Иво Мачек или Маријан Фелер (Feller), приватно су се усавршали код проф. Станчића. Овај попис садржи само дипломиране студенте Музичке академије у Загребу који су дали завршни испит из клавира. Попис је рађен на основу споменице „Музичка академија Свеучилишта у Загребу 90 година“, уредник Ерика Крпан, Загреб, 2011. По том последњем попису дипломирало је 69 студената.

Педагошку делатност проф. Станчића смо поделили на две етапе, прву до 1941. године, а другу од 1944. до одласка у пензију 1965. године.

**Први период од школске
1923/24. године до 1941. године**

Прилог 1

1923/1924. година

Олга Фроман

1925. година

Божидар Кунц

1925/26. година

Алфонс Гучи (Gutschy)

1926. година

Дора Гушић (Gussich)

Ана Липински (Kugušev)

1928. година

Беата Делић (Miletić)

Мелита Лорковић (Позајић)

Маргита Мац (Marc –Neustadt)

Бланка Стопић (Мајевски)

1929. година

Власта Дебелић (Лорковић)

Евгениј Ваулин

1930. година

Алиса Барловић (Alice Barlović-
Pfeiffer)

Вјера Першић (Турк)

1932. година

16.06.1932. Вјера Пец (Petz)

1934. година

Олга Бузаров

Драга Долић

Ирена-Ира Шварц (Schwartz-
Kohn)

Јурај Весановић

1935. година

Славица Бролих (Brolich-
Mihordin)

Татјана Картељ

Мира Шибеник (Вукић)

1936. година

Маша Мајер-Борев

Бранка Мусулин

Станка Врињанин

Херта Хоровиц (Friedmann)

Зденко Кајзер (Keiser)

Божица Влашић-Новаковић

1937. година

Чедомил Дуган

1939. година

Елеонора Чалоговић (Хумл)

Стела (Stella) Чолаковић

(Подвинец)

1940. година

Невенка Хикец (Филић)

Блаженка Радошевић (Рубчић)

Роберт Херцл (Herzl)

1941. година

Аница Мирски (Fritz)

Ладислав Шабан

Мира Сакач (Драгомановић)

Као што видимо, у првом периоду педагошког рада проф. Станчића дипломирало је 36 студената. Три последња студента су дипломирала у мају 1941. године, када је већ проглашена НДХ. За време рата проф. Станчић је послат у присилну пензију, у неку врсту кућног притвора, будући да му је као Србину православне вере било ограничено кретање. На његово место професора клавира на Музичкој академији дошла је његова ученица Мелита Лорковић. Ректор Музичке Академије у Загребу, од 1941. до 1945. године био је Младен Позајић (1905—1979), брат Мелите Лорковић, који је такође учио клавир код проф. Станчића.

У другом периоду педагошког рада, који започиње одмах након ослобођења и стварања нове ФНРЈ, проф. Станчић је наставио са педагошким радом онде где је стао 1941. године. Његова педагошка активност и број студената полако су почели да опадају са година у којима се проф. Станчић приближавао старости (Прилог 2). Већ смо рекли да је 1956. године била велика прослава 40 година рада проф. Станчића на Музичкој академији и Конзерваторијуму Хрватског гласбеног завода. То је био врхунац педагошког рада проф. Светислава Станчића. Иако је иза тога у његовој класи дипломирало још 12 студената, до 1970. године, и међу њима и неколико најзначајнијих пијаниста најмлађе генерације, то је била лабудова песма великог педагога.

Прилог 2

1945. година

Соња Тудор -Киригин
Бисерка Секулић
Наталија Готлиб (Gottlieb)
Маровиновић

1946. година

Ванда Клајн (Klein-Kiš)
Енрика Микулић (Machiedo)
Милан Хорват

1949. година

Даривој Лукић

1950. година

Звјездана Башић
Јурица Мураи

1951. година

Стела (Stella) Раукар (Шабан)

1952. година

Јанка Шањек

1953. година

Дороти (Dorthy) Лутенбергер
(Luttenberger) Копривица
Бранка Малец (Хорват)

1954. година

Ранко Фиљак
Мирјана Вукдраговић

1955. година

Бранка Кашнар

Љерка Боначић
Стјепан Радић

1956. година

Татјана Бучар
Бранко Сепчић

1957. година

Марјета Вртовец

1960. година

Павица Гвоздић
Владимир Крпан
Дубравко Детони

1962. година

Љерка Плеслић-Бјелински
Жељко Бркановић
Јерица Јеч

1964. година

Мира Флис (Flies) Шиматовић

1965. година

Сретна Мештровић (Павичић)

1967. година

Босиљка Перић (Кемпф)
Нина Барборић

1968. година

Жељка Милић (Клобучар)

1970. година

Весна Милетић (Пилепић)

Литература

- Svetislav Stančić (1895–1970), (2015). Hrvatski glazbeni zavod i Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Krpan, Erika, ur. (2011). *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu 90 godina*. Zagreb: Muzička akademija.
- Šaban, Ladislav. (1980). *Koncertna glazba za klavir U povodu 10.obljetnice smrti prof. Svetislava Stančića*. Autor predgovora Ladislav Šaban. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.

SUMMARY

EDUCATIONAL CONTRIBUTION OF PROFESSOR SVETISLAV STANČIĆ TO DEVELOPMENT OF PIANO ARTS IN TWO YUGOSLAVIAS

PhD Nebojša Todorović

The founder of the "Zagreb Piano School" professor Svetislav Stančić (1895–1970) is one of the most important pianists in Kingdom of Yugoslavia and socialist Yugoslavia. His activity is closely tied to the Zagreb Music Academy where he taught piano since the establishment of this institution in 1921 until his retirement in 1965. Over 100 students graduated in his piano class in this period and many of them became famous concert pianists. Professor was a charismatic person, and teacher of the highest rank, who laid the foundation of the development of pianism on the European traditions by Franc Liszt, not only in Zagreb and Croatia, but also, more broadly, on the territory of Yugoslavia. This paper seeks to highlight the enormous importance and invaluable contribution of Professor Svetislav Stančić to piano art development in our region.

Key words: Svetislav Stančić, Zagreb piano school, piano pedagogy, before and after the war in Yugoslavia

ПУТЕВИ ТРАДИЦИЈЕ: ОД СТАРОГ КА НОВИЈЕМ СРПСКОМ ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ

др Предраг Ђоковић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за црквену музику и појање

E-mail: djokovicpiz@gmail.com

УДК: 783.2

Прегледни научни чланак

Сажетак: У настојању да појасни шта представља старо, а шта новије српско појање, ова студија расветљава естетске и структурне аспекте који се доводе у везу с тим појмовима. Стари и нови музичко-појачки идиоми сведоче о духу и естетици епоха у оквиру којих су се формирали, од касновизантијске до просветитељске. С обзиром да су се промене одвијале у процесу спонтаног преношења појачке традиције, граница између старог и новог појања није могла бити стриктна. Преломним моментом би се могло сматрати оснивање школа од стране београдско-карловачког митрополита Мојсија Петровића у првој половини 18. века, у којима су појање неретко предавали грчки монаси, односно даскали. Управо ће касновизантијски појачки репертоар певан на грчком, али и словенском језику, постати окосница новијег српског појања које ће нотама бити забележено средином 19. века. Сматра се, међутим, да је рециклирањем словенских архаичних музичко-појачких мотива из периода који је претходио великим сеобама старија појачка традиција уткана у новије богослужбено појање.

Кључне речи: црквено појање, старо, ново, традиција, историја, појци, Срби, Грци.

Значајан елемент културне традиције православног српског народа свакако представља његово црквено појање. Захваљујући онима који га негују, свештеним лицима и лаицима, ово нематеријално културно благо, иако недовољно познато широј српској популацији, па и већини српских музичара, актуелно је не само из перспективе извођачке праксе, већ и као драгоцену поље научног рада. Ако знамо да се у храмовима Српске православне цркве химне поју у континуитету пуних осам векова, логично је закључити да је ова културна традиција у тако дугом временском периоду имала више модалитета који су подразумевали стилски различите музичко-појачке садржаје. Полазном тачком у сврху разматрања овог феномена могу се сматрати оне песме из постојећих мелографских записа црквеног појања, уз које, истина сасвим изузетно, стоји „по старом начину“, „по старински“, или напев уз који је мелограф дописао „старосрпски“. Овакви префикси указују да је, с једне стране, репертоар актуелног српског појања новије провенијенције, а с друге, да, упркос томе, овај репертоар подразумева музичке мотиве или напеве из старијих епоха. С обзиром на малобројне сачуване музичке записе старијег доба, тачније пре 19. века, не може се поуздано рећи шта тачно представља идиом старог у контексту савременог српског појања. Извесно је, међутим, да је по среди феномен континуираног преношења

и прожимања стилски удаљених музичких идиома који недвосмислено указују на епохе у којима су артикулисани. Овај процес, који је обележен и одређеним симплификацијама, односно скраћењима, одвијао се у традицији усменог предања, и може се разумети као својеврстан одговор Српске цркве и њеног литургијског појања на изазове модернизације општих друштвених прилика које су наметале нове епохе. О овом феномену изван став имали су поједини српски мелографи, као и поједини српски интелектуалци на прелазу из 19. у 20. век, док је неколицина српских музиколога друге половине прошлог века писала научне радове на поменутој тему. Њихови закључци представљају основу за писање ове студије. С обзиром на ширину теме, није могуће у формату једног стандардног стручног рада елаборирати сва сазнања до којих је наука до данас дошла. Због тога ће овде бити изнети само најважнији закључци који су општег карактера.

Уводна разматрања

Вероватно први помен о старом појању у јавном дискурсу новијег доба представља текст „Старинско црквено појање“ угледног филолога и историчара Стојана Новаковића објављеном у часопису „Караџић“ у освит 20. века, тачније 1900. године. Новаковић је изнео своја размишљања о потреби трагања за старим црквеним појањем с циљем да се оно забележи пре него што сасвим замре како би послужило као могућ путоказ за разумевање живота српског народа у прошлости. Сматрао је да то старинско појање можда и није лепо према данашњем схватању тога појма, те да се не треба заносити могућношћу да та архаична традиција буде обновљена или подражавана у новије време. Закључио је да су старе обредне песме крстоноше можда најбоље сачувале ову врсту традиције. Новаковић је поменути чланак написао два месеца након предавања француског музиколога-византолога Жан-Батист Тибоа (Thibaut) (Петровић, 2004: 457–483) о старом појању Византинаца и Словена којем је лично присуствовао у Цариграду. На предавању, које је за Новаковића, тадашњег српског конзула у Турској, очигледно било подстицајно, изведене су поједине химне „по белешкама старих рукописа, певањем вештих људи“. Новаковић је констатовао да мелодије које је тада чуо „ванредно личе на општи карактер наших народних црквених мелодија“. (Новаковић, 1900: 57–58)

Иницијални текст Стојана Новаковића на релацији старо-ново у домену црквено-појачке праксе је очигледно имао одјека с обзиром да је већ у наредном броју уредништво часописа „Караџић“ објавило текст идентично насловљен („Старинско црквено певање“) учитеља Петра Деспотовића, одличног znalца црквеног појања. (Деспотовић, 1900, 83–84) Деспотовићев текст не само да представља допуну Новаковићевог текста, већ се у њему по први пут проблематизује феномен еволуције српске појачке праксе на основу писаних и нарочито усмених извора који

су аутору били доступни. Деспотовић је још као сомборски ђак (након 1850. године), имао прилике да чује појање свештеника који су певали црквене напеве сасвим стране тадашњем репертоару црквених песама. Касније, на основу радова Јована Рајића и Димитрија Руварца, сазнао је да је актуелно појање преузето од Грка почетком 18. века, те да се, упркос брзом ширењу новог, старо појање још дуго одржало у Фрушкој Гори, Србији, Босни, Херцеговини и Црној Гори.¹

Позивање на архимандрита Јована Рајића (1726–1801), тачније његов често навођени цитат о појању код Срба његовог доба, извор је од прворазредног значаја за разумевање континуитета и још више модалитета српске појачке праксе.² У својој књизи *Историја катихизма* Рајић је забележио да се београдско-карловачки митрополит Мојсије Петровић веома трудио око унапређења црквеног живота, нарочито око прибављања богослужбених књига из Русије, и додао:

„Но добри тај пастир тиме се није задовољио, него изволи још потрудити се, да и црквено славословије тече чино, устројено и благољепно. Ради тога доведе из Свете Горе јеромонаха Анатолија, искусног псалта, и устроји у Београду грчку школу из које је по времену узимао јуноше са добрим гласом које је онај псалт научио појати по грчкој псалмоди, числом довољне (у довољном броју-прим. П. Ђ.) чиме је цркву изредно увесељавао; и тако распространивши се грчку пјенију свуда преста српско пјеније сасвим, тако да се данас једва где и чује.“(Рајић, 1880: 22)

Ова грчка школа, основана 1721. године, доцније из Београда премештена у Сремске Карловце, сматра се прекретницом појачких стилова код Срба. Она ће заједно са другим сличним грчким школама основаним у многим градовима и селима широм Војводине и северне Србије, имати велики утицај на развој новијег црквеног појања. Управо ће се у том периоду на основама и под утицајем тзв. касновизантијске псалмодије – коју су познавали и практиковали грчки учитељи (даскали) и појци, а потом и српски – преобликовати дотадашње српско црквено појање, и тај процес је трајао више од једног века. (Рено: 2014: 43–57) Од тог доба старије српско појање се постепено губило, али упркос

¹ Деспотовић је рођен у Сомбору 1847, тада у Аустријској царевини, где је завршио познату учитељску школу, у којој је, између осталих предмета, црквено појање заузимало значајно место. Школовао се и у Бечу, а 1885. године прешао је у Србију где је деловао као просветни надзорник. Поменути текстови Стојана Новаковића и Петра Деспотовића у листу „Караџић“ на посредан начин откривају колико су српске школе у Угарској давале опширнија практична и теоријска знања о црквеном појању у односу на оне у Србији. (Петровић, 1995, 469–479)

² Пре Деспотовића Рајићев исказ у својим мелографским радовима цитирали су Бољарић и Тајшановић, као и Тихомир Остојић.

Рајићевој констатацији да је оно сасвим престало,³ извесно је да је током преломног (за српску културу) 18. века оно практиковано упоредо са грчким. Узевши у обзир историјско-политичке координате, диференцијација на стару и новију појачку праксу може се довести у везу са сеобама Срба с краја 17. и почетком 18. века. У културном погледу тај процес је резултирао раскидом са средњовековном традицијом, тачније постепеним прихватањем елемената барокне културе и просветитељста. (Медаковић, 1988: 65)

У сврху систематизације вишевековне појачке традиције поједини музиколози друге половине XX века понудили су прегледе са периодизацијом црквене музике.⁴ Према Даници Петровић историјска периодизација црквене музике код Срба садржи три епохе: 1) чисто усмено предање започето превођењем богослужбених књига са грчког на старословенски језик (IX-XIV век); 2) неумски записи црквеног појања (XV-XVIII век); 3) карловачко појање и први нотни записи европским писмом (XVIII-XIX век). (Петровић, 1984: 14, 257)

Прве две епохе део су средњовековне појачке традиције, док се трећа доводи у везу са новијим богослужбеним појањем. Пре појашњења процеса којим је преобликован новији српски појачки репертоар, треба најпре констатовати оно што је познато о старијем појању, или старинском, како су га именовали Новаковић и Деспотовић.

Средњовековна традиција

Основу старог српског појања од самих почетака чинила је византијска химнографско-музичка традиција негована у оквиру богослужбеног поретка источно-православне цркве. Делатност светих грчких мисионара Ћирила и Методија и њихових ученика (9. век), која се, између осталог, састојала од превођења богослужбених књига са грчког на стари словенски језик и музичког обликовања песама, представља најстарији период не само словенске писмености, већ и богослужбене музике. Већ од 11. века настају словенски термини везани за осмогласје: *глас*, *искр* (уместо *плагиос*), *степен*, *тјажак* (уместо трећи плагални глас), као и континуирани начин обележавања гласова. Наиме, византијски систем од четири аутентична и четири плагална гласа у словенској традицији је бележен такозваним континуираним начином, од првог до осмог гласа.

³ Митрополит Дамаскин Грданички је поменути Рајићев исказ о превази грчког појања над српским сматрао преувеличаним, додавши да је Рајић такав суд донео као историчар, а не као музичар. (Андрејевић, 2009: 96)

⁴ Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*; Роксанда Пејовић и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*; Даница Петровић, *Српско појање у писаном и усменом предању*; Соња Маринковић, *Питања периодизације српске музике*.

(Petrović, 1982: 65–68) Почев од Мирослављевог јеванђеља, писаног око 1180. године, најстарије словенско писмо-глаголица, постепено се замењује ћириличним писмом српске редакције. (Стефановић, 1973: 118)

Податак да је приликом оснивања манастира Хиландара, 1198. године, формално прихваћен „типик о службама и појању научен у манастиру Ватопеду“ (Стефановић, 1975: 12–13) указује да су Хиландарци преузели византијску појачку праксу која је несумњиво била раширена и у српским земљама. То је сасвим логично ако се зна да је већ српско песништво 13. века усвојило све византијске песничке жанрове (тропар, кондак, стихира, канон, итд), равнајући се према тој високој песничкој традицији, досежући њене стандарде и оквире. (Богдановић, 2000: 222) На основу ових постигнућа Ђорђе Трифуновић је закључио да је исправније размишљати о српском стваралаштву у оквиру византијског него о византијском у средњовековној Србији. (Трифуновић, 1955: 15) У византијском културном простору, којем је и Србија припадала, културне и етничке посебности нису поништаване, већ афирмисане, особито у погледу употребе народог језика у литургији. (Мајендорф, 2006: 158)

У својој студији *Стара српска музика* Димитрије Стефановић је констатовао да је постепени продор регионалних и националних елемената у стари црквенословенски језик (бугарски, српски, руски) до одређене мере условио појаву појединих локалних музичких карактеристика у постојећем модел византијског појања. (Стефановић, 1975: 9) Извесна адаптација византијских мелодија (додавање или скраћење појединих тонова, или група тонова) била је неизбежна с обзиром да словенски преводи нису сачували оригиналну метрику византијске химнографије, нити акценте грчког језика. Условљеност напева химнографијом утицала је до извесне мере на модификацију мелодија у српско-словенском појању које су се у погледу унутрашње структуре базирале на формулама. Тиме, међутим, византијски музички идиом није био нарушен. Јер, по речима Херцмана, „византијску музичку културу целисходније је схватити као општу по жанровима црквене музике и вишенационалну по средствима њиховог музичког оваполоћења.“ (Нерсман, 2004: 43)⁵

Адаптација и трансформација оригиналних византијских мелодија према српско-словенској традицији је можда имала и радикалније размере. Као потврда ових речи може послужити сведочанство чувеног византијског историчара и научника Нићифора Григоре који је 1327. године боравио у Србији у једној дипломатској мисији. Његово виђење словенског богослужења у пограничној Струмици, која је у том моменту

⁵ Херсман је сматрао да византијска музичка култура изгледа као сложен систем који се састоји од прилично покретних и непрестано променљивих елемената (како у географском простору, тако и у историјско-временској равни) који утичу на облик испољавања читавог комплекса.

била византијска провинција (Максимовић, 1972: 33) би се једном речју могло описати као општа грубост. „За њих је“ - вели Григора, „свако образовање бесмислица, као и ритам и мелодија музике светог богослужења. Углавном говоре варварским језиком и њихови обичаји одлично одговарају људима који се служе мотиком.“ (Баришић, Ферјанчић, 1986: 624, 626)⁶ Ипак, Струмица, која ће као уосталом и читава Македонија, убрзо постати део Душановог царства, вероватно не може бити огледало српске појачке традиције јер ће и у односу на Пећку патријаршију (1346) тај градић бити провинција.

Нема јасних података о томе како се појало у седишту српских архијереја у првој половини 14. века, али је извесно да је по стилу то била византијска појачка пракса са локалним посебностима која је за собом имала богату и дугу писану традицију химнографских текстова. Постоје мишљења да је Српска црква управо са Пећком патријаршијом утврдила свој вид осмогласног и бар неку врсту тзв. великог појања које је крајем 17. века, са сеобом под патријархом Арсенијем, пренесено у Аустријску царевину. (Богдановић, 1893: 232) У сваком случају, сведочанство Нићифора Григоре потврђује диверзитет византијске појачке праксе независно од начина на који је саопштено. Отворено је питање, међутим, да ли је по среди презир према интерпретацији појачке праксе коју је Григора лично познавао, или неразумевање потенцијално новије локалне праксе литургијског појања обојене старом словенском традицијом. По речима Косте Манојловића, пагански обичаји и навике су на изванредан начин остали присутни и у новом религијском култу. (Манојловић, 1946: 165) Чини се да су се разлике на релацији центар (Царства)-провинција на овом примеру показале веома реалистично.

Музички (неумски) рукописи из овог периода нису пронађени. С обзиром на то, о присуству и значају црквеног појања у немањихкој Србији сазнајемо из сачуваних литургијских рукописа без музичких знакова, као и секундарних извора – житија светитеља, хроника и путописа, али и сачуваних литургијских рукописа без музичких знакова. У поменутих изворима често се помињу (погребне) песме и пјенија, певање псалама, славословља, појање на бденију, које је одјекивало у

⁶ Можда се у Струмици делимично појало на исквареном грчком што се ученом Византинцу Григори такође могло учинити као дивље и неотесано. Он се у том месту обрео на Васкрс 1327. године, где је могао да се упозна са словенском традицијом светковања овог празника и то не само у цркви, већ и на игралишту. Као представник хуманизма Григора је показивао изразиту учењачку сноровштину и охолост према свему што није византијско, то јест необразованом, сировом и простом. Веома погрдно говори о српском краљу Срефану Дечанском чији двор је био коначни циљ Григориног посланства. На сличан начин је неколико векова раније грчки архиепископ Теофилакт охридски описао своју бугарску паству поредећи их са чудовиштима. То, међутим, није значило одрицање од мисије хришћанског култивисања словенског живља. (Мајендорф, 2006: 160)

манастирским обитељима. Појање црквених химни, као особита врлина, приписивана је црквеним великодостојницима. Тако, Свети Сава „одвајаше се од свих појањем“ (Стефановић, 1969: 122), док се у кондаку Св. Арсенију наводи да је „уснама појање приносио“. Архиепископ Данило II се истицао певањем псалтира и песама. (Кокановић, 1999)

Појање се, дакле, учило и преносило усменим путем. „Разлог за непостојање музичких рукописа из ранијих времена треба вероватно тражити у чињеници да познавање музичке нотације није било широко распрострањено међу Србима.“ (Стефановић, 1975: 14) Претпоставља се да су мелодије византијског Осмогласника – које су се најпре училе и знале напамет – служиле српским појцима као узори за певање других, нових празничних и светитељских служби, односно песама које су садржале ознаку за глас.

Друга епоха литургијског појања код Срба, коју карактерише појава музичке писмености, самим тим и рукописа, доводи се у везу са средњовековним културним зенитом у доба економски снажне Српске деспотовине. Деспот Стефан Лазаревић, који је и сам био песник, старао се не само за духовни живот у земљи, већ и културни. Захваљујући брачним везама деспота Ђурђа Бранковића и његовог сина а византијским принцезама у Србију су се преселили угледни Византинци. (Петровић, 2011: 92) Осим тога, услед отоманских освајања Истока, Моравска Србија је постала стециште многих избеглица, међу њима и духовника-исихаста, али и образованих Византинаца, од којих су неки одлазили на Запад. Повољна духовна и културна клима учинила је да су у Србији боравили и стварали угледни византијски музичари као што су цариградски композитори црквених напева Мануил Хрисафис и монах Јоаким који је носио титулу доместика Србије (управитељ хора, главни музичар). У Србију су, осим титула (доместик, протопсалт, мајстор), доспели и поједини византијски неумски рукописи од којих је најпознатија *Антологија*, двојезични појачки зборник чији је аутор светогорски монах Давид Редестинос. Није, стога, чудно што су управо у XV веку стасали српски црквени музичари који су уз своје име стављали одредницу „Србин“. Чини се да је ово било потребно како би били видљиви у оквиру византијског културног комонвелта, будући да су поред грчког своје музичке рукописе састављали користећи се српкословенским језиком. (Јаковљевић, 2004) Били су то Никола, доместик кир Стефан и јеромонах Исаија. Њихове црквене песме, записане тада актуелном (касновизантијском) неумском нотацијом, налазе се у грчко-словенским и грчким неумским појачким зборницима који су похрањени у манастирским библиотекама Свете Горе, али и у значајним музејима света. Поред београдске *Псалтикије* из XV века (изгорели рукопис Народне библиотеке у Београду), најпознатија је музичка *Антологија* самог јеромонаха Исаије Србина која се данас налази у атинској Националној библиотеци (Pc 928). Најзначајнији

да је писана за оне који „поју по српском начину“, што указује на присуство различитих појачких пракси. (Петровић, 2013: 569) Били су то ненотирани зборници, с обзиром да је током туркокрације музичка писменост на Балкану потиснута до потпуне ексклузивности.

Малобројни сачувани музички споменици из времена турског ропства указују на извешан континуитет. У оксфорској Бодлејанској библиотеци чува се „сервикон“, рукопис стихире из службе Ваведења Пресвете Богородице који датира из 1553. године,⁷ док се у Лењиновиј библиотеци у Москви налази “Сербскиј киноник”, рукопис из 1652. године писан руском квадратном нотацијом.

Према доступним изворима, старо српско појање је имало углед изван историјских српских територија. Поједини напеви су доспели у Русију и Молдавију током 15. и 16. века, па и касније (Андрејевић, 2009: 94) и као словенска варијанта византијског појања потенцијално прихватљивије. Особито након татарског ропства (1237–1462) „почеше се из Србије и Бугарске у Русију носити црквене књиге, почеше ићи попови, писци, ученици и певци.“ (Новаковић, 1871: 67) Један од напева је чак запамћен по имену дечанског игумана Григорија Цамблака који је био епископ у Украјини. (Живковић, 1903: 315)

Да, међутим, креативна музичко-појачка делатност није замрла у доба туркокрације покузују неумски рукописи које су хиландарски монаси током 18. века марљиво исписивали трудећи се да касновизантијске напеве прилагоде црквенословенским текстовима. Најпознатији међу њима били су Кипријан, Костадин, Теодосије и Герасим митрополит. (Петровић, 2015: 567–577) Компаративна сагледавања рукописа из 18. века и старијих извора потврдила су њихову блискост са византијском и поствизантијском традицијом. (Petrović, 1982: 257) Хиландарски монаси су, међутим, у том периоду појали и „својим српским, кратко сложеним гласовима“, о чему сведочи руски монах и путописац Василије Григорович Барски. (Ђурић-Клајн, 1971: 30)

Прилагођавање касновизантијских мелодија словенском језику је током 18. века рађено и изван манастирских обитељи, особито за потребе пастирске службе. Тако је познати грчки црквени музичар Петар Лампадарије (Пелопонески) око 1770. године на захтев босанског митрополита Серафима, за потребе тамошњег српског живља, приредио грчке осмогласне мелодије према словенском дијалекту. Истина, овај подухват је остварен у периоду након укидања Пећке патријаршије када су на свим епископским катедрама ове помесне цркве од стране Цариградске патријаршије инсталирани грчки епископи, такозвани фанариоти, који су међу Србима фаворизовали не само грчки језик, већ и грчко богослужбено појање. (Stefanović, Velimirović, 1966: 67–88)

⁷ Овај рукопис обрадио је Димитрије Стефановић у поменутој студији *Стара српска музика*.

Услед веома неповољних политичких прилика уочи и за време масовног иселјавања српског живља, старо црквено појање, као уосталом и целокупна српска (пост)средњовековна културна традиција, увелико је показивало знаке стагнације. Теза Стојана Новаковићева да стара појачка традиција можда и није за подражавање може се разумети и као стање извођачке праксе током туркократије. Старинско појање је нестајало постепено, заједно са богослужбеним књигама писаним српско-словенском редакцијом црквенословенског језика. Треба, међутим, имати у виду да овај вишевековни период није могао имати једну стандардизовану појачку варијанту каква је савремена редакција српског појања. Врло је вероватно да је „вештачко“ појање, чији су примери из 15. века сачувани, коегзистирало са пучким појањем обредног типа касније названим „просначко“.⁸

На новим путевима

Краткотрајном управом Аустријске монархије над Београдом и делом Србије (1717–1739), створени су повољни услови за поправљање општих друштвених прилика међу Србима. Стварањем Карловачке митрополије 1713. године начињен је не само важан корак у организацији верског живота православних Срба у Хабзбуршкој монархији, већ и снажан искорак у културном и просветном домену. Највеће заслуге припадају архијерејима Карловачке митрополије који су се по речима Радована Самарцића истицали комплементарном ученошћу која је подразумевала како руске теолошке дисциплине и филозофију, тако и западну ерудитску историографију. “Њихов двор и манастири у Срему постали су, током XVIII века, место прикупљања грађе и проучавања српске историје.” (Давидов, 2013: 21–22) Архијереји су се особито старали око оснивања различитих школа чиме су Срби усвојили најрепрезентативнију тековину европског века просвећености. Одређивање засебних часова црквеног појања с правилом у оквиру наставног курикулума нижих и особито виших школа била је новост. Прва међу њима била је већ поменута грчка школа у Београду заведена старањем митрополита Мојсија Петровића у којој се, између осталих предмета, учило и (грчко) црквено појање. Према мишљењу Гаврила Бољарића митрополит Мојсије је још и пре јеромонаха Анатолија, најзначајнијег учитеља-псалта – који је у школу дошао 1729. године давши јој назив „Школа за псалтопевчике“, као и нарочито уређење особито у погледу црквеног појања (Станковић, 1980, 56) – ангажовао

⁸ Већ од краја 14. века се у византијској традицији развија индивидуализам. Епоха позната као „ренесанса Палеолога“ изнедрила је црквене музичаре који су реформишући постојећи репертоар писали и нове мелодије не занемарујући притом старији химнографско-музички канон.

извесног Грка по имену Герасим, чији је главни задатак такође био обучавање младића у појању. (Бољарић, Тајшановић, 1887: 4)

Грчки утицај био је видљив не само у српским варошима у којима је било доста грчких општина, већ и у градовима јужне Угарске у којима су Грци живели измешани са српским живљем. Грчке школе су „походили Срби певци и спремали се да буду свештеници или учитељи у мешовитим српско-грчким школама.“ (Живковић, 1903: 319) Заједничка богослужења предводили су утицајни грчки појци од којих су и Срби могли појање научити.⁹ Ипак, поједине српске школе у 18. веку нису дозвољавале учење грчког појања, нарочито у срединама у којима Грка није било. (Ковачек, 1994, 79) У основи, инсистирање на очувању српске арије у богослужењу значило је у првом реду очување националног идентитета у многонационалној и иноверној аустријској царевини.

Погрешно би, међутим, било сматрати да је једино грчки утицај био битан за преобликовање старог српског појања. Знатан чинилац у том процесу имала је руска црквена уметност чији су поједини елементи усвојени у Карловачкој митрополији. По угледу на прилике у Руској цркви, Карловачка митрополија је увела торжествена богослужења са већим бројем служашких и појаца, учитеља и ђака који носе свеће и рипиде, а свечани дочеци црквених великодостојника у Сремским Карловцима и фрушкогорским манастирима овековечени су на многобројним гравирама из тог времена. (Давидов, 1978) Руски утицај је, међутим, постао доминантан преко новог богослужбеног језика који се до данас користи у Српској цркви. Наиме, добијањем богослужбених књига печатаних у Кијеву и Москви одмах након сеоба, црквенословенски језик руске редакције постепено је заменио српкословенски језик Србуља, рукописних појачких зборника којих је било све мање. Треба знати да се разлика између две редакције не исцрпљује у питањима правописа и акцентовања, већ је понекад видљива и у преводима с грчког оригинала што показује следећи пример.

⁹ Ослањајући се на античке и византијске тековине Грци ни након пада Цариграда нису занемаривали значај образовања. Један број угледних Византинаца је одласком на Запад директно утицао на појаву ренесансе. Школе нису сасвим престале ни током Отоманске управе. Такву једну школу похађао је у Смирни наш Доситеј Обрадовић где је поред теологије учио старогрчки и новогрчки језик, читао античке писце и филозофе. Модернизација грчких образовних тековина према европским стандардима 18. века видљива је и у реформи византијског појања од стране епископа Хрисанта и његових сарадника. Кети Роману је констатовала да је у својој знаменитој књизи *Велика теорија музике* Хрисант настојао да читаоце „упути у идеологију просветитељста да би постали свесни старог грчког наслеђа“. (Romanov, 2010: 9)

Пример 2

српскословенски:	рускословенски:
Христос васкресе из мртвих	Христѡс воскресъ изъ мѣртвыхъ
смртно смрътъ настѣпи	смѣртнѡ смѣртъ попрѣзъ,
гробным животъ дарова.	иъ щыымъ бо гробѣхъ живѡтъ дарѡва.

Старији српскословенски текст васкршег тропара (Стефановић, 1975: 90), и новији рускословенски текст (Зборник, 1991: 483)

Нови богослужбени језик и његову граматику су у славјанским и славено-латинским школама током 18. века најпре предавали руски учитељи махом из Украјине. Сачувани литургијски зборници са руском квадратном нотацијом указују да су ови учитељи можда своје ђаке учили и руском појању. (Петровић, 1990: 181) Могуће је да је упознавање ученика са руском музичком нотацијом било део ондашњег општег (руског) образовања које није могло имати значајнији утицај на домаћу појачку праксу.

Руски учитељи, васпитаници Кијевске духовне академије, предвођени Максимом Суворовим, су међу Србима промовисали и неке нове облике црквеног појања какви су украјински канти, нелитургијске песме духовног садржаја које ће посредно утицати на уплив европске музике у српско појање, особито у погледу тоналности, али и структуре напева. (Петровић, 1990: 184) Канти су брзо постали популарна форма међу српским песницима новије грађанске традиције, чиме су и напеви, тј. мелодије које су пратиле стихове овог жанра, радо прихваћене и преношене. (Перић, 2018: 12)

Међутим, ни руски, ни грчки утицаји нису увек лако прихватани од стране Срба. Има података да су српски свештеници 18. века, па и касније, нерадо учили нове грчке мелодије наместо старих српских. О томе како су српска свештена лица појали током 18. века сведоче подаци сакупљени у званичним извештајима митрополита Вићентија Јовановића (1733) и Павла Ненадовића (1734/35). Према истим, поједини свештеници прве половине 18. века појали „по сербски“, или „по старом“, други знали само „простачко“, а било је свештеника који нису знали ништа појати. Поједини су поред српског знали и грчко појање. (Станковић, 1980, 58) Ови значајни извештаји нам казују да је старо српско појање у том периоду, а врло вероватно и много раније, имало своју официјелну варијанту („српско“), али и обредно-народну („простачко“) које није нужно сматрано негативном праксом. Српско, или „српски учено“ (како га митрополит Дамаскин Грданички назива, вероватно с циљем да направи дистинкцију у односу на „простачко“), било је засновано на стриктној традицији осмогласја, док „простачко“ није.

Иако се може претпоставити да се „простачко“ појање односи на извођачку праксу, чини се да се овај термин односи на стваралаштво које не испуњава естетско-формалне критеријуме православног музичког канона. Придеви „простачко“ и „вештачко“ у прошлости нису имали исто значење као данас. Ако се персонализују, нарочито у случају термина „вештачко“, добија се именица вештак. Она се све до половине 20. века односила на стручно, вешто лице које на најбољи начин презентује област или дисциплину којом се бави. Термин „вештачко“ је еквивалентан данашњем термину „уметничко“. Насупрот томе, стоји термин „простачко“ који претпоставља нестручност, примитивност.¹⁰ Петар Бингулац није знао како дефинисати термин „простачко појање“, то јест, да ли је то погрдан, или можда термин за неке обичније песме малог појања. (Bingulac, 1971: 370) Ово друго чини се логичнијим. Наиме, у недостатку школа током турског ропства, свештеници и појци су врло вероватно баштинили елементе народног, обредног певања садржаног у додолама и нарочито крстоношама, како је тврдио Стојан Новаковић у поменутом тексту о старинском појању. Ово не изнећује, ако се узме у обзир да су за време турске владавине на Балкану, православне народне цркве служиле као чувари етничког идентитета. Постоје мишљења да ова својеврсна симбиоза духовног и световног идиома није морала нужно настати у времену историјских неприлика, већ да је, како је сматрао руски музиколог Разумовски, обичај у свим словенским црквама у старини био да хришћани домаће послове и занимања прате религиозним песмама. (Андрејевић, 2009: 93) Према истраживањима Ватрослава Јагића, словенске цркве су ово певање помагале и протежирале. (Јагић, 1876: 33)

Као пример „простачког“ појања може послужити васкршњи тропар који се певао у околини Соко Бање. Како сматра Коста Манојловић који је песму прибележио, (Манојловић, 1946: 172) у тропару је значајно то што садржи стари српско-словенски изговор и што има нестандартну црквену мелодију, која је очигледно остатак старог словенског певања. Песма се певала од Васкрса до Светог Николе „при напијању славе, о ношењу крста-литије“ и, како наглашава Манојловић, „другачије него што се пева у цркви“. Овај пример (3) управо показује прожимање црквеног напева са обредним певањем.

¹⁰ Аутор ових редова се живо сећа неформалне изјаве Патријарха Павла о рукотвореном Распећу са часне трпезе у једном од Овчарско-кабларских манастира током деведеситих година 20. века. Имајући у виду уметничку вредност тог Распећа Патријарх је без двоумљења казао да је оно простачко. Такав један предмет има своју практичну сврху, али нема уметничку вредност јер није израђен према стилском канону одређене епохе. Колико је само у Србији било црквица са простим иконостасима на којима су слике израдили приучени „мајстори“. На сличан начин се, очигледно, говорило и о појању.

Пример 3

Сла - ва тво - ја Го - спо - ди по - ми - луј.

Хри - стос вај - скр - сну из мр - тви са - мрт - ти - ју са - мрт по - прав -

- де су - же ми два гро - ба жи - вот да - ров - но.

На питање како је могло звучати старо „сербско“ појање које, како се сматра, не наликује новијем, тј. данашњем, можда нам одговор може дати васршњи тропар који је 1908. године у Скопљу забележио композитор Пера Ж. Илић. У младости Мокрањчев ученик музичке школе у Београду, овај угледни учитељ у Скопљу је у селима косовског вилајета записивао примере српског црквеног појања од исламизованих Срба тога краја. (Петровић, 1999: 231–247) Стари Скопљанци који су му тропар певали, тврдили су „да се та мелодија певала о крунисању Душановом све донде док није преовладало грчко појање“, односно док није укинута Пећка патријаршија по други пут (1766). Они су Илићу говорили да се ова мелодија „поје по светосавски ред“.

Пример 4

Старо српско појање – васкршњи тропар

Хри - стос во - скре - се из мер - твих смер - ти - ју смерт по - прав -

и су - шчи во - гро - бје жи - вот да - ро - вав

жи - вот да - ро - вав.

Овај пример указује да је у питању појање које не кореспондира са обредним народним певањем. Штавише, наведени тропар на изванредан начин подсећа на структуру новијег васкршњег тропара, али не у мелодијском смислу, већ у структурном. Присуство формула указује на могуће осмогласно порекло тропара. Ипак, новија рускословенска

рецензија текста овог тропара доводи у питање тврдњу старих Скопљанаца да се тропар певао у време цара Душана.

Карловачко појање

Новије српско појање, познато и као карловачко, профилисало се током 18. и 19. века и овај период је означен трећом епохом у вишевековној традицији неговања литургијског појања код Срба. Од кључног значаја је духовна клима, односно културни контекст у којем се процес одвијао. Уздржаност, тачније смерност као парадигма српске средњовековне културе постепено су нестајале пред схватањима европског рационализма и барокне уметности. Прожимање различитих историјских и естетских идиома је вероватно најбоље видљиво на примеру фрушкогорским манастирима. Средњовековни духовни принцип препознатљив у неуморном празновању култа светих из лоза Немањића и Лазаревића, сада се одвијао у манастирским црквама подигнутим или преуређеним према уметничком канону руско-украјинског барока. (Медаковић, 1988: 62–64) Мењао се и начин живљења у манастирима. Поједини монаси, попут Лукијана Мушицког, више су се бавили поезијом, просветом и општим питањима културног развоја српског народа него духовништом. (Петровић, 1989: 175–181)

Ипак, фрушкогорским монасима припада заслуга за унапређење појачке праксе и стварања новог стила. Најугледнији појци међу њима, као што су Димитрије Крестић¹¹ и Дионисије Чупић, начинили су симбиозу грчких касновизантијских напева и руског црквенословенског језика. На основу мелодија научених од грчких даскала они су у другој половини 18. века дотеривали сопствено словенско појање чинећи неку врсту синтезе старог српског појања и грчке касновизантијске псалтикије.¹² У основи, процес је био базиран на прилагођавању грчких мелодија рускословенском тексту најпре зато што Србима, осим изузетно, грчки језик није био разумљив, а потом и зато што је рускословенски постао официјелни богослужбени језик Српске цркве. О успешности овог процеса говори висок степен јединства химнографије и музике при чему је, у начелу, испоштована руска семантика и акцентовање, док је

¹¹ Крестић је знао и старо српско и грчко појање „па је из та два начина, својим изванредним даром и смислом за појање, саставио и по своме укусу дотерао једно сасвим ново црквено пјеније“. (Поповић, 1944: 92)

¹² На трагу старијих исказа о грчко-српским појачким везама српски патријарх Павле је сматрао да грчки учитељи и појци „свакако нису могли увести сасвим грчко појање, него само постојеће исправљати да оно не пређе у ‘простачко’“. (Ђоковић, 2007: 89)

грчка мелодика очувана у значајној мери. (Пено, 2000)¹³ Због тога не би било погрешно рећи да овај појачки стил представља новију (српско)словенску варијанту византијског појања. Поједине песме овог репертоара идентичне су са грчким, попут *Возбраној војеводје*, или псалама Изобразитељне (*Благослови душе моја*).

Ширењу новог појачког стила нарочито је допринело оснивање виших школа, Карловачке гимназије и особито Богословије, у којој су од самог почетка рада ове школе појање предавали најбољи појци, почевши од поменутих архимандрита Крестића и Чупића. Као игумани фрушкогорских манастира они су научили новом стилу и многе фрушкогорске монахе. (Петровић, 1990: 187) Ученици Карловачке богословије у својству катихета или свештеника преносили су карловачко појање и изван граница Карловачке митрополије. (Перић, 2016: 318–325) Значајан допринос у музичко-појачком образовању својих питомаца дале су Новосадска велика гимназија, као и Препарандија у Сомбору. Овај период је, међутим, био обележен високим степеном индивидуализма („колико учитеља толико појања“).

Преко потребну стандардизацију појања донела је својеврсна реформа новијег појања око 1830. године коју је захтевао митрополит Стеван Стратимировић, велики љубитељ црквеног благољепија. Његов циљ је био скраћење мелизматичних црквених мелодија које су у погледу дужине оптерећивале богослужења, али и пажњу верника. Чини се да су се интервенције тицале и естетике у домену извођачке праксе. Из извора сазнајемо да су домаћи појци манир касновизантијске и новогрчке појачке праксе понекад прихватили некритички, да је било „недоличног“ појања „са безвкусним накитом“, те да су била присутна „излишна она украшавања. (Сербскиј народниј лист, 1846, 203) Своје намере о скраћењу напева Стратимировић је поверио Крестићевом ђаку, ученом јеромонаху Јеротеју Мутибарићу, потоњем епископу далматинском. (Петровић, 1988: 278) Тешко је претпоставити на који начин је Мутибарић – несумњиво одличан познавалац првобитне (Крестићеве) појачке праксе – без музичких знакова спровео у дело митрополитов захтев. Мало је вероватно да се реформа односила на целокупан репертоар. Чини се логичним да је акценат био на скраћењу напева који се певају на самој литургији као најважнијем богослужењу.¹⁴ Извесна гаранција успешности овог подухвата лежала је у чињеници да је Јеротеј Мутибарић у то доба био наставник црквеног појања у

¹³ Француски музиколог Жан-Батист Тибо је сматрао да српско појање у основи садржи модеран грчки модални систем, али са посебностима. (Петровић, 2004: 480)

¹⁴ У постојећим нотним записима литургије Св. Јована Златоустог има песама које су дате у две варијанте, нпр. велико и мало *Слава... Благослови* (тзв. прва *Слава*). Овај пример показује на који начин је могуће песму музички „рационализовати“.

Карловачкој богословији, те је митрополит могао бити сигуран да ће преко будућих свештеника трансмисија реформисаних мелодија и њихово ширење, барем на простору Карловачке митрополије, бити обезбеђено. Промене у напевима биле су у складу с општим ставовима и назорима 19. века. Реформа је била видљива пре свега у адаптацији дугих мелизматичних пасажа који су као тековима касновизантијске појачке праксе егзистирали *per se*, често независно од химнографије. Индикативно је да се реформа новијег српског појања десила не дуго након последње реформе византијског појања коју је 1814. године спровео епископ Хрисант Прусис. (Romanou, 2010: 9) Мада су циљеви суштински били исти, грчка реформа је подразумевала реорганизацију неумског писма и потпуно нов метод учења појања, док је код Срба овај чин реализован устаљеном усменом методом уз коришћење богослужбених текстова.

Прве нотне записе српско-карловачког црквеног појања, сада европском нотацијом, начинио је средином 19. века Корнелије Станковић, први темељно образовани српски музичар. Старање карловачких архиепископа око црквене музике се и у овом случају показало пресудним. Подухват записивања напева иницирао је лично патријарх Јосиф Рајачић свестан девијација литургијског појања коју је узроковала усмена традиција. Напеве које је Станковић забележио по певању угледног карловачког проте Атанасија Поповића управо садрже реформисану Мутибарићеву варијанту. (Петровић, 2014: 17) Мелодије су крајем 18. и током 20. века успешно бележили и Тихомир Остојић, Гаврило Бољарић, Никола Тајшановић, Мита Топаловић, Јован Козобарић, Ненад Барачки, Бранко Цвејић, Стефан Ластавица и други, на основу сопственог познавања појачког репертоара. (Перковић-Радак, 2004) Међу мелографима издваја се Стеван Стојановић Мокрањац који је у својству наставника црквеног појања у Београдској богословији начинио велики број записа црквених песама. Његов *Осмогласник* је временом постао главни уџбеник српског појања и најважнији нотни појачки зборник у свим певницама Српске цркве. (Перић, 2016: 318–325) Мада никад нису стекли важност коју треба да имају у процесу наставе, нотни појачки зборници су ипак допринели стандардизацији појачке праксе којој се тежило још од Стратимировићевог доба. (Ђоковић, 2010)

Од друге половине 20. века нотни појачки зборници се као научна грађа користе у сврху компаративних студија. Послужили си, између осталог, и у сврху анализе Мутибарићеве реформе. (Петровић, 1988: 293) Као прилог овој теми може послужити анализа два блажена „по старом начину“ првога гласа која су прибележили сви мелографи (овде цитиран део Бољарићевог нотног записа), док Мокрањчев *Осмогласник* садржи и једноствнију варијанту. Поређењем ова два записа може се констатовати да старија варијанта има значајнију мелодијску елобарацију, неупоредиво већи опсег мелодије, те да је у извођачком погледу веома

захтевна. У погледу ритма два блажена „по старом“ сврставају се у средње развијен напев. Њихова естетика је наглашено „грчка“. Реформисана, односно делимично симплификована варијанта поменутих блажена је силабична и знатно скромнијег мелодијског опсега.

Пример 5

„По старом“

Спѣк - ді - ю њз - бе-дѣ њзз рл - љ - брагз - ѣ - да - ма,

Скраћена варијанта

Спѣк - ді - ю њз - бе - дѣ њзз рл - љ - брагз - ѣ - да - ма,

„По старом“

по - ма - ні ма зо - бѣ - ца,

Скраћена варијанта

по - ма - ні ма зо - бѣ - ца,

Овим примерима отвара се питање шта је уопште сматрано старим појањем у Карловачкој митрополији. Два блажена „по старом“ се ипак не могу довести у везу са старинским појањем пре сеоба, већ са првобитно наученим грчким напевима с почетка 18. века. Као прилог тој тези могу послужити примери остатака старог појања које је у свом богатом мелографском опусу забележио свештеник Бранко Цвејић. Он, између осталог, наводи да су стари карловачки појци мелодију другога гласа антифонског напева певали по хроматској лествици, каква се задржала у грчком појању до данас, док је садашња варијанта исте мелодије временом еволуирала у дур. (Цвејић, 1950: 7) Треба нагласити да у јавном дискурсу 19. века појачка пракса стварана након сеоба, упркос неминовним иновацијама, није сматрана новим појањем, већ природним наставаком једног истог предања.

Новином је, несумњиво, сматрано хорско црквено стваралаштво. Процес хармонизације црквених напева започет је средином 19. века. Патријарх Јосиф Рајачић, духовни покровитељ Корнелија Станковића „био је наклоњен идеологији просветитељства и дубоко убеђен да би хармонизована хорска музика у богослужењу привукла православне хришћане.“ (Рено, 2017: 48) По узору на појање у Руској цркви, напеви у српским храмовима почињу да се певају вишегласно, превасходно на

недељним и празничним литургијама. Ова појава се, такође, може довести у везу са утицајима католичке музике тога доба која је стварана са уметничким преференцијама. У каснијој фази процес је интензиван појавом певачких друштава. (Перковић Радак, 2008) За њихове потребе црквене напеве компоновали су најпре страни музичари, а потом и српски композитори, Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Коста Манојловић, Стеван Христић, и други. Једногласно појање је, дакле, на посредан начин омогућило стварање богате хорске литературе са којом се српска музика прикључила европским токовима. Вишегласна црквена музика ипак није све слушаоце подједнако одушевљавала. Особито у иницијалној фази појединци су осудили „ново, помодно и театрално певање (...) којим је онемогућено очување физиономије и карактера изворних српских црквених напева.“ (Марјановић, 2019: 172)

Термин карловачко појање је, такође, представљао новину. Ово се чини логичним ако се зна да су Сремски Карловци убрзо наког Велике сеобе постали седиште српских митрополита, односно патријараха, али и место првих великих школа у којима се црквено појање учило од знатних појаца. Сви мелографи црквеног појања до Стевана Мокрањца прецизирали су да су своје записе црквеног појања начинили према „старом карловачком напеву“, што учвршћује тезу да је старо, или старинско појање, у органској вези с новим, карловачким појањем.

Поредећи начела српске појачке праксе различитих периода могуће је начинити дистинкцију нових у односу на старије појачке идиоме. Они би укратко били садржани у следећем:

1. језичко преусмеравање са српскословенског на богослужбени језик рускословенске редакције;
2. иновирање „старинских“ српских мелодија према репертоару касновизантијске појачке праксе;
3. тонална модернизација напева кроз уплив дур-мол система;
4. структурно преобликовање појединих песама према традицији украјинско-руског канта;
5. вишегласно аранжирање једногласних химни.

Наведеним иновацијама, међутим, старија српска појачка пракса није поништена, осим у случају богослужбеног језика. Нарочито треба истаћи да уплив модерног дур-мол тонског система у новије српско појање није сасвим потиснуо старији модални систем. Лествична структура првог и петог гласа су модалне тј. дијатонске, као и шестог гласа самогласног напева, док трећи и седми глас, иако се сматрају дурским, могу се, такође,

тумачити из перспективе грчке енхармонске лествице. Међутим, и у осталим гласовима се у мањој или већој мери могу дефинисати три основна грчка лествична типа. Осим тога, поједине песме су задобиле нову унутрашњу организацију, тј. структуру, што је видљиво у појави строфичности. Ово се нарочито очитује на примеру новијих херувимских песама. Стари тип ове песме поседује мелизматичност, као и линеарну архитектонику – изврсно очувану у херувимској песми првог гласа – у којој фразе или строфе не само да су мелодијски независне, већ је мелодијска градација мајсторски вођена од строфе до строфе. У новом типу ове песме – по угледу на руско појање – мелодијска линија се идентично креће у свим строфама, при чему је мелизматичност знатно умањена. Такве су херувимске *Малаја*, и *Сентандрејска*. Најзад, хорско вишегласје уведено је у богослужење Српске цркве с циљем да се традиција једногласног појања увелича и звучно обогати већим бројем гласова, а не да се њиме једногласна пракса укине.

Данас је тешко и претпоставити како је могуће да од музички необразованих појаца на тако успешан начин буде створен, памћен и преношен изузетно обиман појачки репертоар, особито ако се зна да је овај креативни процес био део усменог музичког предања. Новије појање није било могуће обликовати одједном. Штавише, оно је једино могло настати на искуству практиковања литургијског појања вековима уназад. Ово потврђује и епископ Дамаскин Грданички ставом да су новије српске осмогласне мелодије обликоване према нашем народно уметничком осећању те да је у њих унет национални музички елемент који је негован и много пре 18. века. Сматрајући да се на тај начин стари и нови појачки идиоми прожимају Грданички је закључио да „садашње наше појање, иако доста исправљено, у значајној мери представља и наше старинско појање.“ (Андрејевић, 2009: 96)¹⁵ Однос старог и новијег појања се на симболичан начин рефлектује у духовном јединству Пећке патријаршије и Карловачке митрополије: примери блискости црквених напева забележених у фрушкогорским напевима, Карловачкој и

¹⁵ У нашем, пак, времену, интересовање за стару појачку традицију, особито византијску, изнедрило је, између осталог, и неке погрешне претпоставке о старом српском појању које су базиране на незнању или идеолошки мотивисаним предубеђењима. Свети архијерејски Синод Српске православне цркве је 2011. године штампао нотни зборник осмогласног појања бугарске редакције Манасије Поп Теодорова с краја 19. века у којем су византијске мелодије Хрисантове редакције с почетка 19. века забележене западноевропском нотацијом, док је језик црквенословенски руске редакције. Такав један зборник, компилацију најразличитијих утицаја, назван је *Старо српско црквено појање – Осмогласник*, што у најмању руку представља грубу терминолошку злоупотребу. На познат начин зборник и својим изгледом пледира да су се такве мелодије певале у време Светог Саве с обзиром да икона првог српског архијереја стоји на насловној страни ове публикације.

Београдској богословији, односно на Косову и Метохији то недвосмислено потврђују. (Петровић, 1999: 237)

Ако је могуће судити на основу примера из историје српског богослужбеног појања, путеве и токове традиције није могуће контролисати, па ни предвидети. Старинско црквено појање, иако незаписано, претрајавало је у историјским неприликама, док је у мирнијим временима унапређивано. Коначно, српско-карловачко црквено појање, као важан чинилац српске културе, пројављују се као оригинална карика у ланцу преношења и сведочења опште хришћанске традиције.

Литература

- Андрејевић, Милица. (2009). *Музика и речи из ризнице митрополита Дамаскина (Грданичког)*. Београд: Загреб: Митрополија загребачко-љубљанска, Музеј Српске православне цркве.
- Баришић Ф., Б. Ферјанчић (ур). (1986). *Византијски извори за историју народа Југославије*, том VI, посебна издања, књ. 18. Београд: Византолошки институт САНУ.
- Bingulac, Petar. (1971). *Crkvena muzika u Jugoslaviji, Srbija*. (ur.) Krešimir Kovačević. *Muzička enciklopedija*, Drugo (dop.) izd. knj. I (A-Goz), Zagreb: JLZ.
- Богдановић, Димитрије. (2000) Почети српске књижевности. *Историја српског народа. Прва књига. Од најстаријих времена до Маричке битке (1371)* (треће издање). Београд: Српска књижевна задруга.
- Богдановић, Лазар. (1893). Српско православно пјеније Карловачко. *Српски Сион за 1893. г.*
- Бољарић, Г., Н. Тајшановић. (1887). *Српско православно пјеније, Октоих, I*, Сарајево.
- Давидов, Динко (1978). *Српска графика XVIII века*, Нови Сад: Матица српска.
- Давидов, Динко. (2013). Карловачка митрополија. *Три века карловачке митрополије*, Сремски Карловци: Зборник радова са научног скупа.
- Деспотовић, Петар. (1900). Старинско црквено певање, *Караџић*, број 5, Алексинац.
- Ђоковић, Предраг. (2007). Српски патријарх Павле о неким питањима нашег црквеног појања. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику бр. 36*, Нови Сад: Матица српска.
- Ђоковић, Предраг. (2010). *Српско црквено појање-теоријске основе и практична примена*. Магистарски рад у рукопису. Академија уметности у Новом Саду.
- Ђурић-Клајн, Стана. (1971). *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд: „Pro musica“.
- Живковић, Јован. (1903). Црквено појање. *Богословски гласник*, књ. 4, Сремски Карловци.
- Зборник црквених богослужбених песама*. (1991). Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.
- Jagić, Vatroslav. (1876). *Грађа за словинску народну поезију*. knj. 37, Zagreb: Rad JAZU.

- Јаковљевић, Андрија. (2004). *Антологија са неумама из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*. Крушевац.
- Ковачек, Божидар. (1994). Неколико података о црквеном појању у српским школама с краја XVIII века. *Зборник Матице српске за сценске уметности у музику бр. 15*.
- Кокановић, Маријана. (1999). Помени о музици у српским средњовековним житијама. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, број 24-25*, Нови Сад: Матица српска.
- Мајендорф, Јован. (2006). *Византијско наслеђе у православној цркви*. Краљево: Епархија жичка.
- Максимовић, Љубомир. (1972). *Византијска провинцијска управа у доба Палеолога*. посебна издања, књ. 14. Београд: Византолошки институт САНУ.
- Манојловић, Коста. (1946). За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности. *Гласник српске православне цркве*.
- Марјановић, Наташа. (2019). *Музика у животу Срба у 19. веку. Из мемоарске ризнице*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Музиколошки институт САНУ.
- Медаковић, Дејан. (1988). *Барок код Срба*. Загреб: Просвјета.
- Мијатовић, Чедомил (1973). Пре триста година. *Гласник Српског ученог друштва*, 1872, 36, 194-95. Нав. према: Danica Petrović, Svedočanstva o putovanjima po Balkanskom poluostrvu od XV do XVIII veka kao izvori za istoriju srpske muzike. Zagreb: *Arti musices*.
- Новаковић, Стојан. (1871). *Историја српске књижевности*, Београд, Државна штампарија.
- Новаковић, Стојан. (1900). Старинско црквено певање, *Караџић*, број 4, Алексинач.
- Пено, Весна Сара. (2000). *Православно појање на Балкану на примерима српске и грчке традиције*. Магистарски рад у рукопису. Академија уметности у Новом Саду.
- Peno, Vesna Sara. (2014). The Post-Byzantine Psaltic Origin of the Recent Serbian Church Chant, *Journal of the International Society for Orthodox Church Music, vol 1 (2014)*, 43-57. <https://journal.fi/jisocm>
- Peno, Vesna Sara. (2017). The ‘Serbian’ sung word. A contribution to the demystification of the term folk in the phrase Serbian folk church singing. *Aspects of Christian Culture in Byzantine and Eastern Christianity*, Belgrade: SASA.
- Перић, Ђорђе. (2016). Протођакон Јован Костић, знаменити појац и сарадник Стевана Ст. Мокрањца. *Гласник СПЦ*, 7.
- Перић, Ђорђе. (2018). Српски монаси-песници из XVIII века, студенти Кијевске духовне академије, *Гласник СПЦ*, 12.
- Перковић-Радак, Ивана. (2004). *Музика српског Осмогласника између 1850. и 1914*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Перковић Радак, Ивана. (2008). *Од анђeosког појања до хорске уметности: српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914. године)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Petrović, Danica. (1982). *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Петровић, Даница. (1984). Српско појање у писаном и усменом предању. *Научни састанак слависта у Вукове дане. МСЦ*, Београд.

- Петровић, Даница. (1988). Јеротеј Мутибарић и карловачко појање. *Зборник Матице српске за ликовне уметности бр. 24*, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић, Даница. (1989). Шишатовачки појци. *Манастир Шишатовац*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Матица Српска, Друштво историчара уметности Србије.
- Петровић, Даница. (1990). Фрушкогорски манастири и српско појање. *Фрушкогорски манастири*, Галерија САНУ, 66. свеска, Београд.
- Петровић, Даница. (1995). Стојан Новаковић и српска музика његовог доба. *Стојан Новаковић-личност и дело*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Петровић, Даница. (1999). Српско црквено појање – св. Литургија. Записи по певању хришћана и муслимана у околини Скопља и на Косову (1910). *Вардарски зборник I*, Београд.
- Петровић, Даница. (2004). Непознато писмо Жан-Батист Тибоа, француског византолога-музиколога из 1899. године. *Зборник радова Византолошког института XLI*, Београд: САНУ.
- Петровић, Даница. (2011). Црквени музичари у доба Српске деспотовине. *Пад Српске деспотовине 1459. године*. (Зборник радова са научног скупа). књига СХХХIV. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Петровић, Даница. (2013). Српско литургијско појање и јерархија Карловачке митрополије. *Три века Карловачке митрополије*, Сремски Карловци: Зборник радова са научног скупа.
- Петровић, Даница. (2014). Корнелије Станковић (1831-1865). *Корнелије Станковић, Сабрана дела, црквена музика-Осмогласник, књ.3а, глас I-IV, књ.3б глас V-VIII*, Београд, Нови Сад: Музиколошки институт Српске академије наука и иметности, Завод за културу Војводине.
- Петровић, Даница. (2015). Хиландарски појци-писари у XVIII веку. *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ II, Зборник у част Мирјане Живојиновић*, ур. Бојан Миљковић, Дејан Целебџић, Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Посебна издања 44/2, Задужбина светог манастира Хиландара.
- Поповић, Алимпије. (1944). Српско народно црквено пјеније. *Календар Српске православне епархије бачке*, Нови Сад.
- Рајић, Јован. (1880). *Историја катихизма: православних Србаља у Цесарским државама: превод из црквенословенског рукописа*. Панчево: Издање Браће Јовановић.
- Romanou, Katy. (2010). Translator's Foreword, *Great Theory of Music by Chrysantos of Maditos*, trans. Katy Romanou, New York: The Axion Estin Foundation.
- Сербскиј народниј лист*, Пешта, 30. VI 1846.
- Станковић, Живојин В. (1980). Грађа за историју српског православног црквеног појања. *Православна мисао*, год, XXIII, св. 27. Београд.
- Stefanović, D, M. Velimirović. (1966). Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia. *Studies in Eastern chant*, vol. 1. London.
- Стефановић, Димитрије. (1969). Музика у средњовековној Србији. *Српска православна црква 1219-1969. Споменица о 750-годишњици аутокефалности*, Београд.
- Стефановић, Димитрије. (1973). Извори за проучавање старе српске црквене музике. *Српска музика кроз векове*, ур. Стана Ђурић-Клајн, Београд: Српска академија наука и уметности.

- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика-примери црквених песама из XV века*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Трифунковић, Ђорђе. (1955). *Стара српска књижевност. Основе*. (друго издање) Београд: „Филип Вишњић“.
- Нерсман, Јевгениј. (2004). *Vizantijska nauka o muzici*. Београд: Клио.
- Цвејић, Бранко. (1950). *Уџбеник црквеног појања и правила*. Београд: Рукопис у Народној библиотеци Србије, РМ 32.

SUMMARY

PATHS OF TRADITION: FROM OLD TO THE NEWER SERBIAN CHURCH CHANT

PhD Predrag Doković

Tradition of the liturgical chanting is an integral part of the Serbian general history. Variety of forms generated in certain historical periods proves the continuity in passing on the tradition. In an attempt to explain what is the old and what is the newer Serbian chanting, this study clarifies aesthetic and cultural aspects related to these terms. Old and new musical and chanting idioms testify to the spirit and aesthetics of the epochs in which they were formed, from late Byzantine to the Age of Enlightenment and beyond. Since changes happened during the process of spontaneous passing on of the chanting tradition, the line between the old and new could not be clear. The church chanting reform initiated by the Metropolitan of Karlovci, Stefan Stratimirović, could be marked as a turning point. Despite that, the actual, i.e. newer Serbian church chanting, although partially simplified and tonally modernized, by “recycling” of the older music models and motifs preserved the elements of the earlier chanting practise based on tradition of the Byzantine chanting. The original modality preserved in a part of the Serbian church-chanting repertoire, proves that. Unfortunately, a tendency has been noted recently for the Greek-Byzantine church melodies which can be heard in some of our churches, to be called the old Serbian chanting, which is a harsh misuse of terminology.

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

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

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 удараца 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 a rhythmic pattern of eighth notes, accented and slurred.
- Violin III (Vc. III):** A single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, accented and slurred.
- Violin IV (Vc. IV):** A single staff with a rhythmic pattern of eighth notes, accented and slurred.
- Violin I (Vin. I):** A single staff with a melodic line, including a *mp* dynamic.
- Violin II (Vin. 2):** A single staff with a melodic line, including a *mp* dynamic.
- Viola (Vla.):** A single staff with a melodic line, including a *mp* dynamic.
- Violoncello (Vcl.):** A single staff with a melodic line, including a *mp* dynamic.
- Electronic (El.):** A single staff with a dense, textured sound effect, labeled "CUE 1 (ancient chanting)".

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 a complex orchestral and vocal arrangement. It features the following parts and details:

- Flute (Fl.):** Starts with a melodic line, marked *ppp* and *mp*, with a *fl.* dynamic marking at the end.
- Clarinet (Cl.):** Features a rhythmic pattern, marked *mp* and *pp*.
- Percussion 1 (Perc. 1):** Includes *bowing*, *suspended cymbal*, and *waterphone* effects, with dynamics *ppp*, *mp*, and *pp*.
- Percussion 2 (Perc. 2):** Includes *waterphone*, *Lv.* (Lydian mode), and *bowing violoncello bow* effects, with dynamics *mp*.
- Piano (Pno.):** Features a melodic line, marked *mf* and *Lv.*, with a *pp* dynamic marking at the end.
- Voice 3 (Vox. 3):** Includes the lyrics: "Ljeljo! Ne stoj bliz' do brega. Oj devojče, Ljeljo! ne stoj bliz' do brega. Breg se roni, pada! Zmija te izide! Voda te odnese!".
- Violins (Vln. I-IV):** Violins I and II have dynamics *pp* and *mf*. Violins III and IV have dynamics *mf* and *p*.
- Viola (Vla.):** Features a melodic line, marked *ppp* and *mf*.
- Cello (Vel.):** Features a melodic line, marked *ppp* and *mf*.
- Electric Bass (El.):** Features a melodic line, marked *ppp* and *mf*.

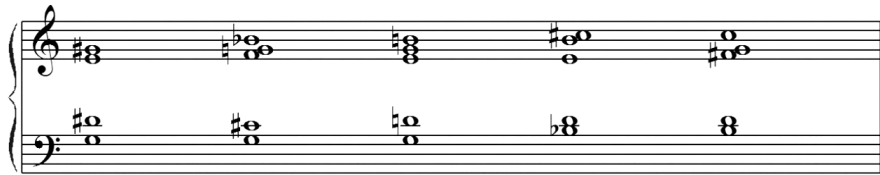
У другом ставу текст се третира декламативно и силабично, у складу са начином извођења наведеног напева краљичке песме. Деоница вокалног солисте има декламативну и наративну улогу. Различите нијансе говорне речи представљају средство за преношење емотивног значења говорног текста. Осим говорног текста, 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 – *Игралнице*

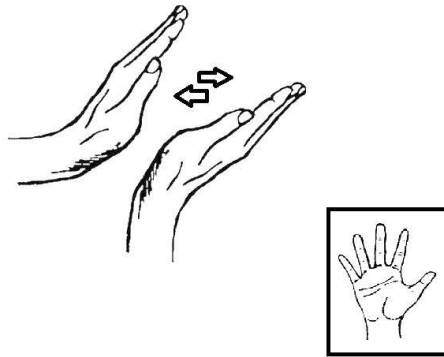
Трећи став је прокомпонован и прати концепцију неколико изабраних краљичких песама шаљивог карактера. Текстови песама које се у народу називају *ругалице*, на друштвено прихватљив начин описују мане чланова домаћинства.

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 - ругалица. 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

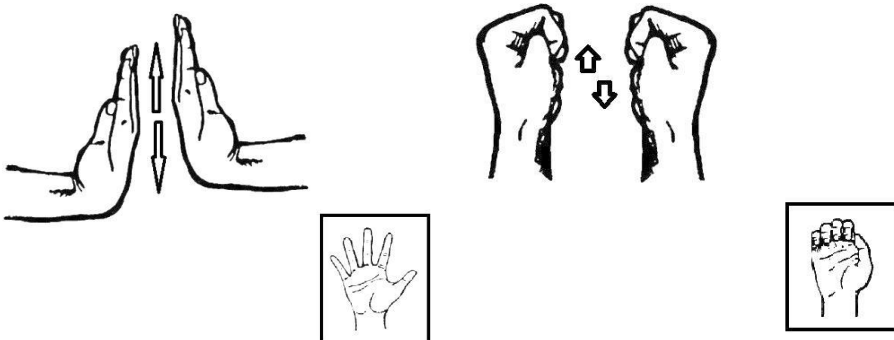
Положај и смер померања руку у првом моделу покрета



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 consists of five staves. The top staff is for Alto Flute (Alto Fl.), marked '72' and 'tongue ram', showing a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is for Piano (Pno.), which is mostly silent. The bottom three staves are for vocal parts (Vc. I, Vc. II, Vc. III, Vc. IV), all marked 'throat trem.' and '72'. They feature a simple harmonic accompaniment with lyrics: 'Zi - to ka - no zla - to zem - lja ka - no bi - ser'. The vocal parts are marked with '2' and '7' indicating specific rhythmic values.

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.

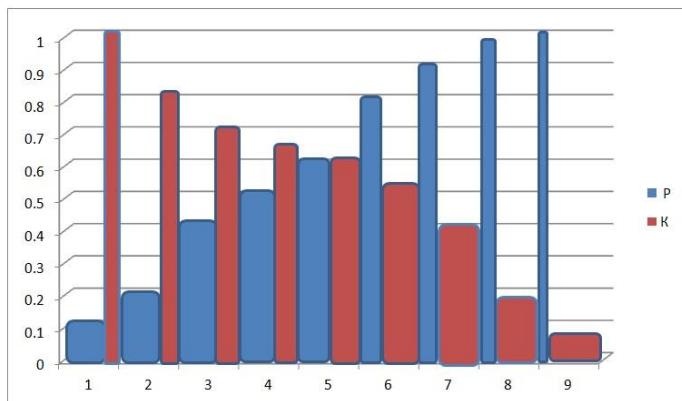
Супротстављање музичких материјала и њихово постепено преобликовање током става одвија се у два правца– удаљавање од конкретног модела или принципа постепеног профилисања материјала. Оваквом организацијом материјала симулира се процесуалност као измена стања и положаја музичке материје. У смислу инструментације, 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.

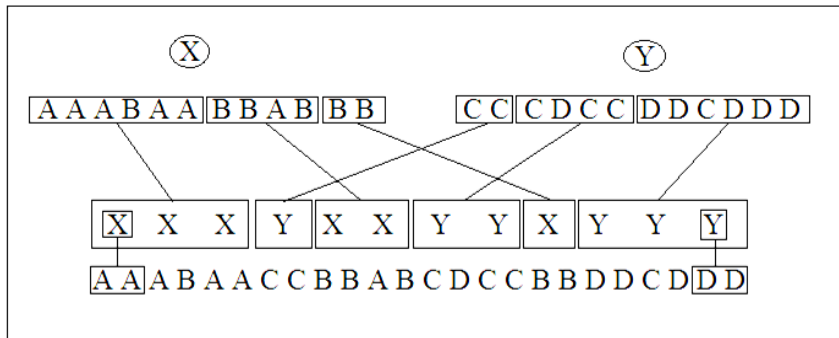
Шести став је грађен на основу четири материјала - А, В, С и D *ћелија*. Основна формална јединица која се понавља је четворотакт ($q=4$). Почетна целина састоји се из два тематска материјала (ћелије А и В). Ова два материјала постављена су у однос приказан следећим примером: ААВААВВВВВ. Овакав след 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

ФОЛКЛОРНЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ У СОЛО ПЈЕСМИ БОЈАНА ЂЕВОЈКО ВОЈИНА КОМАДИНЕ

мр Сњежана Ђукић-Чамур
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
Катедра за теоријску наставу
E-mail: snjezana.djukiccamur@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.021:784.7
78.071.1 Komadina, V.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: У богатом композиторском опусу Војина Комадине (1933–1997) вокални опус заузима сразмјерно значајно мјесто. Овом жанру композитор се обраћа током читавог свог стваралаштва, бирајући, као „директну“ инспирацију, различите поетске изворе. Било да су књижевни извори народни или умјетнички, крајњи достигнути резултат је такав да се опус Војина Комадине најчешће дефинише кроз призму фолклорних транспозиција. Управо тај аспект, односно елементи народне, традицијске умјетности, биће посматрани као својеврсни манифести фолклора, и то у последњем композиторском остварењу Војина Комадине, пјесми *Бојана Ђевојко*. Аналитичким приказом композиције, методама компарације и систематизације биће приказана иманентна својства фолклора, а репрезентативни нотни примјери ће обличје фолклора и доказати.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Бојана Ђевојко, фолклорна транспозиција

Ненад Љубинковић (1940–), несумњиво један од водећих ауторитета који је присутан у науци о народној књижевности и фолклору, започиње увод студије о народним пјесмама дугог стиха констатацијом да су упркос чињеници да су српскохрватске народне пјесме европском простору постале познате прије двије стотине година, до данашњег дана многа питања у проучавању „народне књижевности југословенских народа – остала не само без правог одговора, већ и затрпана баластима разних предубеђења, или разних обзира“ (Љубинковић, 2010: 9–10). Исти или барем сродан закључак се може извести и о схватању фолклора (Ђорђевић Белић, 2014: 29)¹.

Ма колико дати термин /„фолклор“/ може бити „флексибилан“, заједничка карактеристика свих дефиниција и редифиниција је то да се ради о традицијској, народној умјетности, стваралаштву које се преноси усменим путем, било да је синкретично или не. У свакој дефиницији подразумијева се „...такозвана анонимна народна уметност, обухвата најразличитија подручја: музику, плес, поезију, литературу...“ (Херцигоња, 1972: 234), чисти, изворни умјетнички израз колектива. При томе треба нагласити да се под појмом „народна музика“ у овом раду не

¹ Ненад Љубинковић није усамљен у исказивању наведених ставова. Види: Lozica, Ivan. (1979). *Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti. Narodna umjetnost, 16* (1) (16), str. 33–51; Коњовић, Петар. (1965). *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.

подразумијева нужно и национална музика, односно да релација „народно“ – „национално“ није у његовом фокусу.

Пјесма *Бојана Ђевојко* је настала 1995. године, а, према биографским подацима композитора, награду „Јосиф Маринковић“ добила је годину дана касније. Већ први контакт са партитуром ове пјесме пажњу усмјерава ка пољу народне умјетности, односно фолклору. Испод наслова пјесме стоји одредница „стихови: народна песма са Кордуна“. Бирање поетског извора за вокално (или вокално-инструментално) дјело из корпуса народне књижевности може бити довољно да настало дјело добије квалификацију „фолклорног“. Међутим, то често не бива довољно да одређено умјетничко дјело буде прихваћено као такво.

Кориштени поетски извор, онај који Комадина наводи као: „народна пјесма са Кордуна“ је народна балада, објављена у антологији народних пјесама Срба у Хрватској.²

Према теми коју излаже, ова балада припада љубавно-историјским баладама. У њој се баладни карактер, прије свега емоционални тон нарицања, рефлектује, међутим, тек у завршним стиховима.

Табела 1

Семантички план баладе

СЕМАНТИЧКИ ПЛАН БАЛАДЕ					
		А		Б	
бр.ст.		бр.ст.		бр.ст.	
1.	Земљицу узорати, ћу	11.	Земљу узорао, Јово	20.	Крајина завојштила, је
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
2.	Шеницу посијати, ћу	12.	Шеницу посијао, је	21.	Млада однијела, Јову
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
3.	Виноград посадити, ћу	13.	Виноград посадио, је	22.	Млада туговала, љуба
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
4.	Јабукe калемити, ћу	14.	Јабукe калемити, је	23.	Ни за гроб му није знала, му
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
5.	Ливаде покосити, ћу	15.	Ливаде покосио, је	24.	Туговала, боловала, болова
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,
6.	Вране одгојити, коње	16.	Вране одгојио, коње	25.	Млада душу дала, Богу

² Приредио Крстановић, Здравко (1990). *Златна пјена од мора*, Народне пјесме Срба у Хрватској. Београд: Рад.

	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко.
7.	Онда ћу те испросити,	17.	Ђевојку је испросио,		
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		
8.	Испросити, оженити	18.	Испросио, оженио,		
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		
9.	Дјецу ћемо породити,	19.	Седам дан миловао,		
	Бојана Ђевојко,		Бојана Ђевојко,		
10.	Срећно ћемо живовати,				
	Бојана Ђевојко,				

Сви елементи (садржај баладе, начин излагања, форма и стих) су у потпуном складу са општим одликама народне баладе: нарација јесте доминантан поступак, али је ограничена и врло сажета, описи и детаљи су сведени на минимум, низање догађаја је згуснуто и они се убрзано одвијају један за другим и воде ка трагичном завршетку. Управо застој на трагичном догађају, тренутку приказаном у завршним стиховима пјесме, чиме се ставља или усмјерава фокус на Бојанину трагедију и смрт, ову народну пјесму одређује као баладу. При томе треба истаћи да се у овој народној балади јавља и рефрен („*Бојана Ђевојко*“), што јој даје обиљежја бугарштице (истина, не сасвим типичне)³. Томе је потребно

³ Бугарштицама се називају пјесме дугог стиха, приповједног садржаја блиске темама десетарачке поезије, испјеване у дугим неправилним стиховима од 13 до 19 слогова (преовлађују стихови од 15 или 16 слогова). Дуги стих је често дводјелан, одјељен цезуром, стабилнију структуру има други полустих. У многим случајевима је присутан краћи додаток – рефрен (често састављен од 6 слогова). Бугарштице су, према Сањи Радиновић „... у начелу мање наративне и више лирске – штавише, њихова радња често је сведена на оквир за исказивање баладичних садржаја дубоке и префињене осећајности“. Види: Радиновић, Сања. (2014). Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*, у Бошко Сувајић и др. (ур.). *Промисљања и традиције, фолклорна и литерарна истраживања, зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 172. Воšković-Stulli, Маја, (2004). *Bugarštice. Narodna umjetnost, (41/2)*. стр. 9–51. Љубинковић, Ненад. (2010.). *Трагања и одговори - Студије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност. стр. 9–120.

додати и присуство риме, чија појава (односно промјена) у одређеном тренутку, постаје фактор подјеле једне семантичке равни на два дијела.

Рефрен се јавља на позицији сваког парног стиха, тако да је 25 наративних стихова обогаћено истим бројем појава рефрена. Оваква концепција нарације показује суштинске одлике народне умјетности: насупрот значењској прогресији непарних стихова (узорати, посијати, посадити, калемити, покосити, итд.), која ипак егзистира у истој семантичкој равни, стоји регресија исказана у рефренском стиху. Овакав концепт излагања садржаја баладе је сасвим сличан поимању народног пјевања, генерално узев, које проф. Големовић (1954–) посматра на релацији импровизација – постојаност.⁴

Семантички план ове народне баладе је дводјелан, с тим што се његов први дио такође дијели на два дијела. Прва значењска равна је одређена љубавном тематиком, у њеном првом дијелу „имагинарни“ наратор се обраћа Бојани у будућем времену (стихови 1–10), док други дио (11–19) пјева у прошлом времену (последично се мијења и рима).

Семантички контраст позициониран је у други дио пјесме. У значењском одређењу, он је једносмјеран и недјелљив. Емоционални набој достигнут на крају прве цјелине, опис породичне среће и благостања, нагло се прекида у другој цјелини, доносећи трагичан исход.

Одабир народне пјесме као поетске основе за умјетничку пјесму овој другој, новононасталој може дати квалификацију „фолклорног“. У Комадининој *Бојани* то и јесте случај, али, можда понајмање због избора књижевног текста, будући да постоје друге одлике које у овом синкретичном жанру показују „фолклорност“.

Пјесма *Бојана Ђевојко* је написана за женски глас и клавир. Изворни текст, који припада корпусу народне књижевности и који је Комадини послужио као литерарна основа за *Бојану*, несумњиво припада појединцу, који, према Љубинковићу (2010), ствара народну пјесму изражавајући став, жељу или стремљење једне средине, исказујући оно што колектив мисли, осјећа и чему тежи. Када је ријеч о *Бојани*, тај став приповједа се у првом лицу једнине, а повјерен је мушком наратору. Комадина је, међутим, ту епско-лирску нарацију намјенио женском гласу.⁵

⁴ Заправо, Големовић импровизацију види као основни принцип „тражења /коначног/ израза у стварању“, и она се, на нивоу несвјесног креће „потпуном, правом случајношћу, на нивоу свјесног – „намјерном случајношћу“. Тек када би се ово напредовање, тј. удаљавање од базичног ткива наставило у истом смјеру, настао би модел прогресивног тока... Види: Големовић, Димитрије. (1991). Народна певање између импровизације и постојаности. У Властимир Перичић и др. (ур.). *Фолклор и његова уметничка транспозиција, Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности.

⁵ У словенском фолклору је честа пракса да баладе пјевају жене и да се оне говоре/пјевају из женске перспективе. Управо женском перспективом се често и објашњава љубавна тематика, па и лиричност овог комбинованог жанра.

Бојану је композитор формално конциповао као тродјелну форму, типа АА₁Б. Њене границе су скоро сасвим подударне са семантичким планом текстуалног предлошка. Међутим, оно што је композитор, на први поглед, изоставио током омузикаљења народних стихова, заправо је само измјестио, односно, тачније, извукао у први план. Тако је „изостављени рефрен“, који се механички понавља (након сваког непарног стиха) у поетској верзији народне пјесме, од *Граничаре* *судбине*, како гласи наслов ове народне баладе, код Војина Комадине постао *Бојана, ђевојко*.

Рефренски карактер народне пјесме, његово најтипичније својство – постојаност (па и поновљивост) Комадина преображује, сасвим му мијењајући смисао, а тиме, посљедично, и функцију. Инвокацију изражену у рефрену: „Бојана ђевојко“ композитор користи релативно економично, укупно 8 пута (насупротив 25 пута у поетској верзији пјесме). Рефренски стих је углавном позициониран прије почетка сваког одсјека, чиме, на извјестан начин, остварује функцију границе. Међутим, на наведеним почетним позицијама појединачних одсјека карактер почетне инвокације се у својој првој појави мијења. „Рефрен“ је увијек смјештен у аметричан ток, његов садржај карактерише раст из хроматског трихордалног полустепеног обигравања око једног тона.

Примјер 1

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*⁶, почетни рефрен

Музички нотни запис почетног рефрена „Бојана, ђевојко“ у Г мајору, 3/4 такта. Вокална линија почиње са триплетом осмих нота, наредно четвртном, половином и четвртном нотом. Пјаниско пратиство садржи акорде у десној руци и појединачне ноте у левој руци. Динамике варирају од *pp* до *ppp*. Напомене укључују *Rubato*, *f*, *p*, *pp*, *ppp*, *8va* и *Ped.*

У току првог експонирања „рефрена“ његов текстуални, а дјелимично и (у измијењеној варијанти) интегрални музички садржај се јавља три пута. Иницијално, енергично обраћање/дозивање *ђевојке*, са сваким сукцесивним понављањем губи на енергичности, и сасвим постепено,

Могуће је да је наведени „стереотип“ био довољан да композитор пјесму намјени женском, а не мушком извођачу.

⁶ Комадина, Војин. (1995). *Бојана, ђевојко*, рукописна партитура.

асоцијативну везу са својом почетном верзијом. Мелодика прве (а тематски и једине) двотактне цјелине је уског амбитуса. У питању је секунда, која се у својим потоњим варирањима повремено и шири, али се задржава у оквирима „обигравања“ око тона локалног тоналног центра. Ритам је такође врло једноставан, а четвртинска пулсација појачава такав утисак. Овако конципована конститутивна јединица читавог одсјека заиста носи одлике фолклора, и то не једног одређеног народа, већ народа уопште. Њен рудиментарни, поједностављени музички исказ у одређеној мјери је анимиран вјештом метричком организацијом клавирске дионице. За разлику од предвидиве четвртинске пулсације у дионици солисте, примјеном полиметрије и промјенама на том плану, пулсација у дионици клавирске пратње повремено дјелује сасвим „неухватљиво“.

Примјер 2

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*, т. 1–15

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment (Pno.) in bass clef, 6/4 time, with a tempo marking of 'Allegro' and a dynamic marking of 'P stacc.'. The second system shows the vocal line (S) in treble clef with the lyrics: 'Земљицу ћу уз-о-ра ти, ше ни цу ћу по си ја-ти, ви-но градћу по-са ди ти, ја бу ке ћу ка-ле ми ти,'. The third system shows the piano accompaniment (Pno.) in treble clef, continuing the rhythmic and harmonic pattern.

Тонални центар почетка одсјека А је де, али се он помјера навише, са скоро сваком појавом новог стиха/двотакта. Смјер кретања, односно промјене тоналног центра је предвидљив, али треба нагласити да није механички, а нарочито не шематизован. Узлазно кретање „тонике“, схваћено као интонациона прогресија, може се довести у везу са наративном прогресијом, јер значењски план свакако има напредујући смјер кретања. Структура коришћених сазвучја је промјенљива. Комадина углавном користи бикорде, у многобројим варијантама. Ипак, може се издвојити неколико видова: квинтакорд + квартсектакорд, квартни трозвук + терцни трозвук, квартсектакорд + квинта са додатом секундом, дијатонски и хроматски кластери, квартсектакорд +

секстакорд итд. Варијанти хармонских вертикала има прилично много. Треба нагласити да је у свим разноликим верзијама бикорда уочљива оштра противрјечност двају израза: традиционалног и савременог, као Комадинина својеврсна метафора статичног и динамичног, основних одлика фолклора.

Почетна сазвучја прва два одсјека почињу акордима који имају мали број тонова, други одсјек чак и не почиње акордом, већ једним јединим тоном. Међутим, наставак, у оба случаја, доноси акумулативну звучну прогресију, тако да, од тренутка када наступи шестозвук (независно о његовој структури), достигнута звучност углавном егзистира до краја (види Прилог 1).

Важна промјена која се јавља у одсјеку A_1 (у односу на претходни одсјек) је озбиљније метричко варирање, које сада захвата и вокалну конститутивну јединицу: градивни двотактни мотив/стих. Први пут је могуће пратити појаву идентичног понављања (у узастопном низу) које се јавља двократно. На тај начин, читав одсјек губи на „чистоти“ варијантности, већ се строфичност и варијантност смјењују. Тонални центар почетка одсјека је *ce*, али се у свом току мијења, према горњим узлазним терцама.

Кад је ријеч о контрастном одсјеку Б (т. 57–82), он суштински почива на истим композиционим начелима као и оно што му претходи. Ипак, његов карактер је овдје сасвим другачији. Већ промјена темпа, *Grave, con dolore* (тешко, са болом), доноси контраст, односно наговјештава реалну тужбаличку природу ове народне баладе. Таквом утиску доприноси и промјена фактуре, која се сада суштински и даље креће у општим оквирима хомофоније, али је њена метро-ритмичка организација таква да звучи као помирљиво болни корални уздах. И сама варијантност, као општи принцип сукцесивног низања стихова/двотакта током композиције у цјелини, овдје је нешто другачија. Мотивски рад је изразито богат, а степен варирања повремено доноси такву „деформацију“ примарног мотивског вида, да се стиче утисак да се ради о увођењу новог материјала (мотива). Резултат је структура која је настала на комбинацији архитектонског и еволутивног принципа градње, што је сасвим супротно од експлицитне варијантности у прва два одсјека. На овом мјесту Комадина заиста „са болом“ пјева завршне стихове ове баладе.

Дијељење, као озбиљан сегмент мотивског рада, налази најширу примјену у посљедњем одсјеку а његова градациона улога, практично најважнија, уочава се током кулминационог платоа овог одсјека и композиције у цјелини (т. 71–74). Након кулминације, дијељење мотива које се спроводи у наставку има сасвим супротну улогу – ход ка антиклимаксу. Тај ход је у клавирској дионици континуиран, састоји се од низа паралелних силазних бикорада, у којима се у дисканту клавира експонира хексахордални низ еф фригијске љествице. Употреба музичко-риторичке фигуре катабасис (ренесансни манир), овдје се користи у сврху интензивирања достигнутог емоционалног стања, које се сада креће у оквирима већ клонулог јецања.

Примјер 3

Војин Комадина, *Бојана, ђевојко*, т. 69-81.

Музички нотни запис за војинску пјесму „Бојана, ђевојко“ у соло извођењу. Запис је у 4/4 такту и састоји се од два система. Први систем садржи вокални део са текстом: „Бо - ја на ђе - вој - ко, Ту - го - ва - ла, бо ло - ва - ла Млада Бо - гу ду шу да ла, Бо ја но“ и пратњу на пијано. Други систем наставља вокални део са текстом: „Бо - ја - на ђе - вој - ко. -“ и пратњу на пијано са динамичким наредбама *p* и *dim.*

Аналитички преглед пјесме *Бојана ђевојко* показао је низ законитости, које је својевремено и Бела Барток приписивао својствима фолклора:

- употреба кратког, једноставног мелодијско-ритмичког модела као основне конститутивне јединице,
- крајње сведене мелодијска и ритмичка компонента модела,
- варијантност у узастопном излагању двотакта/стихова – импровизација,
- репетитивност у функцији строфичног обликовања текста,
- репетитивност као редукционистички манир у импровизацији (враћање у оквире строфичности),
- екстензија иницијалног језгра рефрена – проширење мотива на крају,
- употреба секвенце,
- метричко „варирање“,
- мотивски рад,
- фригијски обрт, типичан манир тужбалице,
- сазвучја која се користе су промјенљива, и по саставу и структури. Међутим, заједнички именилац у свим сегментима музичког тока је то што, приликом паралелних кретања достигнутих сазвучја, нема механичког кретања. Комадина мијења структуру сусједних сазвучја (када се они паралелно крећу), не дозвољавајући тако било какву

асоцијацију на шематичност, предвидљивост. Овако посматрана акордска структура и рад с њом имају одлике „импровизације (на свјесном нивоу)“, како наводи Големовић (види фусноту 4).

Све наведене одлике су иманентна својства фолклора. Војин Комадина у пјесми *Бојана Ђевојко* користи несумњиво најтежи начин у његовом третману. Он се, по ријечима Петра Бингулца (1897–1991) „...не може лако описати, а још мање научити... он мора само да се осети... Он тражи да композитор буде прожет сав, у целом свом бићу, духом народне музике... Онај који је прожет народном песмом ће осећати њене законе изнутра, па ће не мислећи на њих, али осећајући их, писати по тим законима.“ (Бингулац, 1988: 364) Дакле, Комадина фолклор користи као идејну основу своје композиције. Стога је начин на који се фолклор указује у *Бојани* посредан, његови обриси се помаљају кроз процесе фолклорног битисања. Војин Комадина то једном приликом и потврђује⁸: „Ја лично мислим да је врло тешко издвојити фолклорна и нефолклорна музичка дела. Јер, самим тим што ја носим своје одређено национално обележје, тако исто и моја музика носи национално обележје, без обзира да ли се она зове *Смрт мајке Југовића* или *Ноктурно*... Можда се може говорити о неким делима која су директније фолклорна... она су на свој одређен начин виђење баштине, виђење фолклора, виђење једног одређеног садржаја о којем се не може друкчије мислити и говорити него о седиментима фолклора...“

Почетни импулс у тражењу „фолклорног“ у соло пјесми *Бојана, Ђевојко*, био је, прије свега, заснован на радовима Ивана Чавловића⁹ (1949–) у којима се „фолклор“ редовно помиње као „...стална идејна константа“ (Чавловић, 2017: 106). Чавловић ту константу види као варијацију једне вјечне мелодије, мелодије фолклорне инспирације. Аналитички приказ *Бојане* је заиста потврдио Чавловићево виђење *Комадининог фолклора*. У њему се фолклорне транспозиције указују на посредан начин. „... Ја мислим, ја фолклорно мислим, без обзира о којој теми говорим...“¹⁰. Осјећање и схватање суштине фолклора, духа народне музике Војин Комадина је изразио својом оригиналном музиком, а преовлађујући композициони поступак у његовој личној импресији ове народне баладе је варирање, као вид импровизације. Показало се да је, као што је импровизација иманентно својство

⁸ О односу према фолклору Војин Комадина је говорио много раније (у више наврата), али је његов став о наведеном пољу умјетничког израза остао непромијењен до краја његовог композиторског рада. Транскрипција урађена према: <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWw-4>.

⁹ Др Иван Чавловић се Војином Комадином бави током читавог живота, сагледавајући његов „лик и дјело“ са различитих аспеката. Број Чавловићевих библиографских јединица је несумњиво највећи, а одраз његових радова и ставови исказани у њима су постали општеприхваћени.

¹⁰ Види напомену 8.

фолклора, фолклор иманентна одлика Комадиновог индивидуалног стила, а пјесма *Бојана дјевојко* аутентичан репрезент народног.

Литература:

- Bošković-Stulli, Maja. (2004). Bugarštice. *Narodna umjetnost*, (41/2), 9–51.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Časopis za muzičku kulturu Muzika 1* (2017), 106–118.
- Lozica, Ivan. (1979). Metateorija u folkloristici i filozofija umjetnosti. *Narodna umjetnost*, 16 (1), 33–51.
- Бингулац, Петар. (1988). *Нписи о музици*. Београд: Универзитет уметности у Београду. стр. 363–365.
- Големовић, Димитрије. (1991). Народно певање између импровизације и постојаности. У Властимир Перичић и др. (ур.). *Фолклор и његова уметничка транспозиција, Зборник радова*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Златна пјена од мора, Народне пјесме Срба у Хрватској*. (1990). приредио Крстановић, Здравко. Београд: Рад.
- Комадина, Војин. (1995). *Бојана, дјевојко*, рукописна партитура.
- Коњовић, Петар. (1965). *Огледи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Љубинковић, Ненад. (2010.). *Трагања и одговори - Студије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радиновић, Сања. (2014). Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*, у Бошко Сувајцић и др. (ур.). *Промисљања и традиције, фолклорна и литерарна истраживања, зборник радова посвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 165–190.
- Херцигоња, Никола. (1972). *Нписи о музици*. Београд: Уметничка академија у Београду.
- <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWaVw-4>.

SUMMARY

FOLKLORE TRANSPOSITIONS IN THE SONG *BOJANA DJEVOJKO* BY VOJIN KOMADINA

MA Snježana Đukić-Čamur

The pieces for voice Vojin Komadina occupies a relatively significant place in his rich composer's oeuvre. The composer addresses this genre throughout his work, choosing - as "direct" inspiration - different poetic sources. Whether literary sources are folk or artistic, the end result is such that the opus of Vojin Komadina is most often defined through the prism of folklore transpositions. The author of the paper view precisely this aspect: the elements of folk, traditional art as folklore transpositions in the last composer's oeuvre - the solo song *Bojana djevojko*. The flow of analytical presentation passes through folklore, considering its essential features

from various aspects. At the same time, the spirit of folk, traditional art springs up from the compositional procedures applied in the song *Bojana djevojko*. It seems that the Komadina uses folklore as the conceptual basis of the composition. Therefore, the way folklore in *Bojana* is indicated as indirect, its contours are blurred through the processes of folklore biting. Vojin Komadin expressed his understanding of the essence of folklore, the spirit of folk music with his original music. But prevailing compositional process

in the personal impression these folk ballads is a variation, a form of improvisation. It has been shown that such as improvisation is an immanent property of folklore, thus, folklore is an immanent feature of Komadina's individual style.

Key words: Vojin Komadina, *Bojana djevojko*, folklore transposition

**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) окреће 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 Македнска 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 послје 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 следећу

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 слиједи 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*.

NEOKLASIČNI IMPULSI U SVITAMA ŠENBERGA I HINDEMITA

mr **Gordana Grujić**

Univerzitet u Banjoj Luci

Akademija umjetnosti

Studijski program muzičke umjetnosti

Katedra za Muzičku teoriju i pedagogiju

E-mail: gordana.grujic@au.unibl.org

UDK: 78.036.9

Pregledni naučni članak

Sažetak: Muziku nakon Prvog svjetskog rata karakterišu dvije značajne muzičke odrednice a to su atonalnost i nastanak dodekafonije, nasuprot težnjama neoklasičara ka očuvanju tradicionalnih vrijednosti tonalne muzike. Godine 1923. Šenberg prezentuje svoje ideje o komponovanju pomoću dvanaest tonova koje je primjenio u *Sviti op.25* za klavir. U istom trenutku, drugi germanski kompozitor, Paul Hindemit, naglašava svoje nove eksperimentalne težnje u *Sviti 1922 op.26*, takođe pisanoj za klavir. U radu su predstavljene osnovne karakteristike navedenih kompozicija Šenberga i Hindemita. Iako su naizgled u pitanju dva stilski različita djela, uočavaju se i značajni neoklasični impulsi u oba djela, a koji su značajno izraženi u Šenbergovoj *Sviti op.25*.

Ključne riječi: Šenberg, Hindemit, dodekafonija, džez, neoklasicizam.

Šenbergova dodekafonija u *Sviti op.25* za klavir

Muziku sa početka XX vijeka odlikuje raznovrsnost, uz isticanje dva značajna muzička pravca, a to su ekspresionizam, koji negira tradiciju napuštajući tonalitet, i neoklasicizam koji se vraća klasičnim idealima sklada ali u novom, modernom zvuku. Muzički ekspresionisti izražavaju svoje emocije i slike ratnih dešavanja grubo i realistično, u potpunoj anarhiji muzičkog sistema, atonalno. U tom novom, atonalnom stilu komponovanja, vrlo brzo začete su metode koje su vodile ka *organizovanoj atonalnosti* (Kohoutek, 1984: 87).

Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg, 1874–1951) krenuo je od poznoromantičarskih postulata, dok sa djelima *Kamerna simfonija op.9* (1906), *Drugi gudački kvartet op.10* (1907/08) i *Tri klavirska komada op.11* (1909) zalazi u slobodnu atonalnost i atematizam (Peričić, 1962: 266). Raspadanje tonaliteta, odsustvo tematike i motivskog rada odražava se i na strukturu muzičke forme, koja dolazi u opasnost dezintegracije. Kako su formalni obrasci u slobodno atonalnim djelima nužno kratki kondenzovani oblici, Šenberg je osjetio potrebu da na neki način organizuje novi muzički jezik, te da slobodu u korištenju muzičkih komponenti zamjeni nekom vrstom sistema.

U jednom od svojih pisama Slonimskom (Николай Леонидович Слонимский, 1894–1995), Šenberg otkriva svoja razmišljanja o mogućnostima komponovanja pomoću dvanaesttonskih nizova, koja potiču iz 1914–15. godine. U pitanju su skice za simfoniju, u kojoj je u okviru skerca koristio temu zasnovanu na dvanaesttonskom nizu, ali je ovo djelo sveukupno

još daleko od dodekafonskog sistema. Šenberg je prvi put primjenio dodekafonski sistem 1923. godine u posljednjem komadu pod nazivom *Valcer* u *Pet klavirskih komada op.23* i četvrtom stavu *Serenade op.24* za bas i sedam instrumenata. Ovi segmenti pisani su veoma jednostavnom dodekafonskom tehnikom, sa stalnom primjenom netransponujućeg osnovnog niza.

Prva kompozicija koju je Šenberg u potpunosti napisao koristeći dodekafonsku tehniku jeste *Svita za klavir op.25* (1923). Prateći genezu nastanka *Svite za klavir op.25* iz skica za ovo djelo iz 1921. godine, evidentno je da djelo nije prevashodno zamišljeno kao dodekafonsko, već da se dodekafonija iskristalisala vremenom iz pokušaja razrade kontrapunkta i grupisanja motiva od po četiri tona koji zajedno čine hromatski total (Danuser, 2007: 159).

Primjer 1

Arnold Šenberg, rani nacrti *Svite za klavir op.25*¹

Polifoni kompleks tetrahorada iz nacrta *Svite za klavir op.25* prikazuju Šenbergova nastojanja da organizuje kontrapunski atonalni tonski slog što veće gustoće. U donjem tetrahordu primjetan je i motiv BACH u retrogradnom obliku, kao alegorija na značajnog kontrapunskog stvaraoca

¹ Prikaz nizova koje je Šenberg koristio pri izgradnji *Svite za klavir op.25* preuzet je od Ane Henegan (Aine Heneghan, 2005: 109) koja je uradila transkripciju Šenbergovog rukopisa, preuzetog iz *Arnold Šenberg Centra* u Beču (MS 25, 27j recto).

Johana Sebastijana Baha (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), (Whittall, 2008: 34).

Svita počinje stavom pod nazivom *Preludijum* u kojem se istovremeno izlažu osnovni vid dodekafonskog niza i njegova transpozicija za tritonus, evocirajući analogiju na funkcionalni odnos tonike i dominante. Niz u daljem toku *Preludijuma* doživljava raspad na trihorde koji se javljaju u harmonskim blokovima (dvanaesttonskim agregatima), a trihordi se javljaju u inverziji i transpoziciji (Beekman; Johnson; Waite, 1962: 431–435). Koristeći dodekafoniju kao sistem koji u sebi objedinjuje melodijsko i tonalno, Šenberg je došao do mogućnosti da stvara atonalne kompozicije većeg obima poigravajući se sa jednim dvanaesttonskim nizom, koji može biti ritmički variran, retrogradan, u inverziji, transponovan, korišćen vertikalno i horizontalno, tretiran kanonski ili kao ostinato (Abraham, 2004: 350).

Ako pogledamo osnovni niz iz Šenbergove *Svite za klavir op.25* prikazan u narednoj tabeli, primjetićemo da je uokviren tritonusom *e-b*, kao i ostale tri varijante niza (O_1 , O_7 , I_1 , I_7), koje čine osnovu ove svite bez pojave ostalih vidova niza. Tritonus *e-b* uokviruje osnovni niz, a isto tako nalazi se i kao okvir u sva četiri prikazana niza i na taj način tonski ih objedinjuje. Takođe, primjetno je da unutar dodekafonskog niza imamo pojavu još dva tritonusa.

Tabela 1

Dodekafonski nizovi korišteni u Šenbergovoj *Sviti za klavir op.25*

O_1	E	F	G	Des	Ges	Es	As	D	H	C	A	B
O_7	B	H	Des	G	C	A	D	As	F	Ges	Es	E
I_1	E	Es	Des	G	D	F	C	Ges	A	As	H	B
I_7	B	A	G	Des	As	H	Ges	C	Es	D	F	E

To je tritonus *g-des* (treći i četvrti ton niza) i tritonus *as-d* /ili *c-ges* (sedmi i osmi ton niza). Navedeni tritonusi javljaju se na istom mjestu u sva četiri niza, dok su ostali tonovi niza permutaciono raspoređeni. Ovakva pojava „fiksiranih“ tritonusa dodatno potvrđuje njihov strukturni značaj (Swift, 1996: 171). Ipak, treba napomenuti da tritonusi na mjestu sedmog i osmog tona u nizovima nemaju veći strukturni značaj jer ne pripadaju toničnoj osovini *e-g-b-des*.²

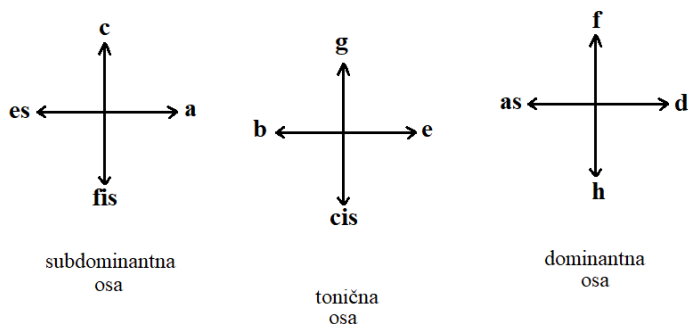
Šenberg je namjerno istakao tritonusne odnose u dodekafonkim nizovima i njihovu strukturnu ulogu, što podsjeća na Bartokovo (Bela Bartok, 1881–

² Stoga možemo zaključiti da se vraćamo na ideje Šenbergovog savremenika Herberta Ajmerta (Herbert Eimert, 1897–1972), koji je takođe komponovao dodekafonska djela, i vjerovao da se prvi ton dodekafonskog niza dugo zadržava u svijesti slušaoca, poput tonskog centra (Leeuw, 2005: 152). U tom pogledu, osovina koja sadrži prvi ton dodekafonskog niza jeste osnovna ili tonična osovina, dok ostale imaju sekundarni značaj.

1945) prošireno tonalno mišljenje i tritonuse koji su u osnovi osovinskog sistema. Erne Lendvaj (Ernö Lendvai, 1925–1993) smatra da je osovinski sistem samo logičan slijed događaja nakon romantizma i prošireno tonaliteta, u kojem svih dvanaest tonova ljestvice dobijaju podjednak značaj, a funkcije u tonalitetu, u klasičnom smislu, slabe. U tom pogledu osovine predstavljaju proširenje i slobodniji koncept tonskih oslonaca, koji mijenjaju klasični tonalni sistem (Lendvai, 1971: 1–16).³

Slika 1

Osovinski sistem



Osovine su tri umanjena četvorozvuka, i zajedno čine dvanaesttonski total. Mogli bismo reći da su sastavljene od po dva tritonusa, što, ako se vratimo na Šenberga, odgovara njegovim principima upotrebe sazvučja tritonusa unutar dodekafonski pisane *Svite op.25*. Ako se sagledaju dodekafonski nizovi i njihove karakteristike sa aspekta osovinskog sistema, a kasnije i uticaj na formalne procese unutar djela, dolazi se do značajnih zaključaka na osnovu kojih možemo konstatovati osnovne tonske oslonce u Šenbergovoj *Sviti op.25* i na taj način ustanoviti dodatnu dimenziju tonske srodnosti ili nesrodnosti među određenim muzičkim događajima.⁴

³ Lendvai koristi termine funkcionalne harmonije – tonika, subdominanta i dominanta kao oznake za svoje osovine, te ćemo ih kao takve termine zadržati i u ovom radu. Ipak, treba imati na umu da je u pitanju drugačije, šire shvatanje tonaliteta koji karakterišu tonski oslonci iz osovina, a koji mogu biti prezentovani na različite načine: horizontalno, vertikalno, istaknutost tonova određenim muzičkim događajima i sl.

⁴ Ne treba zanemariti to da mnogi analitičari (Straus 1990; Covach, 2000; Ashby, 2001; Jeffery, 2008. i mnogi drugi) smatraju osovinski sistem najvažnijom kompozicionom tehnikom XX vijeka, karakterističnom za prošireno tonalno mišljenje, ali primjenjivom i na dodekafonsku muziku Šenberga.

Hindemitovo eksperimentisanje u *Sviti 1922 op.26* za klavir

Neoklasicizam u muzici po prvi put javlja se početkom XX vijeka kao vid obnove klasičarskih vrijednosti sa kraja XVIII i početka XIX vijeka, u vidu kontrareakcije na njemački modernizam koji odbacuje tonalitet i tradiciju. Brojni neoklasičari pisali su tonalno u okvirima tradicionalnih klasičarskih i baroknih formi, uz dominaciju slobodnijeg harmonskog jezika i tretmana disonanci. Tradicionalna funkcionalnost tonaliteta i akordskih slijedova gubi na značaju ali je tonalni centar izrazit.

Njemački kompozitor Paul Hindemit (Paul Hindemith, 1895–1963) krenuo je od tekovina kasnog romantizma, sa jakim utemeljenjem u germanskom nasljeđu i primjetnim uticajem Johana Bramsa (Johannes Brahms, 1883–1897), Maksa Regea (Max Reger, 1873–1916) i Riharda Štrausa (Richard Strauss, 1864–1949) na njegov kompozicioni izraz (Squire, 1968). Nakon Prvog svjetskog rata Hindemit piše i atonalno, ali se od toga brzo distancira i komponuje na temeljima baroknih postulata motoričnosti i improvizacije, koju povremeno kombinuje sa elementima džeza. Njemačka nakon Prvog svjetskog rata dolazi u dodir sa američkom kulturom i afro-američkim umjetnicima koji koncertiraju i u Njemačkoj od 1922. godine, te je Hindemit imao priliku da se upozna sa džez muzikom (Lange, 1966).

Značajan preokret u Hindemitovom stvaralaštvu predstavlja i njegovo učešće na festivalu pod nazivom *Donaueschingen Festival of New Music* u periodu 1921–23. godine, gdje je prezentovao svoja djela zajedno sa Ravelom (Maurice Ravel, 1875–1937), Bartokom, Milhaudom (Darius Milhaud, 1892–1974), Stravinskim (Игор Стравинский, 1882–1971), Šenbergom i Vebernom (Anton Webern, 1883–1945). U ovom periodu Hindemit piše ekspresionistički, bitonalno, uključujući i elemente američkog džeza (Cheng, 2016:7–8). Zaključujemo da je u trenutku kada se Šenberg povukao sa kompozicione scene i smišljao sistem komponovanja pomoću dvanaest tonova (1923. godine) i Hindemit u svojoj fazi eksperimentisanja (1917–1927).

Svita za klavir op.26, pod punim nazivom *Svita 1922*, nazvana je po godini nastanka i odražava određeni prelom u Hindemitovom opusu. Vidno je napuštanje atonalnosti kao primarnog izraza, te uspostavljanje nove slobodnije proširene tonalnosti. *Svita 1922* je takođe Hindemitovo prvo klavirsko djelo u kojem se uočavaju elementi klasičarskog i neobaroknog stila, uz vidne uticaje džeza (Bokyung, 2013). Barok i klasicizam su primarni u pogledu forme, dok se elementi džeza ogledaju u pojavi elemenata bluz harmonije kao što su bitonalnost, kvartni akoradi, ponavljanja kraćih fraza i sinkopiranih ritmova (Noh, 2016: 39).

Prvi i treći stav pod nazivom *Mars* i *Uspavanka (Nahtstuck)*, predstavljaju oslonac Hindemita na njemačku tradiciju u pogledu koncepta forme pjesme. Ostali stavovi imaju izrazito amerikanizovane naslove koji potiču iz džeza. Drugi stav nosi naslov *Šimi (Shimmy)*, što označava džez ples popularan početkom XX vijeka, pri čemu je tijelo mirno dok se ramenima prave

specifični pokreti. Četvrti stav pod nazivom *Boston* predstavlja amerikanizovanu laganiju varijantu valcera, dok je poslednji stav *Regtajm* (*Ragtime*) preuzet kao inspiracija istoimenim muzičkim žanrom, koji je bio popularan u periodu 1846–1918. godine, a kojeg karakterišu dvodijelni metar, te jednostavnost i motoričnost ritma. Treba imati na umu da Hindemit nije imao za cilj da stvori stilsku kopiju opisanih plesova, već su u pitanju samo pojedinačni suptilni elementi, utkani u njegov atonalni stil komponovanja (Budds: 2002: 89–90).

Da je u pitanju nešto što je za Hindemita bila egzotika i potpuni novitet vidimo i iz datog uputstva za upotrebu koji je kompozitor dodao u zaglavlju poslednjeg stava svite, a koje je uzrokovalo brojne polemike.

Slika 2

Hindemitovo uputstvo za interpretaciju poslednjeg stava *Svite 1922 op.26* iz partiture

Mode d'emploi – Direction for Use!!

Nimm keine Rücksichten auf das, was Du in der Klavierstunde gelernt hast.
Überlege nicht lange, ob Du *Dis* mit dem vierten oder sechsten Finger anschlagen muß.
Spiele dieses Stück sehr wild, aber stets sehr stramm im Rhythmus, wie eine Maschine.
Betrachte hier das Klavier als eine interessante Art Schlagzeug und handle dementsprechend.

U slobodnom prevodu sa njemačkog ono bi glasilo: „Ne obraćajte pažnju na to šta ste naučili na časovima klavira. Ne razmišljajte dugo o tome da li ćete svirati ton *dis* sa četvrtim ili šestim prstom. Svirajte ovaj komad veoma divlje, ali ritmički uvijek veoma strogo, kao mašina. Razmišljajte o klavijaturi kao o zanimljivoj formi udaraljki i djelujte dosljedno.“ Evidentan je potpuno novi pristup klaviru kao instrumentu, na šta je uticao džez, a Hindemit traži od izvođača da u prvi plan postavi ritmičke karakteristike djela.

U pogledu harmonskog jezika izraženi su bitonalnost sa čestom pojavom prekomjernih trozvuka u maniru ekspresionizma, pri čemu se gubi mogućnost funkcionalno definisanog tonalnog centra.

Primjer 2

Paul Hindemit, *Svita 1922*, Preludijum, t. 7–11.



Ako bismo pokušali da analiziramo harmonski tok pomoću alatke koju je razvio sam Hindemit, vođen logikom alikvotnog niza kao primarnog oslonca za određenje tonskog centra, mogli bismo konstatovati da je dati segment *in F*, a završetak fraze *in E*. Hindemit u mnogome linearno razmišlja pri vođenju glasova, a slična sekundna pomjeranja tonskih centara veoma je učestala u njegovm opusu (Tull, 1957; Harner, 1962). Ne treba zaboraviti da je Hindemit svoje teoretske napise i analitičke pristupe objavio tek 1937. godine (*Unterweisung im Tonsatz*), nekih 15 godina nakon što je nastala *Svita 1922*, te primjenu ovakvog pristupa analizi ranijih djela treba izvesti oprezno.⁵

Na mikroplanu možemo da evidentiramo akordske strukture i zaključimo da su prisutni terčno građeni trozvuci i četvorozzvuci, s tim da je izostala funkcionalnost akorada u tonalitetnom smislu. Evidentna je pojava različitih akorada istovremeno u dionici diskanta i basa klavirske dionice, te zaključujemo da je u pitanju bitonalnost. Muzički tok u nižoj dionici lijeve ruke je harmonski primaran i evocira na šire postavljen tonalitet *in F*, sa tonom *c* u 10. taktu, koji predstavlja zastoj na dominantni. Takođe u istom taktu primjećujemo i ton *des* (enharmonski *cis*), koji po istom principu proglašavamo dominantom *in Fis*. Diskant klavirske dionice je *in Fis*, naspram niže dionice *in F*, te i u ovom pogledu možemo uočiti Hindemitov manir da manipuliše vodičnim pokretima u odnosima tonalnih centara. Slične principe harmonske koncepcije primjećujemo kao osnovu u izgradnji cijele Hindemitove *Svite 1922*.

Neoklasični formalni koncept

Dvije svite za klavir, dva germanska kompozitora Paula Hindemita i Arnolda Šenberga predstavljaju prekretnice u njihovim opusima skoro u istoj istorijskoj tački, početkom 20-ih godina XX vijeka. Hindemit pravi zaokret ka eksperimentisanju sa elementima džeza i neobaroka 1922. godine koje predstavlja u *Sviti 1922 op.26* za klavir; dok u istom periodu 1921–1923. Šenberg aktivno piše svoje prvo u potpunosti dodekafonsko djelo, takođe klavirsku svitu, pod nazivom *Svita op.25*. Iako ova dva djela predstavljaju na prvi pogled dvije stilski suprotstavljene tačke, ne možemo a da ne primjetimo i sličnost među njima.

⁵ Hindemit je naglašavao da njegov analitički pristup odgovara analizi kako tonalne tako i atonalne muzike, te je i sam pokazao kako to funkcioniše u analitičkoj praksi. Svojevremeno primjenio je svoj analitički pristup i na početak Šenbergovog *Gudačkog kvarteta br.3 op.30* koji je pisan dodekafonski i dobio negativne kritike. Pokušao je da odredi korijen vertikalnih sazvučja, i na osnovu njih funkcije u svom sistemu. S obzirom na to da dodekafonski niz u ovom djelu sadrži početni pentahord koji asocira na tonalitet *in C/c*, i Hindemitov analitički pristup doveo je do sličnih rezultata. Prvih 10 taktova koji su izgrađeni na osnovi početnog pentahorda, Hindemit je označio sa *in C*, dok je dalji tok ostavio analitički nepotpunim, te je nakon 15. takta i napustio mogućnost ovakvog vida analize u dodekafonskoj muzici (Neumeier, Schubert, 1990: 18–23).

Tabela 2Pregled forme u *Sviti op.25* Arnolda Šenberga i *Sviti 1922 op.26* Paula Hindemita

Šenberg: <i>Svita op.25</i>										
Preludijum		Gavota	Mizet	Intermeco	Menuet			Žiga		
A	B				A	B	Menuet da Capo	A	B	A
a a ₁ b	c c ₁ d	a b a ₁	a b a ₁	a b b ₁ a ₁	a b a ₁	c c ₁ d c ₂			a a ₁ a ₂ a ₃	b b ₁
Hindemit: <i>Svita 1922 op.26</i>										
Marš			Šimi	Uspavanka	Boston	Regtajm				
A	B	A	pjesma sa refrenom	a b a c a	A B A C A	a b a c a d a				
a b	c c ₁ c ₂	a b								

U Šenbergovoj *Sviti op.25* evidentno je da svih šest stavova sadrži ustaljene nazive. Prvi stav je *Preludijum*, koji se i u baroku susreće kao uvodni stav u svitama, dok je poslednji stav *Žiga*, takođe ustaljen kao poslednji stav u baroknim svitama. Središnji stavovi nose nazive igara koje nisu bili učestali kao stalni stavovi u sastavima baroknih svita ali su svakako mogli da se ~~sretnu~~ jave kao sastavni dio svita, a to su: *Menuet*, *Mizet*, *Intermeco* i *Gavota*.

U pitanju je specifičan primjer ciklusa, gdje su svi stavovi organizovani kao određeni vid oblika pjesme.⁶ Najstandardnije vidove trodijelne pjesme sa kraćom kodom pronalazimo u drugom i trećem stavu pod nazivom *Gavota* i *Mizet*. Četvrti stav *Intermeco* takođe je oblik pjesme, ali uz značajniji uticaj simetričnosti na odnos dijelova, te primjećujemo da je riječ o dvodijelnoj pjesmi i njenoj retrogradnoj reprizi, što dovodi do sljedećeg izgleda formalnog obrasca: **a b b₁ a₁**, na čiju specifičnu koncepciju je uticala dodekafonija kao specifičan koncept. U obliku složene pjesme jeste peti stav pod nazivom *Menuet*, kao i okvirni stavovi, prvi i šesti stav (*Preludijum* i *Žiga*). Pažnju privlači prvi stav *Preludijum* koji je po formi složena dvodijelna pjesma i sadrži značajne sličnosti sa baroknom dvodijelnom formom koja je bila ustaljena kao najučestalija forma stavova unutar barokne svite.

Kod Hindemita je evidentan veći uticaj džeza, te u njegovoj sviti susrećemo stavove pod nazivom *Šimi*, *Boston* i *Regtajm*, ali i stavove koji nose tradicionalno germanske nazive kao što su prvi i treći stav, *Marš* i *Uspavanka*. Njegova *Svita 1922* za klavir predstavlja ciklus od pet stavova koji su pisani u tradicionalnim formalnim obrascima oblika pjesme i

⁶ Pregled forme po stavovima u Šenbergovoj *Sviti za klavir op.25* umnogome se naslanja na formalnu analizu pojedinih stavova u napisima Džeka Bosa (Boss, 2013, 2014).

rondolikh formi.⁷ Oblik pjesme susrećemo na mjestu prvog i trećeg stava, sa nestandardnim rasporedom pododsjeka unutar složene trodijelne pjesme. Tako prvi stav sadrži primjenu variranja unutar središnjeg dijela **B (c, c₁, c₂)**, dok je treći stav skraćen i predstavlja formu pjesme koja se nalazi između proste i složene pjesme **A (ab), B (c), A (a)**. Varijacionost je dodatno izražena u posljednjem stavu koji je rondolike forme. Drugi stav je pjesma sa refrenom, na šta je uticala preuzeta inspiracija džez plesom. Slično je i u četvrtom stavu, koji takođe sadrži ponavljanje početno iznešenog materijala u vidu refrena.

Možemo zaključiti da je Šenberg u odabiru stavova unutar svoje svite tradicionalniji od Hindemita, koji se više oslanja na džez. Ipak, kod oba kompozitora evidentan je povratak ka formama ranijih epoha i naginjanje ka neoklasicizmu u tom pogledu. Na taj način uspjeli su da prevaziđu problem atonalnih minijatura i dođu do mogućnosti komponovanja obimnijih djela. Šenberg pravi i omaž Bahu u vidu monograma utkanog u dodekafonski niz, a sama dodekafonija kao princip mu omogućava i veći oslonac na borokne postulate, te primjenom imitativnih elemenata, retorogradno i inverzno iznešenih nizova i segmenata plete gustu polifonu fakturu. S druge strane, Hindemitova faktura je jednostavnija, homofona u potpunosti u skladu sa klasičnim inspiracijama koje je preuzeo, uz primjesu džez ritmova (sinkope, metrički izmješteni akcenti i sl.). Ipak, ako kao osnovni princip koji definiše kompoziciju kao svitu istaknemo da je to skup stilizovanih plesova koji su aktuelni u datom trenutku, u tom pogledu Hindemitova *Svita 1922 op.26* ima adekvatan koncept stavova. U pitanju je skupina germanskih i džez komada koji kontrastiraju karakterom, raspoloženjem i tempom, a kao najkontrastniji stav ističe se *Uspavanka* mirnog i nježnog karaktera naspram izrazito ritmičnih ostalih stavova.

Neoklasični impulsi

Hindemit u *Sviti 1922* izlazi iz ekspresionističkih, atonalnih okvira i kreće na put ka novom, neoklasičnom jeziku, u kombinaciji sa elementima džez. Iako se istoričari slažu s tim da je neoklasicizam dominantan u opusu Hindemita tek od 1930-ih, ne treba zanemariti ovaj eksperimentalni period koji mu prethodi deceniju ranije i u kom Hindemit uveliko pravi zaokret ka tonalitetu u širem smislu sa elementima bitonalnosti, i tradicionalnim formalnim obrascima, naglašavajući svoju neoklasičnu crtu u datoj sviti.

S druge strane stoji Šenberg i paradoks da je javno često napadao neoklasičnu muziku i njenu estetiku, a u isto vrijeme koristio barokne plesne forme i nazive stavova u *Sviti za klavir op.25*. U istoj sviti, Šenberg daje i omaž Bahu u vidu monograma BACH, koji je utkao u posljednji tetrahord

⁷ Analitički prikaz forme u Hindemitovoj *Sviti 1922 op.26* predstavlja samostalnu analizu, s tim da se analiza posljednjeg stava *Regtajm* oslanja na napise Badsa (Budds, 2002: 91–92).

dodekafonskog niza (How, 2009: 5). Takođe, Šenberg za izgradnju svoje svite koristi samo dva dodekafonska niza udaljena za tritonus, kao evokaciju na tonalitetni odnos tonike i dominante.⁸

Osamdesetih i devedesetih godina prošlog vijeka mnogi autori, uključujući i Čarlsa Rozena (Charles Rosen), Pitera Burkholdera (Peter Burkholder), Džozefa Strosa (Joseph Straus), Marte Hajd (Martha Hyde), Skota Mesinga (Scott Messing), Ričarda Taruskina (Richard Taruskin) i Rajnolda Brinkmana (Reinhold Brinkmann) iskoristili su značenje i implikacije izraza *neoklasicizam* u svojim napisima i interpretacijama Šenbergove rane dodekafonske muzike. Ispostavlja se da neoklasicizam i dodekafonija nisu suprotstavljeni pokreti, a ovakve stavove podržavaju brojni značajni analitičari današnjice koji su u svojim analitičkim napisima pomirili tradiciju i neoklasično sa dodekafonijom u djelima Šenberga (Straus, 1990; Hyde, 1996; Rosen, 1996; Biondi, 1999; Whittall, 1999, 2001; Cherlin, 2007; Mac Donald, 2008).⁹

Šenbergova dodekafonija, koliko god sam kompozitor poricao svoju neoklasičnu crtu, neosporna je kombinacija različitih elemenata. To su prije svega tradicija Bečkog klasicizma, koja je doživila radikalnu promjenu samo u vidu unošenja potpuno novog harmonskog jezika, dodekafonije, uz brojne muzičke elemente koji odišu neoklasicizmom.

⁸ Hidetoši Fukuši (Hidetoshi Fukuchi, 2004) i Ein Henegan (Aine Heneghan, 2005) ukazuju i na sličnosti početka *Preludijuma* iz *Svite za klavir op.25* i troglasnog streta iz Bahove *Fuge u Cis-duru* iz *Dobro temperovanog klavira II BWV.872*.

⁹ Od brojnih primjera neoklasičnih crta u dodekafonskom opusu Šenberga ovom prilikom napomenućemo najznačajnije među njima. Jozef Auner (Joseph Auner) i Marta Hajd podsjećaju na programnost *Svite op.29* i originalne naslove stavova unutar svite, koje im je dodijelio sam kompozitor: Jo-jo Foxtrott, Fl. Kschw Walzer (gđica Gertruda Kolisch), Film Dva, Tenn Ski (tenis i skijanje). Takođe ne smijemo zanemariti i ostale programske elemente, a to su primjena narodne pjesme u trećem stavu svite *Anhen iz Taraua (Annchen von Tharau)* koja govori o udaji djevojke po imenu Anhen. Treba imati u vidu da je Šenberg 1924. godine kada je upoznao Gertrudu i oženio se njome radio i na *Sviti op.29*, te ju je posvetio svojoj ženi (Hyde, 1982).

Ovom prilikom osvrćemo se i na zapažanje Polanskog (Larry Polansky) o sličnosti dramaturškog koncepta Šenbergove *Fantazije op.47* i Mocartove *Fantazije KV.397* u d-molu (Polansky, 1985: 33), kao i pređenja pojedinih kompozicionih postupaka iz Šenbergove *Fantazije op.47* sa onim iz Betovenovog kasnog *Gudačkog kvarteta op.135* (Hill, 1952: 647). Zatim, imamo i zapažanja Makdonalda u vezi sa Šenbergovim trećim stavom iz *Gudačkog kvarteta br.4 op.37* u kojem se kompozitor vraća svojim jevrejskim korijenima i odaje počast hebrejskim kantilenama (Mac Donald, 2008: 109).

Korišćena literatura:

- Abraham, Džerald. (2004). *Oksfordska istorija muzike III*. Beograd: CLIO.
- Асафьев, Борис В. (1963). *Музыкальная форма как процес*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Ashby, Arved. (2001). Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as „Ideal Type“. *Journal of the American Musicological Society*. 54/3. 585–625.
- Auner, Joseph H. (2013). *Music in the twentieth twenty-first centuries*. New York: W.W. Norton & Company.
- Beekmann, C. Johnson, Alvin H. Waite, William G. Cannon. (1962). *The Art of Music*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Boss, Jack. (2013). Presentation of „Musical Idea“ through Tetrachord Exchanges and Rhythmic/Metric Correspondences in the Intermezzo and Gavotte of Schoenberg's Suite for Piano, Op. 25. *Intégral* 27. 1–52.
- Boss, Jack. (2014). *Schoenberg's Twelve-Tone Music*. Cambridge University Press.
- Brinkmann, R. (1977). On Pierrot's Trail. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. 2/1. 42–48.
- Budds, Michael J. (2002). *Jazz & the Germans: Essays on the Influence of „hot“ American Idioms on the 20th-century German Music*. New York: Pendragon Press.
- Burkholder, Peter. (1991). Musical Time and Continuity as a Reflection of the Historical Situation of Modern Composers. *Journal of Musicology*. 9. 412–429.
- Covach, John. (2000). Schoenberg's „Poetics of Music,“ the Twelve-Tone Method, and the Musical Idea. *Schoenberg and Words. The Modernist Years*. New York, London: Garland Publishing. 309–346.
- Cheng, Christine. (2016). *On Approaching a Performance of Paul Hindemith's Der Schwanendreher*. University of Queensland, Australia: master rad.
- Danuser, Hermann. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- Fukuchi, Hidetoshi. (2004). *Begleitungs-music zu Einer Lichtspielszene, op.34: Evidence of Arnold Schoenbergs Musikalische Gedanke*. University of North Texas: doktorska teza.
- Harner, L. Nevin. (1962). *Hindemith: Third piano sonata, Ana analysis*. University of Rochester: master rad.
- Heneghan, Áine. (2005). An Affinity with Bach. *JASC* 7. 99–123.
- Hill, Richard S. (1952). Arnold Schoenberg: Phantasy for Violin with piano accompaniment. *Notes* 9/4. 647–648.
- Hindemith, Paul. (1941). *The Craft of Musical Composition*. London: Schott.
- How, H. Deborah. (2009). *Arnold Schoenberg's Prelude from the Suite for Piano op.25, from Composition with Twelve-tones to the Twelve-tone method*. University of Southern California: doktorska teza.
- Hyde, M. Martha. (1982). *Schoenberg's twelve-tone harmony: the Suite op. 29 and the compositional sketches*. The the University of Michigan: UMI Research Press.
- Hyde, M. Martha. (1996). Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*. 18/2. 200–235.
- Jeffery, Chris. (2008). A semiotic investigation into dialectical opposition in Schoenberg's Third String Quartet, first movement. *South African Music Studies* 28. 135–153.

- Kohoutek, Ctirad. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Lange, Horst H. (1966). *Jazz in Deutschland: die deutsche Jazz-Cronik von 1900 bis 1960*. Berlin: Colloquium.
- Lendvai, Ernő. (1971). *Béla Bartók: an analysis of his music*. London: Kahn & Averill.
- Leeuw, Ton de. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam University Press.
- Messing, Scott. (1988). *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press.
- Neumeyer, David. (1986). *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press.
- Neumeyer, David; Schubert, Giselher. (1990). Arnold Schoenberg and Paul Hindemith. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*. XIII/1. 3–46.
- Noh, Hwayoung. (2016). *Style, Culture, and Politics in Piano Waltzes of the Early Twentieth Century: Ravel (1911), Hindemith (1922), and Prokofiev (1940)*. Texas Tech University: doktorska teza.
- Peričić, Vlastimir. (1962). O dodekafonskoj tehnici. *Zvuk*, 53. Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije. 265–275.
- Polansky, Larry. (1985). History and the Word: Form and Tonality in Schoenberg's Phantasy For Violin With Piano Accompaniment. *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. III/1. 29–40.
- Rosen, Charles. (1976). *The Classical Style*. London: Faber&Faber.
- Rosen, Charles. (1996). *Arnold Schoenberg*. Chicago: Chicago University Press.
- Squire, Joseph Sarto. (1968). *A study of neoclassical elements in four suites for piano solo: Bartok, Hindemith, Schoenberg and Stravinsky (1915–1925)*. University of Wisconsin-Milwaukee: master rad.
- Stein, Erwin. (1964). *Arnold Schoenberg, Letters*. ed. Erwin Stein. London: Faber and Faber.
- Straus, N. Joseph. (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Swift, Richard G. (1996). Schoenberg's Second Chamber Symphony, Op. 38. *International Journal of Musicology*. 4. 169–181.
- Taruskin, Richard. (1993). Review: Back to Whom? Neoclassicism as Ideology. *19th-Century Music*. 16/3. 286–302.
- Tull, Charlotte Dorsey. (1957). *A comparative study of harmonic tension in Hindemith's Piano sonatas and in his theoretical writings*. University of North Texas, Denton: master rad
- Whittall, Arnold. (2008). *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

SUMMARY

NEOCLASSICAL IMPULSES IN SCHOENBERG AND HINDEMITH SUITES

MA Gordana Grujić

Music after the First World War is characterized by two directions, the atonality and the formation of dodecaphony against the aspirations of the neoclassical composers to

preserve the traditional values of tonal music. In 1923, Schoenberg presented his ideas on composing using twelve tones, applied in *Suite op.25* for piano. At that time, another German composer, Paul Hindemith, emphasized his new experimental aspirations in *Suite 1922 op.26* which is also written for piano. In this paper, we present the basic characteristics of the two compositions by Schoenberg and Hindemith. Although there are seemingly two opposing works considering the style, it is possible to find significant neoclassical impulses in both of them. They are greatly expressed in Schoenberg's *Suite op.25*.

On one hand, Schoenberg is more traditional in choosing movements for *Suite op.25* and their formal conception which relies primarily on a song form. He also built *Suite op.25* on a prime row and tritone's distance, which evokes the tonic-dominant relationship. Hindemith, on the other hand, considerably relies on Germanic tradition, and combines the elements of jazz which is reflected in the elements of harmonic language elements and the choice of the song forms for movement in *Suite 1922*. Let us not forget that Hindemith was in the experimentation phase during this period (1917–1927) which is reflected primarily through the implementation of jazz elements in *Suite 1922* with a strong connection with the tradition which is certainly unexpected is this phase of a creative career.

Key words: Schoenberg, Hindemith, dodecaphony, jazz, neoclassicism.

SIMBIOZA ARHAIČNOG I SAVREMENOG U HORSKIM DJELIMA VOJINA KOMADINE INSPIRISANIM POEZIJOM MAK DIZDARA

mr Valentina Dutina

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za opštu muzičku pedagogiju

E-mail: valentinacvijetic@hotmail.com

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Poetički kontekst kompozitora Vojina Komadine i pjesnika Maka Dizdara, predstavlja uspješnu simbiozu savremenog umjetničkog izraza i dubljih folklornih, muzičkih i jezičkih slojeva podneblja u kojem su autori živjeli i stvarali. Primarni cilj rada je identifikovanje arhaičnih muzičkih obrazaca koji su poslužili kao polazište u oblikovanju horskih djela *Tri minijature* (1968) *Gorčin* (1982) i *Modra rijeka* (1986), inspirisanih Dizdarevom poezijom. Navedene horske kompozicije, nastale u drugoj polovini 20. vijeka, ukazuju na modernističku i postmodernističku orijentaciju Vojina Komadine te značajno doprinose opštem sagledavanju stilskog prosedea.

Ključne riječi: Vojin Komadina, Mak Dizdar, horska muzika, folklorni obrasci, moderna, postmoderna.

U stvaralačkom opusu kompozitora Vojina Komadine, horska muzika „po obimu i kvalitetu čini njegov značajan dio. Ovim žanrom kompozitor se bavio od početnih stvaralačkih koraka pa, više – manje intenzivno, do pred kraj stvaralačkog perioda. Kvalitet djela potvrdile su određene značajne nagrade koje su dodijeljene većem broju kompozicija. Skoro sve kompozicije su pisane za mješoviti horski ansambl.

Prva horska kompozicija *Oda Lovčenu* nastala je još 1951. godine, po tekstu *Lovčenu* Petra Petrovića Njegoša. Partitura je izgubljena a kompozitor ju je rekonponovao (po sjećanju) 1994. godine, sa nazivom *Lovčenu*. Iz tog ranog perioda datiraju i *Dve narodne pesme – Marijo* i *Dude, mori, Dude* (1952), *Jablanovi*, tekst Jovan Dučić, *Mala horska svita*, *Biljana*, narodna pjesma iz Makedonije.

Prvih pet rukoveti nastale su u periodu od 1952. do 1960. godine. Zatim je nastao horski komad *Dunja* (1958/65), tekst Milan Begović, *Pesme jednog kaluđera* (1958) – horska svita na stihove Jovana Jovanovića Zmaja, *Šesta rukovet* (1964), *Tri horske minijature* (1968) – tekst Mak Dizdar – nagrada na Konkursu Radio Beograda 1970., a iste godine i na festivalu zvuka u Parizu. Slijedi nastanak kompozicija: *Sedma rukovet* (1972), *Gorčin* za tri mješovita hora (1982), tekst Mak Dizdar, *Modra rijeka* za mješoviti hor (1986), tekst Mak Dizdar, *Tri šaljive pesme* za ženski hor (1987), tekst narodni.

Navešćemo i dvije kompozicije za mješoviti hor uz pratnju grupe instrumenata. To su: *Počitaemi* (1988), tekst Petar Petrović Njegoš i *Kad miris iziđe iz poljskog cvijeća*, tekst iz *Kremanskog proročanstva* Mitra

Tarabića. Među poslednjim kompozitorovim djelima nalazi se *Opelo Jasenovačko* (1991–92) za mješoviti hor“ (Cerović, Ivana: 2012).

Kao analitički uzorci za identifikovanje arhaičnih i savremenih muzičkih elemenata odabrane su horske kompozicije zasnovane na stihovima bosansko-hercegovačkog pjesnika Mehmedalije Maka Dizdara: *Tri minijature* za mješoviti hor (1968), *Gorčin* za tri mješovita hora (1982) i *Modra rijeka* za mješoviti hor (1986). Prve dvije kompozicije su iz Dizdareve zbirke pjesama *Kameni spavač*¹ (1966) dok je treća iz istoimene zbirke *Modra rijeka* (1971)².

Odabir horskih kompozicija inspirisanih Dizdarevom poezijom nikako nije slučajan. Njegovo autentično traganje za duhom vremena srednjovekovne Bosne rezultiralo je poezijom koja obiluje arhaizmima bosanskog jezika, drevnim motivima iz ondašnjeg života i običaja, tj. sadržajem koji je uspješno uklopljen u savremeni poetski izraz, te je tako postala svojevrsni most koji spaja duh srednjovjekovnog i savremenog bosanskog čovjeka. Kao takva, njegova poezija se reflektuje i u muzici koja se organski povezuje sa njenom idejom, sadržajem, snagom riječi i univerzalnom porukom koju nosi.

Cilj rada je ukazati na prožimanje muzičkih i poetskih slojeva sa primarnim fokusom na identifikovanje arhaičnih muzičkih obrazaca u navedenim horskim djelima koji su kompozitoru poslužili kao polazište i sredstvo za uspostavljanje čvrstih veza između tekstualnog i zvučnog sadržaja. Sekundarni cilj rada je da se ukaže na načine i sredstva koje kompozitor koristi u kreiranju muzike uklapajući je u savremeno zvučno ruho.

Sve navedeno realizovaće se komparativnom analizom primjenjivanih kompozicionih postupaka sa akcentom na harmonski sloj muzike i uticaj tekstualnog sadržaja na oblikovanje muzičkih segmenata ali i cjeline razmatranih kompozicija.

Zaključno razmatranje predstavlja sintezu dobijenih rezultata koji se, kao gradivni muzički elementi taksativno navode i koji se jasno mogu razvrstati po liniji arhaično/savremeno.

Tri minijature za mješoviti hor

Tri minijature za mješoviti hor (Komadina, Vojin: 1968) nastale su na tekstove: *Slovo o rukama*, *Prepoznavanje* i *Kolo*. Sve pjesme su iz ciklusa *Slovo o nebu* koji pripada zbirci pjesama *Kameni spavač* (1966). Svaka od ove tri minijature nosi naziv pjesme na čiji je tekst komponovana.

¹ Ovu zbirku čine četiri ciklusa: *Slovo o čovjeku*, *Slovo o nebu*, *Slovo o zemlji* i *Slovo o slovu*. Sve tri pjesme korišćene u *Tri minijature* pripadaju trećem ciklusu pjesama pod nazivom *Slovo o nebu*, dok pjesma *Gorčin* (korišćena u istoimenoj kompoziciji) pripada ciklusu *Slovo o zemlji*.

² Ova pjesma bila je najprije uvrštena u drugo izdanje *Kamenog spavača* (1970) da bi potom bila izostavljena iz trećeg izdanja i uvrštena kao uvodna pjesma u novu zbirku pod nazivom *Modra rijeka* (1971).

Prva pjesma *Slovo o rukama* komponovana je na sljedeće stihove: *Kroz kamen ljuti nosih ruke dvije kao dva znamenja. Sad mrtve te ruke još uvijek žive u srcu ovog kamena.*³ Oporost i arhaičnost melodijskih obrazaca (jednoglasnih i dvoglasnih) je u uspješnom interaktivnom odnosu sa samim stihom, te oba elementa, i muzički i poetski, vjerno oslikavaju oporost bosansko-hercegovačkog podneblja.

Arhaične muzičke obrasce u prvom stavu *Slovo o rukama*, susrećemo u sljedećem:

- početni dvoglasni napjev koji donose I i II tenor, na stih *Kroz kamen ljuti*, ima heterofono-bordunsku strukturu. (Primjer 1)

Primjer 1

Heterofono-bordunska struktura



- Nakon izlaganja prvog melodijskog obrazca, nadovezuje se drugi, postavljen je tako da se jedan motiv (na stih *Nosih ruke dvije*), kontinuirano ponavlja uz strogo imitaciju (Primjer 2), kroz sve preostale glasove.⁴

³ Sve pjesme Maka Dizdara koje su korišćene u horskim kompozicijama Vojina Komadine nalaze se u *Prilogu ovog rada*.

⁴ Imitacioni početak svakog novog melodijskog motiva pomjera se na način da prva imitacija nastupa na petom slogu, druga na četvrtom i sve tako da zadnjeg imitacionog početka na prvom slogu, čime se izbjegavaju uobičajeni pravilni imitacioni počeci i stvara zanimljiva neravnomjerna ritmika govora.

Primjer 2

Streto imitacija

The image shows a handwritten musical score for 'Streto imitacija'. It consists of six staves. The top staff has a circled '6' and a treble clef. The second staff has a treble clef and the lyrics 'No-sih ru-ke drije'. The third staff has a treble clef and the lyrics 'No-sih ru-ke drije'. The fourth staff has a treble clef and the lyrics 'No-sih ru-ke drije'. The fifth staff has a bass clef and the lyrics 'No-sih ru-ke drije'. The sixth staff has a bass clef and the lyrics 'No-sih ru-ke drije'. Vertical dashed lines connect the notes across the staves, illustrating the imitative structure. The lyrics are 'No-sih ru-ke drije' repeated across the staves.

U ovom melodijskom obrazcu se kretanje odvija u vrlo uskom ambitusu i sa prepoznatljivim intervalskim pokretima koji snažno asociraju na arhaičnu folklornu melodiku. Streto imitacija melodijskog motiva u oktavi i primi dovodi do kontinuiranog razmimoilaženja glasova, prisutnog u heterofonoj strukturi, ali on se ovdje i širi od dvozvuka do hromatskog sekundnog trozvuka/klastera, kojim se postiže dinamika harmonskih sazvučja. U nastavku kompozicije se ponovo javlja heterofoni dvoglas (u I i II tenoru), donoseći isti stih kao u prvom pojavljivanju.

Primjer 3

Heterofoni dvoglas

The image shows a handwritten musical score for 'Heterofoni dvoglas'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the lyrics 'f kroz ka-men 'lja-ti'. The bottom staff has a treble clef and the lyrics 'ka-men 'lja-ti'. The notes are written in a way that illustrates the heterophonic two-part setting.

Iz primjerima koji slijede, moguće je sagledati način izgradnje harmonskih sazvučja.

Primjer 4

Sukcesivno naslojavanje hromatskog klastera od 12 tonova (f-e')

Kroz ka-men lju-ti no-sih ru-ke dri-je
 Kroz ka-men lju-ti no-sih ru-ke dri-je
 Kroz ka-men lju-ti no-sih ru-ke dri-je
 Kroz ka-men lju-ti no-sih ru-ke dri-je
 Kroz ka-men lju-ti no-sih
 Kroz ka-men lju-ti no-sih
 Kroz ka-
 Kroz ka-

Primjer 5

Isti hromatski klaster vertikalno postavljen od 12 tonova ($f-e^1$)

Handwritten musical score for six staves. The first measure contains a vertical cluster of 12 notes, with a dynamic marking 'f' above the first staff. The notes are organized into three groups: 'Ka - o' (first three notes), 'dva' (next two notes), and 'Zna - me - na' (last seven notes). The second and third measures are empty staves.

Ovdje je zanimljivo naglasiti kako u ovom stavu, kompozitor isti tonski sadržaj organizuje najpre u horizontalnom, potom u vertikalnom poretku, te ih spaja u svojevrsnu polifoniju slojeva (Primjer 6).

Primjer 6

Polifonija slojeva

The image shows a handwritten musical score for a polyphonic vocal piece. It consists of five staves, each representing a different voice part. The lyrics are in Croatian and are repeated across the staves. The first section, marked with a circled 'B₂', has the lyrics 'Sad mrtve te ru-be'. The second section, marked with a circled 'C₁', has the lyrics 'jos u- vjek ži- ve'. The score is written in a simple, hand-drawn style with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

B₂
Sad mrtve te ru-be
Sad mrtve te ru-be
Sad mrtve te ru-be
Sad mrtve te ru-be

C₁
mf jos u- vjek ži- ve
mf jos u- vjek ži- ve
mf jos u- vjek ži- ve
mf jos u- vjek ži- ve

Tonovi prvog melodijskog obrazca (*b2*) u ovom primjeru predstavljaju tetrahord hromatske ljestvice (*ais, h, c, cis*). Isti melodijski sadržaj se prenosi na harmonsku vertikalnu (*c1*); oba sloja (melodijski i harmonski) nastala su iz istih tonova (*ais/b, h, c, cis*). Dakle, muzički tok se gradi od istog muzičkog sadržaja, ali drugačije organizovanog. Primjer koji slijedi ilustruje ovaj segment sveden na dva linijska sistema.

Primjer 7

Akordske strukture sa istaknutim intervalom v.2

tetrahord
hromatske
ljestvice



U unutrašnjim glasovima ova dva sazvučja, dominira v.2, a intervali spoljašnjih glasova m.7 i v.9 su takođe intervali v.2 u inverziji.⁵

Primjer 8

Završno sazvučje 1. stava, bikord

dva tetrahorda
hromatske ljestvice



U ovom primjeru je prikazano završno sazvučje stava plasirano kao bikord koji je nastao spajanjem hromatskog klastera (u gornjem sloju) i akorda kvartno-kvintne građe (u donjem). Svi tonovi su proizašli iz hromatske ljestvice. Isti princip izgradnje sazvučja ćemo vidjeti i u jednom od narednih primjera.

Druga pjesme pod nazivom *Prepoznavanje* napisana je na sljedeće stihove: *A na dnu smrti, Boje će ubo biti bolje*.⁶ U ovom stavu nema tragova

⁵ I u narednom stavu će se pojaviti ista akordska konstrukcija, a jedna će čak biti izgrađena od tonova istog hromatskog tetrahorda.

⁶ Stihovi pripadaju pjesmi *Prepoznavanje* (u Prilogu).

arhaičnih melodijskih obrazaca ali je moguće uočiti značajno prisustvo v.2, čija je pojava nekad eksplicitna i vidljiva a nekad prikrivena, ali ipak stalno prisutna. U organizaciji muzičkog sadržaja, primjenjuju se kompozicioni postupci kao što su: oblikovanje melodijskih modela u kojim dominiraju izraziti pokreti umanjjenih i prekomjernih intervala,⁷ izgradnji harmonskih sazvučja koja su nastala iz hromatskih ljestvičnih nizova, primjena kvartnih i sekundnih akorada, punktualistički postupci, pojava tonova neodređene tonske visine. Minijatura sadrži šest akorada. Prvi dio ovog stava se sastoji od 4 melodijska modela.

Primjer 9

Melodijski modeli

Svaki melodijski model (primjer 9) je organizovan tako da se tonovi u prostoru javljaju samostalno, izolovano jedan od drugoga, te se može reći da je ovdje primjenjena punktualistička kompoziciona tehnika. Imajući u vidu da notna slika punktualističkog sadržaja asociira na sliku nebeskih sazvežđa, moglo bi se tvrditi da autor ka takvom konceptu vrlo svjesno pribjegava, uspostavljajući simboličke veze sa Makovom poezijom koja sadržajno obiluje motivima nebeskih tijela: zvijezda, sazvežđa, sunca, a što opet proizilazi iz česte pojave tih elementa tj. motiva na stećcima srednjovekovne Bosne, koji

⁷ prekomjerne i umanjene 8 (enharmonski velika 7).

su bili trajna inspiracija Maka Dizdara⁸. Prema vjerovanju ondašnjeg čovjeka, nebeska tijela su lađe za putovanje duša pravednika sa ovoga svijeta, te bi se moglo pretpostaviti da kompozitor i na navedeni način uspostavlja vezu muzičkog i tekstualnog sadržaja stihova koji govore o onostranim dimenzijama ljudskog postojanja.

U primjeru 10 su prikazane akordske strukture u modelima (4 modela, 4 akorda).

Primjer 10

Akordske strukture u navedenim modelima

	tetrahord hromatske ljestvice	tetrahord hromatske ljestvice	
1.	2.	3.	4.

Sazvučja su nastala naslojavanjem različitih intervala. U prva dva se u srednjim glasovima izdvaja interval v.2, a intervali spoljašnjih glasova u inverziji takođe predstavljaju v.2.⁹ Preostala dva akorda u ovom primjeru se kreiraju po istom principu kao prva dva samo je sada središnji interval u.5 tj. tritonus, dok intervali spoljašnjih glasova u inverziji takođe daju tritonus.

⁸ Navedeni elementi prisutni su, u manjoj ili većoj mjeri, u mnogim pjesmama iz zbirke *Kameni spavač*, s obzirom na pjesničku preokupaciju znakovima i simbolima, čak i tumačenjem samih stihova uklesanim u srednjovjekovne nadgrobne spomenike, te pjesničke pokušaje dešifrovanja i tumačenja njihovog značenja i smisla.

⁹ Ista pojava se javlja na završetku prethodnog stava gdje su se čak koristili i isti akordski tonovi (*ais/b, h,c,cis*) nastali iz istog tetrahorda hromatske ljestvice.

Primjer 11

Kombinovana sazvučja

	tetrahord cjelostepene ljestvice	tetrahord hromatske ljestvice
5.		

Kao i u primjeru br. 8, i ovdje se (na početku dijela *b*) javlja sazvučje koje je spoj hromatskog klastera (u gornjem sloju) i akorda obrazovanog od različitih intervala. Svi tonovi su proizašli iz ljestvičnog niza nastalog kombinacijom dva tetrahorda – cjelostepenog (akord u donjem sloju) i hromatskog (akord/klaster u gornjem sloju). Završno sazvučje stava nastaje naslojavanjem č.4– na kvartni četvorozvuk (u unutrašnjim glasovima) se u spoljašnjim glasovima naslojavaju takođe č.4, te se time ostvaruje kontrastiranje akorada različite gustine ali i boje.

Primjer 12

Kvartni akordi u završnom sazvučju 2.stava

Treća pjesma pod nazivom *Kolo*, napisana je na sljedeće stihove: *Ruka do ruke, luka do luke. Ruka u ruci, muka u mucu. Zemlja priteže nebo visoko. E da sam ptica, da sam soko.*¹⁰

Folklorni elementi u ovom stavu ispoljavaju se kroz:

- Uzvik *O* na kraju oba odsjeka ovog stava (plasiran kao uzlazni glisando) štosrećemo nazavršecima muzičkih fraza izvornog narodnog pjevanja;
- Ubrzavanje ponavljajućeg muzičkog sadržaja na kraju stava asocira na narodnu igru tj. kolo, što je u skladu i sa samim nazivom ove pjesme.

¹⁰ Stihovi pripadaju istoimenoj Dizdarevoj pjesmi *Kolo* (u Prilogu).

Pored prikazanih akordskih struktura, koji se grade iz istih (ili sličnih) ljestvičnih nizova ili na osnovu kombinovanih tetrahorada različitih ljestvica, u upotrebi su i sazvučja sekundne i kvartne građe.

Na stihove: *zemlja priteže nebo visoko* (primjer 13) naizmjenično se, skoro pravilno, smjenjuju cjelostepeni i hromatski klasteri, koji su u osnovi sastavljeni iz istih tonova hromatskog niza kao i u primjeru 7 (*b, ces/h, c¹, cis¹, d¹, es¹, fes/e¹*).

Primjer 13

Smjenjivanje cjelostepenih i hromatskih klastera (u dionicama I i II alta i I i II tenora)

The image shows a handwritten musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The lyrics are "Zemlja priteže nebo visoko". The music is written in a single system with four staves. The Soprano and Tenor 1 parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The notation includes various note values and rests, with some notes connected by slurs. The lyrics are written above and below the staves.

Kompozitor ovom krajnje disonantnom harmonskom sadržaju suprotstavlja naslojavanje čistih kvarti, na stihove: *da sam ptica, da sam soko* (primjer 14). One svojom mekoćom i konsonantnošću podvlače smisao navedenih stihova.¹¹

¹¹ Druga i treća minijatura ovog ciklusa završavaju sazvučjem č4, koje je meko i skoro „konsonantno“ u odnosu na „tvrđe“ disonance unutar kompozicije, čime se njegovo završno, kadencirajuće dejstvo izdvaja kao manje disonantno, što je u skladu sa načelima kadenciranja u muzici 20. vijeka.

Primjer 14

Kvartni akordi

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Kvartni akordi". It is divided into two systems of staves. The first system consists of seven staves, each containing a series of quarter notes and rests, with the lyrics "Da sam ptica da sam soko" written below. The second system also consists of seven staves, with the word "CRESC." written in the center. The bottom two staves of the second system have lyrics "da sam so-ko" and "da sam ptica da sam so-ko".

Krajnji disonantni naboj i oština klusterskih sazvučja kojim se podvlači težina i oporost teksta, i mekoća čistih kvarti koja oslikava svu širinu, prozračnost i prostor - asocijacije proizašle iz stihova koji prate ovaj muzički segment, predstavljaju dobar primjer isticanja dramaturških kontrasta navedenih stihova i čvrste tekstualno-muzičke simbioze.

Savremeni kompozicioni postupci u svim stavovima *Tri minijature* se najviše ispoljavaju kroz primjenu punktualističke tehnike, izgradnju i dinamiku raznovrsnih muzičkih sazvučja koja međusobno kontrastiraju na liniji „tvrđe“ i „mekše“ disonance, polifoniju slojeva kao i ekonomično korišćenje muzičkog materijala.

Gorčin za tri mješovita hora (1982)

Kompozicija *Gorčin* (Komadina, Vojin: 1982) nastala je na tekst istoimene pjesme iz ciklusa *Slovo o zemlji*, iz zbirke *Kameni spavač*.¹²

Već sam izvođački medij nagovještava moguću fokus kompozitora na kolorističku dinamiku i širok spektar zvučnih boja. Pored toga, i muzički sadržaj ukazuje na to da je kompozicija napisana za ono vrijeme vrlo savremenim muzičkim jezikom. U njoj se harmonski, koloristički, ritmički, dinamički, melodijski i strukturalni kontrasti i nijansiranje uspostavljaju na liniji smjenjivanja raznovrsnih akordskih struktura čiji je primarni kvalitet tonska boja, potom raznovrsnih zvučnih boja tj. registarskih kombinacija glasova sva tri hora. Primjenom stroto imitacije na prvi postiže se efektno kolorističko nijansiranje i tonska gradacija heterofono oblikovanog tematskog materijala (što je uočeno i u *Tri horske minijature*).

Ritmika u *Gorčinu* je vrlo raznovrsna i promjenjiva i prati metriku teksta. Raspored tempa (ali i svih drugih elemenata) u *Gorčinu*, pri kojem krajnje formalne cjeline nose oznaku *Lento*, dok središnji dio nosi oznaku *Allegro non tropo*, u uskoj su vezi sa dramaturgijom razvoja poetskog sadržaja. Tempo *Lento* koji nastupa uz početne stihove: *Ase ležit vojnik Gorčin* i završne stihove: *Volju a djevu mi ugrabiše u robje* ova dva stiha koji oslikavaju **smrt** (vojnika Gorčina) i **ljubav** (prema Kosari), u dramaturškom smislu kompozitor dovodi u istu ravan.

Dinamika harmonskih sazvučja se ostvaruje prisustvom i dejstvom raznovrsnih akordskih struktura – od harmonskih intervala do višezvučnih akordskih sklopova (uglavnom sekundnih), pri čemu dalje međusobno kontrastiraju gušći i rjeđi, kao i dijatonski i hromatski klasteri, te dalje kontrastiraju praznim kvintnim sazvučjima, kao i kvintama obogaćenim dodatom disonancom. Sporadično se javljaju i kvartni akordi. Izuzetak je iznenadna i efektna pojava jedinog durskog tercnog trozvuka u posljednjem taktu kompozicije, što je u skladu sa sadržajem i značenjem poetskog teksta (primjer 15).

Primjer 15

Gorčin, završna sazvučja¹³

¹² Stihovi pjesme *Gorčin* u Prilogu.

¹³ U ovom primjeru su sazvučja prikazana bez ritmizacije.

U navedenom primjeru se dinamika sazvučja postiže nizanjem akorada različite gustine i boje. U es molu je najprije plasiran tonični septakord upotpunjen dodatim disonancama (sekundom i velikom dorskom sekstom), potom se akord prorjeđuje svođenjem na toničnu kvintu, takođe sa istim dodatim disonancama, te slijedi „uspon“ ka svijetloj i udaljenoj E durskoj toničnoj kvinti obojenom dodatom kvartom i sekundom. Vrlo efektan harmonski završetak postiže se toničnim durskim kvintakordom. Ovo je jedino čisto i svijetlo sazvučje cijele kompozicije kojim se zaokružuju završni stihovi *skazite za vjernost moju*.

Arhaične folklorne intonacije u kompoziciji *Gorčin*, moguće je uočiti u heterofono struktuiranim melodijskim obrazcima (na početku prvog i trećeg dijela kompozicije) i u uskom ambitusu melodijskih linija i prisustva intervala sekunde, što jednim dijelom proizilazi iz heterofone strukture, ali se javlja i van tog konteksta – kao sastavni dio akordskih i melodijskih struktura (vidjeli smo isto u *Tri horske minijature*).

Primjer 16

Gorčin, početak I dijela, heterofoni dvoglas

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the first part of 'Gorčin'. It consists of two staves, likely representing a heterophonic two-part setting. The lyrics are written below the notes: 'A - se le - zit voi - nik mf Gor'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'Gor'. The score is written in a traditional, somewhat sketchy style.

Na početku trećeg dijela kompozicije *Gorčin* (primjer 17), prisutan je pokret iz unisona, preko v.2 do dijatonskog klastera - trozvuka i nazad do v.2, gdje se i završava na II st.što asocira na strukturu i uobičajene završetke folklornih napjeva. *Modra rijeka* je najvećim dijelom izgrađena upravo na ovakvom istom motivu/pokretu, čak u istoj tonalnosti, in d.

Primjer 17

Gorčin, početak III dijela

Handwritten musical score for a mixed choir, showing three systems of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are "Vo-lju a dije-vu mi u-gra-bi-ze Vo-lju a". The score includes measure numbers 5, 6, 8, and 2, 6 above the vocal staves.

Modra rijeka za mješoviti hor (1986)

*Modra rijeka*¹⁴ (Komadina, Vojin: 1986) je kompozicija koja se od ostalih (ovdje razmatranih) izdvaja po jednostavnosti i svedenosti muzičkog jezika (tačnije po primjeni jednostavnih izražajnih postupaka i sredstava), te imajući u vidu godinu nastanka, ali i najave stilskog zaokreta Komadine ka tom

¹⁴ Stihovi pjesme *Modra rijeka* u Prilogu.

pravcu (kroz prethodna djela), može se reći da je napisana u duhu postmoderne, odnosno *Nove jednostavnosti*¹⁵.

Kompozicija je napisana za četvoroglasni mješoviti hor, i svaka dionica se dijeli na tri glasa. Jednoličnost laganog tempa (koji se ne mijenja tokom kompozicije) donekle ublažava promjenjiva metrika, kojom se ujedno i narušava simetrija stiha. Faktura je u potpunosti homofona, često izoritmčna. Osnovni/dominantni tonski materijal (u prvom i drugom dijelu) predstavlja melodijski obrazac u kojem dominira interval v_2 , kao motivsko jezgro, oko kojeg se prepliću glasovi obrazujući heterofonu strukturu.

Primjer 18

Naslojavanje melodijskog obrasca I dio



Ovako postavljeni melodijski sadržaj se u svojim daljim ponavljanjima postepeno transformiše, naslojava i narasta do petozvučnih klastera a potom se opet svodi na osnovnu početnu poziciju tj. osnovni ton, bez ili sa oktavnim udvajanjima, šireći se u prostoru na cijeli horski ansambl, i osvajajući širi registarski prostor.

Primjer 19

Naslojavanje melodijskog obrasca II dio



Treći dio kompozicije kontrastira smjenjivanjem četvorozvučnih, šestozvučnih i devetozvučnih dijatonskih i hromatskih klastera, a potom u završnom četvrtom dijelu tj. kodise uspostavlja reminiscencija na početke stiheve *Ima jedna modra rijeka, valja nama preko rijeke*. U kodi dominira G

¹⁵ „Značajna redukcija izražajnih sredstva (...) predstavljaju najavu stilskeg zaokreta koji će se jasnije prepoznati tek u drugoj polovini osamdesetih godina“, Z.Komadina, *Najava muzičko-stilskeg zaokreta u kompoziciji Preludijum za modru rijeku Vojina Komadine*.(Komadina, Zoran: 2016)

durski tonični trozvuk (sa mjestimičnim tercnim naslojavanjem), te se kao takva, nakon prethodnog disonantnog sadržaja, izdvaja svojom konsonantnošću i predstavlja efektno dramaturško akcentiranje osnovnog stiha pjesme i njene poruke *Valja nama preko rijeke*.

Primjer 20

Završna sazvučja *Modre rijeke*

G miks. T

Zaključna razmatranja

U skladu sa postavljenom temom rada i navedenim ciljevima, komparativnom analizom izabranih uzoraka došlo se do rezultata koji se mogu razvrstati po liniji arhaično/savremeno ali moguće je uočiti i pojedine postupke koji pripadaju objema kategorijama.

Arhaični folklorni elementi i savremeni kompozicioni postupci u razmatranim kompozicijama su sljedeći:

- arhaični folklorni obrasci su prisutni kroz melodiku heterofone strukture, koja pripada starijoj folklornoj vokalnoj tradiciji (*1. Slovo o rukama iz Tri horske minijature, Gorčin i Modra rijeka*);
- česta je primjena imitacije u primi melodijskih obrazaca uskog ambitusa (*1. Slovo o slovu i Gorčin*) što posljedično dovodi do heterofonog prizvuka ali i do „moderne“ zvučnosti;
- interval sekunde, kao gradivni interval folklornog konteksta, ima učestalu primjenu, kako u melodici tako i u akordici, čak i u okviru savremenih kompozicionih postupaka kao što je punktualizam (u drugoj pjesmi *Prepoznavanje iz Tri horske minijature*);
- završetak melodijskih obrazaca na II st. karakterističan za folkornu melodiku prisutan je u *Gorčinu i Modroj rijeci*;
- repetitivnost kao folklorni element primjenjivan je u *Modroj rijeci*, kao i u *Gorčinu* u vidu ostinatne figure;
- od savremenih kompozicionih postupaka primjenjuju se punktualizam (u drugoj pjesmi *Prepoznavanje iz Tri horske minijature*) i polifonija slojeva, najizrazitija u *Gorčinu i Tri minijature*;
- u kompozicijama su uočljiva dva tipa melodijskih linija: melodije uskog ambitusa arhaičnog/folklornog idioma, najčešće laganog tempa i često dvoglasne fature, ili ekspresivne i skokovite, izgrađene od

- umanjenih i prekomjernih intervala, u brzom tempu (*Gorčin, Kolo*) što ukazuje na njeno ekspresionističko oblikovanje;
- harmonija se kreće u širokom rasponu od atonalne, do izrazito tonalne. U *Tri minijature* dominira atonalnost, u završnom III dijelu *Gorčina* sporadično se izdvajaju tonalna uporišta, dok je tonalnost u *Modroj rijeci* vrlo jasna;
 - dominantne akordske strukture su: sekundni, kvartni i kvintni akordi. Prisutni su i akordi nastali naslojavanjem intervala različite građe, tj. akordi koji su proizašli iz jasno utvrđenih hromatskih nizova (primjer 10 i 11), kao i bikordi nastali kao spoj akorada različite građe (primjer 8). Svi navedeni načini konstrukcije harmonskih sazvučja su uobičajeni za savremenu muziku;
 - izuzetno se javljaju akordi terčne građe, tačnije terčni durski trozvuci, te njihova pojava predstavlja vrlo efektan i osmišljeni muzičko-dramaturški akcenat.

Prožimanje muzičkih i poetskih slojeva, tačnije uticaj tekstualnog sadržaja na oblikovanje muzičkih segmenata ali i cjeline, najuočljivije je u harmonskom sloju muzike i u kreiranju harmonskih kontrasta koji predstavljaju dobar primjer isticanja dramaturškog sadržaja stihova i čvrste tekstualno-muzičke simbioze. U tom smislu, zanimljivo je istaći da se durski trozvuk javlja u završnim taktovima *Modre rijeke*, podvlačeći smisao osnovnog stiha *valja nama preko rijeke*, te se, u širem kontekstu, ovakav harmonski akcenat doživljava kao izvjesno „prosvetljenje“. Pored ovoga, durski trozvuk se javlja i kao završno sazvučje *Gorčina*, kao jedino „svijetlo“ sazvučje kojim se zaokružuju završni stihovi „skažite za vjernost moju“. Uspostavljanje simboličke i asocijativne veze između muzičkog i tekstualnog sadržaja - stihova koji govore o onostranim dimenzijama ljudskog postojanja, primjetno je i u drugoj pjesmi *Prepoznavanje iz Tri horske minijature*. Takođe, završna sazvučja č.4 u drugoj i trećoj minijaturi iz istog ciklusa, pored toga što svojom „konsonantnošću“, u izrazito disonantnom okruženju, naglašavaju njegovo kadencirajuće dejstvo, takva sazvučja svojom mekoćom i konsonantnošću podvlače smisao navedenih stihova.

Svi navedeni rezultati analitičkog sagledavanja horskih kompozicija posljedično doprinose i sagledavanju, tačnije potvrđivanju modernističke i postmodernističke orijentacije kompozitora Vojina Komadine.

Literatura:

- Komadina, Vojin. (1968). *Tri minijature. Za mješoviti zbor*. Stihovi Mak Dizdar. Sarajevo: rukopis [Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine]
- Komadina, Vojin. (1982). *Gorčin. Za tri mješovita hora*. Stihovi Mak Dizdar. Sarajevo: rukopis [Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine]

- Komadina, Vojin. (1986). *Modra rijeka. Za mješoviti hor*. Stihovi Mak Dizdar. Sarajevo: rukopis [Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine]
- Komadina, Zoran. (2016). *Najava muzičko-stilskog zaokreta u kompoziciji Preludijum za modru rijeku* Vojina Komadine. U dr Sonja Marinković, dr Sanda Dodik, dr Dragica Panić-Kašanski (ured.). *Tradicija kao inspiracija* tematski zbornik sa naučnog skupa 2015. godine. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 480–490.
- Radonjić, Ivana. (2012). *Karakteristike muzičkog jezika u horskom opusu Vojina Komadine*. (Magistarski rad, mentor mr Milanka Komadina). Istočno Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu

SUMMARY

SYMBIOSIS OF THE ARCHAIC AND CONTEMPORARY IN CHORAL WORKS BY VOJIN KOMADINA INSPIRED BY THE POETRY OF MAK DIZDAR

MA Valentina Dutina

The poetic context of the composer Vojin Komadina and the poet Mak Dizdar presents a successful symbiosis of a contemporary musical expression and deeper folklore, musical and linguistic layers of the territory on which the authors lived and created their works. The primary goal of the research is the identification of archaic musical patterns which served as a basis in the shaping of choral works *Three Miniatures* (1968), *Gorčin* (1982) and *Blue River* (1986), inspired by Dizdar's poetry. The mentioned choral compositions, created in the second half of the 20th century, indicate the modern and postmodern orientation of Vojin Komadina and contribute significantly to the general comprehension of the composer's stylistic procedure.

Key words: Vojin Komadina, Mak Dizdar, choral music, folklore patterns, modernism, postmodernism.

PRILOG*Slovo o rukama*

Kroz kamen ljuti nosih ruke dvije
 Kao dva znamenata
 Sad mrtve te ruke još uvijek žive
 U srcu ovog kamena.

Prepoznavanje

A na dnu smrti
 Boje će ubo biti bolje.

Kolo

Ruka do ruke, luka do luke
 Ruka u ruci muka u mucu
 Zemlja priteže nebo visoko
 O da sam ptica da sam soko

Gorčin

Ase leži vojnik Gorčin
 U zemlji svojoj na baštini tuždi

Žih a smrt dozivah noć i dan
 Mrava ne zgazih u vojnike odoh

Bil sam u pet i pet vojni
 Bez štita i oklopa
 E da jednom prestanu gorčine.

Zgiboh od čudne boli

Ne probi me kopje
 Ne ustrelj strijela
 Ne posječe sablja

Zgiboh od boli nepreboli

Volju
 A djevu mi ugrabiše
 U robje

Ako Kosaru sretnete
 Na putevima Gospodnjim

Molju
 Skažite za vjernost moju

Modra rijeka

Nitko ne zna gdje je ona
 Malo znamo al je znano

Iza gore iza dola
 Iza sedam iza osam

I još dalje i još gore
 Preko gorkih preko mornih

Preko gloga preko drače
 Preko žege preko stege

Preko slutnje preko sumnje
 Iza devet iza deset

Tamo dolje ispod zemlje
 i onamo iznad neba

I još dublje i još jače
 Iza šutnje iza tmače

Gdje pijetlovi ne pjevaju
 Gdje se ne zna za glas roga

I još huđe i još luđe
 Iza uma iza Boga

Ima jedna modra rijeka
 Široka je duboka je

Sto godina široka je
 tisuć ljeta duboka jest

O duljini i ne sanjaj
 Tma i tmuša neprebolna

Ima jedna modra rijeka

Ima jedna modra rijeka
 Valja nama preko rijeke

POSTMODERNA POLISTILISTIČNOST U *TUŽNIM PESMAMA* VOJINA KOMADINE

mr Ivana Cerović

msr Peđa Hart

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

E-mail: ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Ciklus solo pjesama Tužne pesme pripada posljednjoj stvaralačkoj fazi Vojina Komadine koja se odvija devedesetih godina prošlog vijeka. U tom periodu se kompozitorov dotadašnji avangardni muzički jezik koji prati savremene tokove muzičke moderne, postepeno transformiše i pojednostavljuje revitalizirajući tonalnost uz primjenu redukcije kompoziciono-tehničkih sredstava i uspostavljanje veze sa srpskim nacionalnim i duhovnim idiomom. Ciklus je nastao u turbulentnom periodu kompozitorovog života, kada zbog ratnog stanja u državi odlazi iz Sarajeva, grada u kojem je živio i stvarao i predstavlja svojevrsan krik i očajanje pojedinca nad strašnom sudbinom. U radu će fokus biti na elementima različitih muzičkih stilova koji se uočavaju a koji su isprepleteni i drugačije organizovani u postmodernom maniru.

Ključne riječi: Vojin Komadina, *Tužne pesme*, postmodernizam, polistilizizam

Druga polovina XX vijeka na domaću muzičku scenu uvodi postmodernu u kojoj kompozitori svoje avangardne poetike usmjeravaju ka tradicionalnim načelima, „unoseći u preovladavajuća avangardna okruženja svojih novih dela sadržaje i kompoziciono-tehničke elemente muzike iz vremena pre avangarde, otvorivši se prema svim stilovima i ukupnom istorijskom nasleđu muzike, kako umetničke, tako i folklorne. Time su, s jedne strane, revidirali svoj odnos prema tradiciji oblikujući jedan novi vid njene interpretacije, a sa druge strane, tim svojim okretanjem tradiciji, bivši avangardisti su istovremeno afirmisali avangardu kao vrednost ukupnog muzičkog nasleđa, i samokritički je uveli u jedan novi komunikacijski prostor muzike“ (Veselinović-Hofman, 2007: 250). Autori će u radu uočavati elemente egzistencije različitih stilova u *Tužnim pesmama*, njihovu isprepletenost i izjednačenost koja baca novo svijetlo na ukupno muzičko naslijeđe ali i afirmiše novu vrstu muzičkog jezika u okviru postmoderne. Kao jedna od odlika postmoderne savremene muzike druge polovine XX vijeka, ispoljava se i nova jednostavnost, koja se ogleda kroz „elementarnu simplifikaciju zvučnog plana i transfer složenih struktura unutar muzičke forme i kompozitorske prakse“ (Mitrović, 2015: 14). U pitanju je kompozitorska praksa zasnovana na „redukcionističkom tretiranju muzičkog materijala, sa akcentom na simplifikaciji muzičkog jezika, čime se dobija prozaična i pregledna faktura redukovanog sadržaja, uz muzički jezik koji varira od atonalnog do tonalnog, koji se ravnopravno nalaze u ovim djelima.“ (Mitrović, 2015: 15) Ovakav muzički jezik jeste

postmodernistički, ali sama poetika predstavlja nov vid interpretacije i nadgradnju modernizma a ne radikalno odbacivanje, kako se na prvi pogled može učiniti.

Ciklus solo pjesama *Tužne pesme* (1993) pripada posljednjoj stvaralačkoj fazi Vojina Komadine (1933–1997) koja se odvija devedesetih godina prošlog vijeka. Naime, faza postmoderne je prema Čavloviću započela *Koncertom za klavir i orkestar br. 2* (1978) u kojem su elementi postmodernog muzičkog jezika evidentni na različitim nivoima. Međutim, u kompozicijama koje slijede osamdesetih godina u okviru postmodernog jezika uočavaju se i elementi nove jednostavnosti, koja će se naročito afirmisati u kompozicijama nastalim devedesetih godina. U tom periodu se kompozitorov dotadašnji muzički jezik, postepeno transformiše i pojednostavljuje revitalizirajući tonalnost uz primjenu redukcije kompoziciono-tehničkih sredstava. O novoj jednostavnosti, evidentno prisutnoj u ovom ciklusu, autori rada su već pisali (Cerović, Hart: 2019), dok će u ovom radu cilj biti osvjetljavanje i prikazivanje elemenata različitih muzičkih stilova koji se uočavaju u okviru postmodernog manira kao i ukazivanje na prisustvo elemenata duhovne, prevashodno pravoslavne muzike u ovoj kompoziciji ali i kompozitorovoj fazi stvaralaštva u kojoj je prikazano djelo nastalo.

Osim *Tužnih pesama*, u posljednjoj fazi stvaralaštva Vojina Komadine nastali su još ciklus *Mileševa* – I freska za simfonijski orkestar *Beli anđeo* (1987), II freska za simfonijski orkestar *Sveti Sava* (1991/1993), ciklus solo pjesama *Tražim pomilovanje* (1986), na stihove Desanke Maksimović, *Opelo Jasenovačko* (1992/1994) za mješoviti hor, i posljednja Komadinina kompozicija, solo pjesma *Bojana, đevojko* (1995). Iz nabrojanih naslova je jasno da je sadržaj kompozicija nastalih u sutonu svog stvaralačkog i životnog doba kompozitor vezao za srpsku literaturu čime je uspostavio vezu i sa nacionalnim idiomom. Folklor, koji je uvijek, na neki način, prisutan u Komadininom muzičkom jeziku¹, u *Tužnim pesmama* se ispoljava indirektno, kroz detalje koji asociraju na tradiciju i običaje, narodne i crkvene.

Tužne pesme predstavljaju ciklus od četiri solo pjesme nastale na stihove Dušana (Duška) Trifunovića (1933–2006). „Kompozicija je premijerno izvedena 15. maja 1993. godine na Drugoj tribini kompozitora u Sremskim Karlovcima, u izvođenju sopranistkinje Radmile Smiljanić i pijanistkinje Ljubice Grujić.“ (Cerović, Hart: 2019). Reakcija javnosti i publike je bila pozitivna o čemu svjedoče kritički prikazi događaja sa tribine u tadašnjoj štampi (Politika, Borba maj 1993).²

Četiri pjesme koje čine tematski homogen ciklus *Tužne pesme* su odabrane iz različitih Trifunovićevih zbirki poezije, a o načinu na koji je

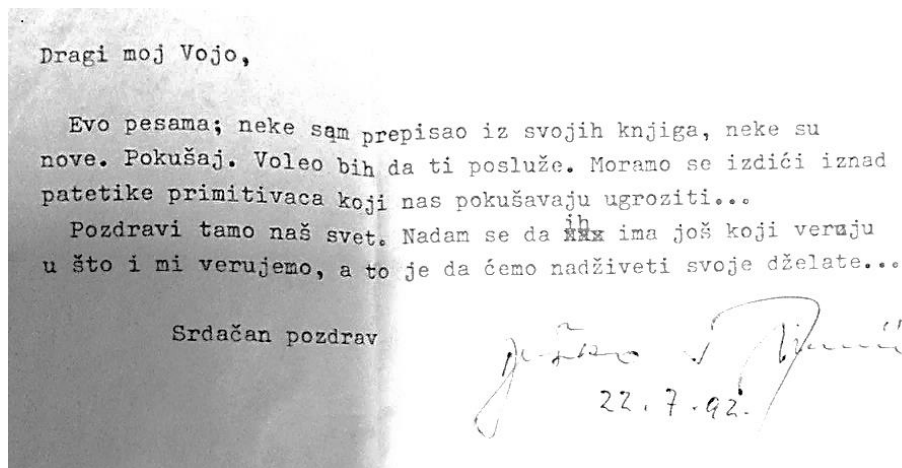
¹ „Vrlo je teško izdvojiti folklorna i nefolklorna muzička dela. Samim tim što nosim svoje određeno nacionalno obeležje tako isto i moja muzika nosi nacionalno obeležje bez obzira na naziv kompozicije. Ja folklorno mislim bez obzira o kojoj temi govorim i koja je muzička tema dominantna.“ Gorana Doliner (Doliner, 1978).

² Vidi više u (Cerović, Hart: 2019).

Komadina došao do njih i dobio slobodu da ih smjesti u nov kontekst svjedoči pismo Duška Trifunovića iz 1992. godine.

Slika 1

Pismo Duška Trifunovića iz 1992. godine



Uprkos svedenosti i prozaičnosti muzičkog materijala, ovaj ciklus je nastao u vrlo turbulentnom i stresnom periodu kompozitorovog života. Ratno stanje u državi, odlazak iz Sarajeva, grada u kojem je živio tridesetsedam godina i u kojem je stvorio najpriznatija djela, stekao mnogobrojna priznanja za svoj stvaralački rad, ostao bez mnogih prijatelja, teško je podnio. “Izgubio sam prijatelje, divne ljude i divnu sredinu u kojoj se stvaralo, gde sam proveo verovatno najlepší deo svog života. Izgubio sam najveći deo onoga što sam četrdeset godina svog kompozitorskog stvaralaštva radio. Nemam svojih nota, svojih dela, čak ni onih koja nikad nisu izvođena, nemam svog *Trećeg klavirskog koncerta* koji sam završio par dana pred odlazak iz Sarajeva... a da apsurd bude veći, taj *Treći klavirski koncert* zove se *Autoportret*... Nemam četiri celovečernja baleta u koja sam uložio najveći deo života, *Prvu i Drugu simfoniju*, onoliku literaturu... Nemam više tu atmosferu, ne mogu da nadoknadim dugogodišnje stvaralaštvo, ne mogu da nadoknadim prijatelje jer se prijateljstvo ne stiče preko noći...” (Radović, 1995)³ Prividna mirnoća u ciklusu je “kamena”, turobna i mračna i predstavlja svojevrstan krik i očajanje pojedinca nad strašnom sudbinom.

Prva pjesma *Ne bih mogla* je strofična, sadrži četiri strofe (distiha) koje se muzički doslovno ponavljaju sa umetnutim klavirskim prelazima između. Tempo je *Sostenuto tranquillo* sa povremenim smjenjivanjem takta 4/2 i 5/2. Vrsta takta, duža notna vrijednost (polovina) kao jedinica mjere i odsustvo

³ Na kraju navedenog intervjua kompozitor svira odlomak iz *Tužnih pesama* sjećajući se Sarajeva.

dinamičkog nijansiranja (cijelim tokom pjesme je *pp*) ukazuju na ranu muziku, a melodijske karakteristike kao što su ravnomjerni hod polovina, postupni pokret bez skokova, peti stupanj kao inicijalis, postepeni ulazak naniže u prvi stupanj kao finalis uz modalna tonsku osnovu, ukazuju na sličnost sa melodijama gregorijanskog koral. U fakturi se uočava ležeći ton sa kojim melodija obrazuje jednostavno višeglasje koje podsjeća na rane srednjovjekovne oblike gimel i fo-burdon. Klavirska dionica je organizovana tako da upućuje na četvoroglasni horski stav u kojem unutrašnji glasovi udvajaju dionicu soliste a spoljni glasovi predstavljaju oktavno udvojen ležeći ton. Ovako organizovana faktura prve pjesme asocira na horsku fakturu *Opela jasenovačkog*⁴ što se može dovesti u vezu sa pravoslavnom duhovnom muzikom, čemu dodatno doprinosi madrigalistički oslikan zvuk crkvenih zvona. Kontrast u pjesmi postignut je smjenom tonalnih-modalnih centara na polustepenom rastojanju što nije odlika stare muzike već romantičarskog doba na ovamo, a slično je i sa registarskom promjenom u prelazima koja može da ima orkestarsku asocijaciju. Strofična forma pjesme sa jednostavnom unutrašnjom strukturom ukazuje na klasične formalne obrasce.

“Snažnom utisku koji pjesma ostavlja doprinosi sa jedne strane potpuna melodijska i harmonska statičnost, zvučna svedenost, prozaičnost fakture, a sa druge strane jak tonalni, polustepeni kontrast koji donosi ovako organizovano smjenjivanje strofa i prelaza” (Cerović, Hart: 2019).

Primjer 1

V. Komadina, *Tužne pesme*, prvi stav Ne bih mogla, t. 1–13

Не бих могла

Sostenuto tranquillo

Canto

Piano

Не бих мог - ла не бих хте - ла још је - дин - пут

⁴ Komadinina neliturgijska duhovna kompozicija napisana za mješoviti hor od osam stavova koji predstavljaju kombinaciju crkvenih i poetskih tekstova.

U drugoj pjesmi *Zlo nas prati*, metrička sloboda u obilježenoj vrsti takta bez mjere u tempu *Andante* je u tijesnoj vezi sa crkvenom melodijom koju kompozitor koristi kao citat. Citatnost u ovoj pjesmi predstavlja postmodernističko „oslanjanje na srodne grane umetnosti u vidu „pozajmljivanja“ već postojećih dela ili samo njihovih odlomaka, što za rezultat ima neograničene i raznovrsne mogućnosti interpretacije. To je osnova (muzičke) intertekstualnosti, preciznije višeznačnosti koja se uspostavlja između muzičkih sadržaja kao preovlađujućih u jednom muzičkom ostvarenju, i onih koji su u njega uneti.“ (Veselinović-Hofman, 2007: 278) „Melodija pjesme predstavlja odlomke (formule) iz srpskog crkvenog napjeva *Ninja sili* (Stefanović, 1975), domestika Kir Stefana Srbina, iz XV vijeka⁵. Citirani napjev⁶ je jednoglasan, umjereno melizmatičan i izgrađen kombinovanjem devet melodijskih formula⁷ (A, B, C, D, E, F, G, J)⁸. Komadina koristi pojedine melodijske formule, praveći svoj redosljed: B', A, A, A, A', c, B', A, A, A, b, B', c, C', C, J, A, A, A, H, b, H, A.“ (Cerović, Hart: 2019)

⁵ „Napjev je iz Liturgije predeosvećenih darova koji se peva umesto Heruvimske pesme“ (Stefanović, 1975: 59).

⁶ Osim u drugom stavu *Tužnih pesama*, crkvenu melodiju kao citat Komadina je iskoristio i u svom *Koncertu za klavir br. 2* (1978), u čijem se drugom stavu uočava srpski crkveni napjev *Agios o Teos* Isaije Srbina, takođe iz XV vijeka.

⁷ „Izgradnja napjeva kombinovanjem melodijskih formula je karakteristika i vizantijske muzike, a formula predstavlja kombinaciju nekoliko neuma koja je u transkripciji predstavljena ritmičkim i melodijskim pokretom“ (Stefanović, 1975: 5–6).

⁸ Formule su po važnosti označene velikim slovima od kojih se neke više puta ponavljaju. Kad su formule delimično varirane uz slovo je stavljen zarez. Mala slova označavaju delove melodijskih formula (Stefanović, 1975: 5).

Primjer 2Kir Stefan Srbin, *Ninja sili*

Koristeći srednjovjekovni crkveni citat u savremenom postmodernom kontekstu Komadina u ovom stavu ciklusa gradi neoklasičnu formu varirano strofične pjesme sa obrisima trodjelnosti. U prvoj strofi uočava se pedalna «gajdaška» kvinta koja ukazuje na folklor, a kvintni akord koji se formira naslojavanjem na savremeniju kompozicionu praksu. Druga strofa zadržava isti početni redoslijed formula ali sa melodijskim, harmonskim i tonalnim variranjem čime se citat stavlja u drugačije svjetlo. Za razliku od kvintnih sazvučja u prvoj strofi, u drugoj strofi se višeglasje usložnjava kroz dominaciju tercnihi akorada i akorada sa dodatim disonancama, uz pomjeranje fundamenta sekundnim pokretom naniže. Dominacija tonalne sekvence i

uvođenje novog tematskog materijala (formula c) u srednjem dijelu pojačava impuls razvojnosti i kontrasta što ukazuje na prelazni oblik između strofične i trodijelne pjesme. Sekundno silazne sekvence, tonalni odnosi između odsjeka (pretežno kvintni) i kadence (pretežno plagalne) ukazuju na neoklasični/neobarokni uzor u formiranju tonalnog plana, svakako drugačijem nego što je bio slučaj u prvoj pjesmi. Na polju harmonskog jezika se uočava stilska raznovrsnost u dijapazonu od unisona kao asocijacije na izvorni oblik citata, preko paralelnih kvinti i terci kao ranih oblika višeglasja, kvintnih i tercnihi akorada i akorada sa dodatim disonancama kao sredstava novije prakse.

Primjer 3

V. Komadina, *Tužne pjesme*, drugi stav *Zlo nas prati*, t. 1–10

ЗЛО НАС ПРАТИ

Andante

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords with figured bass notation (7, 5, 4, 7) and dynamic markings (p). The vocal line has lyrics in Cyrillic and Latin script. The score is divided into three systems, each with a vocal staff and a piano staff. The first system starts with a piano dynamic marking and a '7' figured bass. The second system has '5' and '4' figured bass. The third system has a '7' figured bass. The tempo is marked 'Andante'.

Lyrics (Cyrillic): ЗЛО НАС ПРАТИ

Lyrics (Latin): beh o - gab - na po mo - ne je na - ja suh. ka ne - po gab - na

Lyrics (Latin): kog ce ni - bog gy - ro ce - ka

Za razliku od prve dvije, u trećoj pjesmi *Dolazi dan* dominira sekunda kao inicijalni impuls i gradivni element horizontalne, melodijske komponente, ali ovog puta i vertikalne klusterske komponente.

Primjer 4

V. Komadina, *Tužne pesme*, treći stav *Dolazi dan*, t. 1–6

6

ДОЛАЗИ ДАД

Grave
Tempo rubato

Све ће се зна-тии што се ни-је
зна-ло да-на-зи гаи го-на-зи гаи
у-за-луг се кпи-ло о-то што се ве-ло
у-ме-тии нас у-ме-тии нас те су-гу за-о

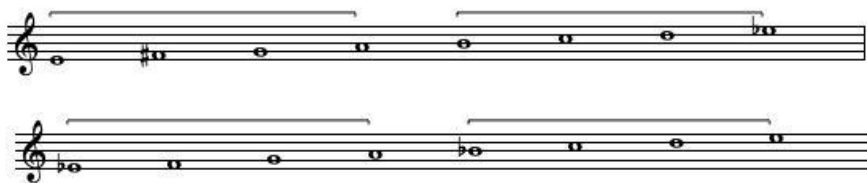
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

Sličnost sa prve dvije pjesme susrećemo u tretmanu melodije koja ravnomjernim polovinskim hodom i postupnim kretanjem asocira na staru muziku. Arhaičnom prizvuku doprinosi i dominantno prisustvo pedalnog tona, kao i odzvuci u dionici klavira koji predudarima, sekundnim sazvučjima i oktavnim odjecima podsjećaju na zvuk zvona. Međutim, mnogo više elemenata u trećoj pjesmi ukazuje na tokove savremene muzike dvadesetog

vijeka, a to su prvenstveno sintetičke ljestvice. „Specifičnost tonalne osnove ogleda se kroz naizmjeničnu pojavu dvije sintetičke ljestvice. Prvi modus (*e-fis-g-a-h-c-d-es*) sačinjen je od molskog tetrahorda (2-1-2-1), na mjestu prvog, i tetrahorda istarske ljestvice (1-2-1-2) na mjestu drugog tetrahorda, međusobno povezanih cjelostepenim dijazeuksisom. Drugi modus (*es-f-g-a-b-c-d-e*) konstruisan je od dva lidijska (cjelostepena) tetrahorda spojena polustepenim dijazeuksisom.“(Cerović, Hart: 2019)

Primjer 5

Sintetički modusi – ljestvična građa treće pjesme



Osim pojave dva konstruisana modusa koja nisu u obimu čiste oktave (prvi je u obimu umanjene (*e-es*) a drugi u obimu prekomjerne oktave (*es-e*)), što je već upadljiv iskorak od tradicionalnih modusa, uočava se i njihova savremenija primjena u datom muzičkom kontekstu. Naime, „Komadina potencira izvjesni dualizam ova dva ljestvična pola (kao potencijalne dvije tonike), suprotstavljajući ih, a zatim ih dajući u istovremenom harmonskom zvučanju, pa čak i u samoj kadenci pjesme.“(Isto) Melodijska gradacija koju čine fragmenti pomenutih ljestvica prisutna je u oba dijela dvodjelne forme i praćena klsterskim strukturama, još jednim elementom novije kompozicione prakse. Klavirski prelaz koji razdvaja dva dijela u makroformi predstavlja zvučni vrhunac jer donosi sintezu dvije ljestvice kroz ekspresionističke miksturane paralelizme u kojima je u paralelnom kretanju sekstakorada i kvartsekstakorada sakriven tonski niz oba modusa. Miksture su povremeno presječene oktavnim odjecima „zvona“ koji donose reminiscenciju na prvu pjesmu.

Primjer 6

V. Komadina, *Tužne pesme*, treći stav *Dolazi dan*, t. 9

Ovakvom organizacijom višeglasja i raznolikošću ljestvičnih struktura u trećoj pjesmi uspostavljen je evidentan osjećaj tonalnosti uz istovremeno vješto izbjegnuta tradicionalna rješenja (najprije ona vezana za dursko-molski-modalni sistem).

Dok je u drugoj pjesmi prisutna citatnost, u posljednjoj, četvrtoj pjesmi *Dabogda* uočava se autocitatnost, još jedna od karakteristika postmoderne (ali i jedinstvenog stila Vojina Komadine). Naime, lagani uvod kojim počinje pjesma identičan je početku *Refraina VI Lindā*. Ovaj refren već po samom nazivu ukazuje na inspiraciju folklorom, a ova igra iz Dubrovnika (ili okoline), uz *Nijemo glamočko kolo*, igru iz zapadne Hercegovine je, prema riječima Zorana Komadine, „kroz dugi niz godina prisutna u stvaralačkoj mašti Vojina Komadine i on im se vraćao (kao metaforičkim refrenima) više puta. *Nijemo glamočko kolo* i *Lindā* se pojavljuju, pod istim nazivom, u orkestarskoj kompoziciji *Svita igara* (1972), kao treći i četvrti stav. Ritmički i melodijski obrasci karakteristični za ove dve igre javljaju se i u većem broju drugih kompozicija u kojima često ne formiraju zasebne/zaokružene celine. *Lindā* – igra za simfonijski orkestar, nastala 1953, prva je orkestarska kompozicija Vojina Komadine“ (Komadina, Zoran: 2017). Takođe, posljednja kompozicija Vojina Komadine *Bojana, djevojko* (1995), počinje ritmičkim i melodijskim uvodnim obrascem iz *Lindā*. Tako da ne možemo da ne uočimo podudarnost i ne osvrnemo se na riječi Ivana Čavlovića prema kojima je “Komadina komponovao jednu vječnu melodiju s vremena na vrijeme je ornamentirajući savremenošću i modernošću“ (Čavlović, 2017).

Primjer 7V. Komadina: *Refrain VI Lindo*, početak

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a piece. The score is written on two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "Andante" and the dynamic is "Pieno". The music begins with a whole note chord in the right hand, followed by a series of eighth notes. A fermata is placed over the first measure. The second system continues the melodic line in the right hand, featuring a series of eighth notes and a final whole note chord. The left hand provides a simple accompaniment with a few notes and rests. The score is annotated with "1" at the beginning, "Pieno" on the left, and "V. Komadina" on the right. There are also some handwritten notes and markings, including a "ff" dynamic marking and a "rit." marking.

Primjer 8V. Komadina: *Tužne pesme*, treći stav *Dabogda*, početak

U posljednjoj pjesmi *Tužnih pesama*, osim uvodnog obrazca koji je direktan citat motiva iz *Refraina VI Lindo*, folklorni uzor se očitava u više slojeva, kroz tretman teksta, postupni, ravnomjerni hod u dionici soliste, kao i metriku trodjelnog dvanaesterca ali i turobni karakter koji se osjeća u deklamovanju stihova i ukazuje na obredne tužbalice. Čini se da je folklorni karakter sirove balkanske goleti i kamenjara dodatno markiran ogoljenom klavirskom fakturom i teškim disonantnim sazvučjima. Postupni, ravnomjerni hod u dionici soliste, kao i metriku trodjelnog dvanaesterca koja se osjeća u deklamovanju stihova i ukazuje na obredne tužbalice. Sveobuhvatni klaster u najnižem registru upućuje na stil Pendereckog ili srednju stvaralačku fazu Vojina Komadine, kao i hromatska sazvučja iznad klastera. „Ljestvični i harmonski gradivni okvir pruža treći Mesijanov modus sa karakterističnim rasporedom 211-211-211....s tim da tek klavirska pratnja otkriva kompletnu ljestvičnu strukturu koja se najjasnije manifestuje u repriznom odsjeku kroz nizanje fonova petozvučnih i šestozvučnih akorada koji su kompletno produkt iste.“ (Cerović, Hart: 2019) Mesijanov modus, kao element francuske avangarde 20. vijeka u ovoj pjesmi je tretiran na postmoderan način, u službi boje kojom se fraze donose u drugačijem svjetlu. Iako je, kao i u prethodnoj pjesmi, odabrani ljestvični obrazac atonalan, postupni pokret i razvoj melodije te uporišni ton koji se u vidu isona pojavljuje, nameće tonalnost in E, što samo potvrđuje postmoderno koegzistiranje tonalnosti i atonalnosti u istoj ravni, odnosno istom kontekstu. Još jedan savremeni momenat se ogleda u

tretmanu dionica soliste i klavira, koji doživljavaju potpunu afirmaciju i razdvojenost, započetu još u prethodnoj pjesmi. Sa druge strane, neoklasičnost je svo vrijeme prisutna u formi, koja je u ovoj pjesmi prelazni oblik *a-a1-b-a2*.

Ciklus *Tužne pesme* na makroplanu spaja i suočava najrazličitije stilske elemente sa ciljem dočaravanja smisla literarne podloge: od faktura koje ukazuju na rane oblike višeglasja, arhaičnosti i asocijativnosti u prvoj pjesmi, citatnosti kao elementa postmoderne u drugoj pjesmi uz paralelizam „praznih“ intervala i kvinte kao preovlađujućeg sazvučja, ali i obrisa savremenosti kroz akorde sa dodatim disonancama i ekspresionizma sa folklornim uporištem, preko elemenata impresionizma koji se u trećoj pjesmi ispoljavaju kroz cjelostepenost prisutnoj u jednom ljestvičnom nizu, ali i razloženim akordima i razduenoj fakturi uz avangardne klastere, konstruisane ljestvice, višeslojnost fature kroz ekspresionističke miksturane paralelizme, do elemenata poljske i francuske avangarde koji se u posljednjoj pjesmi ogledaju kroz potpuni klaster i ljestvičnu strukturu koja, na postmoderan način suočava tonalnost i atonalnost. Prisustvo neoklasicizma se ogleda u klasičnim, prostim formama pjesme u cijelom ciklusu, a skupa sa pobrojanim elementima neizostavno je spomenuti jedinstven segment sveprisutne folklorne misli kod Komadine. Takođe, korišćeni citat iz pravoslavne duhovne muzike u drugoj pjesmi uz brojne druge asocijacije na elemente duhovne muzike u kompletnom ciklusu ukazuju na vezu i uticaj duhovne, naročito srpske muzike na stvaralaštvo Vojina Komadine, koje je posebno dominantno u kompozicijama nastalim devedesetih godina.

Kao što je istaknuto, ciklus pripada posljednjoj kompozitorovoj stvaralačkoj fazi, koja je okarakterisana kao faza nove jednostavnosti ili osjećajnosti u okviru postmoderne, u odnosu na ranije faze neoklasicizma, avangarde i folklorne faze, ali slobodno se može primijetiti kako su u ciklusu sabrani gotovo svi stilski elementi cjelokupnog prethodnog stvaralaštva bez negacije ijednog od njih, te da tzv. „Stilski zaokret“ (ka postmoderni, sa polistilizmom kao karakteristikom) kod Komadine predstavlja (samo) prirodni razvojni put i (na neki način) njegovo zaokruženje. Kao prilog možda donekle može poslužiti osvrt Vojina Komadine vezan za podjelu njegovog stvaralaštva na pomenute faze:

„(...) Slažem se sa takvom podelom, samo ima jedna terminologija koju ne prihvatam. U pitanju je avangarda. To bi značilo da sam nekad bio avangardan, a sad više nisam. Avangarda je uvek u vremenu sadašnjem. Svaka epoha nosi svoju avangardu. Ono što mi danas zovemo avangardom je period šokantnosti. (...) To nazivamo avangardom zaboravljajući da je to tadašnja avangarda, što je danas nova osećajnost, novi realizam i sl. (...) Avangarda danas je svako istraživanje novog! Ona nije povratak na staro ako se koristi melodija ili čista harmonija, jer ona sublimira prethodno krećući se ka novom. Avangarda nije šok. Svaka avangarda je u znaku sinteze oslanjanjem na prošlost i stremljenjem ka budućnosti... Muzika se razvija u

znaku spiralno spojenih krugova u kojima se prepoznaju temelji i njihova nadogradnja. “ (Čavlović, 2017: 67)

Literatura

- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа: Нова једноставност у Тужним песмама Војина Комадине, *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2019*, Бања Лука (у припреми за штампу).
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*, Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Комадина, Војин. (1993). *Тужне песме* за женски глас и клавир. Партитура, рукопис.
- Комадина, Зоран. (2016). Најава музичко-стилског заокрета у композицији Прелудијум за Модру ријеку Војина Комадине. У др Соња Маринковић, др Санда Додик, др Драгица Панић-Кашански (уред.). *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2015. године*. Бања Лука. Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске. 480–490.
- Komadina, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine. *Muzika* (1), 119–140.
- Mitrović, Radoš. (2015). Nova jednostavnost kao oblik kritike postmodernizma, *Muzika* (1), 8–19.
- Pismo Duška Trifunovića Vojinu Komadini, 22. 07. 1992, porodična arhiva.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/I, Београд, 55–58.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Muzika* (1), 106–118.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti. Izvori i sjećanja*, Бууbook , Sarajevo, 51–70.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. ур. (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд.
- <https://www.youtube.com/watch?v=u0MmlWaVw-4> Emisija Vojin Komadina, Čovjek i vrijeme, RT Sarajevo, 1978.
- Radović, Pero. (1995). Intervju sa Vojinom Komadinom za RTCG, dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=rbRyoaLMmh8>
- <http://vojinkomadina.wikispaces.com/Solisticka>, приступ 30. XII. 2017.

SUMMARY

POSTMODERN POLYSTYLISM IN SAD SONGS BY VOJIN KOMADINA

MA Ivana Cerović, MA Hart Peđa

A solo songs cycle called "Sad songs" (1993) belongs to the last creative phase of Vojin Komadina which lasted throughout the last decade of the 20th century. During that period, the composer gradually transformed and simplified his previous avant-garde musical expression which followed the contemporary flows of modern music, revitalizing tonality, reducing the composition techniques and establishing a deeper

connection with Serbian national idiom. The cycle originated during the turbulent period of the composer's life, after he left Sarajevo, the city he lived and composed in, due to the state of war and it represents a sort of an individual's cry of despair over a dreadful fate. In this paper, the focus will be on the elements of different music styles, entangled and organized in a postmodernist manner.

Key words: Vojin Komadina, Sad songs, postmodernism, polystylism.

ПРИМЈЕНА ТЕОРИЈЕ СКУПОВА КАО АНАЛИТИЧКЕ МЕТОДЕ У КОМПОЗИЦИЈИ *MINAS TIRIT* МИЛОША ЗАТКАЛИКА

мр Милена Зеленовић

ЈУ Музичка школа “Стеван

Стојановић Мокрањац” Бијељина

Емаил: milenazelenovic67@gmail.com

УДК: 781.21

78.071.1 Заткалик, М.

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Теорија скупова, као аналитички метод првенствено је намјењена репертоару атоналне музике. Најзначајнији допринос у развоју теорије скупова дао је Ален Форт, који је појмове тонских и интервалских класа значајно проширио, бавећи се систематском проблематиком њихове повезаности. Циљ овог рада је да, помоћу теорије скупова, прикаже релације скупова, надскупова и подскупова у композицији *Minas Tirit* Милоша Заткалика.

Кључне ријечи: Теорија скупова, аналитичке методе, тонске класе, Милош Заткалик, *Minas Tirit*

Minas Tirit – Милош Заткалик

Тонална музика разликује хоризонталу и вертикалу анализиране композиције. Другачије се понаша мелодија, другачије хармонија. Ако нема тоналитета, могуће је да се та разлика укида па је теорија скупова примјењива и на мотиве и на сазвуке. Теорија скупова као аналитички метод првенствено је намјењена репертоару атоналне музике. Најзначајнији допринос у развоју теорије скупова дао је Ален Форт, који је појмове тонских и интервалских класа значајно проширио, бавећи се систематском проблематиком њихове повезаности. Теорија скупова изворно потиче из математике и представља теоријски оквир за описивање и анализу тонских структура музике који се опирају интерпретацији у терминима конвенционалне тоналности или 12-тонског серијалног система, а који се налази у сржи музике (Форте, 1973).

У преводу са измишљеног зиндарин језика *Minas Tirit* значи *Торањ страже* или *Торањ надзора*, оригиналног назива *Minas Anor*, а представља измишљени град и замак у књигама Џона Роналда Рауела Толкина. Композиција је настала 1985. године у Београду, а писана је за симфонијски оркестар. Партитура је записана in C са уобичајеним октавним транспозицијама. У формалном смислу представља једну сложену тродјелну цјелину, уоквирену уводом и кодом.

Милош Заткалик *Minas Tirit* – формална шема

Табела 1.

Minas Tirit – формална шема

Дио	А (10-70)				Б (71-163)			/	А1 (177- 230)	Кода (231 - 298)
Одсјек	Увод (1-8)	а (10- 36)	Прелаз (36-41)	б (42- 70)	а (71- 87)	б (88- 113)	ц (114- 163)	Прелаз (164- 176)	б а	/
Темпо	<i>Andante</i>	<i>Piu mosso</i> <i>Risolto</i> <i>Presto molto</i>	<i>Poco</i> <i>sostenuto</i>	<i>Lento</i> <i>tranquillo</i> <i>poco rubato</i>	<i>Molto agitato</i>	<i>Presto</i> <i>estatico</i>	<i>Tranquillo</i> <i>quasi doppio</i> <i>meno</i>	<i>Lento</i> <i>sostenuto</i>	<i>Animato</i>	<i>Prestissimo</i> <i>possibile</i> <i>Frenetico e</i>

Преплитање тематског материјала у репризи онемогућава дефинисање јасних граница између првог и другог одсјека. Током излагања материјала често се смјењују тематске референце оба одсјека дијела А, због чега реприза наступа као формална цјелина.

Примјена теорије скупова у композицији *Minas Tirit*

Табеларни преглед скупова дијела А

Име сваког скупа тонских класа је састављено од два броја одвојена цртицом. Први број у називу скупа се односи на укупан број елемената у скупу и представља укупан број тонских класа и назива се кардиналним бројем. Други број је редни број и односи се на положај скупа у табели (Cook, 1987).

У табели 2. уочљиво је понављање одређених скупова кроз инструменте, као што је случај скупа 5-3 који се јавља у одсјеку а у контрабасу, клавиру и кларинету. Сегментација је резултирала скуповима који немају велики број елемената између 3 и 6, што искључује могућност преиспитивања релација комплементарности. Скупови тонских класа и класе скупова се међусобно пореде или према садржају тонских класа, или према садржају интервалских класа, дакле према два својстава која их примарно одређују. Поређењем скупова можемо да откријемо да су потпуно различити и да уопште немају заједничких елемената, да су идентични или да посједују одређене степене сличности, симиларитета и еквиваленција на основу чега их можемо довести у међусобну везу. Фреквентно јављање одређених скупова идентичног садржаја тонских класа или еквивалентних примарних форми, који могу бити значајни за хармонску димензију звука, можда чак за обје, или неког другог степена сродства представљају кључ разумијевања кохерентности музичког дијела, тј. повезаности структуре на основу распоређености тонских класа. У

случају да у композицији постоји таква група скупова захваљујући којој се могу повезати кључне тачке музичког тога, онда је композиција структурно повезана (*connected structure*) (Bent *et al.*, 1987).

Табела 2.

Резултати сегментације скупова по инструментима у уводном одсјеку и дијелу А.

Уводни одсјек (1-9)	А (10-70)		
	а (10-36)	прелаз (36-41)	б (42-70)
Контрафагот 3-5 [0, 1, 6]	Труба 4-12[0, 2, 3, 6]	Хорна 7-4[0,1, 2, 3, 4, 6, 7]	Флаута 3-2[0,1, 3] 5-33[0, 2, 4, 6, 8]
Фагот 5-4[0, 1, 2, 3, 6]	Виолончело 5-3[0,1,2,4,5]		Кларинет 4-12[0, 2, 3, 6] 4-27[0, 2, 5, 8]
Хорна 3-8[0, 2, 6]	Контрабас 5-3[0, 1, 2, 4, 5]		Клавир 3-4[0, 1, 5]
	Дрвени дувачки инструменти 6-1[0, 1, 2, 3, 4, 5] 7-11[0, 1, 3, 4, 5, 6, 7]		Виолина 5-22[0, 1, 4, 7, 8]
	Хорна 5-1[0, 1, 2, 3, 4]		Флаута и обоа 9-7[0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10]
	Тромбон 3-2[0, 1, 3]		Харфа 4-3[0, 1, 3, 4]
	Дрвени дувачки инструменти 6-224[0, 1, 3, 4, 6, 8] 9-4[0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9]		Челеста 3-4[0, 1, 5]
	Клавир 7-14[0, 1, 2, 4, 6, 7, 8] 5-3[0, 1, 2, 4, 5]		Клавир 3-4[0, 1, 5]
	Кларинет 5-3[0, 1, 2, 4, 5]		Виолина 5-22[0, 1, 4, 7, 8]
	Клавир 4-3[0, 1, 3, 4] 9-2[0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9]		Виолина и виола 6-1[0, 1, 2, 3, 4, 5]
	Виолине и виола 3-1[0, 1, 2] 3-2[0, 1, 3]		Виолончело и контрабас 3-3[0, 1, 4]

Гудачки инструменти 7-2[0, 1, 2, 3, 4, 5, 7]		Пиколо флаута, фалуа, обоа и кларинет 5-1[0, 1, 2, 3, 4]
Флаута и обоа 4-12[0, 2, 3, 6] 5-2[0, 1, 2, 3, 5] 6-1[0, 1, 2, 3, 4, 5] 7-14[0, 1, 2, 3, 5, 7, 8] 7-26[0, 1, 3, 4, 5, 7, 9]		Кларинет 5-16[0, 1, 3, 4, 7]
Кларинерт, фагот, контрафагот 3-9[0, 2, 7]		Хорна 3-3[0, 1, 4]
Труба, тромбон 3-3[0, 1, 4] 5-28[0, 2, 3, 6, 8]		Клавир 3-4[0, 1, 5]
Клавир 6-210[0, 1, 3, 4, 5, 7]		Виолине и виола 5-2[0, 1, 2, 3, 5] 6-1[0, 1, 2, 3, 4, 5]
Гудачи 8-16[0, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9]		Виолончело и контрабас 5-6[0, 1, 2, 5, 6]
Обоа 5-2[0, 1, 2, 3, 5] 6-1 [0, 1, 2, 3, 4, 5]		Пиколо флаута 5-1[0, 1, 2, 3, 4] 5-2[0, 1, 2, 3, 5]
Флаута 7-5[0, 1, 2, 3, 5, 6, 7]		Флаута 5-9[0, 1, 2, 4, 6] 6-2[0, 1, 2, 3, 4, 6] 6-24[0, 1, 2, 4, 5, 6]
Дрвени дувачки инструменти 8-27[0, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10] 4-11[0, 1, 3, 5] 6-16[0, 1, 4, 5, 6, 8]		Кларинет, обоа и фагот 6-24[0, 1, 2, 4, 5, 6]
		Клавир 6-24[0, 1, 2, 4, 5, 6]
		Гудачи 6-2[0, 1, 2, 3, 4, 6]

Уводни одсјек *Minas Tirit* у фактурном смислу је карактеристичан по диференцирању мелодијских линија малог обима у контрафаготу, фаготу и хорнама (Примјер 1).

Примјер 1.

Minas Tirit, уводни одсјек (3-9), дионице контрафагота и фагота (Заткалик, 1985).



У дионици контрафагота тонске класе C, F, Ges дају скуп са примарном формом 3-5[0, 1, 6], а у фаготу тонске класе C, ES, E, F, Ges дају скуп 5-4[0, 1, 2, 3, 6]. Мелодијска линија контрафагота је донекле имитирана у фаготу у мелодијском смислу проширивања за двије тонске класе, а ритмички је варирана. Мелодијске линије контрафагота и фагота су међусобно сродне на шта указује релација дословне инклузије у којој је скуп 5-4[0, 1, 2, 3, 6] надскуп скупа 3-5[0, 1, 6]. Дословна инклузија подразумјева да тонске класе једног скупа дословно укључују тонске класе другог скупа. Примјер 1. указује да је скуп тонова контрафагота 3-5[0, 1, 6] подскуп скупа тонова фагота 5-4[0, 1, 2, 3, 6].

Релације садржавања једног скупа у другом се називају релацијама инклузије, а термин је преузет из математичке теорије скупова. Подскуп (енг. subset) је термин који се у теорији скупова примјењује у случајевима када се сви елементи једног мањег скупа тонских класа могу пронаћи у другом, већем скупу тонских класа, гдје је први скуп подскуп другог скупа. Прави подскуп мора да садржи барем један елемент у односу на други скуп. Надскуп (енг. superset) је термин који се у теорији скупова примјењује на већи скуп тонских класа, који садржи елементе неког другог, мањег скупа тонских класа; први скуп је надскуп другог скупа (Bent at el., 1987). Први надскуп садржи барем један елемент више од другог скупа (Cook, 1987).

Табела 3.

Релације инклузије

Увод (1-9)	Контрафагот 3-5[0, 1, 6]	Фагот 5-4[0, 1, 2, 3, 6]	Хорна 3-8[0, 2, 6]
	3-5 □ 5-4		5-4 □ 3-8
	3-8 □ 5-4		5-4 □ 3-8

Уочљиво је да су скупови контрафагота 3-5 и хорне 3-8 подскупова скупа фагота 5-4, односно да је скуп фагота надскуп скупова контрафагота и хорне. Анализа ове окрестарске композиције се може урадити на приказани начин, али то би излазило изван могућих оквира овог рада.

Дионица хорни (Примјер 2) на почетку излаже карактеристичан скок у интервалу мале сексте, А-Ф, а до краја одсјека *Adante* се уводи тонска класа Еs чиме се формира скуп 3-8[0, 2, 6].

Примјер 2.

Minas Tirit, уводни одсјек (3-9), дионице хорни (Заткалик, 1985).



У првом одсјеку дијела А (табела 1) јавља се фигура сигналног карактера, карактеристична по већим интервалским скоковима, узлазно и силазно, у дионици труба, са тонским класама, С, D, Еs, Fис на основу чега се може уочити сродност са звучном линијом хорни из уводног одсјека и примарном формом 4-12[0, 2, 3, 6] која такође показује сродство ових мелодијских линија на основу релације дословне инклузије где је 4-12[0, 2, 3, 6] надскуп 3-8[0, 2, 6] (Примјер 3). Ове двије дионице из породице лимених дувачких инструмената успостављају исти однос међузависности као контрафагот и фагот из породице дрвених дувачких инструмената.

Примјер 3.

Minas Tirit, први одсјек, дионица труба (11-12) (Заткалик, 1985).



У дионици гудача успоставља се нова звучна маса те тонске класе наступају симултано у уједначеном осминском ритму. У свакој дионици се јављају по двије тонске класе, виолончело I, F и E, виолончело II, C и Des, контрабас I, Dis и E, контрабас II, C и Des као у виолончелу II. Ове

дионице образују скуп 5-3[0, 1, 2, 4, 5] (Примјер 4) који траје од почетка првог одсјека до 19. такта.

Примјер 4.

Minas Tirit, први одсјек, дионица гудача (13-14) (Заткалик, 1985).

The image shows a musical score for strings, specifically for Violins (Vc) and Cellos/Double Basses (Cb). The score is in 3/4 time and starts at measure 13. The cluster is labeled as 5-3[0, 1, 2, 4, 5]. The Violin I part (Vc) and Violin II part (Vc) play the cluster in a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello/Double Bass part (Cb) plays the cluster in a rhythmic pattern of quarter notes.

Од 22. такта ова звучна маса се јавља у форми кластера у клавиру, а од 26. такта и у дионицама дрвених дувачких инструмената. Ова звучна маса је према садржају тонских класа, сродна са тематским материјалом контрафагота и фагота из увода, нарочито у домену интервалског садржаја, на шта указује и релација максималног векторског симиляритета (Kostka *et al.*, 1989).

Од 15. такта у корпусу дрвених дувачких инструмената, осим фагота, формира се звучна маса осмоструким наслојавањем интервалски идентичних мелодијско-ритмичких фигура, тј. еквивалентних скупова са примарном формом 6-1(12)[0, 1, 2, 3, 4, 5]. Као резултат наслојавања, симултаног звучања неколико верзија танспозиција једног скупа тонских класа, настаје скуп 7-11[0, 1, 3, 4, 5, 6, 8], који са првом звучном масом из виолочела и контрабаса успоставља однос дословне инклузије. Скуп 7-11[0, 1, 3, 4, 5, 6, 8] је надсуп скупа 6-1(12)[0, 1, 2, 3, 4, 5]. Након двоструког понављања овог поступка, долази до промјене у звучним формацијама у дионицама дрвених дувачких инструмената, које кулминирају распадом формираних звучних маса у 22. такту. Након прекинутог трајања звучне масе 5-3[0, 1, 2, 4, 5] у корпусу дрвених дувачких инструмената, од 22. такта се поново формира једна звучна маса: прве виолине излажу тематски материјал који је карактеристичан по поступном паралелном покрету наниже у интервалу чисте кварте. Овај тематски материјал се затим имитира за малу сексту на ниже у дионици виоле, да би већ у наредном такту композитор ангажовао све инструменталне дионице из гудачког корпуса дивизиране стварајући формацију која у вертикали обухвата све тонове хроматске лествице гдје недостају само тонске класе F и H. Од *Presto molto furioso*, ознаке за темпо, музички ток првог одсјека првог дјела уводи се у завршну фазу у којој је упечатљив сигнал краја остварен у 36. такту гдје се све инструменталне дионице сливају у један кластер у *fortissimo* динамици.

У гудачким инструментима се јавља звучна формација сачињена од осам, регистарски фиксираних тонских класа за које је упечатљив пунктиран ритам. Ова звучна маса траје непрекидно све до самог краја првог одсјека дијела А, а има примарну форму 8-16[0, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9].

У лименом дувачком корпусу се до краја одсјека такође јављају фиксиране тонске вриједности са укупно шет тонских класа А, Н, С, Es, Cis, Е или 6-Z10[0, 1, 3, 4, 5, 7] еквивалентан скуп се јавља и у претходном такту у дионици десне руке клавира. Скуп се може подијелити на два дјела тако да се у дионицама прве и друге трубе јавља скуп 3-3[0, 1, 4], а у дионици првог и другог тромбона 5-28[0, 2, 3, 6, 8].

У дионицама дрвених дувачких инструмената се до краја одсјека формирају два звучна слоја, први у басовим инструментима (контрафагот, фагот и бас кларинет) на подлози три тонске класе које у функцији педала, који није ритмизован, већ су тонске класе повезане луковима такође траје до краја одсјека А, Н, Е или 3-9(12) [0, 2, 7]. У дивизираним дионицама флауте и обое се наслојавањем фигура у полиритмичком односу, шеснаестине наспрам триола, формирају два звучна облака која у крајњем исходу дају два вертикално сегментирана скупа од четири елемента: први 4-12[0, 2, 3, 6] и други 4-11[0, 1, 3, 5] без значајних релација симиларитета¹, јер дјеле само двије тонске класе заједничке или два броја.

На крају одсјека се у дионицама пикола, флауте и обое формира звучна маса од укупно шест елемената 6-16[0, 1, 4, 5, 6, 8]. На тај начин се у 36. такту наслојавањем свих поменутих звучних формација, подјељених према инструменталним групама, рачунајући и кластер у клавиру којим им се на самом крају придружује, формира звучна маса која обухвата све тонове хроматске лествице осим тона Fis.

У одсјеку који је означен као *Sostenuto* излагање тематског материјала је повјерено само хорнама, чиме је остварен упечатљив оркестарски контраст у односу на кулминацију првог одсјека у 36. такту. Упечатљив је паралелни покрет у интервалу велике спетиме и јављање само једног скупа тонских класа који се два пута јавља, а то је 7-4[0,1, 2, 3, 4, 6, 7]. Овај кратак одсјек има функцију прелаза између двије тематски и структурно веће сложеније формалне цјелине.

У другом одсјеку првог дјела на почетку се јавља мелодија у флаути која је доста слична мелодији која се у првом одсјеку јављала у дионици хорне и тромбона. Пажњу привлачи скок мале сексте на више (Примјер 5).

¹ Мјера сличности између два скупа, прије свега у домену њиховог интервалског садржаја.

Примјер 5.

Minas Tirit, други одсјек првог дјела, дионица флаута (42-45) (Заткалик, 1985).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tb. 11t.' and '12t.' and is in 4/4 time. It contains two measures of music with notes, rests, and a fermata. The bottom staff is labeled 'Fl. 42t.' and '45t.' and is in 3/4 time. It contains four measures of music with notes, rests, and a fermata.

Сродност мелодијских линија се види и у њиховим примарним формама. У дионици флауте је сегментиран скуп од пет елемената 5-33 (12)[0, 2, 4, 6, 8] који сугерише цјелостепеност, а уједно представља и надскуп на основу дословне инклузије и првобитног скупа из 11. такта 4-12[0, 2, 3, 6].

Од 52. такта па до краја другог одсјека доминантна фактурна карактеристика је наслојавање кластера који се групишу према инструменталним групама и наступају према следећем распореду: клавир, гудачи, лимени дувачки инструменти, дрвени дувачки инструменти. Кулминација наслојавања се дешава пред сам крај одсјека. Звучни слој у клавиру се формира поступним паралелним вођењем, у уједначеном осминском ритму, скупа 3-4[0, 1, 5], тј. његових транспозиција тако да у вертикали на свакој осмини добијамо скуп са истом промарном формом². Са непуна два такта закашњења клавиру се придужује челеста чија звучна линија почива на истом принципу и на истом скупу 3-4[0, 1, 5], на основу чега ове двије линије успостављају однос еквивалентности. Истовремено са звучном линијама клавира и челесте се у шестоструко дивизираним виолинама диференцира, првенствено регистарски, звучна формација од пет елемената, карактеристична по четвртинском ритму и поступном паралелном покрету који у вертикали увјек даје еквивалентан скуп тонских класа, а то је 5-22(12) [0,1, 4, 7,8].

Други одсјек у својој завршној фази музичког тока је препознатљив по вишеструком наслојавању скупа од шест елемената у двије варијанте 6-2[0, 1, 2, 3, 4, 6] и 6-Z4[0, 1, 2, 4, 5, 6], употребљени су сви инструменти из породице дрвених дувачких инструмената и гудачког корпуса као и клавир. Наведени скупови се репетитивно понављају у свим наведеним дионицама у уједначеном четвртинском ритму, са

² Скуп тонова у најкомпактнијем могућем облику. Тај облик се некада подудару са нормалним поретком (постављање низа са првенствено најмањим оквирним интервалом, а затим и са најмањим интервалским растојањем од првог до посљедњег тона, према принципу мањи према већем), а некада мора да се примјени или инверзија или траспозиција или оба.

поступним кретањем на више у *fortissimo* динамици. Они се налазе у Rp^3 релацији симиларитета јер дјеле заједнички подскуп од пет елемената 0, 1, 2, 4, 6.

Нова ознака за темо *Molto agitato* означава почетак првог одсјека Б дјела у коме више нема увођења новог тематског материјала. Одсјек почиње и завршава истим скупом који се као резултат вертикалне сегментације јавља у дионицама дрвених дувачких инструмената. У традиционалном смислу ријечи сегментирани скуп представља двородни акорд чији је нумерички назив према Фортовој табlici 4-17(12)[0, 3, 4, 7]. Иако је композиција углавном атоналног карактера, дио Б почиње и завршава истим скупом 4-17(12)[0, 3, 4, 7] што даје призивок тоналности, обзиром да тонске класе које сачињавају овај скуп D, F, Fis, A имају звучност дура и мола (Зеленовић, 2016). Ипак то што дјело није тонално, не значи да не може да има тонски центар или тонских класа центар. Сва тонална музика је центрична, фокусирана на специфичне тонске класе или трозвуке, али није сва музика која је центрична тонална (Straus, 2004).

Други одсјек дјела Б (табела 1) *Presto estatico* је карактеристичан по репетицијама кратких музичких фигура. Континуитет са предходним одсјеком је остварен кроз константно присуство скупа 4-17(12)[0, 3, 4, 7] у корпусу дрвених дувачких инструмената.

Посљедњи трећи одсјек дјела Б (табела 1) *Tranquillo quasi doppio meno* представља одсјек највећих димензија и заузима њен централни дио. У оквиру овог одсјека пажњу привлаче алеаторички поступци у коме се доста тонова, тонских групација у одређеним инструменталним дионицама, нпр. клавир, свира произвољним редослиједом. Велика пажња је посвећена перкусионистичким инструментима, нарочито оним са одређеном тонском висином, чак се и неки инструменти који нису примарно перкусионистички третирају на перкусионистички начин. Напредовање музичког тока је праћено динамичким крешендом од *mezzo piano* до *fortissimo possibile* на крају одсјека.

Између последњег одсјека дјела Б и репризе дјела А поново је уметнут прелаз означен као *Sostenuto*. У његовом првом дјелу се чује само контрабас који изводи тонске класе C, D, Es или 3-2[0, 1, 3], дакле скуп који остварује Rp и R_1^4 симиларитет са скупом којим је завршио трећи одсјек средишњег дјела. У његовом другом дјелу се јављају кластери који се формирају у првим и другим виолинама и виолама. Карактерише их четвртински ритмички покрет, и засићеност појединачних дионица терцним и квартним двозвучима. Вертикалном

³ Два скупа која имају максимални симиларитет, ако имају све, сем једног, заједничког елемента

6-1[0, 1, 2, 3, 4, 5]

6-2[0, 1, 2, 3, 4, 6]

⁴ R_1 – два скупа остварују однос симиларитета уколико у својом векторима имају четири од шест заједничких бројева.

сегментацијом није пронађен никакав образац по коме би се кластери јављали али се углавном ради о сазвучима који обухватају или пет или шест тонских класа.

Реприза се јавља од ознаке *Animato* а у односу на први дио доноси значајне промјене првенствено у распореду и диспозицији основних тематских јединица. Трансмисија тематског материјала у репризи онемогућава повлачење јасних граница између првог и другог одсјека. Почетак сугерише обрнуту репризу, међутим даљи музички ток обилује преплитањима тематских материјала. Због понављања тематских референци на први и други одсјек реприза наступа као формална цјелина која је у односу на први дио доста кохезивнија, кондензованија и кохерентнија, што се може видјети у фактури која је густа и слојевита. Кулминација репризе је постигунта у 230. такту када се све дионице засућавају на једној тонској класи, а то је C, након чега наступа Кода која је означена као *Prestissimo possibile* у четири етапе.

Прва етапа почиње на укупно шест сегментираних звучних блокова. Први звучни блок образују контрабас, виолочело, клавир, харфа, тромбони, хорне, контрафагот и фагот у уједначеном осминском ритму са укупним тонским садржајем од пет елемената 5-20[0, 1, 5, 6, 8], који се касније проширује за двије тонске класе те на самом крају одсјека формира скуп 7-4[0, 1, 2, 3, 4, 6, 7]. Према дјеле пет од седам тонских класа њихови нумерички називи не указују на релације еквиваленције или симиларитета. Истовремено са овом звучном формацијом се у дионицама првих и других виолоне, флауте и њене регистарске варијанте флауте, јавља мелодија која настаје сукцесијом од пет тонских класа 5-16[0, 1, 3, 4, 7]. Ова мелодијска линија, која звучи истовремено са звучним блоком 5-20[0, 1, 3, 7, 8] са њим дјели маскимальни интервалски или векторски симиларитет, што говори у прилог повезаности и условљености хоризонтале и вертикале.

Мелодијска линија се до краја прве етапе јавља у још двије варијанте са истим бројем елемената 5-1[0, 1, 2, 3, 4] и 5-4[0, 1, 2, 3, 6]. Ова два скупа дјеле Rp релацију. Прва етапа завршава у свим инструменталним групама скупом 4-17(12)[0, 3, 4, 7] (Зеленовић, 2016).

Закључак

Кроз анализу скупова наведене композиције уочљиве су многе занимљивости на које је и сам композитор обраћао пажњу. Једна од њих је промјена структуре скупова по дијеловима и одсјецима. Композитор тиме наводи јасну структуру и засебност сваког одсјека и одваја их примјеном разновирних техника. Са промјенама темпа уочљива је и промјена скупова што указује на велику пажњу и знање које је композитор исказао пишући композицију. Поред тога, ове карактеристике дају композицији, која је највећим дијелом атонална, дашак тоналног, у смислу прецизности и одређености. Скуп 4-17[0, 3, 4, 7], који се појављује на самом почетку дијела Б представља двородни

акорд који овој композицији даје кратак утисак тоналног. Једна од карактеристика оркестарске композиције *Minas Tirit* јесу скупови који се преплићу у различитим врстама инструмената. Почетак композиције се карактерише дионицом дрвених дувачких инструмената скуповима 3-5[0, 1, 6], 3-8[0, 2, 6], а истим овим скуповима се завршава композиција у дионици гудача, осим контрабаса.

Преплитање истих скупова у различитим дионицама инструмената је видљиво и у Б дијелу, гдје се скуп 3-8[0, 2, 6] у дионици клавира, понавља у дионици лимених дувачких инструмената. Најбољи примјер јесте обрнута реприза која почиње истом мелодијском линијом и скупом 5-3[0, 2, 4, 6, 8] у дионици трубе као и одсјек б у А дијелу, али у овом случају у дионици флауте. Такође, у 195. такту лимени дувачи преузимају скуп 5-4[0, 1, 2, 3, 6] дрвених дувача из 76. такта. Овај начин композитор користи и за повезивање одсјека као што је поменуто у случају обрнуте репризе.

Ако обратимо пажњу на промјену темпа уочавамо и промјену скупова. Темо као један од веома битних музичких средстава у наведеној композицији уноси новине и даје печат овој композицији. Са промјеном у брзини темпа од 24. такта јављају се гушћи записи нота, као и једноставнији скупови који успоравањем темпа прелазе у мало сложеније, чиме композитор одржава пуноћу приликом извођења композиције. Промјеном темпа примјетно је да један инструмент држи тему у којој је заступљен сложенији скуп, али и растерећенији ритам. Савршен примјер је 103. такт у коме дрвени дувачи и гудачи имају гушћи темпо док труба излаже тему са смиренијим темпом. Сматрам да је бржи темпо узрок стварања звучних маса, што је евидентно у 103. такту гдје дрвени дувачи и гудачи формирају звучну масу, у овом случају, као позадину за тему коју води труба. Овакви начини компоновања се могу уочити на крајевима одсјека.

Коришћена литература

- Allen F., (1973). *The structure of Atonal Music*, New Haven and London, Yale University Press.
- Bent I., Drabkin W., (1987). *Analysis*, New York, Norton.
- Cook N., (1987). *A guide to Musical Analysis*, London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- Kostka S. Pine D., (1989). *Tonal Harmony, With an Introduction to Twentieth Century Music*, Mc Graw-Hill, Inc.
- Straus N. J., (2004). *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Заткалик М., (1985). *Minas Tirit*, Писана партитура.
- Зеленовић М., (2016). *Организација тонских висина у одабраним делима Милоша Заткалика*, Академија Уметности, Нови Сад.

SUMMARY

**SETS THEORY IN AN ANALYSIS OF THE COMPOSITION *MINAS TIRIT*
BY MILOŠ ZATKALIK**

MA Milena Zelenović

The applied set theory to music analysis in the composition of *Minas Tirit* by Milos Zatkalik indicates that the composition is placed between the traditional definition of atonality and the traditional definition of tonality in terms of applied functional harmony, traditional voice guidance and treatment of dissonance. Although the sound tends to be more atonal, vertical segmentation of the musical flow has resulted in some traditional chord assemblies. The fact that the composition is not tonal does not mean that there are no tonal centers or centers of tonal classes. The strongest implication of centricity occurs when a stable reference collection of tone classes is used. By emphasizing most of the sets from one larger reference set, the composer achieved the unity of the entire section and sections of the music. In particular this unity of entire sections and sections of the music is evident if the reference set was associated with a specific tone or tone class.

Key words: Theory sets, analytical methods, tone classes, Milos Zatkalik, *Minas Tirit*

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

O AKTUELNOJ PROBLEMATICI BROJA KANDIDATA NA PRIJEMNIM ISPITIMA KROZ PRIMJER MUZIČKE AKADEMIJE U ISTOČNOM SARAJEVU

dr Miradet Zulić

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

E-mail: miradet.zulic@mak.ues.rs.ba

UDK: 78.07

Pregledni naučni članak

Sažetak: Broj studenata koji se prijavljuju za studij na univerzitetima u regiji u vidnom je padu. Kao glavni razlog se najčešće navodi odliv stanovništva iz zemlje u nekoliko posljednjih godina. Da bi došli do konkretnijih pokazatelja bilo je potrebno prikupiti i analizirati podatke sa prijemnih ispita iz prethodnih godina te druge okolnosti koje eventualno utiču na manji broj studenata. U ovom radu se navedena problematika obrađuje na primjeru Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu.

Ključne riječi: Prijemni ispiti, Muzička akademija.

Posljednjih nekoliko godina na mnogim univerzitetima u Bosni i Hercegovini primjetan je manji broj kandidata na prijemnim ispitima. Kao glavni razlog se uglavnom navodi trenutna situacija odlaska stanovništva u druge zemlje. Iako je navedeni razlog aktuelan, ipak je potrebno analizirati i druge pojave te ustanoviti koji sve faktori utiču na ovu problematiku. Smanjenje broja kandidata na prijemnim ispitima u slučaju Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu potrebno je obrazložiti, jer što se tiče prijemnih ispita na vokalno-instrumentalnom studijskom programu, u velikom procentu broj kandidata bude ispunjen već u prvom roku. U ovoj akademskoj godini samo na klaviru nije bio popunjen broj u prvom roku pa je bio organizovan drugi rok u septembru mjesecu.

Prve naznake o mogućem smanjenju broja studenata u budućnosti desile su se još prije desetak godina, ali ne na univerzitetima već u srednjim školama. Školske 2008. godine u pojedinim srednjim muzičkim školama se na prijemnim ispitima pojavio mnogo manji broj kandidata od uobičajenog. Mnogi su smatrali da je to samo trenutna situacija i nazivali su je kao 'loša generacija'. Međutim, kada se i naredne godine ponovila ista situacija, pa možda još i negativnija, bilo je evidentno da to nije slučajno. Odlazak stanovništva u druge evropske zemlje, kao eventualni razlog, bio je apsolutno neprihvatljiv jer su građani Bosne i Hercegovine za odlazak u mnoge zemlje morali podnositi zahtjev za dodjelu vize. Analizirajući određene podatke, došlo se do saznanja da su tih godina (2008. i 2009.) srednju školu upisivali učenici rođeni 1993. i 1994. godine. Imajući u vidu da su ratna dešavanja u tim godinama uticala na smanjenje novorođenih, kao i raseljenost stanovništva po cijelom svijetu, za očekivati je bilo da će se nekada u budućnosti ova situacija odraziti i na fakultete i akademije.

Iako su navedene generacije studij nastavljale 2012. i 2013. godine, na primjeru Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu se može konstatovati da broj kandidata na prijemnim ispitima u tim godinama nije bio u opadanju. Razlog leži u činjenici da je djelatnost srednjih muzičkih škola regionalnog karaktera pa je manji broj učenika na prijemnim ispitima bio primjetan, dok studenti Muzičke akademije dolaze iz šireg regiona Republike Srpske, Federacije BiH, Srbije i Crne Gore. Međutim, u narednim godinama promjene su bile uočljive. Ali, opet treba naglasiti da Akademija nije imala problema sa brojem upisanih studenata na vokalno-instrumentalnom studijskom programu, već su problemi nastali kod muzičko-teorijsko-pedagoškog studijskog programa, smjer Opšta muzička pedagogija i smjer Crkvena muzika i pojanje. U akademskoj 2019/20. godini, s obzirom na manji broj kandidata na navedena dva smjera, na vokalno-instrumentalnom studijskom programu je primljeno nekoliko studenata koji su se nalazili ispod upisne kvote.

Uz faktor smanjenja populacije, jedan od značajnijih razloga svakako je i odlazak stanovništva u druge zemlje. Ukidanje viznog režima, povećanje interesa za radnom snagom zemalja Evropske unije, politička previranja unutar države, nezaposlenost, korumpiranost kao i mnogi drugi faktori, uticali su na odlazak mladih u druge zemlje. Međutim, ne odlaze samo nezaposlene osobe već i kompletne porodice čiji članovi su imali stalna zaposlenja i izvor prihoda. Osim što odliv stanovništva utiče na smanjenje kandidata na prijemnim ispitima, navedeni faktor često utiče i na ispis već upisanih studenata, naročito ako nisu studenti završnih godina.

Da bi imali uvid u neke od promjena koje su se odvijale u posljednjih sedam do osam godina, uporediće se samo neki podaci. Na vokalno-instrumentalnom smjeru najveći broj studenata se primao na instrumentu harmonika, pa je tradicionalno i veliki broj kandidata pristupao prijemnom ispitu. Konkurencija je uvijek bila izražena jer su na prijemni ispit za harmoniku dolazili svršeni učenici iz srednjih muzičkih škola iz istočnog dijela Republike Srpske (Trebinje, Istočno Sarajevo, Bijeljina), zatim iz zapadnih krajeva (Prijeđor, Banja Luka) jer na Muzičkoj akademiji u Banjoj Luci ne postoji smjer za harmoniku, kao i iz gradova Federacije (Sarajevo, Tuzla, Zenica, Novi Travnik, Bihać). Tome treba dodati i veliki broj kandidata iz Srbije i nešto manji broj iz Crne Gore, što je takva konkurencija zaista davala visoki kvalitet i neizvjesnost. U 2012. godini na prijemnom ispitu za harmoniku je pristupilo dvadesetčetiri kandidata a primalo se šest, što u prosjeku iznosi četiri kandidata na jedno raspisano mjesto. Vremenom se taj broj smanjivao da bi se u 2019/20. akademskoj godini na harmoniku prijavilo osam kandidata. To jeste veći broj prijavljenih kandidata od raspisanog dozvoljenog broja, ali je i pokazatelj određenih promjena. Iako je ova situacija u poređenju sa akademijama u Srbiji na kojima djeluje instrument harmonika (Kragujevac, Niš) dosta bolja, jer na ove dvije akademije na prijemnom ispitu za harmoniku u ovoj godini, pristupilo je do pet kandidata, a primljeno do tri kandidata. Znači da situacija sa brojem

kandidata na ovom instrumentu je donekle posljedica i promjena u Srbiji, odakle je dolazio veliki broj kandidata. Ali, analizu te teme ostavljamo kolegama iz Srbije.

Na smjer Opšta muzička pedagogija se prije deset godina prijavljivalo preko dvadeset kandidata. Dvadeset kandidata bi bilo primljeno a ostali bi ostajali ispod crte dozvoljenog upisnog broja. Nekoliko godina kasnije se primalo petnaest kandidata, da bi se u narednim godinama taj broj drastično promijenio. Prije dvije godine upisano je pet studenata, prošle godine četiri studenta a u ovoj godini samo tri studenta. Problematika sa ovim smjerom postoji i na nekim drugim akademijama. Ako uporedimo podatke sa prijemnih ispita na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, na prijemni ispit za teoretsko-pedagoški odsjek sredinom prve decenije prijavilo se tridesetdevet kandidata. Primljeno je odobrenih petnaest kandidata, da bi naknadno u septembru bilo odobreno još tri do pet kandidata koji su na prvom prijemnom roku položili prijemni a nalazili se ispod dozvoljene upisne kvote. Posljednjih godina se na prijemni ispit na isti odsjek prijavi oko deset kandidata, što je nešto bolja situacija nego na akademiji u Istočnom Sarajevu, ali neuporediva u poređenju sa situacijom od prije petnaest godina. Naročito ako se ima u vidu da sarajevskoj akademiji gravitira mnogo veći broj srednjih muzičkih škola iz Federacije BiH (Sarajevo, Tuzla, Zenica, Mostar, Bihać, Novi Travnik, Široki Brijeg, Žepče) a da u Republici Srpskoj, osim Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu, postoji i Muzička akademija u Banjoj Luci. Na smjeru Crkvena muzika i pojanje u akademskoj 2013/14. godini bilo je osam upisanih studenata a svake naredne godine broj upisanih studenata se smanjivao. Prije dvije godine upisano je četiri studenta, da bi prošle godine bila primljena samo jedna studentica a ove godine prijemnom ispitu nije pristupio nijedan kandidat.

Sljedeći faktor koji utiče na manji broj kandidata na prijemnim ispitima je smanjenje interesa za studij muzike. Na ovu pojavu mogu uticati troškovi studija i (bez)perspektivnost zanimanja. Studenti Muzičke akademije imaju obavezu da plaćaju godišnju školarinu 660 KM, odnosno 330 KM po semestru. U poređenju sa iznosima školarina na privatnim univerzitetima, navedena školarina na Akademiji ne bi trebala da predstavlja veći problem. Međutim, ako uzmemo u obzir da određeni broj studenata dolazi iz udaljenijih gradova Republike Srpske, Federacije a najveći broj iz Srbije, onda se osim školarine u obzir moraju uzeti troškovi stanovanja, ishrane, kupovine instrumenta, putni troškovi odlazaka kući, odlasci na takmičenja...Po završetku studija studenti posao najčešće dobijaju u osnovnim muzičkim školama. U poređenju sa radnim kolegama koji predaju razne druge predmete u opštim osnovnim školama, koji su studirali na drugim fakultetima pa možda i u mjestu stanovanja, i koji nisu imali takve zahtjevne troškove studija, onda se primjeti određena nelogičnost: koeficijent plate je isti, iako su troškovi studiranja neuporedivi.

Ako govorimo sa aspekta (bez)perspektivnosti zanimanja, onda moramo uzeti u obzir više faktora. Posmatrajući sa lokalnog karaktera, Muzička akademija u Istočnom Sarajevu pokriva istočni dio Republike Srpske. Upravo u tom dijelu djeluje manji broj osnovnih muzičkih škola, a od srednjih muzičkih škola samo tri već navedene. Što se tiče studenata koji su završili smjer za Opštu muzičku pedagogiju, problematika je nastala još devedesetih godina kada se broj časova muzičke kulture u osnovnim školama sa dva časa sedmično smanjio na jedan čas. Što znači da je potreba za ovim nastavnim kadrom u odnosu na godine prije ratnih dejtava smanjena za pedeset procenata. Ako tome dodamo i činjenicu da je muzička kultura u svim srednjim školama nekada bila zastupljena u prva dva razreda, danas je zastupljena samo u gimnazijama. Takvim nastavnim planom, broj časova muzičke kulture u osnovnim školama je prepolovljen a u srednjim školama, izuzev gimnazija, je naprosto isčeznuo. Osim toga, dodatna otežavajuća okolnost je norma časova nastavnika muzičke kulture koja je veća u odnosu na neke druge predmete. A onda kao 'šlag na tortu', u pojedinim školama probe hora se prikazuju kao vannastavne aktivnosti pa čak i ne ulaze pod sedmično opterećenje. A dobro je poznato koliko je energije potrebno za održavanje proba hora ili orkestra.

Takva situacija ne pruža veliku mogućnost zaposlenja, iako za razliku od studenata opšte muzičke pedagogije, studenti koji završe vokalno-instrumentalni smjer dolaze do radnih mjesta. Studenti ovog smjera koji dolaze iz Federacije, također dolaze do radnih mjesta, ako ne u svojim sredinama onda u nekom drugom mjestu. Studenti koji dolaze iz Srbije, zbog zakona koji je na snazi u Srbiji a koji zahtijeva obavezno završeni drugi stepen, odnosno master, već u startu razmišljaju o petogodišnjem studiranju. Problemi koji najčešće nastaju kod ovih studenata su takve prirode na koju oni ne mogu uticati. Naime, ponekad se dešava da u određenim sredinama u Srbiji osporavaju da su u toku studija imali manji broj sati iz određenih opšteobrazovnih predmeta, ali prema posljednjim informacijama u toku je rješavanje tog problema.

Činjenica je da je Akademija u posljednjih nekoliko godina pokrenula određene aktivnosti u promociji institucije. Prije nekoliko godina su organizovani brojni koncerti na kojima su nastupali profesori i studenti Akademije. Koncerti su održavani u gradovima u kojima djeluju fakulteti koji pripadaju Univerzitetu u Istočnom Sarajevu. Sticajem okolnosti u većini tih gradova djeluju i muzičke škole, tako da se tih deset koncerata popraćenih kvalitetnom organizacijom, odličnom posjetom i učenika muzičkih škola i građanstva, može smatrati uspješnim. Osim navedenih koncerata u Republici Srpskoj, koncerti su održani i u Federaciji, odnosno u sali Muzičke akademije u Sarajevu i Narodnom pozorištu u Zenici, što je ujedno bio vid promocije same Akademije, jer iz srednjih muzičkih škola iz Sarajeva i Zenice na prijemne ispite na Akademiji dolazi zavidan broj kandidata. U Federaciji je bilo planirano i gostovanje u Tuzli, ali zbog zauzetosti termina koncert nije

održan. Za razliku od ovih nastupa, koncerti održani u Beču, Ljubljani, Mariboru i Slovenskoj Bistrici imali su za cilj promociju Akademije van granica Bosne i Hercegovine. Osim koncertnih djelatnosti, Akademija je u posljednjim godinama održala promocije Akademije u srednjim muzičkim školama u Republici Srpskoj i Federaciji, sa ciljem upoznavanja učenika trećih i četvrtih razreda sa mogućnostima i potencijalima koje pruža Akademija. Za učenike četvrtih razreda u maju mjesecu se redovno održava manifestacija koja omogućava budućim studentima jednodnevni boravak na Akademiji, upoznavanje sa profesorima kao i zahtjevima na prijemnim ispitima. Zainteresovanim je omogućen probni prijemni ispit poslije kojeg učenici mogu uporediti njihov trenutni nivo znanja sa zahtjevima na prijemnom ispitu.

Ako segledamo sve navedene činjenice, može se konstatovati da Muzička akademija u Istočnom Sarajevu, kao i sve druge visokoškolske institucije u regiji, ne može ništa učiniti u pogledu smanjenja populacije i odlaska stanovništva. Međutim, u nekim segmentima, Akademija bi mogla pomoći u izradi nekih smjernica u pogledu ublažavanja navedene problematike, kao i u unapređenju određenih segmenata djelatnosti Akademije.

Jedan od prvih koraka je izrada strategije razvoja muzičke kulture u istočnom dijelu Republike Srpske u kojoj bi prioritetno bilo osnivanje osnovnih muzičkih škola. Argumenti bi se trebali bazirati na UNESCO programu, prema kojem se navodi da broj učenika u osnovnim muzičkim školama u odnosu na broj učenika u opštim osnovnim školama iznosi šest do osam procenata. Najbolji procenat u Bosni i Hercegovini bio je školske 1991/92. godine kada je iznosio četiri procenta a danas se kreće do dva procenta.

Otežavajuće okolnosti osnivanja osnovnih muzičkih škola predstavlja pravna i osnivačka procedura, jer pokretači inicijative mogu biti lokalne zajednice, ali ipak institucije se osnivaju na nivou Republike Srpske. Naredna otežavajuća okolnost je što se u Republici Srpskoj osnovne muzičke škole mogu osnivati samo kao zasebne institucije ili kao područna odjeljenja pri nekoj osnovnoj muzičkoj školi, za razliku od nekih kantona u Federaciji, gdje se odjeljenja osnovnih muzičkih škola mogu osnivati pri opštim osnovnim školama. Ova druga verzija omogućava proceduralno mnogo brži i lakši put. Pokretači inicijative su opštine a osnivač je vlada kantona. Ovakav vid organizacije je opravdan sa organizacionog i ekonomskog aspekta, jer je dovoljno da se upiše broj učenika za nekoliko instrumenata, i za rad takvih odjeljenja, osim nekoliko nastavnika nije potreban ni direktor, niti bilo ko od administrativnog i pomoćnog osoblja, jer su nastavnici u radnom odnosu pri osnovnoj školi.¹ Ono što je takođe pozitivno kod ovog vida osnivanja škola,

¹ Primjer Tuzlanskog kantona u Federaciji. Kanton broji oko 450000 stanovnika a na kantonu samostalno djeluje samo jedna osnovna muzička škola. To je Osnovna muzička škola Tuzla koja je osnovana davne 1949. godine i broji preko četiristotine

leži u činjenici da bi se odjeljenja osnovnih muzičkih škola pri osnovnim školama mogla osnivati i u manjim sredinama po broju stanovnika. Nastava bi se izvodila u prostorijama škole i učenici nisu izloženi dodatnim odlascima u neku drugu zgradu u kojoj djeluje samostalna osnovna muzička škola. U istočnom dijelu Republike Srpske osnovne muzičke škole djeluju u Bijeljini, Zvorniku, Istočnom Sarajevu, Foči, Nevesinju i Trebinju. Područna odjeljenja imaju škole u Zvorniku (Kozluk, Čelopek), Istočnom Sarajevu (Pale) i Nevesinju (Gacko). Brojnost učenika u navedenim školama je na zavidnom nivou, ali ipak u mnogim drugim mjestima učenici nemaju mogućnost pohađanja muzičke škole. U ovakvim zakonskim okvirima osnivanja muzičkih škola, i kada se pokrene inicijativa, kao što je 2017. pokrenula Opština Višegrad, to traje dosta sporije.

Što se tiče kategorije srednjih muzičkih škola, u istočnom dijelu Republike Srpske djeluju tri škole što je sasvim zadovoljavajuće. Drugi problem je da li je dovoljan broj učenika u tim školama. Muzičke škole u Bijeljini i Trebinju djeluju kao zajedničke institucije osnovne i muzičke škole, što se u praksi, posmatajući sa stručnog i organizacionog aspekta, pokazalo kao najbolja varijanta. U Istočnom Sarajevu osnovna i srednja muzička škola djeluju kao zasebne institucije, a što je još veći problem, srednja muzička škola ne djeluje samostalno, već djeluje pri srednjoškolskom centru. Naravno da ovakav vid organizacije ne može davati pozitivne rezultate u prohodnosti učenika, jer kada su institucije odvojene uvijek postoje određeni antagonizmi između pojedinih klasa što kasnije kod učenika i roditelja zna uticati na opredjeljenje o nastavku školovanja.

Povećanje broja časova muzičke kulture u osnovnim školama bi u velikoj mjeri poboljšalo situaciju, ali realno gledajući, ovaj prijedlog je malo teže ostvarljiv, jer osim nastavnika muzičke kulture postoje i druge grupacije nastavnika koje svoj strukovni opstanak vide u istim zahtjevima. A znamo kako se u našem društvu tretira umjetnost uopšte, pa tako i muzička umjetnost.

Ako su kod prvog prijedloga, koji se odnosio na otvaranje škola, pokretači inicijativa lokalna zajednica, kod eventualnog povećanja broja časova ili smanjenja nastavne norme u oblasti muzičke kulture, poželjno bi bilo da su pokretači inicijative određene institucije ili udruženja, kao na primjer Zajednica muzičkih škola Republike Srpske ili Udruženje muzičkih pedagoga Republike Srpske. Ako te institucije i udruženja ne postoje, Muzička akademija bi mogla biti pokretač osnivanja Udruženja muzičkih pedagoga, a prema nekim posljednjim informacijama (februar 2020.) ta inicijativa je već pokrenuta iz Banja Luke.

đaka. Od naredne školske 2020/21. godine, kao samostalna insitucija će djelovati i Osnovna muzička škola u Gračanici koja se odvaja od osnovne škole u okviru koje je djelovala. Ostale muzičke škole (Živinice, Banovići, Kladanj, Srebrenik, Gradačac) djeluju kao odjeljenja pri osnovnim školama.

Akreditovanost institucija je važan faktor u odabiru studiranja. U posljednje tri godine su postojale određene negativnosti oko akreditacije Univerziteta u Istočnom Sarajevu, jer je postojeća akreditacija važila od 2012. do 2017. godine. Ne ulazeći u razloge ne produžavanja akreditacije, sve do februara 2020. godine kada je akreditacija produžena, tri godine su u medijima plasirane razne negativne informacije tipa da li će diplome biti priznate, šta će se dešavati sa budućim studentima...što je moglo uticati i na određenu distancu u pogledu upisa studija na Univerzitetu uopšte, ne samo na Muzičkoj akademiji. S obzirom da je ta dilema otklonjena, možemo se nadati da će takve ili slične situacije ubuduće mimoći Univerzitet.

Izrada novih silabusa, odnosno nastavnih planova i programa je oblast u kojoj odgovornost imaju fakulteti, u našem slučaju Akademija i Univerzitet. Odgovornost Akademije se odnosi na analizu odgovarajućeg silabusa i mogućnosti određenih promjena koje bi eventualno doprinosile unapređenju nastavne prakse i privlačenju studenata za upis. Činjenica je da se sa Bolonjskim programom krenulo akademske 2006/07. godine i da poslije više od jedne decenije nisu nastupile nikakve promjene. S obzirom da je Univerzitet u Istočnom Sarajevu integrisani univerzitet, možda su aktivnosti oko akreditacije i dorade silabusa pojedinih smjerova na fakultetima, uticale na usporeniji tok aktivnosti. Ipak, moramo imati na umu da su neke druge akademije, koje nisu djelovale u okviru integrisanih univerziteta, određene promjene vršili već poslije šest do sedam godina uvođenja 'Bolonje'.

Opšte je poznato da se na umjetničkim akademijama nastava najčešće izvodi individualno i u manjim grupama, što omogućava jednu prisniju komunikaciju između studenata i profesora koja nije prisutna na fakultetima sa većim brojem studenata. Samim time je i radna atmosfera pozitivna što omogućava postizanje boljih rezultata. Nesporno je da je Akademija u svom dvadesetpetogodišnjem postojanju pokazala izuzetnu uspješnost u svojoj oblasti i trebalo bi dosta prostora nabrojati sve ostvarene rezultate i uspjehe, što nije tema ovog rada. Ipak, treba biti svjestan da je četvrt vijeka uspješnosti iza nas a da su pred nama godine budućnosti i novih izazova. Potrebno je nastaviti sa održavanjem i unapređenjem kvaliteta nastave kao i radne i profesionalne atmosfere na Akademiji. Ostvariti bolju saradnju sa studentskom organizacijom, poslušati mišljenja, prijedloge pa i eventualne kritike predstavnika studenata jer uvijek treba uzimati u obzir da su sadašnji studenti najbolji primjer predstavljanja institucije u drugim sredinama. Osim mišljenja predmetnih profesora u srednjim muzičkim školama, sadašnji ili diplomirani studenti su takođe osobe od kojih eventualni budući kandidati na prijemnim ispitima dobijaju informacije iz prve ruke, o onome što ih interesuje o njihovom definitivnom profesionalnom izboru zanimanja.

Potrebno je omogućiti uslove za uspješno sprovođenje ankete na Akademiji koja se redovno obavlja na Univerzitetu. Naime, Univerzitet svakog semestra među studentima sprovodi anonimnu elektronsku anketu a rezultate te ankete (procenat izlaznosti, prosjek ocjena fakulteta) objavljuje na

web sajtu. Prema dostupnim podacima, primjetno je da umjetničke akademije članice Univerziteta, Muzička akademija i Akademija likovnih umjetnosti Tebinje, ne učestvuju u tome. Da bi te ankete bile u potpunosti anonimne, potrebno je na organizacionim jedinicama instalirati aparaturu za obavljanje ankete. Činjenica je da je na Muzičkoj akademiji u velikoj mjeri zastupljena individualna nastava pa je zbog manjeg broja studenata u klasi, upitno koliko bi ta anketa bila anonimna. Ipak, potrebno je pronaći modul prema kojem bi te ankete bile uspješne. Bolje je pronaći modul za sprovođenje studentske ankete na Muzičkoj akademiji, nego imati odsutnost bilo kakvog vida ankete kao što je do sada slučaj.

Referentnost nastavnog osoblja je od izuzetne važnosti za svaku instituciju pa je svakako bitno da su informacije o referentnosti dostupne javnosti na uvid. Na sajtu Akademije se redovno objavljuju informacije o uspjesima studenata i profesora a dostupne su i biografije nastavnog osoblja, koje bi se mogle dopuniti sa fotografijom i mail adresom za kontakt. Te biografije su uopštenog formata pa nije moguće imati detaljniji uvid u umjetničku ili naučnu djelatnost. Ipak, pojedinačne godišnje aktivnosti nastavnika na sajtu su dostupne pod aktivnostima katedri, iako ponekad u tim navođenjima dolazi do određenih miješanja oblasti (ili terminologije) umjetničkih, stručnih, pedagoških i naučnih aktivnosti.

U prethodnim godinama nekoliko studenata je jedan semestar bilo na razmjeni u Rusiji. Uglavnom su to bili studenti sa smjera za harmoniku, dok su u uzajamnoj razmjeni na našoj Akademiji boravili studenti harmonike i gitare. Možda bi se mogla poboljšati mobilnost studenata ali je činjenica i da na ponude studentima za jednosemestralni boravak ne nekoj akademiji, kao što je nedavno bio slučaj sa Portugalom, studenti iz nekih razloga ne pokazuju zainteresovanost.

Nazahvalno je prognozirati kako će se situacija sa brojem kandidata na prijemnim ispitima odvijati ubuduće. Ovaj rad je saopšten u okviru programa naučnog skupa u decembru 2019. godine a završno oblikovanje urađeno je tokom marta 2020. godine. Upravo u toku mjeseca marta, došlo je do pandemije virusa koja je zahvatila cijeli svijet. Dali će, i u kolikoj mjeri, novonastala situacija uticati na aktuelnu temu o kojoj se govorilo u ovom radu, ustanoviće se poslije određenog vremena.

Korišćena literatura

Arhiv Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu

<https://www.ues.rs.ba/osiguranje-kvaliteta/studentsko-vrednovanje-kvaliteta-studija/> pristupljeno 10. 3. 2020. u 22,40.

https://www.rpz-rs.org/270/rpz-rs/Osnovne/skole#.XpQ_A8gzBIU pristupljeno 15. 3. 2020. u 19,45.

https://www.rpz-rs.org/271/rpz-rs/Srednje/skole#.XpQ_McgzBIU pristupljeno 15. 3. 2020. u 18,20.

http://www.podaci.net/_gBiH/propis/Pravilnik_o_nacinu/P-norfom03v1139.html pristupljeno 17. 3. 2020. u 21,15.

<http://www.investsrpska.net/index.aspx?PageID=321&langid=2> pristupljeno 17. 3. 2020. u 22,30.

SUMMARY

ON THE CURRENT PROBLEM OF THE NUMBER OF STUDENTS AT THE ADMISSION EXAMS THROUGH THE EXAMPLE OF THE ACADEMY OF MUSIC UNIVERSITY OF EAST SARAJEVO

PhD Miradet Zulić

The number of students applying to study at universities in the region is declining. The main reason for the decrease in the number of students is the most commonly cited departure of the population from the country in the last few years. This paper deals with the above issues on the example of the Academy of Music of the University East Sarajevo.

Key words: Entrance exams, Academy of Music.

САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У НАСТАВИ ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ

др Биљана Љ. Мандић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност
Катедра за музичку теорију и педагогију
E-mail: biljana.mandic@filum.kg.ac.rs

УДК: 78:37.036

Прегледни научни чланак

Сажетак: Реформе образовних система које су наступиле након 1995. године, имплицирале су значајне промене у основношколској настави. Промена дужине школовања, фонда часова, структуре предмета, уџбеничке литературе, само су неке од оних које нам данас, у континууму од преко двадесет година, дају за право да наставу предмета Музичка култура посматрамо као чиниоца који је допринео, и доприноси, савременим просветно-педагошким тенденцијама у основношколском образовању. Методама теоријске анализе и синтезе, анализира се и вреднује прогресивни и регресивни положај предмета Музичка култура у основношколској настави, узимајући у обзир све кључне чиниоце који (ни)су допринели осавремењивању предмета Музичка култура на просторима Републике Српске.

Кључне речи: Музичка култура, основна школа, наставни процес, образовање

Уводна разматрања

Етимолошки, реч *традиционално* упућује на све што је предањско, раширено предањем, основано на предању, на оно што је уобичајено. Насупрот њој, реч *савремено* подразумева првенствено, дух новог времена, садашње, данашње, које има обележје нечег новог. Поставља се питање, како да, у контексту „новог времена“ перципирамо садашњи основношколски образовни систем, а у оквиру њега и предмет Музичку културу. У тој перцепцији, речи *савремено*, спонтано се додаје и реч *визија*, која са друге стране, подразумева способност далеког виђења, предвиђања онога што ће се десити.

Сведоци смо, да данашња образовна политика пројектују развој образовног система на периоду од пет или више година, у којима се визионарски, креира будуће време и предвиђају ресурси који ће допринети том визионарски 'новом'. Пројектована петогодишња визија (2016–2021) развоја образовања у Републици Српској, подразумева систем васпитања и образовања који има потенцијал да креира „друштво знања са једнаким могућностима за развој сваког појединца који ће допринијети одрживом економском и друштвеном развоју Републике” (Стратегије развоја, 2016). Мисија образовног система усмерена је ка обезбеђивању и осигурању квалитетног васпитања и образовања које је, под једнаким условима, доступно сваком појединцу.

Шта је традиционално и савремено у тренутној настави предмета Музичка култура, могуће је утврдити анализом која се односи на квалитет процеса учења. Анализи се морају подредити *наставни план и програм, уџбеничка литература, методе учења, школске и ваншколске активности и квалитет наставног кадра* (начин селекције, иницијално образовање и усавршавање, професионални развој). Неопходно је анализирати и квалитет резултата, ефеката ученичких постигнућа (васпитно-образовна, исходи учења, стандарди знања за основно образовање) и везу основног образовања са другим образовним институцијама – предшколским установама, средњим школама и факултетима, превентивно оним факултетима који у свом наставном програму имају примаран задатак усмерен ка стицању педагошких компетенција (упор. Мандић, 2015: 99).

Анализа наставних планова и програма

Нови наставни планови и програми за целокупно деветогодишње образовање У Републици Српској креирани су 2014. године (Наставни план и програм, 2014). По тренутно важећем наставном плану, настава музичке културе предвиђена је са једним часом у другом, трећем, седмом, осмом и деветом разреду. За реализацију наставних садржаја у четвртм, петом и шестом разреду предвиђена су два часа недељно (Наставни план, 2014). Општим циљевима је дефинисано, у нижим разредима основне школе потребно је створити интересовање и навику за активно бављење музиком, те подстицати стваралачке способности и развијање музичког укуса. Код ученика је неопходно: „Подстицање когнитивног, етичког и естетског развоја, позитивних емоција, осјећаја припадности и заједништва. Упознавање културне баштине и савремених кретања у музичкој умјетности, кроз вриједна музичка дјела домаћих и страних аутора” (упор. Наставни програм од II до V разреда). У оквиру музичких активности ученици ће се упознавати са основама музичке писмености и изражајних средстава музичке уметности, оспособљавати за разумевање и процењивање музике и музичку интерпретацију. Подстицање развоја музичког мишљења, слушањем и разумевањем музичких порука уметничког дела допринеће развоју свестране и културно богате личности.

Редизајнирани наставни програми допринели су подели градива на наставна подручја, а општим и посебним циљевима додатно су усмерили задатке самог предмета. У нижим разредима издвојене су три наставне теме: *Извођење музике* – пјевање, свирање, покрет и увођење у основе музичке писмености за које су предвиђена двадесет два часа, односно четрдесет и четири у четвртм и петом разреду. За активност *слушање музике*, предвиђено је седам часова у другом и трећем и двоструко више у четвртм и петом разреду, што је недовољно и не прати савремене тенденције предмета које подразумевају да активност слушање музике буде заступљена на скоро сваком часу. У оквиру наставног подручја

дјечје музичко стваралаштво, седам, односно четрнаест (у четвртом и петом разреду) часова се може сматрати довољним.

У старијим разредима основне школе дефинисани су циљеви наставе предмета Музичка култура, усмерени ка подстицању, стварању и даљем неговању интересовања, навика и потреба за слушањем и репродукцијом вредних музичких остварења из области уметничке, дечје, духовне и традиционалне музике. Наставни садржаји су тако конципирани да код ученика развијају: „Љубав према музици, музичкој умјетности и умјетности уопште. Креативне и интелектуалне потенцијале и да правилним његовањем музичког укуса доприносе њиховом естетском и хуманом развоју као и подизању нивоа њиховог музичког образовања и опште културе“ (упор. Наставни програми од VI до IX разреда).

Иновативност у наставним плановима и програмима усмерена је ка исходима учења за сва наставна подручја, што представља посебан бенефит основношколског система у Републици Српској. Креирање исхода у наставу предмета Музичка култура вишеструко је значајно. Током наставног процеса, реципијент мора имати јасну слику – што се од њега очекује током учења, јер ће тада бити у прилици да боље разуме своју улогу у наставном процесу критеријуме који се користе приликом утврђивања њихове успешности, што као крајњи исход треба да допринесе ефикаснијем учењу. Као мултиваријантни оквир знања и способности, исходи указују шта ученици могу знати, разумети, или, за шта ће бити оспособљени на крају одређеног периода школовања. Усмеравање наставних садржаја према исходима учења, јасно је издвојено у оквиру стратегије развоја образовања Републике Српске: „Треба боље да се дефинишу и тиме омогуће квалитетну основу за рад наставника, што би створило и услове за оспособљавање ученика да развија способности, издвоји битно од небитног, што подразумева индивидуалну ангажованост ученика и усмјереност ка 'учењу учења'“ (Стратегије развоја образовања у Републици Српској, 2016: 12).

У самим циљевима, али и садржајима наставних планова и програма, уочава се тежња ка иновативном. У нижим разредима основне школе, у наставном подручју извођење музике, није евидентиран значајнији број препоручених песама за певање, које доминантније партиципирају са интересовањима деце у XXI веку. Без обзира што је програмом дефинисано да „наставник има слободу приликом избора композиција, али мора водити рачуна да буду заступљене дјечје, народне, пригодне пјесме других народа, као и пјесме савременог музичког стваралаштва за дјецу“ примери понуђени наставним програмом су скромни и избор се своди на песме које, у великој мери, представљају 'оно' традиционално и већ су чиниле део раниј(их)ег наставн(их)ог програма. Одредница иновативно, у овом сегменту није видљива.

Наставно подручје слушање музике, поред обавезног усвајања све три химне (*Химна Светом Сави*, *Химна Републике Српске – Моја*

Република и Химна БиХ), у садржају програма препоручује само осам композиција за слушање музике (исте карактеристике су примећене у наставном програму за трећи разред основне школе). У четвртном и петом разреду евидентиран је већи број препоручених композиција за сва наставна подручја, што партиципира са већим бројем седмичног оптерећења ученика у овим разредима. Избор песама, композиција за слушање и примера за наставно подручје дечје музичко стваралаштво, није најспретније одабран. Евидентиран је одређен број песама које су поновљене из ранијих разреда и својим садржајима, нису најспретнија решења која би у значајнијој мери, иницирала интересовања ученика четвртог и петог разреда. Већа конкретизација наставног садржаја није смела изостати, с обзиром на национални оквир овог педагошког норматива.

У вишим разредима основне школа издвојена су четири наставна подручја. *Слушање музике* са двадесет и три часа, *Увод у основе музичке писмености* са двадесет и пет часова, *Дјечје музичко стваралаштво* са дванаест часова и *Извођење музике* са дванаест часова. Увидом у издвојена наставна подручја уочена је већа конкретизација наставног градива (примера за слушање и репродуковање музике), што доприноси бољој кординацији са наставним садржајима. Понуђен је значајан број примера, али су изостали линкови, односно видео примери (снимци концерата, филмова са тематиком блиском са наставним подручјима и сл.), који би додатно допринели конкретизацији наставних садржаја. Општи је закључак, да је у наставне садржаје виших разреда основне школе приметан адекватнији иноватини приступ.

Уџбеничка литература

По дефиницији представљеној у Законским нормативима „Уџбеник је основно дидактички обликовано наставно средство, у било ком облику или медију, које се користи у образовно-васпитном раду у школи, а за стицање знања, вештина, формирање вредносних ставова, ученика и полазника, подстицање критичког размишљања, унапређења функционалног знања и развој интелектуалних и емоционалних способности ученика и полазника, а чији су садржаји утврђени наставним планом и програмом и који је одобрен у складу са Законом (Закон о уџбеницима, 2018). Суштински, уџбеник представља основну, свакодневно кориштену школску књигу, писану на основу верификованог Наставног плана и програма, за разлику од друге допунске и приручне литературе која нема те карактеристике. У уџбенику се, на стручном нивоу саопштавају информације о степену развијености одређене науке и износе најважнији резултати и достигнућа те науке, али и медиј, у коме се систематски излажу научни садржаји, односно садржаји на којима се граде нова сазнања (Кундачина, Банђур, 2007). Увидом у актуелне уџбенике, евидентирано је да су програмски садржаји обрађени у целини, а наставно градиво изложено

по плану и програму за предмет Музичка култура, у складу са психолошким, педагошким, дидактичким и методичким начелима и техничко-естетским захтевима. Презентовани наставни садржаји доприносе достизању образовних стандарда и развијању компетенција ученика. Садржаја у уџбенику подстичу развој ученика и у неколико, поседују алате за самостално учење. У педагошко-психолошком аспекту, уџбеници задовољавају најважније захтеве који се односе на усклађеност уџбеника са узрастом, односно развојним нивоом ученика.¹ У уџбеницима се уважавају предзнање и искуства ученика, односно знања која је ученик стекао током претходних година школовања, и знања која су резултат сазревања, спонтаног сазнавања и целокупног искуства.

Методe учења

Тренутно је уврежено мишљење, да пандан квалитетној настави представља разноврсно утемељена методичка настава, коју наставник креира на начин, да перманентно омогућава различите методе учења и облике наставног рада. У методички добро усмереној наставној пракси, наставник је у прилици да, „поред појединачних приступа упозна и развојну линију” постепеним дограђивањем. Наставник се поставља у улогу креатора, који је у могућности да мења методичке приступе и начине учење учини што квалитетнијим: „Она [*настава*] почиње „бихејвиоризмом и тзв. традиционалном наставом, а завршава се конструктивизмом и тзв. савременом наставом” (Пешикан, 2011).

Школско учење је тако организовано, да се најчешће одвија у школи као свесна и намерна активност ученика са циљем стицања знања, вештина и вредности, али са назнаком, да школско учење није и једино учење. Ана Пешикан указује: „У психолошком смислу, слободно се може рећи да је у понашању и упсихичком животу човека, све стечено учењем, односно, све осим биолошког наслеђа” (Пешикан, 2011). Раније наставне парадигме у фокус су постављале спољашње чиниоце и наглашавале да развој зависи искључиво од њих – наставног садржаја и наставника. Доминантна улога наставника и његовог предавања, ученика поставља у пасиван положај – као примаоца знања путем рецептивног учења, током кога се, у кратком временском периоду, преноси велики број информација и готових решења која ученици усвајају.

Савремена школа полази од сасвим других становишта указујући да се ученику знање не може (нити треба) дати у готовом облику. Овакав приступ учењу ротирао је улогу наставника. Наставник више није у фокусу, већ је настава усмерена на реципијенте учења. Наставник је креатор наставног процеса, он организује и усмерава процес учења, тако

¹ У Републици Српској иновирани су уџбеници за други и трећи, четврти и пети и осми и девети разред. Тренутно се настава из предмета, у шестом и седмом разреду, реализује по раније написаном уџбенику.

да стицање знања буде индивидуална конструкција сваког ученика који га кроз сопствену активност учења мора да конструише.

У будућности би се осавремењавање наставе предмета Музичка култура могло остварити имплементацијом методе Марије Монтесори, приступа учењу заснованом на помоћи детету у свим развојним периодима (телесном, менталном и духовном одрастању), са циљем развијања личности детета у слободног, независног и самосталног човека. У центар је позиционирано дете, његове потребе, принципи слободе, избора оног допуштеног унутар познатих граница и дисциплине. Васпитање помаже детету да се ослободи свега што ограничава његову спонтаност, пружа му се индиректна помоћ, како би само себе водило, а за ослонац му служе јасни знаци за оријентацију. У Монтесори школи дете има слободу кретања, избора, понављања, изражавања осећања и слободу ступања у социјалне контакте.

Други би се приступ могао односити на јасно конципирање игролике наставе на свим узрастним нивоима, што би представљало посебан педагошки изазов за све музичке педагоге. Стара колико и људско друштво, игра је предуслов за здраво одрастање и основна људска активност. „Игром се дете развија и цвета као што се цвеће развија и цвета из пулољка: радост је душа сваке радње тога добра.“ (Фридрих Фребел).

Школске и ваншколске активности

Редовна школска настава није у могућности да задовољи све потребе, што се у сегменту наставе музике у значајној мери одражава на ученике који имају већу потребу за активним музицирањем и гласовним репродуковањем музичких садржаја. Ове чињенице захтевају наставне садржаје који би било доступни и ван редовне наставе. Наставним планом и програмом предвиђене су ваннаставне музичке активности (хор, оркестар и музичка секција), које су у великој мери повезане са слободним временом у школи – *слободне активности ученика*. Слободне активности подразумевају колективни рад ученика у секцијама, друштвима, организацијама, али и индивидуални рад. Њихов циљ је дефинисан и усмерен ка потреби увиђања вредности задатог задатка и ненаметнутог прихватања радних обавеза и међусобних регулатива у колективном раду; формирању осећања задовољства у индивидуалном и раду колективне природе, као битних фактора за остварење слободно одабраних васпитно-образовних циљева и задатака (Филиповић, 1980).

Слободно време има изузетан васпитно-образовни потенцијал. То је подручје са различитим активностима, у склопу кога је могуће развијати сва подручја васпитања и развоја личности деце и младих. План и избор активности, треба да обухвати различита васпитно-образовна подручја, на основу којих се подстиче развој и задовољавање интелектуалних, естетских, здравствено-физичких, моралних, радних,

емоционалних и свих других потреба сваког појединца (Грандић и Летић, 2008). Један од најважнијих захтева данашњег времена односи се на спретност у трансформацији традиционалне наставе и транспарентној организацији школских активности на начин, да ученици пожеље активно партиципирати у процесу личног васпитања и образовања. Традиционалној школи континуирано се даје нови изглед. Но, мењање школе представља дуг процес и захтева ангажовање свих актера васпитно-образовног процеса, који, у највећој мери, зависе од наставничке мотивисаности као људског фактора и начина располагања простором, временом и опремом, као и школским ресурсима. Истраживања указују, да ученици старијих разреда преферирају друштвено користан рад и слободне активности, те да се у великом броју пријављују у разне секције и организације² (Ђорђевић, 2003). Различита истраживања су показала, да ученици непогрешиво тачно врше избор секције према својим могућностима, те је, без обзира на ученичка постигнућа, свим ученицима неопходно омогућити додатну ангажованост.

Ваннаставне активности су веома битан сегмент живота и рада у школи. Као део васпитног и образовног процеса значајно доприносе спознавању личних способности и формирању комплетне личности ученика. За разлику од редовне наставе, ваннаставне активности и друге активности које се одвијају у школи, под мањим су притиском обавезног и унапред одређеног, те пружају повољније услове за креативно изражавање ученика (Максић, 2006: 167). Организација и начин рада ваннаставних активности разликује се од редовне наставе, јер се заснивају на принципу педагошке категорије самосталног одлучивања ученика, ученици сами, колико је то могуће, реализују и утврђују програм свог рада (Филиповић, 1980). Партиципацијом ученика у ваннаставним активностима, омогућава се, да сваки појединац: буде укључен у колектив, нађе своје место у колективу, социјализује се, покаже своје способности, оцењује и одмерава своје способности у односу на способности осталих чланова колектива, гради и развија правилан став према себи и другима, доживи вредности и резултате свог рада, афирмише се и изграђује колективни углед. Улога наставника у мотивисаности ученика да учествује у ваннаставним активностима (хор, оркестар и музичка секција) од великог је значаја, првенствено за ученике који имају потешкоће и недовољно искуство за укључивање у рад колектива. Сумарно посматрајући, основношколски систем Републике Српске и предмет Музичка култура неопходно је оснаживати са што више различитих школских и ваншколских музичких активности.

²Истраживања су показала да шеснаест посто ученика (16%) жели да руководи неком од секција.

Наставни кадар

У Републици Српској могуће је боље креирати могућности за побољшање образовања, превасходно давањем веће аутономије и подстицања стваралачког приступа код наставника. Омогућити боље приступе примерима добре наставне праксе и њиховом прилагођавању и примени за побољшања образовних стратегија у развоју предмета. Образовање у Републици Српској могуће је угрозити страначким запошљавањем (упор. Мандић, Беочанин, 2016: 277), без јаснијих критеријума о стеченој професионалној компетентноси пријављених кандидата, што далекосежно, може да остави погубне резултате на образовни систем. Креирати јасније приступе запошљавању образовног кадра и проходности, с обзиром на неповољан имиџ високошколског образовања „узрокован у знатној мјери пренаглашеном профитном оријентацијом универзитета у приватном власништву” (Стратегија развоја РС, 2016).

Постојећи наставни кадар своје активности може усмерити ка приступу Монтесори методе – „помози ми да то урадим сам“ (Монтесори, 2007: 83), на начин да се постави у улогу посматрача, који на индиректан начин учествује у раду и развоју детета. Ове тенденције у супротности су са системом државног образовања, у коме наставник излаже, а дете има врло мало простора за самостални рад и саморазвој. Код деце је неопходно идентификовати периоде њихове музичке осетљивости и у односу на то, понудити им адекватан наставни материјал за учење. Разноврсним музичким активностима деци се омогућава слободан развој, у складу са њиховим музичким способностима и афинитетима. Посебан значај усмерен је ка настави музике, развоју моторике и чула, чију структуру чине три основне компоненте: аудитивна, моторичка и визуелна. Аудитивну компоненту чини музика: слушање и репродуковање; моторичку компоненту покрети, приликом слушања музике; визуелном компонентом се објашњава начин извођења музике и покрета, док тактилну компоненту чине међусобни додирни извођача – држање за руке, међусобно тапшање, додиривање рамена итд. Развој креативности примаран је код ове методе, али и развој целокупних дечјих потенцијала, с обзиром на усмереност ка подстицању саморазвоја и унутрашње мотивације за учењем и сазнавањем.

Закључак

Целокупна основношколска настава у Републици Српској централизована је са јасно креираном уџбеничком политиком и перманентном могућности пружања стручне подршке. Обезбеђен је релативно висок ниво доступности образовања за све, кроз све нивое образовања, а у основном образовању посебно. У Републици Српској наставни кадар врши перманентна усавршавања на личном и професионалном плану, а основношколски концепт наставног плана и програма добро је дефинисан. Недостаци (слабости) образовања видљиви су у доминантнијој орјентисаности ка репродуктивном знању и учењу за оцену. У систему општег музичког образовања нема јасно дефинисаних приступа према музички талентованим ученицима, они нису значајније укључени у развој опште музичке културе, јер се стиче утисак фаворизовања просечности у овом сегменту. Настава музичке културе могла би се више орјентисати ка стицању применљивих знања и практичних вештина.

Рад на темељнијој едукацији и професионалном усавршавању запослених морао би бити боље дефинисан. Приметна је непотребна бирократизација образовног процеса и оптерећеност наставног особља административним задацима. Финансијска подршка је неадекватна, недовољна, или потпуно изостаје у сфери самог предмета уз констатацију, да нема адекватнијег простора за квалитетније задовољавање културних потреба, мањак музичких инструмената за активније групно музицирање и осталих дидактичких материјала подесних за рад у музичким секцијама.

Изостављајући наведено, образовни систем Републике Српске усмерен је ка квалитетном образовању својих грађана, са функцијом да примарно описмени ученике из свих области, оспособи младе за даље школовање и развијање знања, система вредности, разних умења, али и животних ставова који су важни и неопходни за живот у XXI веку. У образовном систему Републике Српске предмет Музичка култура представља једну од важнијих дисциплина, којом се развија интерес за музичку уметност и доприноси свесном усвајању знања и вештина на начин, да музичка уметност постане потреба сваке личности савременог друштва. Структура предмета указује на савремене тенденције – у наставним садржајима, методама и облицима рада и употреби наставних техника којима се непосредно долази до крајњих исхода учења. Изостављајући поједине елементе традиционалног, које на специфичне начине доминира у свему што је раније наведено, трансфер свих елемената, који чине основу музичког образовања, позитивно се усмерава ка савременим тенденцијама и ка крајњем циљу, а то је, да ће се развијањем музичких способности допринети развоју и изграђивању естетског односа према музици и уметности уопште.

Коришћена литература:

- Грандић, Радован и Милена Летић. (2008). *Прилози педагогији слободног времена*. Вршац: Савез педагошких друштава Војводине и Виша школа за образовање васпитача.
- Закон о учбеницима. (2018). Београд: Службени гласник РС, 27, чл.2.
- Кундачина Милан и Вељко Банџур. (2007). *Методолошки практикум: вежбе из методологије педагошких истраживања*. Ваљево: Merlincompany.
- Ђорђевић, Душан. (2003). *Педагошки смисао слободног времена*. Београд: Педагошко друштво Србије.
- Максић, Славица. (2006). *Подстицање креативности у школи*. Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Мандић, Биљана. (2015). Настава музичке културе у Републици Српској: између теорије и праксе, у: Дарко Ковачевић (уред.), *Зборник радова са 1. Међународне научно-стручне конференције М-инистар, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву*, 98–101.
- Мандић, Биљана и Јелена Беочанин. (2016). Студијски програм (Општа) музичка педагогија: између перспективе студената и стварности, *Наслеђе*, 35, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 265–280.
- Монтесори, Марија. (2007). *Од детињства до адолесценције*. Београд: DNCentar.
- Пешикан, Ана. (2011). *Стратегије развоја образовања у РС*. Београд: Влада Републике Србије, Министарство просвете и науке.
- Наставни плани програм за основно образовање. (2014). Бања Лука: Министарство просвете и културе, Републички педагошки завод.
- Стратегије развоја образовања у Републици Српској. (2016). Бања Лука: Влада Републике Српске.
http://predstavnistvorskbg.rs/pdf_dokumenti/2019/strategija_razvoja_obrazovanja_rs_2016_2021.pdf
- Филиповић, Никола. (1980). *Ваннаставна активност ученика*. Сарајево: Свјетлост.

SUMMARY

CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN TEACHING THE SUBJECT MUSIC CULTURE IN REPUBLIC OF SRPSKA

PhD Biljana Lj. Mandić

The reform of educational systems that took place after 1995 implied significant changes in primary education. Changing the length of schooling, the number of classes, the structure of the subject, the textbook literature, are just some of those that today, over a continuum of over twenty years, give us the right to view the teaching of Music Culture as a factor that contributed, and is still contributing, to contemporary educational, pedagogical tendencies in primary education. The paper analyzes and evaluates the progressive and regressive position of the Music Culture course in elementary education, taking into account all the key factors that have (not) contributed to the modernization of the Music Culture course in the Republic of Srpska.

Key words: Music Culture, elementary school, teaching process, education

SAVREMENI I TRADICIONALNI METODIČKI POSTUPCI U RADU NA MELODIJSKIM PRIMJERIMA VOJINA KOMADINE IZ BOSANSKOHERCEGOVAČKIH PRIRUČNIKA ZA NASTAVU SOLFEĀA

mr Dušan Erak

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

E-mail: dusan.erak@mak.ues.rs.ba

UDK: 78.087.5

78.071.1 Komadina, V.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Istraživanjem su obuhvaćeni melodijski primjeri Vojina Komadine (1933–1997) koji se nalaze u priručnicima za solfeđo Marka Baroševića publikovanih u Sarajevu osamdesetih godina XX vijeka. Analitički prikaz melodijskih i ritmičkih karakteristika ovih primjera omogućava detaljan uvid u primjenu savremenih i tradicionalnih metodičkih postupaka u radu u oblastima melodike i ritma, komparativni prikaz u ciljevima rada u pomenutim oblastima sa aspekta savremene metodike nastave solfeđa. U istraživanju su primjenjivane različite metode istraživanja: istorijska, analiza sadržaja, analitičko-sintetička i deskriptivna. Rezultati istraživanja ukazuju na značajne razlike u metodičkim postavkama u radu u oblasti melodike i ritma zasnovanih na metodama relativne solmizacije i ljestvično-intervalske intonacije sa jedne strane i kombinovane funkcionalne metode sa druge strane.

Ključne riječi: Vojin Komadina, melodijski primjeri, metodika nastave solfeđa, melodika, ritam.

Priručnici za nastavu solfeđa u bosanskohercegovačkim muzičkim školama osamdesetih godina XX vijeka

U bosanskohercegovačkim osnovnim muzičkim školama, u nastavi solfeđa u sedmoj i osmoj deceniji XX vijeka, najviše su bili primjenjivani priručnici za solfeđo Borivoja Popovića (1918–1994) (Popović, 1990a; Popović, 1991; Popović, 1985; Popović, 1989; Popović, 1990b; Popović, 1988), a nešto rijede i priručnici Vladimira Jovanovića (Jovanović, 1972; Jovanović, 1973). Upotreba ovih priručnika u nastavi solfeđa je usmjerila nastavnike na primjenu apsolutne solmizacije, iako su u mnogim bosanskohercegovačkim muzičkim školama i dalje primjenjivane metode sa imenovanjem relativnom solmizacijom na principima metoda tonika solfa i tonika do (Ferović, 1991: 142)¹. Knjiga *Metodika muzičke nastave* Jože Požgaja (1914–1984) je bila

¹ U ovom radu, a što je naznačeno i u naslovu rada, pojam tradicionalnih metodičkih postupaka se odnosi na primjenjivane metode rada u nastavi solfeđa u bosanskohercegovačkim muzičkim školama sedamdesetih i osamdesetih godina XX vijeka. Pojam savremenog se odnosi na metodičke postupke u savremenoj nastavi solfeđa prema Nastavnom planu i programu za osnovne muzičke škole u Republici Srpskoj, koji je u primjeni od 2007. godine, kao i aktuelnoj, preporučenoj i primjenjivanoj literaturi na osnovu pomenutog nastavnog programa. (Наставни план и програм за основну музичку школу, 2007), vidjeti: <https://www.rpz->

dugo vremena jedini metodički priručnik za nastavnike muzike u Jugoslaviji (Požgaj, 1950; Ferović, 1991: 93), a rad Jože Požgaja, sagledan kroz izdavačku djelatnost, se „može smatrati pretečom naučnog proučavanja muzičke nastave u svim krajevima bivše Jugoslavije“ (Тракиловић, 1999: 2). Osnovne metodičke smjernice u radu u oblasti melodike u priručnicima Borivoja Popovića su zasnovane na postepenom savladavanju tonaliteta prema kvintom srodstvu sa postepenim povećavanjem broja predznaka, kao i radu na stabilnim alteracijama kao skretnicama i prolaznicama i modulacijom u prvo kvintno srodstvo u završnim razredima osnovne muzičke škole (Popović, 1990b; Popović, 1988). U priručnicima Vladimira Jovanovića, pored postupnog savladavanja tonaliteta prema broju predznaka, u priručnicima za starije razrede osnovne muzičke škole, postoje melodijske vježbe za intonativno savladavanje obrtaja ljestvičnih trozvuka (Jovanović, 1973: 27–38), čime je ostvarena korelacija sa sadržajima nastave teorije muzike koja je u to vrijeme rađena po udžbeniku Marka Tajčevića (1900–1984) (Tajčević, 1988). Pomenuti priručnici Borivoja Popovića, za razliku od priručnika Vladimira Jovanovića, pored instruktivnih primjera sadrže u završnim poglavljima i primjere iz nastavne literature za solfeđo i melodijske kompozicije iz repertoara umjetničke muzike.

Složeni programski zahtjevi nastave solfeđa, višedecenijska primjena istih priručnika zasnovanih uglavnom na savladavanju primjera iz instruktivne i stručne literature, uslovalo je potrebu za nastankom priručnika iz solfeđa sa primjerima iz dječije, komponovane i umjetničke literature namjenjene potpunijem savladavanju programskih ciljeva solfeđa, muzičkom građom koja može upotpuniti kako estetsko-vaspitne, tako i funkcionalno-praktične i obrazovno-saznajne ciljeve nastave solfeđa (Vasiljević, 1991: 4–6). Krajem sedamdesetih godina XX vijeka, izdati su priručnici za solfeđo naslova *Solfeđo s pjesmom*, Marka Baroševića² koji su razvrstani u šest svesaka, prema razredima osnovne muzičke škole. (Barošević, 1984; Barošević, 1990a; Barošević, 1990b; Barošević, 1985; Barošević, 1986; Barošević, 1988). Autor ovih priručnika je pored bogatog pedagoškog iskustva, bio autor i koautor mnoštva objavljenih priručnika i udžbenika za nastavu muzičke kulture, muzičkog vaspitanja i solfeđa u Bosni i Hercegovini³. Prvo izdanje

[rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost#.XxlqL1UzaM8](https://www.scribd.com/document/396313254/2013-Biografija-Marka-Barosevica) [datum pristupa: 27.03.2020.]

² Rođen 1935. godine u selu Gubinu kod Livna (Bosna i Hercegovina), radio kao učitelj i nastavnik muzičke kulture, bio i prosvjetni savjetnik za muzičku nastavu u Prosvjetno-pedagoškom zavodu Sarajevo. Tokom ratnih godina, radio je u Osnovnoj muzičkoj školi Ilidža i bio jedan od osnivača Srednje muzičke škole koja se formirala u sastavu Gimnazije Ilidža u školskoj 1994/1995. godini, koja je danas u sastavu JU Srednjoškolski centar Istočna Ilidža. (Arhiva JU Srednjoškolskog centra Istočna Ilidža) (<https://www.scribd.com/document/396313254/2013-Biografija-Marka-Barosevica>) [datum pristupa: 27.03.2020.]

³ <https://plus.bh.cobiss.net/opac7/bib/search?q=marko+baro%C5%A1ev%C4%8Di%C4%87&db=cobib&mat=allmaterials> [datum pristupa: 27.03.2020.]

priručnika *Solfedžo s pjesmom 1* (Baroševčić, 1984) je štampano 1979. godine u izdanju sarajevske izdavačke kuće „Svjetlost“ Zavoda za udžbenike i nastavna sredstva. Tokom osamdesetih godina su izdavane i ostale sveske, sve do 1990. godine. Pedagoški savjet Socijalističke Republike Bosne i Hercegovine je u novembru 1979. godine preporučio prve tri sveske ovih priručnika za upotrebu u bosanskohercegovačkim osnovnim muzičkim školama. Šesta, posljednja sveska je odobrena od Savjeta za unapređivanje vaspitno-obrazovnog rada Bosne i Hercegovine u junu 1987. godine, a njeno prvo izdanje je odštampano tek 1988. godine (Baroševčić, 1988).

Muzičku građu priručnika za solfedžo Marka Baroševčića sačinjavaju dječije pjesme, dječije komponovane pjesme jugoslovenskih i stranih autora, kao i primjeri iz umjetničke literature, koji prema riječima jednog od recenzenata, Milanke Komadine⁴, ima poseban kvalitet jer je „kontinuirano prisustvo poetskog teksta (...) [te] je logično očekivati potpunu osposobljenost za pjevanje s tekstom, što je jedan od vrlo važnih zadataka solfedža (...), [a] sistematičnost u postavljanju melodike (...) može dati izvanredne rezultate u postavljanju apsolutnih tonskih visina, a s druge strane, idealna je za dobru postaciju dječjeg glasa i širenje njegovog opsega“ (Baroševčić, 1984: 3). Osnovna metodička koncepcija priručnika je zasnovana na postupnom dodavanju tonova u nizu u početnom radu sa učenicima, kao i principima ljestvično-intervalske intonacije – postupnog povećanja opsega melodike, od sekunde do oktavnih skokova (Vasiljević, 2006: 31).

U prvih pet sveski priručnika *Solfedžo s pjesmom* Marka Baroševčića se nalazi ukupno deset melodijskih primjera kompozitora Vojina Komadine (1933–1997), od kojih je jedna melodija iz televizijske serije *Tema iz Porobdžija* (Baroševčić, 1984: 96), dvije dječije pjesmice, *Trotinet* i *Proleće jedrilica* (Baroševčić, 1990a: 34, 100), a preostalih sedam primjera su iz dječije operete *Mačkin dom*⁵: *Pjesma mačića*, *Čizmice pravi lak* (Baroševčić,

⁴ Milanka Komadina, muzički pedagog, supruga kompozitora Vojina Komadine (1933–1997). Recenzent priručnika *Solfedžo s pjesmom 1, 2* Marka Baroševčića (Baroševčić, 1984; Baroševčić, 1990a). Prema arhivskim podacima, Vojin i Milanka Komadina su bili u komisijama za polaganje ispita iz solfedža u osnovnoj i srednjoj muzičkoj školi u Tuzli, vidjeti: *Raspored godišnjih, diplomskih i prijemnih ispita za I i II stupanj muzičke škole u Tuzli, za školsku 1962/63.* (ABH, SPNK, K-46, 1165/63). Devedesetih godina XX vijeka, Vojin Komadina je jedan od osnivača Muzičke akademije u Srpskom Sarajevu na kojoj je bio angažovan kao dekan i profesor (akademik, redovni profesor, nastavni predmeti *Kontrapunkt*, *Harmonija sa harmonskom analizom*, 1994–1996). Milanka Komadina je takođe bila profesor na istoj akademiji (docent na nastavnom predmetu *Harmonija sa harmonskom analizom*, *diplomski predmet*, *glavni predmet na poslijediplomskim studijama*, 1999–2009).

⁵ U partituri u rukopisu: *Pjesma mačića* (br. 4, str 11); *Čizmice pravi lak* (br. 2, Komedijači, str. 5); *Duet mačke i pijetla* (br. 5, Duet, str. 18); *Pjesma čavki* (br.12, str. 30); *Pjesma dabrova* (br.13, str. 32); *Pjesma komedijaša* (br.20, Epilog, str. 46); *Pjesma komedijaša* (br.2 Prolog, str. 3) (Komadina, 1956). Dječija opera *Mačkin dom* (1956) je izvedena u Pionirskom pozorištu u Tuzli (Komadina Vojin: *Biografija*).

1990b: 14, 25), *Duet mačke i pijetla*, *Pjesma čavki*, *Pjesma dabrova*, *Pjesma komedijaša* (Baroševčić, 1985: 58, 112, 128, 144) i *Pjesma komedijaša* (Baroševčić, 1986: 150).

Analitički prikaz savremenih i tradicionalnih metodičkih postupaka u radu na melodijskim primjerima Vojina Komadine iz priručnika *Solfedo s pjesmom* Marka Baroševčića

U prvoj svesci priručnika Marka Maroševčića *Solfedo s pjesmom 1*, kompozicija Vojina Komadine *Tema iz serije Porobdžije*, (Baroševčić, 1984: 96) (Primjer 1) je zapisana bez literarnog teksta.

Primjer 1

Vojina Komadina, *Tema iz serije Porobdžije*; namjena⁶: šestočetvrtinski takt.



Opseg melodijske linije ($d^1 - e^2$) nije prikladan svoj djeci mlađeg školskog uzrasta, bez obzira na to što je primjer u prirodnom a-molu, koji se po programu savremene nastave solfedža obrađuje u drugom razredu osnovne muzičke škole.

Prema Baroševčićevom uputstvu, djeca u prvom razredu osnovne muzičke škole ovaj primjer izvode kucanjem svake jedinice akcentujući prvu i četvrtu jedinicu (Baroševčić, 1984: 85), odnosno naglašene i relativno naglašene dobe, razlikujući odnos teze i arze⁷ (Тажчевић, 1988: 36). U savremenoj nastavi solfedža⁸, ovaj melodijski primjer bi mogao biti adekvatan kod savladavanja elemenata iz oblasti ritma – šestočetvrtinskog takta i četvrtine kao jedinice brojanja (M.M=120). Ova mjera se postavlja u šestom razredu osnovne muzičke škole, taktiranjem na šest poteza (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић, Дробни, 2001: 94). Pogrešno bi bilo primjeniti

⁶ U priručnicima *Solfedo s pjesmom* Marka Baroševčića, uz naslov primjera ili pred grupom primjera, je navedena njihova namjena u savladavanju određene melodijske ili ritmičke problematike.

⁷ U savremenoj metodici nastavi solfedža, primjena „metričkih stopa u muzičkoj nastavi nema svoje metodsko opravdanje“, jer se na samom početku muzičkog obrazovanja izjednačavaju trajanja teze i arze, prema grčkoj metrici i pojmu *genos izon*, dok se u teorijskim postavkama metričkih stopa, u srednjem i višem muzičkom obrazovanju, prelazi na korišćenje grčkog *genos displaziona*, po kojem je teza dvostruko duža i nosi naglasak (Vasiljević, 1999: 28).

⁸ Vidjeti fusnotu broj 1.

izvođenje identičnog primjera u drugoj ritmičkoj vrsti, recimo u tropolovinskom taktu, uz naznaku jedinice brojanja 40, jer odstupa od kompozitorove zamisli i načina na koji je zapisao melodijsku liniju. Primjer se može izvoditi parlato. Iz oblasti melodike ovaj primjer je adekvatan za pjevanje s lista imajući u vidu da bi jedan broj učenika mogao da ima poteškoća zbog pomenutog obima melodijske linije. Takođe, mogao bi biti primjenjen za jednoglasni ritmički diktat uz taktiranje na šest poteza, u šestočetvrtinskom taktu.

U skladu sa programskim zahtjevima nastave solfeđa za drugi razred solfeđa, pjesmu *Trotinet* (Baroševčić, 1990a: 34) je prema svojim melodijskim karakteristikama (Primjer 2) – tonalitetu, opsegu⁹, melodijskim karakteristikama prve faze postavke tonaliteta Ge-dura, kao i ritmičkih karakteristika (tročetvrtinska mjera, odnos dužih i kraćih trajanja jedinica) poželjno primjenjivati u savremenoj nastavi solfeđa. Smjenjivanje dinamičkih kontrasta forte-piano, kao i primjena krešenda upotpunjuje estetski doživljaj u savladavanju pjesme koja može biti obrađena po notnom tekstu, ali i primjenjena kao jednoglasni melodijski, usmeni ili pismeni diktat.

Primjer 2

Vojin Komadina, *Trotinet*

Tempo di Valse

Tro - ti - net je di - vna stvar, di - vna stvar, re - tko mu se
de - si kvar, de - si kvar. Ju - ri br - zo ka - o ve - tar,
za čas pre - đe ki - lo - me - tar. ki - lo - me - tar.

U skladu sa jakim germanskim uticajem u postavci tonskih visina u nastavi solfeđa u bosanskohercegovačkim muzičkim školama u osamdeset godinama XX vijeka i Baroševčićevoj preporuci u radu na melodici, melodijski primjeri iz druge sveske priručnika *Solfeđo s pjesmom 2*, zbog usklađenosti nastave solfeđa i instrumenta, se mogu, prema autoru, pri izvođenju imenovati abecedom, solmizacijom, neutralnim slogom i literarnim tekstom (Baroševčić, 1990a: 4). U savremenoj nastavi solfeđa imenovanje tonova abecedom koristi se rijetko i to sa određenim metodičkim ciljem (najčešće za povezivanje i provjeru znanja iz oblasti teorije muzike i

⁹ U aktuelnom udžbeniku za nastavu solfeđa za I i II razred osnovne muzičke škole u Republici Srpskoj (Васильевич, Александрович, Попович, 2006), mnogobrojni su melodijski primjeri opsega melodike između c¹ i c², dok je manji broj primjera: u maloj oktavi do tona a, a u drugoj oktavi opsega do d², vrlo rijetko do e².

melodike), a pjevanje neutralnim slogom nije više u upotrebi činjenicom da nema svrsishodnu metodičku namenu.

Utvrđivanje melodijskog skoka između dva tona na određenim stupnjevima tonaliteta u sredini melodijskog primjera, kao u primjeru skoka iz tona f¹ u b¹ u F-dur tonalitetu, (Primjer 3) u pjesmi *Proleće jedrilica* iz druge sveske (Baroševčić, 1990a: 100), nema detaljnijih uputstava o načinu obrade pjesme i utvrđivanja pomenutog skoka, niti načina stvaranja asocijativne veze kao što je u mnogobrojnim primjerima melodijskih motiva koji se primjenjuju u nastavnoj praksi, u kojima početni tonovi imaju određenu harmonsku funkcionalnost.¹⁰ U savremenoj nastavi solfeđa, primjer može biti namjenjen utvrđivanju tonaliteta, pjevanju s lista uz primjenu preporučenog dinamičkog nijansiranja, primjenjiv za postavku skoka iz I u IV ljestvični stupanj, sekventnog ponavljanja motiva te i skoka iz II u V ljestvični stupanj.

Primjer 3

Vojin Komadina, *Proleće jedrilica*; namjena: kvarta f–b.

$\text{♩} = 90$
mf
 Pre ve - će - ri ka - o pti - ca, hej, po - le - te - će je - dri - li - ca
f
 s'po-zdra-vi-ma i že-lja-ma s'po-zdra-vi-ma i že-lja-ma: i-graj-te se de-co-sa-na-ma.
mf
 pre ve - će - ri ka - o pti - ca, hej, po - le - te - će je - dri - li - ca, je -
 dri - li - ca, je - dri - li - ca, je - dri - li - ca.

U primjeru *Pjesma mačića* u trećoj svesci (Baroševčić, 1990b: 14) (Primjer 4), Baroševčić ne daje detaljnija metodička uputstava o načinu realizacije i utvrđivanja postavljenog zahtjeva iskazanog u namjeni primjera za savladavanje velike sekste (ovde skoka iz d¹ u h¹). U ovom primjeru, u e-molu prirodnom, je na početku melodijski skok iz I u V stupanj tonaliteta, skok u okviru toničnog trozvuka. U okviru melodijske linije skok u prirodni VII stupanj e mola i skok iz d¹ u h¹ po zvučnosti može pripadati i ranije postavljenom i utvrđenom G-duru, zbog čega se primjer može obraditi u toku utvrđivanja G-dura, ili može biti primjenjen za obnavljanje prirodnog e-

¹⁰ U literaturi za solfežo u Srbiji objavljivanoj devedesetih godina XX vijeka, postoje priručnici u kojima su objašnjena metoda uputstva u redosljedu postavljanja intervala, na osnovu harmonske funkcionalnosti tonova, a teoretska tumačenja intervala, akorada, ljestvica i tonaliteta slijede nakon pjevanja i uvijek se zasnivaju na već „postavljenom, doživljenom, usvojenom i upamćenom zvuku“ (Pantović, Kršić, Sečulić: 1996, III–IV).

mola¹¹. Najadekvatnije je da se učenicima u procesu rada na ovom melodijskom primeru – „istupanje“ i zvuk G-dura tokom taktova broj 5 i 6 objasni u skladu sa nivoom njihovog znanja teorije muzike i harmonije.

Primjer 4

Vojin Komadina, *Pjesma mačića*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: velika seksta d–h.

Andante

Haj - de ma - co, te - ti - ce, ti bo - ga - ta ma - čki - ce,
po - gled kroz o - kan - ce na nas ma - le ma - ce.

Odnos i čisto intoniranje odnosa vodičnog i osnovnog tona tonaliteta je, prema preporuci Baroševića (Primjer 5), predstavljen u pjesmi *Čizmice pravi lak* u trećoj svesci (Barošević, 1990b: 25). Ovaj primjer u nastavi može biti prikladan za intonativnu i teorijsku postavku gornjeg durskog tetrahorda Dedura, pjevanjem pjesme po notnom tekstu i uz naknadno objašnjenje tonskih odnosa u tetrahordu uz poštovanje svih dinamičkih oznaka.

Primjer 5

Vojin Komadina, *Čizmice pravi lak*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: mala sekunda cis – d.

Či - zmi - ce pra - vi lak, min - du - ši - ce ci - ka - cak. Na njoj je no - va ha - lji -
na dv'je do tri hi - lja - de di - na - ra. A. hi - lja - du i više vrijeme - de zla - tne min - du - še.

U savremenoj nastavi solfeđa, pjevanje dvoglasnih primjera se odvija u drugoj fazi postavke tonaliteta (Vasiljević, 2006: 89), nakon utvrđenih postupnih melodijskih kretanja, skokova u tonove tonične i dominantne harmonije. Pjesma *Duet mačke i pijetla* (Barošević, 1985: 58), uvrštena u priručnik za četvrti razred osnovne muzičke škole (Primjer 6), se može obraditi po notnom tekstu (imenovanjem tonova), u kojoj drugi glas ima melodijsku liniju koja potvrđuje harmonsku funkciju, dok je u prvom glasu prisutna karakteristična figura četvrrodjelne podjele na onomatopejski tekst (ku-ku-ku-ri-ku) koji djeca pri učenju literarnog teksta lako pamte. Takođe, u pjesmi su prisutni melodijski skokovi u okviru identične harmonije koja je metodički dragocjeno

¹¹ U aktuelnom udžbeniku za I i II razred osnovne muzičke škole, koji se primjenjuje u nastavi solfeđa u Republici Srpskoj, pjesma *Kad ja pođoh na Bembašu* je predviđena za postavku e-mola (Васиљевић, Александровић, Поповић, 2006: 142)

iskazana kroz interval sekste. Česti su i razloženi akordi dominantne funkcije – trozvuk sedmog stupnja i dominantni četvorozvuk. Posebno zvučno interesantna i podesna za rad na čistoj intonaciji u okviru dvoglasnog pjevanja je pojava zvuka velike sekunde (gornji glas ton fis^1 , a donji glas ton e^1 , u taktovima broj 18 i 20).

Primjer 6

Vojin Komadina, *Duet mačke i pijetla*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: umanjeni kvintakord dis-fis-a (VII stupanj E-dura)

Vivo

Ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, kud, ku - da, kud, ku - da? Da - le-ko si o - ti - sla,
da - le-ko si o - ti - sla. Ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, kud, ku - da, kud, ku - da? Ku - ku-ku-ri - ku,
Mija - u,
ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku, ku - ku-ku-ri - ku,
mija - u, mi - ja - u, mija - u, mija - u, mija - u,
ku - ku-ku-ri - ku, ri - ku, ku, Ko - ko-ko-daj, ko - ko-ko-daj, ko - ko-ko-daj, ko - ko - daj!
mija - u, mija - u!

Poštujući redosljed tonaliteta u postupnom povećanju stalnih predznaka, autor priručnika je u četvrtoj svesci priručnika primjer *Pjesma čavki* (Barošević, 1985: 112) iz originalnog zapisa u D-duru, transponovao za hromatski polustepen naniže (Primjer 7), što se može protumačiti kao težnja za približno ujednačenim brojem melodijskih primjera u postavi i utvrđivanju tonaliteta sa velikim brojem predznaka. No, ovakav postupak nije u skladu sa zamisli kompozitora Vojina Komadine koji je i te kako u svom kompozitorskom opusu promišljao o boji (tembru) tonskih visina, tonskih nizova i tonaliteta.

Primjer 7

Vojin Komadina, *Pjesma čavki*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: mala terca *es-ges*.

Allegretto (♩ = 96)

Cin-ci-lin, bim, bam, bom, e-no go-ri ma-čkin dom! Iz njeg' ma-čka i-sko-či-la, svo-je o-či iz-be-či-la,
tr-či ko-ka s've-dri-com, no-si vo-du, ga-si dom. A za ko-kom k'o bez du-še tr-či pje-vac sa me-tlom.
Gledaj svi-nju sa re-šatom, vi-di jar-ca sa fe-njrom, cin-ci-lin, bim, bam-bom e-no go-ri ma-čkin dom! e-no go-ri ma-čkindom!

U savremenoj nastavi solfedā, za utvrđivanje tonaliteta sa više od četiri predznaka, može da se primjenjuje transpozicija ranije naučene pjesmice, pjevanjem u novom tonalitetu imenovanjem tonova. Postupak može biti da se solmizacijom nadopunjavaju nedostajući tonovi u notnom zapisu, uz naknadnu teorijsku postavku izdvajanjem ljestvičnih tonova iz melodije pjesme (Васиљевић и др, 2001: 18). Ovim se ne narušava kompozitorova zamisao o tembru, već potpada pod način korišćenja muzičke građe u nastavi solfedā sa opravdanim metodičkim ciljem – utvrđivanje transponovanja.

Baroševčić je i u četvrtoj svesci priručnika (Primjer 8) primjenio transponovani zapis za stepen naniže (iz *ce-mola* u *be-mol*), u primjeru *Pjesma dabrova* iz četvrte sveske (Baroševčić, 1985: 128) u cilju nadopunjavanja muzičke građe priručnika primjerima u tonalitetima sa pet predznaka.

Primjer 8

Vojin Komadina, *Pjesma dabrova*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: molski sekstakord *as – c – f* (V stupanj *prir. b-mola*)

♩ = 96

Mi da-bro-vi ra-di-mo, u - vijek ne - što gra - di - mo.
Ne - rad - ni - ci, za - zja - va - la, ka - kav li je to dar, mar?
A - ko tre - ba gdje po - mo - či, da - bro - vi će od - mah do - či.
ta - kva va - tra ni - je ša - la, ni - je va - šar već po - žar.

Primjer *Pjesma komedijaša* (Baroševčić, 1985: 144) u četvrtoj svesci, je transponovan za tercu naviše (Primjer 9), u cilju teorijskog i intonativnog savladavanja četvrtog povišenog stupnja u *fis-molu*, ali je melodijska linija primjera neadekvatnog opsega za dječiji uzrast. U nastavi solfedā, prema predviđenom nastavnom programu, ljestvice koje nisu u opsegu dječijeg glasa

se uče teorijskim objašnjenjem u odnosu na paralelni tonalitet, intonativnom postavkom jednog od tetrahorada u gornjem ili donjem pjevačkom registru, odabirom melodijskih primjera u opsegu dječijeg glasa (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић, 2007: 105–107), a pri tom se savladava vještina tačnog i tečnog čitanja notnog teksta i pjevanja sa prebacivanjem tonova za oktavu.

Primjer 9

Vojin Komadina, *Pjesma komedijaša*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: povišeni IV stupanj u fis-molu.

Ne pri - vla - či o - na sa - ma
Nit' ha - lji - na s'ki - čan - ka - ma, kol' - ko ras - koš pa - la - te na - še ma - čke bo - ga - te.

Primjer za rad na mutaciji, *Pjesma komedijaša* (Barošević, 1986: 150), u petoj svesci priručnika (Primjer 10), je adekvatan za primjenu čak i sa učenicima mlađih razreda, pod uslovom da su postavljeni tonaliteti d-mol i D-dur, da učenici imaju iskustva u pjevanju mutacionih primjera (Васиљевић и др, 2007: 18), kao i u pjevanju dvoglasnih primjera. U starijim razredima, ovaj primjer može da se pjeva s lista – imenovanjem tonova solmizacijom, a moguće je i pjevanje primjera uz pratnju na klaviru.

Primjer 10

Vojin Komadina, *Pjesma komedijaša*, iz operete „Mačkin dom“; namjena: modulacija iz dura u istoimeni mol.

Na po-lja-ni vi-sokdom, kap-ci su mu re-zba-re-ni, a pro-zo-ri svi ša-re-ni, na stu-ba-ma či-li-mi,
zla-tnom ži-com o-tka-ni. Po ša-re-nom či-li-mu še-ta ma-ca u-ju-tru. U te na-še ma-čki-ce
na no-ga-ma čiz-mi-ce, na no-ga-ma čiz-mi-ce, u u-ši-ma min-du-še. Či-zmi-ce pra-vi lak,
min-du - ši - ce ci - ka - cak. Na njoj je no - va ha - lji - na dv'je do tri hi - lja - de
di - na - ra, a hi - lja - du i vi - še vrije - de zla - tne min - du - še.

Komparativni prikaz melodijskih primjera Vojina Komadine iz priručnika *Solfedo s pjesmom* Marka Baroševića i programskih zahtjeva nastave solfedā

Mnogi od melodijskih primjera Vojina Komadine iz priručnika *Solfedo s pjesmom* Marka Baroševića nisu razvrstani u priručnike prema predloženim tonalitetima koji su navedeni u obaveznoj udžbeničkoj literaturi za nastavu solfedā osamdesetih godina XX vijeka, priručnicima Borivoja Popovića, od kojih su primjeri broj 2, 3, 5 i 6 usaglašeni, dok ostali (Primjeri 1, 4, 7, 8, 9, 10) su prikladniji sadržaju priručnika za stariji razred (Tabela 1).

Tabela 1

Komparativni prikaz tonaliteta melodijskih primjera Vojina Komadine u priručnicima *Solfedo s pjesmom (1–5)* Marka Baroševića i tonaliteta u priručnicima *Solfedo (od 1-6 razreda niže muzičke škole)* Borivoja Popovića

Primjer broj:	Melodijski primjer iz priručnika Marka Baroševića	Tonalitet	Marko Barošević Primjer za razred:	Borivoje Popović Tonaliteti po razredima
1	<i>Tema iz serije Porobdžije (bez teksta)</i> (Barošević, 1984: 96)	a-mol prirodni	1	2 (Popović, 1991)
2	<i>Trotinet</i> (Barošević, 1990a: 34)	G-dur	2	2 (Popović, 1991)
3	<i>Proleće jedrilica</i> (Barošević, 1990a: 100)	F-dur	2	2 (Popović, 1991)
4	<i>Pjesma mačića*</i> (Barošević, 1990b: 14)	e-mol prir	3	2 (Popović, 1991)
5	<i>Čizmice pravi lak*</i> (Barošević, 1990b: 25)	D-dur	3	3 (Popović, 1985)
6	<i>Duet mačke i pijetla*</i> (Barošević, 1985: 58)	E-dur, dvoglas	4	4 (Popović, 1989)
7	<i>Pjesma čavki*</i> (Barošević, 1985: 112)	Des-dur	4	5 (Popović, 1990b)
8	<i>Pjesma dabrova*</i> (Barošević, 1985: 128)	be-mol (prirodni)	4	5 (Popović, 1990b)
9	<i>Pjesma komedijaša*</i> (Barošević, 1985: 144)	fis-mol, #IV u fis-molu	4	5 (Popović, 1990b)

10 ---	<i>Pjesma komedijaša*</i> (Barošević, 1986: 150)	D-dur – d-mol – D-dur; dvoglas <i>Mutacija</i>	5	---
*iz dječije opere <i>Mačkin dom</i> (1956)				

U detaljnom analitičkom prikazu deset melodijskih primjera Vojina Komadine u pomenutim priručnicima (Tabela 2) moguće je izvršiti komparativnu analizu na osnovu namjene primjera navedene u priručniku, osobnosti melodike, ritma, različitosti u tempu i dinamičkim oznakama u primjerima.

Tabela 2

Analitički prikaz melodijskih primjera Vojina Komadine u priručnicima *Solfedo s pjesmom* (1–5) Marka Baroševića

	Melodijski primjer	Tonalitet <i>Namjena</i>	Melodika, Skokovi u melodici	Ritmička vrsta	Ritmičke figure i trajanja	Tempo	Dinamika
1	<i>Tema iz serije Porobdžije (bez teksta)</i> (Barošević, 1984: 96)	a-mol prirodni, <i>šestočetvrtinski takt</i>	Opseg: e1-e2 prirodni VII stupanj	Predtakt, 6/4	Cijela nota, polovina, dvodjel	$\text{♩}=120$	mf, cresc. decresc.
2	<i>Trotinet</i> (Barošević, 1990a: 34)	G-dur <i>(1#)</i>	Opseg: d1-e2 s4/6, Tonična kvinta	Predtakt, $\frac{3}{4}$	Odnos kraće i duže note i obrnuto (Polovina i četvrtina)	Tempo di Valse	forte, piano, cresc. decresc.
3	<i>Proleće jedrilica</i> (Barošević, 1990a: 100)	F-dur <i>kvarta f-b</i>	Opseg: f1-c2 I-IV, II- V	4/4,	Polovina, četvrtina, dvodjel, produženje e tačkom .	$\text{♩}=90$ korona	mf, f, cresc. decresc.
4	<i>Pjesma mačića*</i> (Barošević, 1990b: 14) 3.	e-mol prirodni <i>v.6 (d-h)</i>	Opseg: d1-d2 , skok iz prirodnog VII, I-IV, IV-I	4/4	Polovina, četvrtina, dvodjel, produženje e tačkom.	Andante	---
5	<i>Čizmice pravilak*</i> (Barošević, 1990b: 25) 3.	D-dur <i>m.2 cis-d</i>	Opseg: a1-d2, I-V	2/4	Polovina, četvrtina, dvodjel.	---	Naizmjenično f - p, cresc.- decresc.
6	<i>Duet mačke i pijetla*</i> (Barošević, 1985: 58)	E-dur, dvoglas (originalni tonalitet: F- dur)	Opseg: h-e2, V-III, I-VI, D56	2/4	Figure četvorodjelne podjele (Osmina i	Vivo	---

		<i>Dominantni septakord u E-duru</i>	naniže V-II, V-I		dvije šesnaestine), punktirana figura, četvrtina, dvodjel		
7	<i>Pjesma čavki*</i> (Baroševčić, 1985: 112)	Des-dur (originalni tonalitet: D-dur) <i>m.3 es-ges</i>	Opseg: des1-des2, V-I, V-II, III-VI	4/4	Četvrtina, dvodjel, punktirana figura.	Allegretto ♩=96	---
8	<i>Pjesma dabrova*</i> (Baroševčić, 1985: 128)	be-mol (prirodni) (originalni tonalitet: c-mol) <i>d6 (as-c-f)</i>	Opseg: as-b1, prirodni VII, V-I, t46 naviše d6 naniže	2/4	Četvrtina, dvodjel, punktirana figura.	♩=96	---
9	<i>Pjesma komedijaša*</i> (Baroševčić, 1985: 144)	Opseg: fis1-fis2, fis-mol, (originalni tonalitet: d-mol) <i>#IV u fis-molu</i>	Opseg: fis1-fis2, skret nica #IV, V-I, prirodni mol naniže	2/4	Četvrtina, dvodjel, punktirana figura.	---	---
10	<i>Pjesma komedijaša*</i> (Baroševčić, 1986: 150)	D-dur – d-mol – D-dur dvoglas <i>Mutacija (modulacija iz dura u istoimeni mol)</i>	Opseg: d1-d2 Mutacija, VI-III, I-V, dvoglas , dvozvu ci: ljestvične terce, sekste, kvinte	2/4	Četvrtina, dvodjel, punktirana figura.	♩=100	Naizmjenično f - p, cresc.-decresc.
*iz dječije opere <i>Mačkin dom</i> (1956)							

U skladu sa metodičkim uputstvima na početku priručnika, sadržaju priručnika i aktuelnim nastavnim planom i programom iz 1984. godine (Baroševčić, 1990a: 3), za svaki primjer je navedena i njegova namjena u radu u oblasti melodike u nastavi solfeđa: postavci tonaliteta (Primjer 2), intonativnoj i teorijskoj postavci ljestvičnih akorada (Primjer 6 i 8),

alterovanog tona (Primjer 9) i mutacije (Primjer 10). U pojedinim primjerima (Primjer 3, 4, 5, 7) je naznačena intervalska udaljenost između ljestvičnih tonova abecednim imenovanjem, čime autor nastoji sugerisati postavku intervalskih razmaka između tonova tonaliteta unutar melodijskog primjera, bez jasnih metodičkih uputstava, što je neprihvatljivo i nedovoljno objašnjeno sa aspekta savremene nastave solfeđa. Pojedini primjeri (Primjer 1) prema predviđenoj namjeni nisu adekvatni u obradi ritma (šestočetvrtinski takt) u predloženom uzrastu učenika.

Melodijske osobenosti primjera ukazuju da je manji broj onih koji su prikladni opsegu dječijih glasova (kao referentni opseg srednjeg registra dječijih glasova¹² je najadekvatniji opseg između tonova c^1 i d^2 - Primjer 3, 4, 5, 7, 10), dok autorova sugestija da se primjeri intoniraju u predloženim tonalitetima, kao i transpozicija u tonalitete koji odgovaraju većini učenika ukazuju na često transponovanje primjera. Takođe, predloženi autorov način intoniranja apsolutnom, „romanskom“, solmizacijom, primjenom vokala *i* za povišene i *u* za snižene tonove (Tabela 3), preuzetih iz „germanske solmizacije“ (Baroševčić, 1990a: 4) ukazuje na nedorečenost u metodičkoj postavci identičnog imenovanja enharmonskih sniženih i povišenih tonova, kao i kombinovanjem principa imenovanja tonova iz tonika solfa metode: sufiks *i* za povišene, *u* za snižene tonove (Požgaj, 1950: 77).

Tabela 3

Predloženi solmizacioni slogovi Marka Baroševčića u imenovanju tonova romanskom solmizacijom

abeceda	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
		des		es			ges		as		b		
solmizacija	do	di	re	mu	mi	fa	fi	so	si	la	tu	ti	do

Melodijske osobenosti primjera sagledane kroz skok iz jednog u drugi ljestvični stupanj (Tabela 2), su jednostavne prilikom učenja pjesama po sluhu i naknadnim teorijskim objašnjenjem, a u savremenoj nastavi solfeđa se obrađuju u različitim etapama postavke tonaliteta (Vasiljević, 1978: 112–114; Vasiljević, 1991: 176–197; Vasiljević, 2006: 89).

Prema ritmičkim osobenostima, ritmičkim vrstama i figurama, melodijski primjeri Vojina Komadine, osim primjera u šestočetvrtinskoj mjeri (Primjer 1), su u skladu sa programom nastave solfeđa u osnovnoj muzičkoj školi. Kompozitorove oznake tempa u melodijskim primjerima su određene literarnim tekstom i karakterom melodijsko-ritmičkih osobenosti pjesama, dok dinamičke oznake ukazuju na osnovne karakteristike dinamike prilagođene uzrastu učenika: razlikovanje odnosa forte i piano, kao i pojačavanja i stišavanja zvuka prema karakteru literarnog teksta.

¹² Vidjeti fusnotu broj 9.

Zaključak

Metodička uputstva autora priručnika *Solfedo s pjesmom* u radu na melodijskim primjerima, među kojima su i melodijski primjeri po kompozicijama Vojina Komadine, ukazuju prije svega na ispunjavanje estetsko-vaspitnih ciljeva nastave solfeda. Prema redoslijedu tonaliteta u priručnicima Marka Baroševčića, prema kojima su razvrstane pjesme Vojina Komadine, usklađena je postavka tonaliteta prema kvintnom srodstvu, a sistematičnost u postavci melodike je ostvarena postupnim povećanjem tonova u nizu i prema principima ljestvično-intervalske intonacije. U naznačenoj namjeni primjera u savladavanju određene melodijske problematike, zanemarene su ritmičke osobenosti primjera koje se mogu uspješno savladati u melodijsko-ritmičkim primjerima (Baroševčić, 1984: 3). Imenovanje tonova abecedom, u cilju korelacije nastavnih sadržaja sa nastavom instrumenata, ukazuje na jak germanski uticaj u teorijskoj postavci tonova i tonaliteta, a pjevanje primjera abecedom, relativnom ili apsolutnom solmizacijom, neutralnim slogom i literarnim tekstom (Baroševčić, 1990a: 4), na šarolikost primjena različitih vrsta imenovanja, tehnika te i metoda u radu u oblasti melodike u tadašnjoj nastavi solfeda. Autorova sugestija u primjeni „romanske“, apsolutne, sa elementima „germanske“ solmizacije, dodavanjem vokala za hromatske tonove, dodatno doprinosi usložnjavanju metodičkih zahtjeva, ulaganjem difuznog napora u imenovanju i teorijskog razumjevanja tonova u tonalitetu. Predložena primjena transpozicije melodijskih primjera, odnosno dječijih pjesama, je poželjna samo u slučaju onih pjesama koje nisu određene za postavljanje boje tonaliteta (Vasiljević, 1991: 58), dok se transpozicija primjera iz umjetničke, vokalno-instrumentalne literature ne smije primjenjivati niti izvoditi netačnom intonacijom (Vasiljević, 1978: 120).

Skraćenice:

ABH – Arhiv Bosne i Hercegovine

SPNK – Savjet za prosvjetu, nauku i kulturu (SR Bosne i Hercegovine)

Literatura:

Baroševčić, Marko. (1984). *Solfedo s pjesmom 1. Priručnik za prvi razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, II izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Baroševčić, Marko. (1990a). *Solfedo s pjesmom 2. Za drugi razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, III izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Baroševčić, Marko. (1990b). *Solfedo s pjesmom 3. Za treći razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, II izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Baroševčić, Marko. (1985). *Solfedo s pjesmom 4. Priručnik za četvrti razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. (nema)

- Barošević, Marko. (1986). *Solfedžo s pjesmom 5. Priručnik za peti razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, I izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo. (nema)
- Barošević, Marko. (1988). *Solfedžo s pjesmom 6. Priručnik za šesti razred škola za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, I izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo.
- Ferović, Selma, (1991). *Teorija i praksa muzičkog vaspitanja i obrazovanja u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, IDP „Udžbenici, priručnici i didaktička sredstva“.
- Jovanović, Vladimir. (1972). *Solfedžo za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: I i II razreda*. Knjaževac: Nota.
- Jovanović, Vladimir. (1973). *Solfedžo za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: V i VI razred*. Knjaževac: Nota.
- Komadina, Vojin. (1956). *Mačkin dom*. Sarajevo: rukopis [Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine]
- Komadina, Vojin. *Biografija*. Zaostavština. [Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine]
- Наставни план и програм за основну музичку школу*. (2007). Бања Лука: Службени гласник Републике Српске. Бр. 89, год XVI. Стр. 9–10.
- Наставни план и програм за основну музичку школу*. Бања Лука: Републички педагошки завод Републике Српске. <https://www.rpz-rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost#.XxlqL1UzaM8> [datum pristupa: 27.03.2020.]
- Пантовић Љиљана, Весна Кршић Секулић. (1996). *Ми невамо интервале. Функционалност интервала и акорада*. Београд: MARCOMPANY.
- Požgaj, Joža. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Popović, Borivoje. (1990a). *Solfedžo za I razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1991). *Solfedžo za II razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1985). *Solfedžo za III razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1989). *Solfedžo za IV razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1990b). *Solfedžo za V razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Udruženje muzičkih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1988). *Solfedžo za VI razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Raspored godišnjih, diplomskih i prijemnih ispita za I i II stupanj muzičke škole u Tuzli, za školsku 1962/63. Muzička škola Tuzla, Savjetu za prosvjetu SR Bosne i Hercegovine, br 229/63, 30.5.1963. (ABH, SPNK, K-46, 1165/63)
- Тајчевић, Марко. (1988). *Основна теорија музике. Издање*. Београд: Просвета.
- Тракиловић, Десанка. (1999). *Педагошко-дидактички принципи наставе музичке писмености у Републици Српској*. (докторска дисертација, ментор: др Зорислава М. Васиљевић). Бијељина: Универзитет у Српском Сарајеву, Учитељски факултет у Бијељини.
- Vasiljević, Zorislava. (1978). *Metodika nastave solfeđa*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vasiljević, Zorislava. (1991). *Metodika solfeđa*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Vasiljević, Zorislava. (1999). *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*. (Drugo izdanje). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

- Vasiljević, Zorislava. (2006). *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Васиљевић З, Александровић В, Поповић М. (2006). *Солфеђо за први и други разред основне музичке школе*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М. (2007). *Солфеђо за трећи и четврти разред основне музичке школе*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М., Дробни Т. (2001). *Солфеђо за пети и шести разред основне музичке школе*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Internet izvori:

<https://www.scribd.com/document/396313254/2013-Biografija-Marka-Barosevcica>
[datum pristupa: 27.03.2020.]

<https://plus.bh.cobiss.net/opac7/bib/search?q=marko+baro%C5%A1ev%C4%8Di%C4%87&db=cobib&mat=allmaterials> [datum pristupa: 27.03.2020.]

SUMMARY

CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN METHODOLOGICAL SETTINGS IN THE WORK WITH MELODIC EXAMPLES BY VOJIN KOMADINA FROM SOLFEGGIO TEACHING HANDBOOKS FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA

MA Dušan Erak

The Research in this paper covers the characteristics of melodic examples by Vojin Komadina (1933–1997) from Marko Barošević's solfeggio handbooks published in Sarajevo during the eight decade of the 20th century. The analytical presentation of melodic and rhythmical characteristics of these examples provide a complete review of contemporary and traditional methodical settings in the fields of melody, rhythm, comparative approach in the aims in mentioned fields from the aspect of contemporary solfeggio teaching methods. Within the research, the following methods have been applied: historical method, content analysis, analytic-synthetic method and descriptive method. The results of the research indicate the significant differences in methodical settings in the fields of melody and rhythm based on methods of relative solmization and scale-interval intonation on the one hand, and the combined functional method on the other.

Key words: Vojin Komadina, melodic examples, solfeggio teaching method, melody, rhythm.

ДВАДЕСЕТ ПЕТ ГОДИНА СМЈЕРА ЗА ОПШТУ МУЗИЧКУ ПЕДАГОГИЈУ НА МУЗИЧКОЈ АКАДЕМИЈИ УНИВЕРЗИТЕТА У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ

мр Душан Ерак

мр Ивана Церовић

мсп Пеђа Харт

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: dusan.erak@mak.ues.rs.ba

УДК: 78 (37.036)

37.014.15

Прегледни научни чланак

Сажетак: Двадесетпетогодишња дјелатност смјера за Општу музичку педагогију на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву указује на значајну улогу овог смјера у музичком образовању у Босни и Херцеговини и земљама региона. Истраживањем су елаборирани сви релевантни чиниоци који указују на квалитет образовања наставника који предају у општеобразовним и музичким школама у Босни и Херцеговини и земљама окружења. Истраживањем је обухваћен детаљан приказ: наставних планова и програма, наставног кадра, броја дипломираних студената, одбрањених магистарских и мастер радова, организације семинара, тематских предавања, активности наставног особља на научним скуповима, квалитета објављених радова, издавачке дјелатности и учествовања наставног особља и студената у умјетничким активностима.

Кључне ријечи: Катедра за теоријску наставу, музичка педагогија, наставни програми, алумни, научна дјелатност

Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву основана је 1994. године на основу одлуке Народне Скупштине Републике Српске¹ о издвајању свих високошколских установа из дотадашњег Универзитета у Сарајеву (Бошњак, 2004: 14). Музичка академија је почела са радом у просторијама Музичке школе на Илици у ратном стању у држави², са

¹ Усвојена 14. 09. 1992. године.

² У току ратних дешавања деведесетих година XX века у Босни и Херцеговини, Основна музичка школа „Илица“ наставила је са радом на тадашњој територији Републике Српске, у септембру 1993. године (Čović-Joksimović, 2008: 41), а након ратних дешавања, настава је била организована на новој територији и у новим просторијама под именом Школа за основно музичко образовање Српско Сарајево, садашњег назива ЈУ Школа за основно музичко образовање Источно Ново Сарајево. (Ерак, 2020: 169)

одсецима за (општу) музичку педагогију³, композицију и соло певање⁴. Први декан Академије био је академик Војин Комадина (1933–1997). Први студенти били су они који су своје школовање започели у Сарајеву, а наставили на Илици на поменутим одсјецима.

Почетни наставни кадар чинили су професори:

Војин Комадина (1933–1997)
 Радисав-Рајко Љумовић (1930 – 1918)
 Мирјана Живковић-Курдадзе (1956)
 Дамјан Бабић (1927–1998)
 Блажо Милићевић
 Весна Босиљчић (1965)
 Бранка Бошњак (1941–2020)
 Татјана Беновић (1943–1999)
 Бранко Беновић (1944)

Због ратног стања у држави, 1995. године студенти Музичке академије иду у Подгорицу како би полагали испите. Дејтонски споразум 21.11.1995. доноси напуштање Илице и пресељење у Лукавицу, у просторије тадашње касарне *Славиша Вајнер Чича*, а данашње *ЈУ Школе за основно музичко образовање Источно Ново Сарајево*. Наставна 1995/1996. година пропада јер Академија остаје без студената који, након Дејтонског споразума, одлазе из Босне и Херцеговине. На прољеће 1996. Музичка академија се сели у добијене просторије на трећем спрату зграде Електротехничког факултета у Лукавици. Наставна 1996/1997. година је прва година у садашњој згради и тада су уписана четири студента на Одсеку за општу музичку педагогију. У тешким условима је организована библиотека, набављен један број инструмената (клавира), литературе и другог инвентара потребног за рад. Године 1997. је утврђен Наставни план и програм (до тада је рађено према Плану са

³ Реформисаним правилником о раду катедри на Универзитету у Источном Сарајеву, регулисаним Статутом Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, за дјелатност свих активности смјера за Општу музичку педагогију надлежна је Катедра за теоријску наставу. (Статут, 2012: 15)

⁴ „У каснијем периоду, у просторијама Школе за основно музичко образовање у Српском Сарајеву, а затим у згради Електротехничког факултета где јој је седиште и данас, на музичкој академији су покренути други одсеци и последипломске студије: 1995/1996. години није било наставе, 1996/97. постојао Одсек за музичку педагогију, 1997/1998. Одсек за општу музичку педагогију и Одсек за соло пјевање, 1998/1999. – отворени одсеци за клавира, хармонику и црквену музику и појање. 2000/2001. – последипломске студије (Музички облици, Методика музичке наставе, Методика наставе солфеџа, Композиција, Соло певање). 2001/2002. – Одсек за гитару. (Бошњак, 2004: 15–19). (Ерак, 2020: 171)“

Факултета музичке уметности из Београда⁵, а и усвојени План и програм се умногоме ослањао на београдски). На Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву су примјењивани идентични наставни програми у периоду од 1997. до 2005. године⁶, из 1997, 2000, 2005. године (Ерак, 2020: 171).

Значајна година у развоју Музичке академије је 1999/2000. јер је тада стасала прва генерација дипломаца чиме су се стекли услови за отварање последиједипломских студија. Исте године је установљена и награда *Војин Комадина* која се сваке године додјељује студенту са највећим просјеком. Године 2000/2001. отворене су последиједипломске студије чија је организација повјерена академику Дејану Деспићу. Први постдипломци са Одсјека за општу музичку педагогију магистрирали су на предметима *Методика општег музичког образовања*, *Музички облици*, *Методика солфеђа*.

Наставници и сарадници Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву на катедри за теоријску наставу⁷ (1994-2019) и предмети на којима су били ангажовани⁸ (азбучни ред) на смјеру за Општу музичку педагогију:

1. Арнаутовић Решад, ред. проф. – *Хорско дириговање, Свирање хорских партитура* (2014–2016)
2. Бабић Дамјан, предавач – *Музички инструменти* (1994–1995)

⁵ План и програм је у Српско Сарајево (данашње Источно Сарајево), према ријечима госпође Наде Сокнић, референта за студентска питања, која је једна од првих запослених на академији, донио лично Војин Комадина из Београда.

⁶ У септембру 1997. године је регулисан Статут Музичке академије који је одобрен од Министарства просвјете Републике Српске, у изради наставног плана су примјењивана искуства музичких академија из Београда, Подгорице и Новог Сада, а успостављена је и сарадња са Факултетом музичке уметности у Београду (Бошњак, 2004: 16). Наставни планови и програми основних студија од: 12.12.1997, 4.3.2000, (наставни план 6.10.2003) су евидентирани у софтверу Студентске службе Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву.

⁷ Наставници који су имали функцију шефова, односно руководиоца Катедре за теоријску наставу (до 2012. године – за општу музичку педагогију): Миланка Комадина (1999/2000–2001/2002), Бранка Бошњак (2002–2009), Зоран Комадина (2009/2010–2011/2012), Биљана Штака (2012/2013–2014/2015), Зоран Комадина (2015/2016–2016/2017), Душан Ерак (од академске 2017/2018. године) (из Архиве Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву).

⁸ У списку одговорних наставника и сарадника су подаци о предметима на које су изабрани или за које им је повјерена настава у току више академских година. Изостављени су теоријски предмети у надлежности катедре за теоријску наставу који су у програму на осталим одсјецима академије, на примјер: *Анализа музичког дјела*, *Теорија музике*, *Солфеђо*.

3. Бабић Константин – *Контрапункт* (1998–2009)
4. Беновић Татјана, доц. – *Методика општег музичког образовања* (1994–1999)
5. Беновић Бранко, доц – *Методика наставе солфеђа* (1994–2012)
6. Бомоштар Огњен, ред. проф. – *Хорско дириговање, Хор* (1997–2014)
7. Бошњак Бранка, доцент – *Историја музике* (1994–2009)
8. Вучић Дарио, доц. – *Хор* (2017–2019)
9. Девић Драгослав, ред. проф. – *Музички фолклор* (2001–2009)
10. Деспић Дејан, академик, ред. проф. – *Анализа музичких стилова* (2000–2006)
11. Дутина Валентина, ред. проф. (напредовање од асистентског звања...) – *Хармонија са хармонском анализом, Дипломски предмет, главни предмет на мастер студијама, Анализа музичких стилова* (2000–...)
12. Ђукић-Чамур Сњежана, ванр. проф. (од асистентског звања...) – *Познавање вокалне литературе⁹, Свирање хорских партитура* (2001–...)
13. Ерак Душан, ванр. проф. (напредовање од сарадника у настави...) – *Солфеђо, Методика солфеђа, Хор, главни предмет на мастер студијама* (2005–...)
14. Зулић Мирадет, доц. – *Историја музике* (2012–...), *Методологија научноистраживачког рада, Музички фолклор* (2015–...)
15. Живковић, Мирјана, доц. – *Свирање хорских партитура, Хорско дириговање* (1994–2009)
16. Ивановић Мирјана, ред. проф. – *Методика општег музичког образовања, Дипломски предмет, главни предмет на послједипломским студијама* (1998–2008)
17. Ивановић Сандра, ред. проф. (напредовање од асистентског звања...) – *Солфеђо, Методика наставе солфеђа, Дипломски предмет, главни предмет на мастер студијама* (2000–...)
18. Кењаловић Милорад, ред. проф. – *Музички фолклор* (2008–2014)
19. Комадина Војин, академик, ред. проф. – *Контрапункт, Хармонија са хармонском анализом* (1994–1996)
20. Комадина Миланка, доц. – *Хармонија са хармонском анализом, Дипломски предмет, главни предмет на послједипломским студијама* (1999–2009)
21. Комадина Зоран, ред. проф. (напредовање од асистентског звања) – *Контрапункт, Музички инструменти, Дипломски предмет,*

⁹ Наставни предмет *Познавање вокалне литературе*, или *Вокална литература* је био у наставном плану Опште музичке педагогије до академске 2008/2009. године, од када је у наставном плану вокално-инструменталног студијског програма.

- главни предмет на послјеједипломским и мастер студијама* (1998–...)
22. Косорић Дражан, ванр. проф. (напредовање од асистентског звања) – *Аранжирање* (2012–...)
 23. Љумовић Радисав-Рајко, ванр. проф. – *Солфеђо* (1994–2011)
 24. Мандић Биљана, ред. проф (напредовање од асистентског звања) – *Методика општег музичког образовања, Свирање хорских партитура, Дипломски предмет, главни предмет на мастер студијама* (1998–...)
 25. Милановић Жељка, ред. проф. – *Хор* (2019– ...)
 26. Миловановић Горан, асс – *Контрапункт* (2004–2009)
 27. Митровић Миро, асистент – *Вокална литература, Музички инструменти* (1994–1995)
 28. Николић Милоје, ред. проф. – *Познавање вокалне литературе, Дипломски предмет, главни предмет на послјеједипломским студијама* (2000–2008)
 29. Нешић Војна, доц. – *Хармонија са хармонском анализом* (1997–1999)
 30. Новицки Анатолиј, доц. – *Хор, Партитуре* (2008–2012)
 31. Панчић Јелена, асс – *Контрапункт, Свирање хорских партитура* (1999–2006)
 32. Проданов Ира, доц. – *Историја музике* (2009–2011)
 33. Радичева Дорина, ред. проф. – *Методика наставе солфеђа, Дипломски предмет, главни предмет на послјеједипломским студијама, Солфеђо на послјеједипломским студијама* (2001–2009)
 34. Радиновић Сања, доц. – *Музички фолклор* (2014–2015)
 35. Радовић Бранка, ванр. проф. – *Музички облици, Анализа музичких стилова, Историја музике, Дипломски предмет, главни предмет на послјеједипломским студијама* (1998–2007)
 36. Радовић Раде, ред. проф. (напредовање од асистентског звања) – *Музички облици-вјежбе* (2000–2003), *Хор* (2003–2006)
 37. Раицки Слободан, доц – *Аранжирање* (2000–2012)
 38. Романић Теодор, академик, ред. проф. – *Свирање хорских партитура, Музички инструменти* (1999–2009)
 39. Стевановић Ранко, доц – *Музички фолклор* (1998–2000)
 40. Степановић Урош, ванр. проф. – *Хорско дириговање, Свирање хорских партитура* (2016–...)
 41. Тракиловић Десанка - *Хорско дириговање, Хор* (1996–1997)
 42. Трмчић Владимир, асс – *Аранжирање, Хармонија са хармонском анализом, Контрапункт* (2011–2013)
 43. Харт Пеђа, виши ас. (напредовање од асистентског звања) – *Контрапункт, Аранжирање, Музички облици* (2013–...)

44. Церовић Ивана, виши ас. (напредовање од асистентског звања) – *Хармонија са хармонском анализом* (2013– ...)
45. Штака Биљана, ванр. проф. (напредовање од асистентског звања) – *Музички облици, Анализа музичких стилова, Методика теоријске наставе, Дипломски предмет, главни предмет на мастер студијама* (2000–...)

На основу реформе високог образовања у Босни и Херцеговини, а према начелима „Болоњске декларације“, реформисани су наставни програми од 2005. до 2011. године¹⁰, који су у форми силабуса, са минималним измјенама програмских захтјева (Ерак, 2020: 171).

Модел основних студија, базиран на потписаној Болоњској декларацији утврђен је 7. септембра 2005. године. Одлуку је донијело Наставно-умјетничко Вијеће академије на основу члана 110 Закона о Универзитету, Службени гласник Републике Српске, а у складу са чланом 196 Статута Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву. Двије године су биле потребне да се на Академији реформа у потпуности примијени, тако да је Наставни план и програм по Болоњској декларацији заживио наставне 2007/2008. године. Реформисан први циклус студија траје четири године (осам семестара), док је реформисани други циклус (мастер) у примјени од наставне 2011/2012. године и траје једну годину (два семестра). Наставним планом и програмом мастер студија, су од 2012. године¹¹ дефинисани циљеви наставе, компетенције и препоручена литература у настави (Ерак, 2020: 172). Семестар траје петнаест седмица, седмично оптерећење студената је 25–27 часова, а број часова по предмету је од 2 до 6. По семестру студент може добити највише 30 ЕСТС кредита.

Према Наставном плану и програму из 2014/2015. године, образовни профил свршеног студента првог циклуса студија на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву је *Дипломирани музички умјетник, музички педагог* (240 ЕСТС) док је дотадашњи излазни профил био *Дипломирани музички педагог*.

Научна дјелатност Катедре за теоријску наставу

Научна дјелатност катедре за теоријску наставу је у овом раду сагледана са аспекта ангажовања наставника којима је матична установа запослења у периоду од 2004. до 2019. године била Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, јер је у поменутом периоду било много и гостујућег кадра (хонорарно ангажовани, уговор и слично).

¹⁰ Наставни програми основних студија од: 10.10.2005, 1.10.2007, 5.10.2009, 30.09.2011. – евидентирани у софтверу Студентске службе Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву.

¹¹ Наставни програми мастер студија (по „Болоњи“) од: 30.09.2012, 5.10.2014.

Научне, односно научно-стручне, активности катедре за теоријску наставу се огледају у организацији и реализацији стручних семинара, тематских предавања, научних скупова и презентација студентских радова¹².

Једна од првих активности интеракције наставног особља академије и наставника музичких школа је одржани семинар из методике наставе солфеђа, 3. јуна 2009. године, који је водила ред. проф. Дорина Радичева¹³. Седам година касније, 20. маја 2016. године је одржан семинар из солфеђа¹⁴ на којем су присуствовали студенти, 14 наставника музичких школа из Босне и Херцеговине и један универзитетски професор из Сједињених Америчких Држава (Оклахома). Прекинута традиција одржавања семинара из солфеђа је настављена у марту 2019. године, на којем је учествовало шест предавача из Србије и Босне и Херцеговине¹⁵ и 57 наставника солфеђа из основних и средњих музичких школа из Босне и Херцеговине и Црне Горе. У академској 2007/2008. години одржан је Семинар из области вокално-инструменталне музике који је водио угледни теоретичар ред. проф. Милоје Николић под називом *Алеаторика* (Самоевалуциони извјештај МАУИС, 2009: 466).

У организацији Катедре за теоријску наставу Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву су одржана тематска предавања из различитих области музичко-теоријских дисциплина. У току априла 2007. године одржана су тематска предавања академика Дејана Деспиха, *Моје фолклорне инспирације* и ред. проф. Константина Бабића под називом *Вокално-инструментално стваралаштво Константина Бабића*. Значајан је податак да је у академској 2007/2008. години успостављена сарадња са Музиколошким друштвом Босне и Херцеговине кроз учешће на пројекту *Музичко стваралаштво*

¹² У опису активности катедре, односно активности наставника, у овом раду ће се уврстити само оне активности које су одржане у просторијама Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву.

¹³ Семинар је одржан у три етапе: прва етапа – музички ритам (21.4.2009), друга етапа – увођење нове љествице (15.5.2009), трећа етапа – музички диктат (2.06.2009) (Самоевалуциони извјештај МАУИС, 2009: 462).

¹⁴ Предавачи: проф. др Гордана Каран, *Факултет музичке уметности у Београду*, проф. мр Сандра Ивановић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву*, мр Душан Ерак, доцент, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву*.

¹⁵ Проф. др Гордана Каран, *Факултет музичке уметности у Београду*, проф. др Сенад Казих, *Музичка академија Универзитета у Сарајеву*, проф. мр Сандра Ивановић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву*, проф. мр Душан Ерак, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву*, Драган Хрваћанин, *ЈУ Музичка школа „Саво Балабан“*, Приједор, МА Адмир Кустура, *Средња музичка школа Сарајево*.

савремених босанско-херцеговачких аутора (Самоевалуциони извјештај МАУИС, 2009: 465).

Тематска предавања из области методике наставе солфеђа, проф. др. Саше Павловића, су одржана 16. марта 2016. године, а три године касније, 22–23. марта 2019. године, су организована и из области хармоније и контрапункта, угледних предавача из Србије и Хрватске, проф. др Зорана Божанића и Тихомира Петровића, као начин афирмације сазнања из области музичке теорије и музичке педагогије у којем су учествовали педагошки радници и студенти основних и мастер студија музичких академија из Босне и Херцеговине.

У организацији Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву је организована међународна научно-стручна конференција M-INISTAR, 21–22. новембра 2014. године на коме су у програмског одбору били научни и педагошки радници из Босне и Херцеговине, Русије, Србије, Украјине, Сједињених Америчких Држава и Канаде, а учествовали су излагачи и научни радници из Босне и Херцеговине, Русије, Србије и Хрватске, са пратећом књигом сажетака (Ковачевић, 2014), након које је објављен и зборник 27 научно-истраживачких радова из тематских области (Ковачевић, 2015).

Поводом двадесетогодишњице смрти првог декана Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, академика Војина Комадине, одржана је манифестација *Дани Војина Комадине* 12–13. децембра 2017. године на којој су наставници, сарадници и студенти Музичке академије кроз предавања и излагања научно-истраживачких и стручних радова, говорили о дјелима Војина Комадине. На истој манифестацији је обиљежен јубилеј *90 година од рођења Властимира Перичића*, угледног композитора из чијег су великог талента, образовања и знања проистекли плодни и драгоцјени теоријски, музиколошки и педагошки радови. Овим поводом одржана је промоција *Каталога легата Властимира Перичића на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву*, ауторки мр Александре Мијановић и мр Иване Церовић (Мијановић, Ivana Cerović, 2017), на којој су о књизи говорили и рецензенти, угледни музиколози проф. др Соња Маринковић и проф. др Предраг Ђоковић.

Након обиљене манифестације *Дани Војина Комадине* у новембру 2018. године, када је одржан концерт наставника и студената музичке академије, 12–13. децембра 2019. је организован 1. Научни скуп *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву* у оквиру манифестације *Дани Војина Комадине*. У научном одбору скупа су научни радници из Босне и Херцеговине, Русије, Украјине, Србије, Црне Горе. Овај скуп има књигу сажетака (Зулић, Комадина, 2019), а пријављени су и изложени радови научних и педагошких радника из Босне и Херцеговине, Србије, Украјине, Србије и Хрватске. У току поменуте манифестације је одржана и презентација објављене

публикације аутора Валентине Дутине и Иване Церовић (Dutina, Cerović: 2018), на којој је поред штампане публикације, приказан и мултимедијални приступ, презентација нотних примјера и звучних примјера као прилога публикацији.

Научна и стручно-научна дјелатност чланова катедре за теоријску наставу се огледа прије свега у ангажовању у својству активних учесника на научним скуповима у земљи и иностранству, као и издатим научноистраживачким радовима у многобројним научним зборницима у земљи и иностранству који због обимности података неће бити поменути у овом раду, а доступни су у биографијама и библиографским подацима тренутно запослених наставника и сарадника на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву.

У двадесетпетогодишњем периоду постојања Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, предавали су многи угледни професори који су имали богату издавачку дјелатност¹⁶ у току ангажовања на матичним музичким факултетима и академијама у земљи и региону, те због обимности података, њихови референтни библиографски подаци нису узети у обзир у овом раду.

Као релевантне податке о активностима чланова катедре који су ангажовани на матичној установи, Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву, значајан је број репрезентативних монографија, књига, приручника и уџбеника, који се примјењују у настави музичко-теоријских предмета на свим нивоима музичког образовања (Zulić, 2011; Ђукић-Чамур, 2012; Mandić, Lončović, 2013; Ivanović, Erak, 2013; Штака, 2015; Мијановић, Cerović, 2017; Dutina, Cerović, 2018; Ивановић, 2019), као и гостујућих професора чији су уџбеници публиковани у Источном Сарајеву (Despić, 2004; Radičeva, 2006; Radičeva, 2008).¹⁷

На подстицај предметних наставника, а у складу са запаженим квалитетом истраживачког рада у току наставног процеса на основним и мастер студијама, студенти смјера за Општу музичку педагогију су, у академској 2014/2015. години имали јавне презентације својих семинарских радова из наставних предмета: *Хармонија са хармонском анализом*, под менторством проф. мр Валентине Дутине, *Методике општег музичког образовања*, под менторством проф. др Биљане Мандић. и *Анализе музичког дјела III*, под менторством проф. мр Зорана Комадине¹⁸.

¹⁶ Девић Драгослав, Деспић Дејан, Ивановић Мирјана, Кењаловић Милорад, Тракиловић Десанка, Раицки Слободан, Романић Теодор, Радовић Бранка, Радиновић Сања, Радичева Дорина, Проданов Ира, Милоје Николић.

¹⁷ У овај рад су уврштене репрезентативне библиографске јединице које се односе на тематске области музикологије, музичке теорије и музичке педагогије. Детаљнији списак литературе набројаних аутора је могуће видјети у библиографским и библиографским подацима доступним на интернету.

¹⁸ Видјети фусноту број 8.

Од малобројних студентских такмичења у области музичко-теоријских дисциплина у земљи и региону, значајно је споменути да су студенти¹⁹ у класи солфеџа проф. мр Сандре Ивановић успјешно се представили на Турниру музичких вештина у организацији Филолошко-уметничког факултета Унверзитета у Крагујевцу, у мају 2010. године.

Методологија статистичког истраживања о свршеним студентима Опште музичке педагогије Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву и њиховом запослењу

Подаци о свршеним студентима смјера за Општу музичку педагогију Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву у периоду од 1994. до новембра 2019. године, прикупљени су на основу: а) матичних књига дипломираних студената, б) евиденције о одбрањеним магистарским и мастер радовима, в) алумни базе на сајту музичке академије. Подаци о запослењу бивших студената су прикупљени на основу: а) алумни базе музичке академије, б) спроведеним истраживањем попуњавањем упитника, в) интернет извора музичких школа, општеобразовних школа и високошколских установа, као и г) добијањем одговора испитаника мејлом и другим средствима електронске комуникације. Истраживање је спроведено у периоду од новембра 2019. до марта 2020. године.

Прикупљени подаци су селектовани:

- 1) На основу општих података о завршеним студијама – године дипломирања, државе из које студент долази на студије, подацима о одбрањеним магистарским или мастер тезама, година одбране магистарског или мастер рада и на којем предмету,
- 2) На основу података о запослењу свршених студената у струци у основним и средњим музичким школама, општеобразовним и стручним школама и високошколским институцијама, у којем граду и држави су запослени и на којим предметима су ангажовани као наставници.

Статистички подаци су добијени у SPSS статистичком програму, након уноса свих података и анализом истих, приказом дескриптивне статистике о броју, учесталости, изабраних параметара у односу на постојеће варијабле.

¹⁹ Један студент смјера за Општу музичку педагогију, два студента Вокално-инструменталног студијског програма.

Општи подаци о дипломираним студентима и одбрањеним магистарским и мастер радовима на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву

Прегледност општих података у овом истраживању је остварена разврставањем података укупног броја свршених студентима (227) на студенте који су завршили основне студије (208), магистарске студије (26) и мастер студије (11). Укупан број *свршених студената основних студија*²⁰ (1997.–новембар 2019.) је 208 дипломираних²¹, од којих је 87 из Босне и Херцеговине (41.8%), 82 из Србије (39.4%) и 34 из Црне Горе (16.3%), док за пет студената нема података (2.4%).

Табела 1

Укупан број дипломираних студената на основним студијама, првом циклусу студија

	Број, учесталост	Процент (%)
Босна и Херцеговина	87	41.8
Србија	82	39.4
Црна Гора	34	16.3
Укупан број	203	97.6
Недостајући подаци о држави из које долазе испитаници	5	2.4
Укупан број дипломираних на основним студијама	208	100.0

Од укупног броја дипломираних студената на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву (208), *магистарске студије* је завршило седам студената²² (3.4%) на истој академији (у периоду од 2006. до 2013. године), а двоје на другим музичким академијама (0.9%), док је *мастер студије* (период од 2013. до 2019. године) на истој академији завршило 11 студената (5.3%), а тренутно је 21 уписан студент (10.1%) на једном од предмета смјера за Општу музичку педагогију (Методика наставе солфеђа, Методика општег музичког

²⁰ Студената који су дипломирали према „старом“ програму и студената који су положеним задњим испитом на основним студијама завршили студије.

²¹ Године 1997. је дипломирао један студент који се преписао са друге високошколске установе, а од 2001. године дипломирају студенти који су уписали студије на Музичкој академији УИС: (2001. – осам студената, 2002. – осам, 2003. – шест, 2004. – 12, 2005. – седам, 2006. – девет, 2007. – седамнаест, 2008. – 13, 2009. – 11, 2010. – 7, 2011. – 16, 2012. – 11, 2013. – 16, 2014. – 10, 2015. – 9, 2016. – 13, 2017. – 12, 2018. – 9, 2019. – 10 студената).

²² Студенти који су основне и магистарске студије завршили на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву.

образовања, Хармонија са хармонском анализом, Музички облици, Контрапункт) на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву.

Од једанаест одбрањених мастер радова на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву, по два рада су одбрањена из предмета *Методике наставе солфеђа* и *Контрапункт*, један рад из *Методике општег музичког образовања*, по три рада на предметима *Хармонија са хармонском анализом* и *Музички облици*.

У односу на укупан број студената (227) свих нивоа студија (основне, магистарске, мастер студије), број магистрираних студената је 26 (11.5%), од којих је магистрирало на различитим наставним предметима: троје на *Методици наставе солфеђа*, девет на *Методичи општег музичког образовања*, двоје на *Хармонији са хармонском анализом*, осам на *Музичким облицима*, троје на *Контрапункту* и један студент на *Вокалној литератури*.

Општи подаци о запослењу свршених студената смјера Опште музичке педагогије Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву

У овом истраживању се као релевантни подаци о броју запослених у струци уврштавају само они подаци који се односе на институционално запослење, односно рад у основним и средњим музичким, општеобразовним и стручним школама, као и рад на високошколским установама. Према доступним подацима (Табела 2), од укупног броја бивших студената (227), у 2019. години су 154 испитаника²³ запослена у струци (67.8%), 39 није запослено у струци (17.2%), један бивши студент је у пензији (0.4%), за 31 студента (13.7%) нема доступних података, а двоје је преминуло (0.9%).

Табела 2,

Подаци о укупном броју запослених свих испитаника у 2019. години

	Број	Процент (%)
Запослени у струци	154	67.8
Незапослени у струци	39	17.2
У пензији	1	0.4
Преминули	2	0.9
Недостајући подаци о запослењу	31	13.7
Укупан број свих испитаника	227	100

У Босни и Херцеговини је запослено 77 испитаника (34%) – у Републици Српској 58 (25.6%), Федерацији БиХ 17 (7.5%), у Брчко дистрикту 2 (0.9%), док је у Србији запослено 47 (20.7%), Црној Гори 23 (10.1%), један испитаник у Хрватској (0.4%), по двоје испитаника у Норвешкој (0.9%), Сједињеним Америчким Државама (САД) (0.9%) и Канади (0.9%).

На основу детаљне анализе о граду запослења испитаника (Табела 3) највећи број запослених испитаника у Републици Српској је у Источном Сарајеву – 25 (11%) и Бањој Луци – осам (3.5%), у Федерацији Босне и Херцеговине, највише је запослених испитаника у Сарајеву – шест (2.6%) и у Жепчу – 5 (2.2%). У Србији је највише запослених у Београду (3.1%) и Шапцу (3.1%) – по седам испитаника, док је у Црној Гори највише запослених у Никшићу – петоро (2.2%). У земљама Европске уније, запослено је двоје у Норвешкој (0.9%) и један испитаник у

²³ Подразумјева број свих запослених према статусу запослења – неодређено, одређено, приправник и за које нема поузданих података о периоду тренутног радног ангажовања.

Хрватској (0.4%). На америчком континенту запослених испитаника је двоје у САД-у (0.9%) и двоје у Канади (0.9%).

Табела 3

Подаци о запосленим испитаницима према граду запослења у 2019. години (неодређено, одређено, приправници, без података о статусу запослења)

Подаци о запосленим испитаницима према граду запослења у 2019. години (неодређено, одређено, приправници, без података о статусу запослења)						
Држава (ентитет)	Град	Број у граду	(%) у граду	Број у држави (ентитету)	% у држави (ентитету)	
Босна и Херцеговина	Република Српска	Источно Сарајево	25	11.0	58	25.6
		Бања Лука	8	3.5		
		Зворник	4	1.8		
		Бијељина, Фоча, Невесиње	3x3	3.9		
		Трбиње	2	0.9		
		Рогатица, Приједор, (Брод, Лијешће, Вукосавље)*, (Братунац, Кравица), Модрича, Дервента, Угљевик, (Невесење, Гацко), (Пале, Вишеград, Чајничке, Рудо, Рогатица), Соколац	10x1	/10x0.4/		
	Федер. БиХ	Брчко	2	0.9	2	0.9
		Сарајево	6	2.6	17	7.5
		Жепче	5	2.2		
		Маглај	2	0.9		
		Зеница, Нова Била, Бихаћ, Усора	4x1	1.6		
		Србија	Београд	7	3.1	47
Шабац	7		3.1			
Лозница	5		2.2			
Ужице, Ваљево, Пријепоље	3x3		3.9			
Сремска Митровица, Власотинце	2x2		2x0.9			
Косјерић, (Крагујевац, Топола), Краљево, Топола, Прибој, Пирот, Звечан, Суботица, Петровац на Млави,	15x1		15x0.4			

	(Бајина Башта, Рогачица), (Јагодина, Глоговац), Кањижа, Смедерево, Богатић, Пожега				
Црна Гора	Никшић	5	2.2	23	10.1
	Подгорица, Даниловград, Бијело Поље, Херцег Нови, Котор, Тиват	6x2	6x0.9		
	Беране, Пљевља, Цетиње, Будва, (Бар, Сутоморе), Колашин	6x1	6x0.4		
Хрватска	Загреб	1	0.4	1	0.4
Норвешка	Осло, Конгсберг,	2x1	2x0.4	2	0.9
САД	Сан Франциско, Ајова	2x1	2x0.4	2	0.9
Канада	Оуквил; Онтарио	2	0.9	2	0.9
Број запослених укупно		154	67.8	-	-
Број незапослених и непотпуни подаци		73	32.2	-	-
Укупан број испитаника		227	100.0	-	-
*Насеља у загради се односе на општину и подручје града или податак да један наставник предаје у више градова или мјеста.					

На основу података прикупљених упитником и информацијама доступним на интернету, поједини испитаници предају у једној или више школа, а неки од њих највјероватније да би надомјестили укупан фонд часова. Овим истраживањем су приказане збирне вриједности за рад у основним и средњим музичким и општеобразовним и стручним школама и факултетима у Босни и Херцеговини и иностранству у односу на укупан број испитаника (227).

У *основним музичким школама* предају 72 испитаника (31.7%), у радном односу: неодређено 44 (19.4%), одређено 12 (5.3%), као приправници 3 (1.3%), док за 13 испитаника (5.7) није познат статус запослења. Тринаест испитаника имају или су имали неку од функција у школи: пет испитаника (2.2%) су шефови смјера, троје испитаника председници актива (1.3%), а по један испитаник – директор школе (0.4%), помоћник директора (0.4%), председник школског одбора (0.4%), координатор концертних активности (0.4%), а један испитаник је бивши директор основне музичке школе (0.4%).

У *средњим музичким школама* предаје 10 испитаника (4.4%), од којих седам на неодређено (3.1%), по једно на одређено (0.4%), као приправник (0.4%), једном се не зна статус запослења (0.4%), а троје од испитаника су шефови смјерова (1.3%).

У *основним општеобразовним школама* предаје 55 испитаника (24.2%): 33 на неодређено (14.5%), по девет на одређено (4%) и којима

се не зна статус запослења (4%), а четворо раде као приправници (1.8%), а један испитаник је предсједник актива у школи (0.4%).

У *средњим општеобразовним школама* (гимназијама, средњим и стручним школама) предаје 14 испитаника (6.2%), од којих је десет на неодређено (4.4%), троје на одређено (1.3%) и један којем је непознат статус запослења (0.4%). Двоје испитаника имају функцију у школи у којој раде: један је директор (0.4%), а један шеф актива наставника умјетничког подручја (0.4%).

Закључак истраживања о запосленим испитаницима у основним и средњим музичким и општеобразовним и стручним школама је да је од укупног броја испитаника (227) број запослених на неодређено – 94 (41.4%), на одређено 25 (11%), као приправници 8 (3.5%), док за остале (27 – 11.9%) су непознати подаци о статусу запослења.

На *висошколским установама* предаје 13 испитаника (5.7%), од којих је девет на музичким академијама (4%), троје на филозофским факултетима (1.3%), а један испитаник на педагошком факултету (0.4%). Два испитаника су у звању редовног професора (0.9%), пет у звању ванредног професора (2.2%), а по троје у звањима вишег асистента (1.3%) и асистента (1.3%). Од укупног броја испитаника који су запослени на висошколским установама, један испитаник је продекан на музичкој академији (0.4%), један је проректор универзитета (0.4%), један је члан сената универзитета (0.4%), док један има функцију предсједника удружења наставника музичке културе (0.4%).

Међу *запослењима која се односе на рад у домену музичке умјетности, а не односе се на рад у музичкој педагогији*, заступљени су: посао диригента (један, 0.4%), учитељ у приватној музичкој школи у иностранству (два, 0.9%), док су у културној дјелатности заступљени радници у културном центру (по један директор, уредник, радник културног центра) и један запослени у заводу за школство. Од укупног броја испитаника (227), у *хонорарном радном односу* или ангажовању су: један универзитетски професор (0.4%), осам диригената хорова (3.5%), два оркестарска музичара (0.9%), три наставника у приватној музичкој школи (1.3%), по један испитаник је клавирштимер, наставник у средњој школи, наставник школе пјевања, диригент и шеф аматерског или школског хора и оркестра, диригент вокалне групе, наставник у музичком друштву.

Према истраживаним и доступним подацима, од укупног броја испитаника (227), запослени испитаници предају један или више предмета у једној или више образовних институција, а резултати истраживања показују да је највише оних који су ангажовани као предметни наставници на предметима за које су према стручно-образовном профилу најкомпетентнији: на *Солфеђу* 52 (22.9%) и *Музичкој култури* 60 (26.4%). У општеобразовној музичкој настави неки

од испитаника су ангажовани на предметима *Музичка умјетност* – 6 (2.6%), *Орфов инструментариј* – 1 (0.4%) и *Музика мој језик* – 1 (0.4%).

На музичко-теоријским предметима највише је ангажованих на предмету *Теорија музике* – 19 (8.4%), док је на осталим предметима мањи број: *Хармонија* – 6 (2.6%), *Музички облици* – 5 (2.2%), *Контрапункт* – 3 (1.3%) и *Аранжирање* – 1 (0.4%). На осталим музичко-теоријским предметима у којима је заступљен аналитички приступ музичком дјелу, неки од испитаника су ангажовани на предметима *Анализа музичког дјела* – 1 (0.4%), *Анализа музичких стилова* – 1 (0.4%) и *Вокална литература* – 2 (0.9%).

У наставним предметима који се односе на методiku наставе музичких предмета, највише је испитаника ангажовано на методици која се односи на предмет музичка култура, односно опште музичко образовање: *Методика наставе музичке културе* – 4 (1.8%), *Методика музичког васпитања* – 1 (0.4%), *Увод у музичку умјетност* – 1 (0.4%), док је мањи број испитаника ангажован на осталим методикама: *Методика наставе солфеђа* – 2 (0.9%), *Методика дириговања* – 1 (0.4%).

На инструменталној, индивидуалној и практичној настави у музичким школама су заступљени наставници на предметима: *Клавир* – 28 испитаника (12.3%), *Хармоника* – 6 (2.6%), *Гитара* – 5 (2.2%), *Соло пјевање* – 2 (0.9%), али има и наставника ангажованих на предметима *Камерна музика* – 1 (0.4%) и *Корепетиција* – 1 (0.4%), док су на високошколским установама поједини испитаници ангажовани на предметима *Вокално-инструментална настава* – 3 испитаника (1.3%), *Музички практикум* – 1 (0.4%) и *Музичка игра* – 1 (0.4%).

На наставним предметима који се односе на диригентску дјелатност и изучавање предмета који се односе на хорску или оркестарску музику, највише је заступљено оних који предају *Хор* – 28 испитаника (12.3%), а постоје и они који предају на предметима *Дириговање* – 3 (1.3%) и *Партитуре* – 2 (0.9%). Такође, поједини испитаници су ангажовани на предметима: *Оркестар* – 3 испитаника (1.3%), *Оперски студио* – 1 (0.4%) и *Дириговање школским ансамблом* – 1 (0.4%).

Један испитаник предаје наставни предмет који се односи на музиколошку дјелатност – *Историја музике* (0.4%), а један испитаник је докторирао на филолошком факултету и специјализован је за наставу страног језика намјењену студентима музике и предаје *Енглески језик* (0.4%).

Закључак

На основу комплексног истраживања о двадесетпетогодишњим активностима смјера за Општу музичку педагогију и рада катедре за теоријску наставу добијени су значајни подаци о раду катедре, подаци о

раду и ангажованости наставног и сарадничког особља у научно-стручним активностима, као и података о запослењима бивших студената овог смјера. Квалитет наставе се огледа прије свега у идентичном наставном програму преузетом са Факултета музичке уметности у Београду, који се није мијењао од 1997. до 2005. године, а од када је на снази реформисани програм према болоњском моделу образовања. Од 2000. године постоје и последиједипломске студије, најприје као магистарске, а затим и мастер, чији је наставни програм дефинисан у потпуности 2012. године. На катедри за теоријску наставу је било ангажовано укупно 45 наставника и сарадника из Босне и Херцеговине, Србије и Црне Горе, од којих је троје академика из Босне и Херцеговине и Србије. У научној дјелатности катедре за теоријску наставу значајно је организовање и реализација стручних семинара, тематских предавања, научних скупова, промоција штампаних публикација. Научно-истраживачки рад чланова катедре се огледа прије свега у многобројним публикованим радовима у зборницима и часописима, као и учешћу на научним скуповима у земљи и иностранству, док се репрезентативни подаци односе на публиковане књиге, монографије, приручнике и уџбенике из области музичке теорије, музичке педагогије и музикологије. Поред бројних умјетничких активности студената смјера за Општу музичку педагогију, наступањем у различитим вокалним и вокално-инструменталним ансамблима, значајне су јавне презентације студентских радова из музичко-теоријских предмета, као и учешћа на турнирима вјештина у музичко-теоријским дисциплинама.

Једна од најзначајнијих карактеристика смјера за Општу музичку педагогију је конкурентност на тржишту рада у земљи и региону, која је утврђена емпиријским истраживањем у 2019. години. На основу анализираних података, од укупног броја (227) свршених студената смјера за Општу музичку педагогију, на основним студијама је дипломирало 208, а на магистарским и мастер студијама 26 студената. У односу на укупан број (227), 154 испитаника је запослено у струци (67.8%) од којих 77 (34%) у Босни и Херцеговини, односно 58 (25.6%) у Републици Српској, у Федерацији Босне и Херцеговине 17 (7.5%), у Србији 47 (20.7%), Црној Гори 23 (10.1%), а има и запослених у струци у Хрватској (1, 0.4%), по двоје (0.9%) у Норвешкој, Канади и Сједињеним Америчким Државама (САД).

Истраживањем је утврђено да су испитаници запослени у струци ангажовани у многим градовима поменутих држава од којих је у Босни и Херцеговини највише у Источном Сарајеву, 25 (11.0%), Бањој Луци 8 (3.5%) и у Сарајеву, 6 (2.6%), у Србији у Београду и Шапцу, по 7 (3.1%), у Црној Гори у Никшићу, 5 (2.2%), док су у осталим државама запослени, по један испитаник (0.4%) у Загребу, Ослу, Конгсбергу

(Норвешка), Сан Франциску и Ајови (САД), а у Оуквилу, Онтарио (Канада) два испитаника (0.9%).

У основним музичким школама предају 72 испитаника (31.7%), средњим музичким школама 10 (4.4%), основним општеобразовним школама 55 (24.2%), средњим општеобразовним школама 14 испитаника (6.2). Стално запослених у основним и средњим школама је 94 (41.4%), на одређено 25 (11%), приправника 8 (3.5%) док су за 27 испитаника (11.9%) непознати подаци. На високошколским установама предаје 13 испитаника (5.7%), девет на музичким академијама и факултетима (4%), троје на филозофским факултетима (1.3%), један на педагошком факултету (0.4%), два су у звању редовног професора (0.9%), пет у звању ванредног (2.2%), а по троје у звањима вишег асистента (1.3%) и асистента (1.3%).

Највише је испитаника који предају *Солфеђо*, 52 (22.9%) и *Музичку културу*, 60 (26.4%), док је на другим наставним предметима број знатно мањи.

На основу свих представљених података, може се закључити да активност смјера за Општу музичку педагогију Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву представља значајну карику у комплексном васпитно-образовном систему и култури цијелокупног друштвеног система, покретач је многобројних активности које се односе на стручну и научну дјелатност у земљи и региону, а школовањем кадрова је расадник музичке културе препознат у стручним, научним, педагошким и умјетничким круговима не само у Босни и Херцеговини, већ и у земљама региона и уопште у свијету.

Литература:

- Бошњак, Бранка. (2004). *Десет година Музичке академије у Српском Сарајеву, 1994–2004*. Српско Сарајево: Музичка академија.
- Despić, Dejan. (2004). *Muzički stilovi*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dutina, Valentina, Ivana Cerović. (2018). *Analitički prikaz muzičkog djela kroz prizmi i interakciju različitih muzičkih dinamika [Електронски извор]*. Istočno Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2012). *Косовски бој и његови споменици у вокално-инструменталним композицијама српских аутора 20. вијека*. (магистарски рад, ментор проф.мр Милоје Николић). Источно Сарајево: Музичка академија.
- Ерак, Душан. 2020. *Приказ примењиване литературе др Зориславе М. Васиљевић у настави солфеђа на свим нивоима музичког образовања у Источном Сарајеву*. (Ур. Ивана Дробни). Зорислава М. Васиљевић. Живот и дело : Тематски зборник са научне конференције одржане 8–9. новембра 2019. Београд: Универзитет уметности у Београду: Факултет Музичке уметности. ISBN 978-86-81340-22-6. COBISS.SR-ID 283467788. 167–182.

- Zulić, Miradet. (2011). *Srednja muzička škola Tuzla: 50 godina (1957-2007.)*. Tuzla: Harfo-graf.
- Зулић, Мирадет, Зоран Комадина. (2019). *Књига сажетак. Научни скуп Дани Војина Комадине. Савремено и традиционално у музичком стваралаштву*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Ivanović, Sandra, Dušan Erak. (2013). *Primjena umjetničke literature u nastavi solfedo: rad u oblasti melodike – dijatonika*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ивановић, Сандра. (2019). *Интерпретативни изазови у вокалној дионици одабраних дјела српских композитора Зорана Комадине, Дражана Косорића и Владимира Трмчића*. Источно Ново Сарајево : ЈП Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ковачевић, Дарко. (2014). *Књига сажетак. Упутство за учеснике*. М-ИНИСТАР: 1. Међународна научно-стручна конференција. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Ковачевић, Дарко. (2015). *Зборник Радова. Међународна научно-стручна конференција М-ИНИСТАР*. [Електронски извор]. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Mandić, Biljana, Dubravka Lončević. (2013). *Muzička kultura : za 8. i 9. razred osnovne škole*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Мијановић Александра, Ивана Серовић. (2017). *Katalog legata Vlastimira Peričića na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Istočnom Sarajevu*.
- Наставни план и програм*. (1991). Београд: Факултет музичке уметности. (рукопис)
- Наставни план и програм*. (1997). Српско Сарајево: Музичка академија Српско Сарајево. (рукопис)
- Наставни план и програм*. (2000). Српско Сарајево: Музичка академија Српско Сарајево. (рукопис)
- Наставни план и програм. Силабуси*. (2005). Источно Сарајево: Музичка академија Источно Сарајево. (рукопис)
- Наставни план и програм. Силабуси*. (2007). Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. (рукопис)
- Radičeva, Dorina. (2006). *Zbirka dvoglasnih, troglasnih i četvoroglasnih primera*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Radičeva, Dorina. (2008). *Uvod u metodiku nastave solfedo*. Novi Sad: Akademija umetnosti; Istočno Sarajevo: Muzička akademija.
- Самоевалуциони извјештај. (2009). *Силабуси*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Самоевалуциони извјештај. (2012). *Силабуси*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Самоевалуциони извјештај. (2015). *Силабуси*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Самоевалуциони извјештај. (2018). *Силабуси*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Статут Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву. (2012). Источно Сарајево: Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву [Електронски извор, рукопис]

- Цвијетић, Валентина, Сандра Ивановић, Зоран Ракић. (2010). *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву: 1994–2009. 15 година постојања*. Источно Сарајево: Музичка академија.
- Čović-Joksimović, Nevenka. 2008. *Osnovna muzička škola „Ilidža“ – osnivanje, razvoj i značaj. 1976–2006.* (diplomski rad; mentor dr Ivan Čavlović). Sarajevo: Muzička akademija.
- Штака, Биљана. (2015). *Музички облици 1: за 2. разред средње музичке школе*. Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

SUMMARY

THE TWENTYFIVE YEARS OF THE DEPARTMENT OF GENERAL MUSIC PEDAGOGY AT THE MUSIC ACADEMY OF THE UNIVERSITY OF EAST SARAJEVO

MA Dušan Erak, MA Ivana Cerović, MA Hart Peđa

A complex research on a twenty-five-year long tradition of the activities of the Department of General Music Pedagogy and its Department of Theoretical Teaching, provides significant data on its work, data on the work and engagement of teaching staff in scientific and professional frame, as well as the data on employment of former students of this department. The teaching quality is reflected through the use identical curriculum, adopted from the Faculty of music in Belgrade, which remained unaltered form 1997 to 2005, when the modified curriculum based on the Bologna process was adopted. Since 2000, the Music Academy of the University of East Sarajevo integrated the postgraduate studies, first as magister studies, later as master studies, which curriculum is fully defined in 2012.

The department for theoretical teaching hired a total sum of 45 professors and associates from Bosnia and Herzegovina, Serbia and Montenegro. The scientific activity of the department is based on the organization and realization of professional seminars, thematic lectures, scientific gatherings and promotion of printed publications.

The scientific research work of the Department employees is reflected in numerous published papers in journals and thematic collections from scientific conferences, participation in scientific conferences in the country and abroad, while representative references refer to published books, monographs, manuals and textbooks in the field of music theory, music pedagogy and musicology. One of the most important characteristics of the Department is the competitiveness in the work process of teaching in music-education system in the country and abroad, which was determined by empirical research in 2019. Basic, undergraduate studies were completed by 208 students, and postgraduate studies were completed by 26 students. The research included 227 respondents, out of which 154 (67.8%) of former students are employed in the profession – 77 (34%) in Bosnia and Herzegovina, 47 (20.7%) in Serbia, 23 (10.1%) in Montenegro, one (0.4%) in Croatia, two each (0.9%) in Norway, Canada and the USA. Out of total number of respondents, 72 (31.7%) teach in primary music schools, 10 (4.4%) in secondary music schools, 55 (24.2%) in primary general education schools and 14 (6.2) in secondary general education schools. There are 94 (41.4%) full-time employees in primary and secondary schools while 13 (5.7%) respondents teach at higher education institutions. Most of the respondents teach

Solfeggio – 52 (22.9%) and Music Culture – 60 (26.4%), while the number of other subjects is significantly lower. Regarding all the presented data, we can draw a conclusion that the activities of the Department of General Music Pedagogy of the Music Academy of the University of East Sarajevo represent a significant link in the complex educational system and the culture of the entire social system. These activities also serve as a starting point for numerous activities regarding professional and scientific approach to music, making its staff a hotbed of music culture, widely recognized in the professional, scientific, pedagogical and artistic circles not only in Bosnia and Herzegovina, but also in the countries of the region and worldwide.

ДИДАКТИЧКО-МЕТОДИЧКА ВРЕДНОСТ УЦБЕНИКА ОСНОВНА ТЕОРИЈА МУЗИКЕ МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА

др Петар Илић*,
Александар Попадић**

УДК: 781

* Универзитета у Приштини-Звечан

Факултет уметности

Музички одсек

**Музичка школа

„Стеван Мокрањац“ Краљево

E-mail: petarister@gmail.com

Информативни прилог

Сажетак: У овом раду се разматра дидактичко-методичка вредност уџбеника *Основна теорија музике* Милоја Милојевића. Уџбеник је објавило *Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон* у Београду, 1940. године. Састоји се из два дела намењених, како Милојевић наводи у наслову „за први и други разред средњих и њима сличних школа“. Уз уџбеник, штампан је и приручник *Некоје опште напомене и Методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике*. Милојевићев уџбеник се не налази на списку понуђене наставне литературе у актуелном плану и програму музичких школа за предмет *Теорија музике*. Циљ овог рада је да се утврди и актуелизује вредност овог заборављеног уџбеника. Увидом у његове дидактичко-методичке вредности, омогућило би се проширивање иначе скромног списка понуђене уџбеничке литературе у којој се обрађују основни елементи музике. Сагледавање дидактичко-методичког и историјског значаја уџбеника *Основна теорија музике*, реализоваће се анализом садржаја, као главног методичког поступка.

Кључне речи: дидактичко-методичка вредност, *Основна теорија музике*, уџбеник.

Увод

У овом раду се разматра дидактичко-методичка вредност уџбеника *Основна теорија музике* Милоја Милојевића. Овај уџбеник је одабран за анализу јер је увидом у актуелни *Наставни план и програм музичких и балетских основних школа*, за предмет *Теорија музике*¹ утврђено да се *Основна теорија музике* Милоја Милојевића не налази на списку понуђене литературе.² Критичким освртом на његов дидактичко-

¹ Наставни план и програм основног музичког образовања и васпитања, „Службени гласник РС“ број 72/09, страна 166, као и https://www.isidorbajic.edu.rs/wp-content/uploads/plan_oms2010.pdf, страна 99, дана 12.03.2020. У наставном плану и програму средњих музичких школа за предмет *Теорија музике*, не наводи се списак наставне литературе.

² Поред уџбеника Марка Тајчевића, на списку понуђене литературе се налазе и уџбеници Дејана Деспића као и Иване Дробни и Зориславе Васиљевић.

методички садржај, пружиће се одговор на питање: у којој мери ова вредна историјска заоставштина српске музичке педагогије, поседује исцрпне и свеобухватне податке, неопходне за успешно реализовање савремене музичко-теоријске наставе?

Теорија музике чини основу свих других учења и сазнања о музици и полази од самих њених елемената: звука и његових особина, средстава и начина њиховог записивања, као и читања таквих записа – дакле, од основа музичке писмености (Деспих, 1997: 5). Наставни циљ овог уџбеника о теорији музике, како Милојевић наводи, био је да непосредним и сталним музичким деловањем на чуло слуха, за све време буђења и развијања музикалне свести и музикалног смисла код деце, пробуди и развије свест о суштини музичке уметности (Милојевић, 1940а: 3). Уз овај уџбеник, Милојевић је саставио и приручник *Некоје опште напомене и Методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике*. Приручник је, пише Милојевић, „чисто практичне природе и драгоцен и помоћно средство за наставника коме је пала у део часна дужност да школску децу уведе у суштину музичке уметности, не путем сухог теоретисања, већ помоћу оживљених елемената тона, кроз певање и музику“ (Милојевић, 1940а: 7). Уџбеник и приручник су објављени у *Издавачком и књижарском предузећу Геце Кона* у Београду, 1940. године. То су нова и допуњена издања, у којима су, по Милојевићевој тврдњи, учињене далекосежне измене (Милојевић, 1940а: 4) у односу на његов претходни уџбеник *Основи музичке писмености* из 1923. године.

Уџбеник *Основна теорија музике* састоји се из два дела намењених, како Милојевић наводи у наслову „за први и други разред средњих и њима сличних школа“. Његовом применом, Милојевић је сматрао да ће код ученика да се пробуди и развије свест о суштини музичке уметности, способност помоћу које се лако, непосредно и зрело могу осетити и изразити све могуће музикалне комбинације: ритма, мелодије, хармоније и музичке динамике и агогике, које су уствари, једина садржина, једина лепота и једина снага музичке уметности (Милојевић, 1940а: 3). *Основна теорија музике* Милоја Милојевића има укупно 128 (стодвадесетосам) страна за прву и 146 (сточетрдесетшест) страна текста и нотних примера за другу годину учења. Приручник *Некоје опште напомене и Методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике* написан је на 93 (деведесеттри) стране и тематски и садржајно је потпуно конципиран према уџбенику. И уџбеник и приручник су штампани на А5 формату папира (23x16cm).

По окончању Другог светског рата, Удружење музичких педагога СФР Југославије, позвало је стручњаке, композиторе и истакнуте педагоге, да сачине одговарајућу уџбеничку литературу. Тако је на Конгресу музичких педагога у Пули, 1959. године, Марко Тајчевић био ангажован за област основне теорије музике (Васиљевић, Дробни, 2006:

3). Исте године, Тајчевић је објавио први послератни уџбеник о музичко-теоријским основама. Након тога, уџбенике са истом тематиком, објавили су Дејан Деспих (1997) као и Зорислава Васиљевић и Ивана Дробни (2006). Ти уџбеници су данас заступљени као предложена релевантна литература за предмет *Теорија музике* за основно и средњошколско музичко образовање. Будући да се Милојевићев уџбеник не налази на понуђеном списку, овај рад би допринео процесу сагледавања и актуелизације његовог дидактичко-методичког садржаја. Увидом у наставне вредности уџбеника *Основна теорија музике*, обогатио би се иначе скроман опус понуђене школске литературе у којима се обрађују основни музичко-теоретски појмови.

О Милоју Милојевићу

Милоје Милојевић (1884–1946), композитор, музиколог и музички критичар, био је једна од централних фигура музичког света у Србији. Рођен у Београду, студирао је у Минхену, докторирао у Прагу (Мала енциклопедија Просвета К-Пн, 2: 672). Оливера Ђурић (2003) Милоја Милојевића описује као свестрану музичку личност, композитора лирских комадних облика, педагога и есејисту. Рад на музичком образовању је почео код Исидора Бајића у Српској гимназији у Новом Саду. После завршене матуре вратио се у Београд и уписао Филозофски факултет. Уз студије је учио и композицију у Српској музичкој школи, а предавао му је Стеван Стојановић Мокрањац. Клавир је учио код Цветка Манојловића. Кад је завршио музичку школу, напустио је студије у Београду и отишао у Минхен (München) да студира композицију, дириговање и клавир. По повратку у Београд, радио је у Српској музичкој школи, а са својом супругом Иванком Милојевић, која је била концертна певачица, наступао по концертима као пратилац на клавиру. Често је дириговао хором Београдског певачког друштва. Редовно је писао критике и чланке за *Српски књижевни гласник*. За време Првог светског рата прикључио се српској војсци, прешао Албанију и доспео у Француску. Тамо је марљиво пропагирао композиције српских аутора. Када се рат завршио, вратио се у Београд и радио као професор у гимназији и музичкој школи, где је предавао теоретске предмете. Из средње школе је прешао на Филозофски факултет и на катедри за упоредну књижевност предавао историју музике. Тих година је докторирао у Прагу (Praha). Године 1925. у оквиру Београдског универзитета основао је удружење за неговање камерне музике *Collegium musicum*. Када је отворена Музичка академија, постао је редовни професор композиције. На тој дужности је остао до краја живота (Ђурић, 2003: 146–147). Преминуо је у Београду, непосредно по завршетку Другог светског рата.

Драгољуб Катунац (2004), један од највећих Милојевићевих хроничара, пише да „не треба заборавити да се Милојевић читавог живота, као један од знаменитих јавних радника, пером и делом борио за подизање образовног нивоа средине, за перманентно образовање и уздизање масовног аудиторјума. Као један од најагилнијих у просвети, оставио је неколико пионирских уџбеника, да бар у првом тренутку попуне вапијућу празнину. За *Основе музичке уметности* (1923), широко популаран уџбеник који је 1940. године имао већ тринаесто издање (под насловом *Основна теорија музике I-II*), он даје као композитор више десетина дечијих песама поређаних по тежини до трогласа. И на крају животног пута, са болесничке постеље, шаље 1946. године Стани Ђурић-Клајн, музичком редактору Просветиних издања, још три песмице за дечју збирку“ (Катунас, 2003: 324). Милојевићево животно дело је оставило великог трага на музички свет у Србији, јер су се његове професионалне активности у оквиру уметничке и педагошке категорије, константно међусобно преплитале.

У научној студији *Велика дидактика (Didactica Magna, лат.)*, Јан Амос Коменски (Jan Amos Komenský) је 1657. године написао да „васпитањем, ако је добро организовано, могу да се реше сви проблеми сваког човека, па и сваког друштва“ (Коменски, 1997: 14). Милоје Милојевић је својим наставним радом потврдио запажање Коменског. Примењивао је свој утицај на васпитно-образовни процес у Србији, тако што је код свих ученика средњошколског узраста развијао елементарна знања о основама музичке писмености. Томе у прилог говори и објављивање уџбеника из области музичке теорије, који су били намењени свим образовним профилима. Зато је Милојевић своју појаву на српском музичком простору почетком XX века, како тврди Катунац, учинио да буде многозначна (Катунас, 2003: 5). Организовањем наставе о музичкој теорији, по испробаним моделима које је донео из иностранства, допринео је уређењу наставног процеса за ученика појединца и друштво у целини. На тај начин су музичка покољења у Србији добила сигуран темељ и значајну подршку у њиховом даљем музичком усавршавању.

Преглед уџбеника *Основна теорија музике*

Уџбеник *Основна теорија музике*, конципиран је према установљеним тематским областима које су биле прописане тадашњим Наставним програмом. За прву годину учења, Милојевић је наменио поглавља о музичкој уметности, тону, ноти, линијском систему, такту, дурској лествици, паузама, интервалима. У наставку су заступљена поглавља о обележавању продуженог трајања тона и паузама, о динамичким знацима, о темпу, музикалном извођењу и о лепом певању. За другу годину учења, Милојевић је предвидео обраду осмина и шеснаестина са

паузама, свих врста тактова и ритмичких особености. Након тога следе поглавља о интервалима, о „свесном певању“, хроматици и тонским родовима (обрада дурске и молске лествице, квинтног и квартног круга). Уџбеник се завршава основним порукама о хорском певању. По обради сваке од наведених наставних области, припремљена су питања са задацима, ритмичке и мелодијске вежбе као и одабране народне и песме које је Милојевић компоновао.³ На крају свих наставних јединица предвиђених за прву и другу годину учења, Милојевић је приредио и *Додатак* са песмама за певање у један, два и три гласа.

Основна теорија музике *I део*

У *Предговору за наставнике*, Милојевић је пружио прве савете музичким педагозима „којима је поверено културно подизање деце и омладине“ (Милојевић, 1940а: 11). Истакао је главне задатке музичких педагога, као „оплеменитеља душе помоћу уметнички лепога“ (Милојевић, 1940в: 11) и општи значај музике. Навео је да „свако теоријско разлагање о музичкој уметности ваља да буде поткрепљивано, систематски и стално, практичним музичким примерима“ (Милојевић, 1940а: 3). Таквим приступом, Милојевић се руководио током читавог садржаја уџбеника. У основним назнакама, направљена је паралела између овог и уџбеника *Основи музичке писмености* из 1923. године. Милојевић је истакао да је градиво овог уџбеника свео у много уже границе и обухватио је само оно што је тадашњи наставни програм тражио. Одустао је од историјског детаљисања и од подвлачења извесних естетских узрочних веза које постоје између основних елемената музичке уметности, што је у првобитном уџбенику *Основи музичке писмености* радио, а то је радио зато да би „књижи створио општији утицај и учинио је занимљивом не само за ученике, него и за све оне који се музиком баве, или је воле и траже“ (Милојевић, 1940а: 4). Даље, Милојевић је у пар реченица представио садржај уџбеника као наставно градиво које је подељено у четрдесетједан (41) наставни час, док сваки час „исцрпљује једну теоријску јединицу“ (Милојевић, 1940а: 4). Часови се, по Милојевићевој замисли, завршавају певањем народних мелодија или нарочито компонованим дечјим песмама на народне текстове или текстове „Чика-Јове – Змаја, Чика-Андре, њега највише, Бране и других“ (Милојевић, 1940а: 4–5). Наглашено је да све дечје песме одговарају циљевима наставе и уметничким захтевима, да су компоноване у *Це дур*. Милојевић је у наставку писао како је намера да се уз одабране песме, деци представи и „увод у појам о лепом певању“

³ Задаци и нотни примери (ритмички, мелодијски примери за вежбање као и песме) се не налазе само у прва три часа и у петом часу, обзиром да се на тим часовима разматрају само општи музички појмови.

(Милојевића, 1940а: 6). Свој предговор за наставнике, Милојевић је завршио ставом да је значајно „придобијање деце за музику и оспособљавање деце, уколико је то могуће у два најнижа разреда средње школе“ кроз озбиљно и дубоко познавање суштине тајне музичке технике. По његовом мишљењу, „Основна теорија музике је уџбеник који том идеалу хоће да послужи“ (Милојевић, 1940а: 7) и обједини посвећене поклонице, љубитеље музике са професионалним музичарима, композиторима и извођачима.

Поглавље *Увод* је уједно и *Први час*. Од првог до трећег часа, Милојевић је теоријски образлагао основе музике. На првом часу, дати су одговори на питања: ко је уметник и шта су основни појмови музике, уметности, уметничког дела? Указано је на елементарне задатке уметности, дефиницију тона, звука, просторних и временских уметности. Други час је посвећен, како је Милојевић написао „само музици“ (Милојевић, 1940в: 27). Кроз теоријско упознавање музичке уметности, звука, одређеном и неодређеном тону, предочене су и особине тона (висина, јачина, боја и поступак трајања). Поред тога, наведене су и у основним цртама појашњене нераздвојиве музичке компонентне, појмови ритма, мелодије, хармоније и динамике. На трећем часу је упознавао ученике са знацима помоћу којих се записују тонови, ноте, обележава њихово трајање, облик, подела по трајању од целе ноте до шесдесетчетворке. Након тога, представљен је „табеларни приказ писмених знакова нота“ (Милојевић, 1940а: 15), као илустрација претходно наведеног.

Од четвртог до седмог часа, Милојевић је указао на нотне вредности и нотни систем у целини. Прво се приступило изучавању поступка бројања трајања тона које су записане различитим нотним вредностима. Представљена је основна јединица за бројање, тј. четвртина. Након ње су илустроване половине, целе ноте, као и краће нотне вредности, осмине, шеснаестине и шесдесетчетворке. Затим, скренута је пажња на поступак ритмичког изговарања различитих нотних трајања, као и на табеларни приказ свих нотних облика. У овом делу уџбеника, постављено је и прво ритмичко вежбање, на једној линији, са претходно обрађеним нотним вредностима.

Пети час је био предвиђен за упознавање са линијском системом, поступком записивања и изговарања нота музичком абecedом као врстама основних музичких кључева (*Ге*, виолински; *Еф*, бас и *Це* кључ, моделом сопран, мецосопран, алт и тенор кључа). Милојевић је претходно илустровао моделе старих кључева и генезу формирања. На крају часа је поставио задатак њиховог записивања.

Шести час је био предвиђен за упознавање распореда тонова и њихових назива записаних у основном линијском систему. У овом делу часа, осмишљено је и прво певање задатог мелодијског примера и одабране песме записане нотама. Милојевић је певање са ученицима

реализовао уз помоћ слогова „на, но, не, ни“ (у оквиру два нотна примера). У наставку часа, ученици су уз помоћ текста могли да отпевају народну мелодију *Народна* и Милојевићеву композицију *Чобанска свирала*, на текст Перише Богдановића.

На седмом часу, ученици су се упознали са помоћним линијским системом, горњим и доњим помоћницама. Скренута је пажња на поделу дечијих гласова на дечији сопран и алт, на њихов обим и могућност уписивања тонова на претходно представљеним помоћницама. У овом часу, задате су три мелодијске вежбе са доњим помоћницама и мелодијски примери и песме са текстом: *Народна* и *Муке са врапцима*, коју је компоновао Милојевић, на текст Чика Андре.

Осми, девети и десети час су посвећени изучавању такта. Обрадом овог поглавља, указано је на различите врсте такта и предтакта. У оквиру осмог часа, дефинисан је појам тактних црта, улога нагласака, акцената и тактних делова. Приказан је поступак дељења низа тонова у тактне целине. Осмишљене су две ритмичке вежбе са обележеним $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ тактом. Две мелодијске вежбе које су уследиле након тога, написане су у оквиру $\frac{4}{4}$ такта и предвиђене су за дечији сопран и алт. Одабране су песме са текстом у којима се налазе поменуте тактне поделе: *Народна* и *Само страшљивци беже*, коју је компоновао Милојевић, на текст Чика Андре.

Деветим часом ученици су упознали врсте тактова: парне, непарне, просте, сложене, мешовите, као и поступак обележавања тактова помоћу бројитеља разломака. Задатак је усмерен ка томе да ученици сами напишу ноте, изделе тактове и препознају тактову поделу на основу диктата и Милојевићевог предлога „одређивати врсте диктата на основу куцања“ (Милојевић, 1940а: 40). Осмишљена су три ритмичка и три мелодијска вежбања са обележеним $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ тактом. Песма која је била предвиђена за певање на овом часу је *Пчеле и ауто*, на текст Чика Андре и Милојевићеву музику.

У оквиру десетог часа, представљен је потпуни и непотпуни такт (предтакт). Задатак је био да ученици поделе задати низ нота у тактове и да уоче непотпуне тактове целине. Такође, показан је поступак изучавања основе тактирања парног и непарног бројања уз акценат на пример када се у нотном тексту налази предтакт. У девет (9) ритмичких и једанаест (11) мелодијских вежбања, тактирањем су ученици и практично изводили поменути предтакт, као и у песмама: *Ја посадих виту јелу*, на народни текст и *Твоја рођена црквица*, на текст Чика Јове Змаја. Обе песме је компоновао Милојевић.

Једанаести и дванаести час, илустрацијом горњих и доњих тетрахорада „исцрпљују разлагања о лествици уопште и о основној лествици *Це дур*“ (Милојевић, 1940в: 44). Ученицима је појашњен појам лествице, ступња, степена и интервала. „Тоновима којима се у лествици истиче тонална логика“ (Милојевић, 1940в: 44), указано је на

тонику, вођицу, доминанту и субдоминанту. С обзиром да су главни ступњеви узети као основне одреднице, илустровани су њихови положаји и начин обележавања у нотном систему. Горњи и доњи тетрахорди, њихови склопови, обрађени су у дванаестом часу. Дефинисана је дијатонска лествица са свим степенима и полустепенима које може да садржи. У овом делу наставе, ученици су се упознали и са поступком солмизације, аретинским слоговима и исправном дикцијом. Задатак се односио на именовање тонова на основу исписаних нота у нотном систему, као и на уписивање задатих тонова именованих солмизацијом. За певање назначених тонова солмизацијом, било је превиђено двадесетседам (27) кратких мелодијских вежбања. Прво са уписаним називима тонова, од прве до тринаесте вежбе, а касније без њих, у наставку до двадесетседме вежбе.

Тринаестим часом, ученици су се упознали са поступком изучавања пауза (*одморке*) различитим облицима, њиховим трајањима који одговарају адекватним нотним вредностима. Постављен је табеларни приказ пауза, од целе ноте до шездесетчетворке. Осмишљено је четири (4) ритмичких и шест (6) мелодијских вежби са применом пауза у оквиру нотног текста.

Четрнаести и петнаести час, посвећени су теоријском (систематском) разлагању о интервалу (Милојевић, 1940в: 50). Објашњен је појам интервала и његови гранични тонови. Поделом по сазвучју, истакнути су њихови називи од приме до ундециме и њихова међусобна разлика, размаци. Задатак који је у четрнаестом часу постављен, односио се на сачињавање интервала од задатих тонова, навише и наниже.

Петнаестим часом ученици су се детаљније упознавали са појмом великих, малих, чистих, прекомерних и умањених интервала у оквиру дијатонске лествице. Понуђен је табеларни преглед поменутих интервала. У наставку, ученицима су презентована интервалска сазвучја, консонанте и дисонанте. Осмишљено је двадесеттри (23) мелодијских вежбања у којима је заступљено осам (8) основних интервала. Песма која је одабрана за овај час је *Збор у планини*, на текст Чика Андре и Милојевићеву музику.

Шеснаестим, седаманаестим и осамнаестим часом, појашњавала су се нотна продужавања, динамичка и темповска, агогичка обележавања. Најпре се, по Милојевићевим речима „исцрпљују материје о улози тачке, лука трајања и фермате, при обележавању продуженог трајања и паузе“ (Милојевић, 1940в: 52). Њихово означавање, ученици су упознали преко илустрација са тачком иза ноте или паузе, луком трајања и *короном* (*ферматом*), за коју је налашено да је у „служби израза“ (Милојевић, 1940в: 52). Са четири (4) ритмичких и шест (6) мелодијских вежбања, Милојевић је ученике практично упознао са продужавањем нота, тј. објаснио је разлога за примену тачке, лука трајања и *фермате* (Милојевић, 1940в: 53). За певање, одабрана је песма *Посечена бреза*,

на текст Чика Андре и Милојевићеву музику. Такође, у шеснаестом часу се налазе и још две песме за певање са текстом, без наведених аутора текста и музике.

Седамнаести час је посвећен динамичким знацима, „изучавању музичке динамике“ у којем је представљен поступак практичног изучавања динамичких ефеката у музици (Милојевић, 1940в: 55). Појам музичке динамике и како се она обележава, илустрован је ознакама од сасвим тихог (*ppp*) до сасвим јаког (*fff*). Милојевић је пажњу посветио и терминима као што су (*Sotto voce*) и (*Mezza voce*), певање или свирање тихим гласом тј. у „пола гласа“, *креиендо* (*crescendo*) и *декреиендо* (*decrescendo*), као и различитим варијантама нагласака (*sf*, *sffc*, *pf*, *fp*). Након тога, обрађена је и ознака за понављање тактових делова, тзв. *репетиција*, *прима* и *секунда волта* (*prima*, *seconda volta*). У оквиру овог часа, заступљено је по седам (7) ритмичких и мелодијских вежбања. Изабрана је песма *Врабац у хладу*, на текст Чика Андре и Милојевићеву музику.

Осамнаести час је посвећен темпу. Дефинисан је појам темпа помоћу четвртинских нотних вредности, половине и целе ноте, које се издржавају, како Милојевић наводи, помоћу *потеза* или *куцња* (Милојевић, 1940а: 89). Ученици су се упознавали са врстама темпа и њиховим називима, од најспоријег *Ларга* (*Largo*), до најбржег *Преста* (*Presto*). Основним ритмичким терминима, додате су и одреднице које прецизније карактеришу брзину и карактер. Поред наведених ознака, као што су *асаи* (*assai*), *поко ун поко* (*poco un poco*), *мено* (*meno*), *состенуто* (*sostenuto*), Милојевић је навео још десет (10) темповских одредница. Упутио је ученике на промене темпа у оквиру мелодије попут *ритардандо* (*ritardando*, *rit.*), *ралентандо* (*rallentando*), *ачелерандо* (*accelerando*) итд. Након тога, постављено је по шест (6) ритмичких и мелодијских вежби, у којима су заступљене неке од поменутих агогичких, темповских и динамичких ознака. Одабране су песме *О младости света*, на текст Његоша, *Песма под сунцем*, на текст Чика Андре и Милојевићеву музику као и *Народна песма*. Такође, и у овом часу се налази један мелодијски пример за певање са текстом, без наведених аутора.

Деветнаести и двадесети час су посвећени музикалном извођењу мелодија и лепом певању. По Милојевићевом мишљењу, у овом делу уџбеника је обрађена материја која је наставак разлагања о естетским елементима у музичкој интерпретацији, о којима се говорило у претходна два часа (Милојевић, 1940в: 61). Када пише о музикалном извођењу, Милојевић мисли о „музикалној садржини низа тонова“ (Милојевић, 1940а: 98). Зато су представљене четрдесеттри (43) одреднице, преведене са италијанског на српски језик, попут *афетуозо* (*affetuoso*), *са жестином*, *страсно*, *аморозо* (*amoroso*), *љупко*, *срдачно*, *еспресиво* (*espressivo*), *изразито*, *кон сентименто* (*con sentimento*), *са*

осећајем, *vivo* (*vivo*), *живо*, *брзо*, *хумро* идр. У наставку је појашњен термин артикулација, са ознакама *стакато* (*stacato*) и *легато* (*legato*), *портато* (*portato*), јаки и слаби нагласак, акценат и њихова графичка обележја, као и појам фразирања. Милојевић је објаснио шта треба осетити да би интерпретација била верна, поистовећујући артикулацију говора са артикулацијом у музици и акценат у речима ставља испред акцента у такту (Милојевић, 1940в: 61-62). Задатак који је уследио након тога, био је предвиђен за поделу низа тонова у тактове и постављање нагласака, акцената на одговарајући тактов део. Милојевић је у оквиру овог часа одабрао четири (4) ритмичке вежбе и пет (5) мелодијских примера, као и песме *О свраки и славују*, на текст Чика Андре и *Под оном гором*, *народни текст*, за које је он писао музику.

Двадесети час је посвећен „лепом певању само на онај начин, на који се деци у средњој школи о том музичко-естетском проблему једино може и говорити“ (Милојевић, 1940в: 64). Овај час је био уједно и последња наставна тема у првој наставној години. „Певамо да бисмо изразили оно што осећамо (...), да бисмо оживели композиције које су израз осећања душе композиторове; уметничка су дела, те композиције, и пуне су лепоте“ (Милојевић, 1940а: 106). У овом поглављу, Милојевић је писао о важности чисте интонације, одређеног ритма, темпа, проживљене динамике, дикције текста и артикулације, о значају естетске синтезе свих музичких елемената и њихов спој са текстом, уочавању намере и идеја композитора и потреби да се поштују све назначене нотне ознаке (Милојевић, 1940в: 64). Наглашавајући да је „лепота композиције у изразу“ (Милојевић, 1940а: 109), Милојевић је на крају часа подвукао како је услов да певање буде лепо, управо њена изражајност, која обухвата поштовање свега што је у претходном садржају уџбеника истакнуто.

У оквиру *Додатка* за први део уџбеника, Милојевић је уврстио шеснаест (16) дечјих песама. Песме су записане за један и за два гласа. Милојевић их је класификовао као народне и уметничке песме. Под уметничким песмама, Милојевић је подразумевао сопствене композиције. Са осам (8) композиција које је компоновао, Милојевић је објединио и осам (8) народних песама. Поред шест (6) једногласних композиција, чији је он аутор (*Ти високо јело растеш; Вест о доласку цвета; Вук и кос; Јасика у мартовом сунцу; Гора бриљанова; Виогор*), Милојевић је уврстио и једну народну песму (*У Градини*). Двогласних песама има укупно девет (9) и то је две (2) компоновао Милојевић (*Снег је...; Успаванка*), док су преостале песме из народа Србије, Црне Горе, Македоније, Хрватске и Словеније. Милојевићеви аранжмани за два дечја гласа су заступљени песмама *Сојчица и чобаница; Сокол и Ђуро; Ивањска песма; На планинах; Јаз мам на коњча белега; Повардарско коло и Црногорска*.

Основна теорија музике II део

У *Предговору за наставника*, у другом делу свог уџбеника, Милојевић је истакао да је у наставку задржао исти принцип којег се придржавао у првом делу, тј. да живим звуком и тоном, учини деци музику драгом и да их задобије за теоретска сазнања о музици, која ма колико да су елементарна у овом уџбенику, ипак нису без естетског значаја (Милојевић, 1940б: 3). Градиво за други разред, по мишљењу Милојевића, диференцирано је и са ритмичке и мелодијске тачке гледишта, обрадом сложених и мешовитих тактова и применом хроматских ознака, квинтног и квантног круга, као и певању трогласних песама. Жељом да деца певајући дођу до нових сазнања у оквиру префињених елемената музичке уметности, тј. да прво осете а потом и оживе музику, певајући (Милојевић, 1940, б: 3), аутор закључује овај предговор.

Милојевић је истакао како је „у првом разреду било речи о томе: да има и тонова који краће трају од тона записаног четвртином ноте“ и да је „тада то само теоретски било утврђено, али детаљено није било разрађено“ (Милојевић, 1940в: 66). Зато се на почетку друге наставне године, у оквиру првог и другог часа, приступило обради осминских и шеснаестинских нотних вредности и према њима одговарајућих *одморки* (пауза). Дефинисане су осминске нотне вредности, осминске паузе, ритмичко изговарање путем бројања и текста, као и графичко обележавање, појава осминске нотне вредности у четвртини са тачком. Задатак је био да ученици напишу низ осминских тонова и четвртина са тачком, као и одговарајуће паузе. Након тога, задат је и диктат, уписивање отпеваних осминских трајања, четвртина са тачком, као и препознавање одговарајућих пауза. У прилогу првог часа, налази се дванест (12) мелодијских вежби и четири (4) песме: *Ала веје*, текст Чика Јова Змај, музика Милојевић и три народне: *Охридска игра*, *Три птичице гору прелетеле* и *Подравско коло*. У наведеним песмама, заступљене су све претходно обрађене нотне вредности.

У оквиру другог часа, Милојевић је наставио да појашњава шеснаестинску нотну вредност. Постављена је дефиниција шеснаестинске нотне вредности, осминске паузе, ритмичко изговарање путем бројања и текста, као и њихово графичко обележавање у оквиру и ван линијског система. Представљена је појава шеснаестинске нотне вредности у осмини са тачком. Задатак у овом часу се односио на то да ученици пишу низ шеснаестинских тонова и осмина са тачком, као и њима одговарајућих пауза. Диктат се тицао препознавања и уписивања шеснаестина на исти начин као на претходном часу, осмина. За обраду шеснаестина, Милојевић је наменио извођење три (3) ритмичке вежбе и пет (5) мелодијских примера. Песме, у којима је Милојевић указао на примену шеснаестинских нотних вредности, јесу две (2) народне песме

Што је лепо рано уранити и *О Божићу*, као и *Ветар у грању* на текст Чика Андре и Милојевићеву музику.

Милојевић је истакао да су се у првом разреду практично изучавали само прости тактови и четвороделни сложени тактови. У другом разреду, по његовом мишљењу, неопходно је да изуче теоријски и практично, све врсте сложених тактова. Тој материји су посвећени трећи, четврти и пети час (Милојевић, 1940в: 69). Трећи час је посвећен проблему *ритмичког стожера*. *Стожер* је по Милојевићевјој дефиницији, четвртина као основна јединица бројања или било која друга нотна вредност за коју се утврди да је основа пулсације (*ала бреве* - *alla breve*) (Милојевић, 1940б: 20). Ученици су се приликом одређивања ритмичког *стожера*, упућивали на адекватно тактирање, за чију је „констатацију послужила четвртина ноте, као основна јединица за бројање“ (Милојевић, 1940в: 69). Задатак се сводио на дефинисање ритмичког *стожера* од понуђених ритмичких фигура, јединица бројања. У овом делу часа, дат је предлог, тзв. *примедба за наставника* у виду одређивања ритмичког *стожера* јер „сваки облик ноте може да буде искоришћен за обележавање јединице за бројање“ (Милојевић, 1940в: 71). Милојевић је нагласио да је одређивање ритмичког *стожера* тежак процес. Ипак, сугерисао је да су рационална, практична вежбања, начини да се ученицима „осветли“ тај проблем (Милојевић, 1940а: 23). У решавању овог задатка, постављено је седам (7) ритмичких и пет (5) мелодијских вежбања.

Четвртим часом се, по Милојевићевом мишљењу, разгранаво учење о такту и говори о новим врстама такта (Милојевић, 1940в: 72). Представљене су нове врсте сложених тактова, који су дужи од четвртоделног сложеног – шестоделни, деветоделни и дванаестоделни такт. Приступило се одређивању *стожера* и нагласака на јаким тактовим деловима, као и стицању вештине тактирања сложених тактова, које „зависи од броја акцената у такту“ (Милојевић, 1940в: 72). *Примедбом за наставника*, Милојевић је скренуо пажњу да је корисно написати на табли разне врсте претходно обрађених сложених тактова и путем тактирања и певања, као и наглашавања јаким тактовим делова. Након тога, од ученика се захтевало да прво препознају, именују, а касније и да сами отпевају и одтактирају назначени такт.

На петом часу је разрађен принцип деобе потеза при тактирању сложених тактова, када се композиција (или вежба) креће у лаганом темпу (Милојевић, 1940в: 73). Помоћу графичких илустрација са три основна начина тактирања (двопотезни, тропотезни и четврупотезни), ученици су имали прилику да науче тактирање у сложеним тактовима. Скренута је пажња на тзв. *деобу потеза тактирања* (или међупотезе, споредне потезе између главних покрета руке). Поред сложених, ученици су се упознали и са тактирањем у мешовитим, комбинованим

тактовима.⁴ У оквиру ове наставне јединице, Милојевић је одабрао седам (7) ритмичких и дванаест (12) мелодијских вежбања, као и три (3) примера из музичке литературе, чији аутори нису наведени.

Шестим и седмим часом, Милојевић је ученицима открио, како он пише „две тајне из области слободног ритмичког покрета у музици, две ритмичке особености“ (Милојевић, 1940в: 74) Реч је била о непарним поделама јединица за бројање. Представио је *синкопу* (правилну и неправилну), као и *контр-тан* (*contre-temps*), уз помоћ графичких и ритмичких примера и указао је на њихову међусобну разлику. За обраду *синкопе*, Милојевић је искористио четири (4) ритмичке вежбе и седам (7) мелодијских примера, као и три (3) народне песме *Паун насе*; *Как ми в јутро рано* и *Сијеј, сијеј солнчеце* и песму *Стара бака*, на текст Чика Јове Змаја и Милојевићеву музику. *Контр-тан* је приказан током пет (5) ритмичких и пет (5) мелодијских вежбања. Искоришћена је песма са мотивима *контр-тана*, *Ноћна тајна*, на текст Милете Јакшића и музику Милојевића.

Седмим часом, којим се обрађивала материја ритмичких специфичности, изучавала се и непарна подела јединица за бројање. Пре обраде нове наставне јединице, ученици су се подсетили примера за парну поделу јединица за бројање. Пример за непарну једницу бројања, Милојевић је ученицима приближио преко могућности имплементирања три (3) или пет (5) нота истог трајања у оквиру једног такта, користећи графичке и табеларне приказе. Појаву непарне тактове поделе, Милојевић је додатно илустровао и изговарањем одговарајућих речи у којима се налазе тросложне, петосложне и остале непарне ритмичке групације, тзв. „ритмичка реализација реченица“ (Милојевић, 1940в: 79). Задатак у овом часу се сводио на писање ритмичких низова парне и непарне ритмичке поделе као и писање диктата са наведеним ритмичким структурама. Поред пет (5) ритмичких, заступљено је и осам (8) мелодијских вежбања. Песме, у којима се налазе непарне јединице бројања, јесу народна песма *Заспала Боја* и *Стазе* на текст Ђуре Јакшића и музику Милојевића.

Градиво од осмог до дванаестог часа, Милојевић је посветио теоретском изучавању интервала. Упознао је ученике са чистим, великим, малим, умањеним и прекомерним интервалима, садржајем степена и полустепена унутар њих и облицима интервала на различитим лествичним ступњевима, као и њиховом међусобном односу.

⁴ Милојевић је у овом делу уџбеника сугерисао да се приликом предавања лекције о тактирању сложених и мешовитих тактова, настава базира искључиво на демонстрирању поступка тактирања од стране наставника. С обзиром на тежину захтева, од ученика не би требало да се очекује да одмах савладају технику тактирања (Милојевић, 1940б: 30). Ученицима је предложено да се прикључе тактирању, тек уколико су савладали претходно обрађене технике.

Представљени облици интервала су обележени нотним илустрацијама и табеларним приказима.

У оквиру деветог часа, истакле су се особености интервала, њихов распоред, препознавање величине сваког од њих на осталим ступњевима. Илустрована је клавијатура у октавном распону, помоћу које су се ученицима представили интервалски односи у оквиру једне дијатонске лествице. Задатак у овом часу је био да ученици препознају облик и величину интервала у односу на задате тонове као и да наслове одговарајући тон у односу на онај који им је назначен.

Десети час је предвиђен за спознавање система „свесног певања“. Дефинисан је појам „свесног певања“ као „свесног певања у себи“ (Милојевић, 1940в: 85-86). „Свесно певање“ по ауторовом мишљењу, не треба да произилази из тзв. „папагајског“, напамет наученог интонирања мелодије и тонова, већ на основу успостављања свесног и одређеног тоналног односа међу свим тоновима у дијатонској скали. Уз помоћ претходно савладаних интервалских односа, Милојевић је ученицима указао на однос тонике и доминанте, појаву и значај вођице, односа вођице, четвртог и петог ступња са тоником, шестим и трећим ступњем, однос тонова на основи тоничног трозвука. Двадесетједна (21) мелодијска вежба у овом часу је предвиђена за стицање основне вештине „свесног певања“, као и помоћу две (2) народне песме *Красни плес* и *Међумурска*, и *Пуцање тупољка*, на текст Чика Андре и Милојевићеву музику.

Једанаестим часом, ученици су изучавали погађање интервала са ослонцем на везе првог, четвртог и петог ступња. Милојевић је указао да је могуће лако погодити било који интервал у оквиру дијатонске скале, уколико у музикалној свести ученика постоји јасна представа чисте квинте и кварте (Милојевић, 1940б: 71). Пружајући неке моделе асоцијативних веза из свакодневног живота (певање кварте навише узвиком *Ва-тра*, општеприхваћени модел узбуне за пожар), Милојевић је приступио практичном изучавању и репродуковању ових интервалских односа, ослањајући се на главне ступњеве. Заступљено је педесет (50) мелодијских вежби у којима су присутни поменути интервалски односи и песма *Радост у јесен*, на текст Милана Стаменића и Милојевићеву музику.

У оквиру дванаестог часа, теоријско разлагање о интервалима, допунило се објашњењем величине интервала октаве и интервала преко октаве. Уз то, дата је и теорија о обртајима интервала и запажање да се теоретским изучавањем интервала, у музици успоставља синтетичка основа (Милојевић, 1940в: 80-81). Приказан је табеларни преглед интервала у *дур* лествици по имену, величини и ступњевима.

У оквиру тринаестог и четрнаестог часа, ученици су изучавали хроматику и дијатонски и хроматски полустепен. Милојевић је представио хроматски знак и његову функцију, поступак записивања

хроматски промењених тонова. Наведено градиво, Милојевић је категорисао као чисту теорију и да се као таква мора савладати (Милојевић, 1940в: 88). Задатак у овом часу се односио на именовање задатих тонова предзначених хроматским знацима.

Четрнаести час је био предвиђен за упознавање дијатонског и хроматског полустепена. Појашњен је дијатонски полустепен између основних тонова у дијатонској скали, као што су III и IV, и VII и VIII ступањ и хроматски полустепени између преосталих ступњева. Представљени су и енхармонски тонови, као „два разноимена тона исте висине“ (Милојевић, 1940б: 86). У наставку су илустровани примери промена величине интервала помоћу хроматских знакова. Задатак у овом поглављу се односио на именовању наведених полустепена у оквиру задатих нота у линијском систему.

Од петнаестог до двадесетог часа, Милојевић је образлагао градиво о тонским родовима, дурском и молском тоналитету, квинтним и квартним круговима. У вези са тонским родовима, Милојевић је дао дефиницију тоналитета и тонских родова *дур* и *мол*. У оквиру потпоглавља *Дур*, Милојевић је изложио одлике дурске лествице, карактеристике доњег и горњег тетра хорда, положај степена и полустепена и поступак изградње квинтног круга, преко табеларног приказа.

Наредним, шеснаестим часом, обрађен је квинтни круг навише и именовани су новонастали тоналитети преко успостављања квинтног односа са њиховим тоникама. Понуђен је табеларни преглед дурских лествица из квинтног круга навише. У овом делу уџбеника, Милојевић је изабрао четрнаест (14) мелодијских вежбања и две (2) народне песме песме: *Цин џан џвргудан* и *Пиротско овчарче*, док је за трећу песму *Мајмун витез*, текст писао Чика Андра, а музику Милојевић.

Седамнаестим часом, обрађен је квинтни круг наниже. Именовани су новонастали тоналитети преко означавања тоничних тонова. Након тога, дат је табеларни преглед дурских лествица из квинтног круга наниже. Да би ученици темељније прихватили обрађено градиво, изабрано је двадесет (20) мелодијских вежбања и три (3) народне песме *Дундача*, *Барчица* и *Врбнице на морем*. За песму *Шаљива песма о чуду због мрвице*, на народни текст, музику је писао Милојевић.

Осамнаести, деветнаести и двадесети час су посвећени обради *мола* (*moll*). Изложене се опште карактеристике молског тоналитета, постанак и модел природне *мол* лествице. Проучавање молске лествице се реализовало преко нотног модела, горњих и доњих тетра хорда, интервалских односа, положаја полустепена. Задатак је био исписивање дурских и према њима паралелних молских природних лествица, у оквиру линијског система. Предвиђене су четири (4) мелодијске вежбе и две (2) песме *Заборањени гроб*, на текст Слободана Живојиновића и Милојевићеву музику, док је друга песма *Чрна гора*, народна.

Следећим часом, изучавао се хармонски *мол*. Милојевић је ученицима скренуо пажњу на најбитнију разлику између природног и хармонског *мола*, односу VII и VIII ступња, тзв. вођичног односа. Након теоријског појашњења хармонског *мола* и у оквиру нотног система, Милојевић је хармонски *мол* илустровао нотним примером, без навођења имена композитора. Након пет (5) мелодијских вежби за певање хармонског *мола*, Милојевић је одабрао две (2) народне песме *Родовишко моме* и *Истарски морнар*.

Двадесетим часом је обрађен *мелодијски мол*. Ученицима је скренута пажња на главне разлике између природног, хармонског и мелодијског *мола*, преко повишавања VI и VII ступња. Милојевић је навео основне одлике мелодијског *мола*, приликом кретања навише и наниже и илустровао их је нотним записом. За детаљније проучавање мелодијског *мола*, Милојевић је поставио седам (7) мелодијских вежбања и две (2) песме на народни текст, на своју музику: *Тугованка* и *Процвињела ластавица*. Након основног излагања о мелодијском *молу*, Милојевић је спровео рекапитулацију градива о молским лествицама, уз помоћ нотних и графичких илустрација, као и табеларних приказа интервала. Представљено је десет (10) мелодијских вежбања у којима су заступљени сви основни облици молске скале.

У последњем, двадесетпрвом часу, Милојевић је писао о вишегласном певању. Пружио је, како сам пише „напомене о хорском певању; кретању гласова у вишегласним композицијама; о гласовима у хору и њиховим врстама; о врстама хорских скупина (ансамбала). Поново је указано на естетски моменат при вишегласном певању, о чему је било речи на последњем часу у првом разреду“ (Милојевић, 1940в: 93). У претходним мелодијским примерима и песмама, Милојевић је инсистирао у највећој мери на једногласном и двогласном певању. У мањој мери је обрађено трогласно вишегласно певање. Ученицима су представљене могућности проналажења и извођења мелодијске линије у било којем од постављених гласова. Указано је на важност преосталих гласова у креирању хармонске и ритмичке подлоге. Увод у вишегласно певање, Милојевић је допунио деловима двогласних композиција, без назначених наслова и имена аутора. Током овог поглавља, Милојевић је подсетио ученике на све претходно обрађене музичке елементе, који се могу наћи у вишегласној партитури и позива на њихово строго поштовање. Након две (2) мелодијске вежбе у двогласном и једним вежбањем у трогласном аранжману, Милојевић је ученике упознао са својим композицијама, песмама писаним за два и три гласа. Две двогласне су: *О Мехмеду овчару*, на народни текст; *Жабе*, на текст Милете Јакшића и две трогласне песме: *Ловци из Никшића*, на народни текст; *Најљућа звер*, на текст Чика Андре.

Дискусија

Прегледом садржаја уџбеника *Основна теорија музике* Милоја Милојевића и његове дидактичко-методичке апаратуре, уочени су бројни сегменти који се подударају са циљевима и задацима актуелног Наставног плана и програма за предмет *Теорија музике*. Такође, поред и одређених недостатака, утврђено је да би дидактичко-методичкој конструкцији појединих поглавља била потребна одређена редукација и прилагођавање модерном наставном раду. Будући да је овај уџбеник настао у првој половини XX века, пре 80 (осамдесет) година, такве корекције би се наметнуле као потпуно природне и оправдане.

Већ на основу првог прелиставања Милојевићевог уџбеника *Основна теорија музике*, стиче се увид у један логичан и разумљив след дидактичко-методичких принципа приликом осмишљавања задатих наставних области. У оквиру 41 (четрдесетједног) часа, Милојевић је поступно, детаљно и разложно ученике упознавао са основним музичким појмовима. Пошао је од теоретских, уопштених дефиниција о музичкој уметности и стигао до конкретних детаља музичке теорије и терминологије. Како је овај уџбеник био намењен ученицима гимназије и осталих средњих школа са сличним општеобразовним наставним програмом, уочљив је веома разумљив стил писања. Музичке детерминанте, подржане адекватном терминологијом, представљале су се поступно. Евидентно је да се у том процесу водило рачуна о узрасту ученика и њиховој способности да музичку наставу прате са разумевањем. Томе у прилог говори сажетост, јасноћа и невелики обим текстуалног и нотног садржаја. Уџбеник са својих 132 (стотридесетдве) стране за прву и 146 (сточетрдесетшест) страна за другу годину учења, оставља утисак наставног градива које је било реално да се у том периоду савлада и прихвати.

Заступљеност дидактичко-методичке апаратуре у овом уџбенику је на високом нивоу. Након сваког наведеног часа, Милојевић је ученицима постављао питања и задатке, ритмичке и мелодијске диктате, савете, тзв. “примедбе“ за наставнике. Сва поменута апаратура је имала за циљ проверавање и утврђивање знања ученика, као и олакшавање и квалитетније систематизовање рада наставника. У прилог томе, говори и објављивање методског упутства за наставнике, приручника чији је основни задатак био да недвосмислено усмерава музичке педагоге, како и на који начин да користе овај уџбеник и на тај начин дођу до најбољих резултата у оквиру наставе музичке културе.⁵ У савременој музичкој педагогији, није познато да су аутори дидактичко-методичке литературе,

⁵ О значају постојања приручника за наставнике, пише и Коменски: „наставне књиге ће бити двојаке књиге са градивом за ученике и књиге са упутствима за учитеље да би их знали употребљавати“ (Коменски, 1997: 262).

уз своје уџбенике, састављали, објављивали и приручнике за наставнике, са предлозима најефикасније употребе тих уџбеника. То је још један податак који говори о високом нивоу педагошке свести, која је била заступљена у Србији, у првој половини XX века.

Као што је Милојевић и навео у предговору, уз теоријске дефиниције о поставци музичких основа, константно су током његовог уџбеника заступљени и мелодијски примери за певање у један, два или три гласа. Ученици би на тај начин, по мишљењу Милојевића, на један природан начин прихватили наставну јединицу која се у том наставном часу разматрала. Ослањање на музички, уметнички израз које песме носе у свом садржају упућује да се учење основних музичко-теоријских дисциплина квалитетније реализује уз певање (Јеремић, 2018). Као композитор, Милојевић је овим уџбеником, посматрано из угла савремене наставне праксе, пружио оперативна, ефикасна дидактичко-методичка решења за проблеме теоријско-музичке наставе. Решења се огледају у осмишљеном одабиру народних песама и компоновању оригиналних музичких примера за певање са текстом, у циљу квалитетнијег разумевања и усвајања наставног градива.⁶

Посебно су занимљива Милојевићева поглавља, која су се тичала певања основних нотних записа, интервала, задатих тонских висина. Праксу певања и интонирања интервала, Милојевић је објединио у термину *свесно певање*. У поглављу о свесном певању, Милојевић је ученике наводио на један, како он каже, најтежи проблем практичног дела основне музичко-теоријске наставе, савладавања „свесног“ слушања и „свесног“ остваривања (интонирања) интервала помоћу гласа (Милојевић, 1940в: 80). Свесно певање је постало увод за стицање вештине интонираног певања. Милојевић је уводом у певање интервала учинио одређени искорак у своме уџбенику, јер је кроз основе музичке теорије, ученицима указао и на практично усвајање знања. По Деспићевом мишљењу, упознавање основних елемената теорије музике, који се тичу интонације, доприноси практичном усвајању вештина које су незаобилазне у оквиру наставе солфеђа, као неопходног основа за музичко образовање (Деспић, 1997: 5). Овим поступком, Милојевић је проширио основе музичко-теоријских елемената и ушао у сферу наставе солфеђа. Без обзира да ли се ради о ученику музичке школе, будућем професионалном музичару или ученику који слуша предмет музичке наставе у општеобразовној школи, спознавање основа певања интервала доприноси да ученици постају музички упућени интелектуалци, а тиме и

⁶ У овом случају, Милојевић је деловао по узору на Јохана Себастијана Баха (*Johann Sebastian Bach*). У недостатку наставне литературе за чамбало и оргуље, Бах је састављао збирке сопствених композиција и примењивао их на часовима са својим ученицима (*Књига за Ану Магдалену Бах-Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, Двогласне и трогласне инвенције-Inventionen & Sinfonien* итд.)

прави помоћници уметницима у њиховој културној мисији (Милојевић, 1940в: 80). Овим запажањем, Милојевић је аргументовао примењени методички поступак.

Поред стицања знања о основама музичке теорије, Милојевић је својим уџбеником, ученике општеобразованих средњих школа уводио у хорско, вишегласно певање. Како су се у том периоду у Србији масовно стварала и развијала хорска, певачка друштва, природно се указала потреба за певачима који знају да певају по нотном тексту. Својим уџбеником, Милојевић је желео да допринесе искорењивању појаве, тада познате под термином „папагајско певање“, тј. певање напамет, по слуху, без разумевања нотног текста. Музичким описмењавањем младих људи, који су похађали општеобразовне средње школе, допринело се стварању писмених хорских певача, музичких ентузијаста, поштовалаца квалитетне, озбиљне музике.

Са друге стране, овај уџбеник има и одређене недостатке, који би се несумњиво детектовали у савременим наставним условима. На основу успостављених циљева и задатака у актуелним Наставним плановима и програмима предмета *Теорија музике* за основно и средњошколско образовање, уочава се да у Милојевићевом уџбенику нису обрађене одређене наставне јединице. У поглављу *Лествице*, у оквиру свог уџбеника, Милојевић је искључиво наводио основну дефиницију лествице, као и њене главне ступњеве и тетраорде. Дакле, изостале су обраде староцрквених лествица – модуса, осталих дијатонских, пентатонских, целостепених и енхармонских лествица, које су прописане актуелним Наставним програмом. Такође, Милојевић није писао о трозвучима, квинтакордима, њиховим обртајима, облицима у лествици. Код Милојевића у уџбенику су изостала предавања о многостраности квинтакорада, образложење септакорада са обртајима, нонакорда, квинтакорда у четворогласном ставу. Милојевић такође није писао о помоћним знацима и скраћеницама као и о музичким орнаментима, који се могу пронаћи у нотном тексту вокално-инструменталне музике.

Недостаји се такође огледају и у непостојању тзв. дидактичко-методичких илустрација. Такве илустрације су заступљене у данас актуелним уџбеницима (пример уџбеници Зориславе Васиљевић *Солфеђо-Ритам*, Деспих *Теорија музике* итд.). Илустрације имају задатак да ученицима ближе појасне одређене музичке термине и појаве.⁷ Без дидактичко-методичких илустрација, нема адекватног

⁷ На пример: илустрација интервала као два стуба и њиховог размака; илустрација умањеног септакорда као чешља; илустрација кружног кретања квинтних и квартних растојања; илустрација исправно постављеног дисајног апарата неопходног за стицање основа вокалне технике итд.

разумевања наставног садржаја. Оне су веома важне за развијање асоцијацијативног, визуелног и општег музичког мишљења.

Посматрајући структуру свих часова, уочљиво је да су у уџбенику Милоја Милојевића прво заступљена теоријска разматрања, дефиниције и формална представљања одређене тематске јединице. Наког текстуалног, теоретског садржаја, Милојевић је излагао примере за певање који у себи садрже претходно обрађени музичко-теоријски сегмент. Савремена методика музичке наставе у општеобразовним и стручним музичким школама, заступа мишљење да би ученици прво требало да се упознају са реалним звучањем задатог музичког елемента (парне и непарне тактове поделе, непотпуни тактови, непарне ритмичке групе, различите врсте акцената, динамичке, агогичке ознаке и сл.), стварајући прво звучну наслагу, тзв. *мелодијски клише*. Непосредно пре уласка у нову наставну област, ученици би певањем напамет задатог мелодијског примера, несвесно прихватили нови задати музички елемент који би се у наставку часа детаљније обрадио, путем постављених дефиниција и образложења.⁸ Тако би се, по мишљењу Иване Дробни и Зориславе Васиљевић, убрзао процес осмишљене аутоматизације. Уместо да се ученици „муче“ са фокусирањем на памћење теоретских појмова и дефиниција, (певањем мелодијских клишеа на почетку часа, прим. аут.) усмерени су у правцу практичног вежбања и развоја мишљења. Знање стечено на овакав начин и применљиво у различитим ситуацијама, како указују искуства и смернице савремене педагогије, биће сигурно и трајно (Дробни, Васиљевић, 2006: 3). С обзиром да се у уџбенику *Основна теорија музике*, примери за певање налазе на крајевима поглавља (часова), инверзија садржаја представљених часова, као облик редуковања Милојевићког методског поступка, допринела би процесу његове ефикасније примене у оквиру савременог наставног процеса.

Закључак

У овом раду је разматрана дидактичко-методичка вредност уџбеника Милоја Милојевића *Основна теорија музике*. Милоје Милојевић је широј музичкој јавности познат као композитор и први српски доктор наука из области музикологије. Уџбеником *Основна теорија музике*, испољио је своју посвећеност методици наставе музичке културе и развоју музичке педагогије. Педантним, наставно организованим, разумљивим садржајем, Милојевић је оставио значајно сведочанство о

⁸ Предлог је, уколико би се овај уџбеник применио у савременом наставном процесу, да се одабрани Милојевићеви мелодијски примери, један по један уче напамет, непосредно пре обраде задатог наставног часа и тако научени одпевају пре него што се приступи теоретским појашњењима.

нивоу образовања српске омладине, у периоду између два светска рата. Поставља се питање, зашто овај уџбеник, и поред евидентних дидактичко-методичких квалитета, није пронашао своје место и у каснијем периоду српске наставно-педагошке праксе, будући да ни данас нема пуно литературе домаћих аутора из предмета *Теорија музике*? Иако је овим радом указано и на одређене недостатке Милојевићевог уџбеника, чињеница је да би његов дидактичко-методички садржај, могао да буде користан у оквиру савременог наставног процеса. Предлог је да се Милојевићев уџбеник користи као паралелна, допунска литература, којом би се настава *Теорије музике* обогатила мелодијским примерима, народним песмама и Милојевићевим композицијама. Чињеница да је заступљене композиције Милојевић писао наменски, за наставу музичке културе, додатно увећава дидактичко-методичку вредност његовог уџбеника. Даље, редуковање појединих делова Милојевићевог уџбеника (пример инверзије задатака у оквиру представљених часова), допринело би његовој ефикаснијој употреби. Приликом поменутих инверзија, ученици би могли прво да се посвете певању задатих мелодијских примера након чега би уследила теоретска појашњења и дефиниције. Посвећеном музичком педагогу, таква инверзија понуђеног наставног градива у оквиру једног часа Милојевићевог уџбеника, не би требало да представља проблем. Такође, недостатак одређених наставних тема, попут лекција о акордима (трозвучима, четворозвучима) и опширнијем тумачењу лествица (скала), разних музичких термина, ознака и орнаментике, може да се допуни паралелном употребом уџбеника који те лекције садрже. Са друге стране, Милојевићев уџбеник садржи поглавља у којима детаљно и посвећено пише о уметничком певању и стицању крајње извођачке интерпретације, које ученике постепено уводе у свет уметничке музике. Таква поглавља нису заступљене у актуелним уџбеницима музичке теорије. Због истакнутих запажања, уџбеник *Основна теорија музике* Милоја Милојевића, може да се класификује као вредно наставно штиво у којем су представљени ретки и драгоцени дидактичко-методички поступци. Учење основних музичко-теоријских дисциплина квалитетније се реализује уз певање и ослањање на музички, уметнички израз које песме носе у свом садржају. Из тог разлога, реализација предмета *Теорија музике*, уз примену Милојевићевог уџбеника као помоћне наставне литературе, може да се додатно обогати уметничким сензибилитетом, а читав наставни процес да се издигне на виши педагошки ниво.

Литература

Деспић, Дејан. (1997). *Теорија музике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.

- Дробни, Ивана. Васиљевић, М., Зорислава. (2006). *Теорија музике за музичке школе*, Завод за уџбенике, Београд.
- Ђурић, Оливера. (2003). *Водич кроз историју музике*, Војна штампарија, Београд.
- Јеремић, Биљана. (2018). *Развој вокалних способности ученика пременом иновативних методичких приступа у настави музичке културе: Монографија*. Сомбор: Педагошки факултет.
- Катунас, Драгољуб. (2003). *Клавирска музика Милоја Милојевића*, Clio, Београд.
- Коменски, Јан Амос. (1997). *Велика дидактика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Мала енциклопедија Просвета К-Пн, 2, 672.
- Милојевић, Милоје. (1940). *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбама, за први разред средњих и њима сличних школа*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., Београд.
- Милојевић, Милоје. (1940). *Основна теорија музике у вези са ритмичким и мелодиским вежбама, за други разред средњих и њима сличних школа*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., Београд.
- Милојевић, Милоје. (1940). *Некоје опште напомене и Методски упут за предавање по моме уџбенику Основна теорија музике*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон А. Д., Београд.
- Наставни план и програм основног музичког образовања и васпитања, „Службени гласник РС“ број 72/09, преузето са сајта https://www.isidorbajic.edu.rs/wp-content/uploads/plan_oms2010.pdf дана 03.02.2020.

SUMMARY

DIDACTIC AND METHODOLOGICAL VALUE OF THE "BASIC THEORY OF MUSIC" BOOK BY MILOJE MILOJEVIĆ

PhD Petar Ilić, Aleksandar Popadić

This work elaborates didactic and methodological value of the "Basic Theory of Music" book by Miloje Milojević. The book was issued by "Publishing & Bookshop" firm, owned by Geca Kon, in Belgrade in 1940. It is comprised of two editions which are, as per Milojević title, aimed at first and second grade of high schools and the likes. Along with the book, the guidelines have been printed too, called "Methodological rules for teaching Basic Music Theory". The Milojević book isn't on a list of offered teaching literature for the contemporary teaching plan and program of music schools for a Music Theory subject. The aim of this work is to establish and articulate the values of this forgotten book. That would enable the augmentation of otherwise limited a list of offered teaching literature related to basic theory of music. In addition to providing insights into didactic and methodological, and historical significance of the "Basic Music Theory" book, the work points out the teaching and pedagogical efforts of Miloje Milojević within high school education. Methodological tool used is a Content Analysis.

Key Words: Didactic and Methodological Value, Basic Music Theory, Teaching Book.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

ТРАДИЦИОНАЛНИ КИНЕСКИ ИНСТРУМЕНТИ У УМЈЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ НА ПРИМЈЕРУ ИЗВОЂАЧКЕ ДЈЕЛАТНОСТИ КАМЕРНОГ ОРКЕСТРА ЗАБРАЊЕНОГ ГРАДА

мр Дражан Косорић,
мр Сандра Ивановић
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
Катедра за теоријску наставу
E-mail: draazh@hotmail.com

УДК: 781.91

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Примјена традиционалних инструмената у умјетничкој музици Кине заузима значајно мјесто. Настојање да се очува културно наслеђе у сваком смислу једна је од основних одлика савременог кинеског друштва. Његовање традиционалне кинеске музике и очување аутентичности инструмената надграђује се њиховим активним увођењем у савремену умјетничку музику и стварањем новог репертоара за различите ансамбле у којима они имају значајну улогу. Један од најзначајнијих кинеских ансамбала ове врсте јесте Камерни оркестар Забрањеног Града, јединствен по свом саставу и највишим извођачким и умјетничким донетима. Овај ансамбл промовише традиционалне кинеске инструменте широм свијета и на њихову иницијативу настаје све већи број дјела чији су аутори композитори Кине, али и композитори из разних земаља свијета. Аутори овог рада, током својих боравака у Кини, учествујући у пројектима који су имали за циљ упознавање с кинеском традиционалном музиком и инструментима и њиховом употребом у савременој умјетничкој музици, имали су прилику да се ближе упознају са њиховим изражајним и техничким могућностима. Циљ овог рада јесте приказ основних карактеристика инструмената и упознавање са извођачком дјелатношћу Камерног оркестра Забрањеног града.

Кључне ријечи: традиционални кинески инструменти, умјетничка музика, Камерни оркестар Забрањеног Града

Примјена традиционалних инструмената у умјетничкој музици Кине заузима значајно мјесто. Настојање да се очува културно наслеђе у сваком смислу једна је од основних одлика савременог кинеског друштва. Његовање традиционалне кинеске музике и очување аутентичности инструмената надграђује се њиховим активним увођењем у савремену умјетничку музику и стварањем новог репертоара за различите ансамбле у којима они имају значајну улогу. Један од најзначајнијих кинеских ансамбала ове врсте јесте Камерни оркестар Забрањеног Града, јединствен по свом саставу и највишим извођачким и умјетничким донетима. Овај ансамбл промовише традиционалне кинеске инструменте широм свијета и на његову иницијативу настаје све већи број дјела чији су аутори композитори Кине, али и композитори из разних земаља свијета. Аутори овог рада, током својих боравака у Кини,

учествујући у пројектима који су имали за циљ упознавање с кинеском традиционалном музиком и инструментима и њиховом употребом у савременој умјетничкој музици, имали су прилику да се ближе упознају са њиховим техничким и изражајним могућностима.

Камерни оркестар Забрањеног Града чине истакнути извођачи са Кинеског конзерваторијума – једне од најпрестижнијих музичких образовних институција у Кини. Сматра се да је један од најсавршенијих камерних ансамбала на свијету и, као таквог, промовише га Кинеско министарство културе. Карактерише га не само изузетно извођачко умјеће, већ и усмјереност овог оркестра ка очувању богатог кинеског културног наслеђа.

Ансамбл промовише кинеске традиционалне музичке инструменте на иновативан и јединствен сценско – експериментални начин, његујући суштину традиционалне музике кроз савремена изражајна средства.

Ансамбл има изузетно богату концертну дјелатност, учесник је најпрестижнијих фестивала широм свијета и биљежи бројне наступе у Аустралији, Новом Зеланду, Мексику, Сингапуру, Румунији, Русији, Бугарској, Пољској, Мексику, Куби, Израелу и др.

Умјетнички директор и диригент је Лиу Шун, професор на Кинеском конзерваторијуму.

У стални састав овог ансамбла улази 13 извођача, укључујући диригента. Инструменталне групе које су заступљене у оркестру су: дувачки инструменти (ди, сјао и шен), гудачки инструменти (банху /алт и тенор/, ерху, гаоху, цонгху), трзачки инструменти – пипа, сансјен, руан (жонгруан, даруан, дијинруан), јангћин, жен (гужен), ударалке (сјаоло, сјаобо, бангу, там там, temple block, вибрафон и друге оркестарске ударалке), клавир и контратенор. У оквиру инструменталних група, поједини извођачи, по потреби, свирају на некој другој регистарској варијанти или сасвим другом инструменту. Наведени инструменти нису познати на нашем поднебљу, те слиједи кратак приказ њихових техничких и звучних својстава.

Један од најраспрострањенијих кинеских дувачких инструмената је древни дрвени дувачки инструмент *ди*, кинеска попречна флаута. Претпоставља се да је у Кину дошао из Средње Азије прије више од 2400 година. Током недавних археолошких ископавања пронађене су попречне флауте израђене од кости старе око 8000 година, које су по конструкцији веома сличне савременим *ди* флаутама (мада без карактеристичног отвора са мембраном), што свједочи у корист хипотезе о кинеском поријеклу инструмента *ди*. Цијев инструмента *ди* се у већини случајева прави од бамбуса или трске, али сусреће се и *ди* који се прави од других врста дрвета, чак и камена, најчешће жада. С једне стране *ди* је затворен, а на другом крају отворен. Отвор за удубавање ваздуха је први до затвореног дијела цијеви. У близини тог отвора налази се други, прекривен танком мембраном, која даје инструменту специфичну боју сличну шуштању. Има шест рупа за прсте, са додатне

двје рупе са предње и двје рупе са задње стране инструмента које се налазе у близини отвореног дијела цијеви.

Уопштено, постоје два вида инструмента ди: први је дужи, *куди*, из Јужне Кине, са тамнијим тоном и нижим регистром на којем се најчешће употребљавају тоналитети *Це, Де, Ге и Еф* и њихове молске паралеле. Опсег овог инструмента је приближно $a - de^3$. Други је *бангди*, из Сјеверне Кине, инструмент са краћом цијеви, вишег регистра и звонким и продорним тоном. Користи се у тоналитетима *Це, Де, Ге и Еф* и њиховим молским паралелама, мада се у пракси користе и инструменти штимовани и за свирање у другим тоналитетима (*А, Е, Бе*). Ди је инструмент који је прилично виртуозан, има развијену извођачку технику и артикулационо је разноврстан. То му омогућава да лако изрази различите карактере: разиграност и грациозност, али и лирику и меланхолију. Опсег овог инструмента је приближно $de^1 - ze^3$.

Друга врста флауте која је заступљена у Камерном оркестру Забрањеног града је *сјао*, уздужна флаута, направљена од бамбуса. Један је од најстаријих музичких инструмената Кине који постоји око 3000 година. На горњем дијелу инструмента налази се прорез за удубавање ваздуха. На цијеви се налази шест отвора за прсте (савремени инструменти могу имати и 7 отвора са предње стране и један са задње стране). Опсег је $de^1 - de^3$. Најчешћи тоналитети који се употребљавају су *Ге, Де, Еф, Це* и њихове молске паралеле. Звук флауте сјао карактерише одређена мекоћа, пригушени звук. У кинеској култури вјерује се да свирање на овом инструменту омогућава извјежбавање правилног дисања, што доприноси правилној циркулацији животне енергије „чи“ у организму. Називају је и „флаутом за медитацију“.

У групу дувачких инструмената спада и *шен (шенг)* - тзв. кинеске усне оргуље или усна хармоника који се значајно разликује у техничком и звучном смислу од попречних и уздужних кинеских флаута. Није прецизно утврђено када је шен настао, али археолошка истраживања потврдила су да је постојао и у вријеме око 2700. године прије нове ере, па и раније. Иако не постоји јединствен став око времена настанка шена, сигурно је да нас од његовог настанка дијели пет или шест миленијума. Шен функционише на принципу осциловања слободних металних језичака под утицајем ваздушне струје која настаје дувањем извођача у ваздушну комору. Основни дијелови шена су: кућиште са наусником, најчешће 17 цијеви (број може да варира од 6 до 19) израђених од бамбуса или трске и метални језичци – извори звука. На горњем дијелу кућишта налазе се отвори у којима су, у кружном облику, причвршћене цијеви, у чијој основи су плочице на којима су прорезани метални језичци. На доњем дијелу сваке цијеви налази се по један бочни отвор који се затвара прстом. Приликом затварања бочног отвора на цијеви и дувања или увлачења ваздуха из ваздушне коморе, метални језичак

осцилује и тако се добија звук изузетне финоће и изражајности. Савремени шен је хроматски инструмент. На њему могу да се свирају и акорди, па често има улогу хармонског инструмента у различитим ансамблима кинеских инструмената. Усавршен је у 20. вијеку значајним повећањем броја цијеви (до 36), савршенијим механизмом, проширеним опсегом, што је резултирало већим извођачким и изражајним могућностима. Постоји неколико регистарских варијанти шена: сопран, алт, тенор и бас. Овај инструмент све је заступљенији у свијету умјетничке музике јер композитори из цијелог свијета пишу различита дјела у којима шен има значајну улогу, као што су концерти за шен соло и симфонијски оркестар (Unsuk Chin: Концерт за шен и оркестар). Wu Wei, кинески виртуоз на шену, један од најзначајнијих извођача данашњице којем композитори посвећују своја дјела за овај инструмент. Принцип настанка звука на шену – путем осциловања слободног металног језичка под дејством ваздушне струје, послужио је у 19. вијеку конструкторима из Европе као основа за израду других инструмената који функционишу на исти начин. Један од таквих инструмената је и савремена хармоника и због тога се шен сматра њеном претечом.

У групи кинеских традиционалних гудачких инструмената најзаступљенији је *ерху*, тзв. кинеска виолина. Први инструменти овог типа забиљежени су у вријеме династије Тан (од 7. до 10. вијека). Грађа ерхуа није компликована. Састоји се од дрвене шестоугаоне резонантне кутије, на којој је рапета мембрана од змијске коже. Врат инструмента је без прагова, са двије жице које су штимоване a^1-de^1 . Специфичност овог инструмента је у томе што су струне гудала причвршћене између жица, те се због тога не може у потпуности одвојити од инструмента. Приликом свирања на ерхуу, примјењује се попречни вибрато, за разлику од уобичајеног извођења на гудачким инструментима. Ерху се користи за изражавање најразличитијих карактера - од њежне лирике, па све до скерцозних расположења. Техника свирања на овом инструменту доведена је до савршенства. Ерху је, преваходно, мелодијски инструмент, са преовладавајућом употребом легата, али могућа су најразличитија артикулациона нијансирања и друге технике свирања као што су пицкато десном руком, пицкато лијевом руком, портаменто, трилери, попречни вибрато, а које доприносе великој изражајности овог инструмента. У динамичком смислу је нешто скромнијих могућности, што се нарочито односи на високи регистар. Користи се као солистички, камерни, оркестарски и пратећи инструмент. Заступљеност ерхуа је велика у ансамблима али и у тзв. кинеском симфонијском оркестру, гдје је његова улога аналогна улози виолина у класичном симфонијском оркестру. Опсег инструмента је од de^1 до приближно a^3 . Постоји нижа регистарска варијанта овог инструмента која се зове *жонху* (попут виоле у класичном оркестру). Штим овог инструмента је de^1-ge . Опсег му је од ge до приближно de^3 .

Инструмент истог типа, али са вишим регистром је *гаоу*, чији је штим $de^2 - ze^1$, а опсег $ze^1 - de^4$.

Сљедећи представник групе гудачких инструмената је *банху*. Традиционални банху првенствено је кориштен као пратећи инструмент у сјеверно – кинеској музичкој драми, у сјеверним и јужним кинеским операма или као солистички или камерни инструмент. У 20. вијеку банху се почео користити као оркестарски инструмент. Банху, као и ерху, има неколико регистарских варијанти. Тенор банху штимован је на тонове $a^1 - de^1$ и има опсег $de^1 - ze^3$, док је алт банху штимован на тонове $de^1 - ze$ и има опсег $ze - ce^2$. Банху има корпус од половине кокосовог ораха, који је прекривен танком дрвеном мембраном. Дугачки врат без прагова направљен је од тврде врсте дрвета, а завршава се главом с вијцима. Техника свирања и држања инструмента је иста као на ерхуу. Банху има двије металне жице које су штимоване по чистим квинтама, са опсегом од приближно двије и по октаве. Дужина му је око 70 цм. Банху има продоран, напет звук и погодан је, прије свега, за изражавање живахног карактера.

Један од најраспрострањенијих и најпознатијих кинеских музичких инструмената из групе трзачких је *пипа*, инструмент типа лутње, савијеног врата уназад. Пипа је широко распрострањена у Централној и Јужној Кини. У литератури се први пут помиње у 3. вијеку, а први цртежи инструмента датирају из 5. вијека. Међутим, први прототипи пипе постојали су у Кини још крајем 3. вијека п.н.е. Назив пипа везан је за начин свирања: пи означава кретање прстију наниже по жицама, а па обратно кретање. Пипа се користи као солистички, камерни или оркестарски инструмент, али и као пратећи инструмент пјевању или декламацији. Позната је по својој великој изражајности и способности да звучи страствено и моћно, а с друге стране и веома танано и њежно. Захваљујући усавршавању инструмента, као и технике свирања, у данашње вријеме је у великој експанзији стварање новог репертоара за овај инструмент. Има четири жице које су штимоване $a - e - d - A$. Пипа је хроматски инструмент, са опсегом од $A - de^3$. Крушкастог је облика, без резонаторских отвора и кратким вратом са праговима. Обично је дужина инструмента око 100 цм, а ширина 30 – 35 цм. Звук се добија помоћу плектрума, али понекад и ноктима, који се специјално обликују. При свирању пипа се држи усправно, прстима лијеве руке се притискају, а десном руком се окидају жице и тако се добија тон. На пипи се свира у сједећем положају, ослањајући тијело инструмента на кољено, а врат на лијево раме.

Сансјен је кинески традиционални жичани инструмент (кинеска гитара са три жице). Користио се у кинеској опери (један од четири кључна инструмента), традиционалним ансамблима, као пратећи инструмент за пјесму и игру. До недавно се сматрало да се сансјен

појавио у вријеме монголских освајања у 14. вијеку, али савремена истраживања показују да је био познат и за вријеме династије Тан (од 7. до 10. вијека). Облик његовог корпуса је у суштини правоугаони са заобљеним ивицама, израђен од дрвета, а на предњој страни је затегнута мембрана од змијске коже. Има дуг врат, без прагова, са три жице штимоване *ге – де – Ге*. Опсег инструмента је од *Ге* до приближно *де*³. У прошлости су се жице најчешће правиле од свиле, а данас их замјењују најлонске. *Руан* је кинеска гитара са четири жице, која се појавила у Кини у епохи династије Хан (206.–220. година п.н.е.). У данашње вријеме користи се као солистички, камерни и оркестарски инструмент. Састоји се од корпуса - резонатора округлог облика, са четири жице штимоване по чистим квинтама и квартама, у зависности од регистарске варијанте инструмента (*жонгруан* – кинеска алт гитара, *даруан* – кинеска бас гитара, *дијинруан* – кинеска бас гитара). Техника свирања на руану слична је техници свирања на гитари (користи се плектрум). Руан може имати различите улоге у ансамблима и оркестрима – од мелодијске, преко хармонске, до улоге носиоца линије баса.

Јангћин је жичани инструмент, кинески цимбал. Користи се као пратња у извођењу кинеске опере, а такође и као камерни и солистички инструмент. Потиче од персијског цимбала са чекићима – инструмента сантура. У Кину је стигао Путем свиле прије око 500 година. Корпус јангћина је трапезастог облика и прави се од тврдых врста дрвета. На инструменту се налазе жице (првенствено од бронзе) и има постоље. Звук се производи ударањем бамбусовим чекићима специфичног облика. Звук овог инструмента може бити веома разноврстан - оштар, њжан, изражајан и др. Техника свирања савремених извођача доведена је до савршенства и до веома високог нивоа виртуозитета. Користи се као солистички, камерни, пратећи и оркестарски инструмент. Јангћин дијели многе особине са другим инструментима из породице цимбала. Једна од најраспрострањенијих техника свирања на овом инструменту је тремоло. Могуће је свирање и појединачних тонова, интервала, а и истовремено извођење мелодије и пратеће фактуре, нпр. у разложеним акордима. Поред уобичајеног начина кориштења чекића, он може да се и обрне и да се звук производи превлачењем преко жица у виду глисанда, при чему се добија специфична звучност инструмента. Такође је могућа јединствена техника коју ћемо назвати неком врстом рикошета, а она се добија захваљујући савитљивости материјала палице на којој се налази чекић, тако да се уз одређени покрет добије ефекат поскакивања чекића по жици, што има сличност са ефектом рикошетирања гудала на гудачким инструментима. Опсег инструмента је преко четири октаве. Поред уобичајене технике свирања по жицама, могући су и разни ефекти, као што су перкусивни – ударањем чекића по корпусу инструмента и сл. *Женг (жен)* је традиционални кинески трзalachки инструмент, сличан цитри, са историјом лугом око 2500 година. Од давнина је популаран и заступљен у солистичкој и камерној

традиционалној кинеској музици или као пратећи за пјесму и игру, а у наше доба користи се и као оркестарски инструмент. Звучно тијело му је правоугаоног облика, израђено од дрвета, са затегнутим жицама преко мостића који може да се помјера, те се на тај начин врши прештимавање инструмента. Женг је у почетку имао 5 жица, касније 12 или 13, а модерна варијанта има 21–25 жица. Најзаступљенији је инструмент са 21 жицом, штимован по пентатонској љествици, са опсегом од четири октаве (*Де - δ^3*). У прошлости су жице израђиване, углавном, од свиле, а на модерним инструментима преовлађују металне. Звук је продоран и звонак. Инструмент се поставља на посебно израђено постоље. На женгу се свира тако што извођач десном руком окида жице, а лијевом их додирује и на тај начин постиже квалитетан и племенит тон. На прстима десне руке посебном траком су причвршћени плектруми. Савремени репертоар за женг често захтијева да извођач стави плектруме и на лијеву руку. Усавршавањем грађе инструмента дошло је и до побољшања његових звучних квалитета и боје, а упоредо с тим напредовала је и техника свирања. Поред уобичајеног начина свирања на овом инструменту, модерна литература укључује и разне звучне ефекте, као што су: превлачење гудала виолончела преко жица, окидање жица иза мостића, ударање палицама по жицама (као на ударалкама), коришћење дрвеног корпуса инструмента за перкусивне ефекте итд. Усавршавање конструкције и извођачке технике резултирало је да женг постане инструмент богате звучне палете и великих изражајних могућности.

У Камерном оркестру Забрањеног града употребљавају се различите ударалке – кинеске традиционалне, а осим њих, најчешће, вибрафон. Од кинеских традиционалних присутни су: опнозвучни, дрвозвучни и металозвучни инструменти.

Бангу је мали бубањ са дрвеним тијелом у облику здјеле и кожном мембраном с горње стране. На њему се свира са двије палице. Боја (а привидно и висина тона) мијења се у складу са промјеном мјеста удара палице по мембрани од периферије према центру. Бангу се поставља на дрвенеи треножац. Често се примјењује у народној музици, али и у оперским оркестрима, као и у различитим ансамблима. У театру, на овом инструменту најчешће свирају диригенти, који помоћу њега дају условне сигнале музичарима оркестра и солистима на сцени. Бангу се понекад користи и као солистички инструмент.

Сјао бо (мале чинеле) су двије округле бакарне чинеле с испупчењима и рупама у средини. Уске кожане траке провучене су кроз ове рупе, како би музичару било лакше држати дискове у рукама. Поред кинеске опере, овај инструмент се често користи у народним ансамблима, као пратња пјесама и плесова, али и у будистичким храмовима. *Сјао ло* је уобичајено кинеско име за гонгове. Има их више

врста различитих величина, пречника од неколико центиметара до метра. Сјао ло је гонг мање величине од онога који се примарно користи у пекиншкој опери. Легура из које се изливају гонгови, обично се састоји од висококвалитетног бакра, цинка и калаја. Звучне карактеристике варирају у зависности од квалитета и дебљине материјала од ког се израђује. На овом инструменту свира се помоћу једне палице.

Пајбан се појавио у дворској и народној музици Кине од шестог до осмог вијека нове ере. Популарност овог инструмента нагло је порасла у свим музичким жанровима, а у традиционалној кинеској опери *пајбан* такође игра важну улогу. Обично се састоји од три дрвене плоче. Приликом свирања, доња плоча држи се лијевом руком и удара се по њој са друге двије.

Присутне су и разне друге врсте бубњева, там-там, *temple block* и вибрафон.

Као што је већ поменуто, у жељи да своје традиционалне инструменте представе на концертним сценама изван Кине, чланови Камерног оркестра Забрањеног Града иницирају настанак нових дјела чији су аутори академски композитори из Кине, Европе, али и свијета. При стварању нових дјела за кинеске традиционалне инструменте комбинује се индивидуални стил композитора са европским образовањем и начином музичког мишљења са специфичностима и изражајним могућностима које пружају кинески традиционални инструменти. Поред наглашене потребе, карактеристичне за кинеску културу, да се очува њихова импресивна традиција у сваком смислу, настоји се очувати и аутентичност кинеских традиционалних инструмената, али се паралелно ради и на њиховом промовисању и ван Кине и то у области савремене академске музике, формирајући различите врсте ансамбала. Неки од њих састављени су од искључиво традиционалних инструмената, затим од традиционалних инструмената комбинованих са европским класичним инструментима, а током 20. вијека формиран је и велики оркестарски састав, сачињен у највећој мјери од кинеских традиционалних инструмената подијељених у инструменталне оркестарске групе, по узору на симфонијски оркестар. Композиције које настају на иницијативу оваквих ансамбала, међу којима посебно мјесто заузима Камерни оркестар Забрањеног Града, одликују се иновативношћу, оригиналношћу и новом палетом звучних боја, што је резултат комбинације европског начина музичког мишљења композитора и аутентичног звука кинеских традиционалних инструмената, унапријеђеног увођењем иновативних елемената. Без обзира на композициону технику, музички језик, изражајна средства која користи композитор, у свакој од ових композиција у првом плану је „наметљивост“ звучних особености кинеских традиционалних инструмената. Композитори кроз свој рад свакако унапређују звучање ових инструмената у односу на њихову традиционалну примјену,

експериментишући и уводећи нове технике свирања, али то инструменте ипак значајније не удаљава од њиховог традиционалног звука.

У томе се огледа јединственост ових инструмената, али и њихов допринос општем развоју савремене умјетничке музике и на тај начин се позиционирају на свјетској концертној сцени ,доносећи нову димензију звука, проткану древношћу и традицијом.

Кад је у питању репертоар Камерног оркестра Забрањеног града, можемо рећи да је он разноврстан у смислу извођачког медија јер композитори за своја дјела не користе увијек комплетан састав оркестра, тако да постоје дјела писана за мање саставе, соло инструменте, а у неким је ансамбл кинеских инструмената допуњен клавиром, виолончелом, гудачким квартетом, виолаом и другим класичним инструментима. У састав Камерног оркестра Забрањеног Града улази и контратенор који учествује у извођењу дијела репертоара писаног за овај ансамбл. Стварајући нови репертоар којим ће се традиционални кинески инструменти комбиновати са класичним западним инструментима, даје се допринос процесу њихове академизације, уз удаљавање од њихове традиционалне улоге.

Литература:

- Central and Eastern European Countries (CEEC), (2018). *Composers Field Trip in China, Guidebook*, China.
- Сао, Су. (2004). *The Best of Traditional Chinese Music, Instruments and Musicians*, China.
- Wang, Zichu. *Chinese Musical Instruments*. Ministry of Culture of the People's Republic of China National Museum of Musical Instruments in Suzhou, *Chinese Folk Instruments*.
- Прокопенков, Павел. (2013). *Традиционные музыкальные инструменты Китая*, Уссурийск.
- Andreis, Josip. (1989). *Povijest glazbe 1*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 28–33.
- Difurk, Norber. (1982). *Ljudi, instrumenti, dela*. (ur. Stana Đurić-Klajn) Muzika 1. Beograd: Vuk Karadžić.
- Приватна архива Дражана Косорића

SUMMARY

TRADITIONAL CHINESE INSTRUMENTS IN ARTISTIC MUSIC BASED ON THE PERFORMING ARTS OF THE FORBIDDEN CITY OF THE CHAMBER ORCHESTRA

MA Dražan Kosorić, MA Sandra Ivanović

The use of traditional instruments in the artistic music of China occupies a significant place. The effort to preserve cultural heritage in every sense is one of the basic features of modern Chinese society. The cultivation of traditional Chinese music and the preservation of the authenticity of the instruments is further enhanced by their active introduction into contemporary art music and the creation of a new repertoire for various ensembles in which they play a significant role. One of the most significant Chinese ensembles of its kind is the Forbidden City of the Chamber Orchestra, unique in its composition and highest performing and artistic domain. This ensemble promotes traditional Chinese instruments around the world, and on their initiative, an increasing number of works are being authored by composers from China as well as composers from around the world. The authors of this work, during their stay in China, participating in projects aimed at introducing Chinese traditional music and instruments and their use in contemporary artistic music, had the opportunity to become more familiar with their expressive and technical capabilities. The aim of this paper is to show the basic characteristics of the instruments and to get acquainted with the performing activity of the Forbidden City of the Chamber Orchestra.

Key words: traditional Chinese instruments, artistic music, the Forbidden City, the Chamber Orchestra.

УКРАИНСКИЙ «МОДЕРН-БАЯН» – ФЕНОМЕН ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

др **Ергиев Иван Дмитриевич**

УДК: 78.071.5 (786.8)

Одесская национальная
музыкальная академия
имени А. В. Неждановой;
Одесса (Украина)

E-mail: yergiyev.akk@gmail.com

Оригіналан научни чланак

Резюме доклада: Как известно широкому кругу композиторов, исполнителей, искусствоведов, 90–е годы XX – начало XXI века были отмечены бурным развитием и становлением нового явления в баянно-аккордеонном искусстве Украины – «модерн-баяна» (термин И. Ергиева). Данная творческая концепция искусства модерн-баянной игры как отечественной версии мирового нового аккордеонного искусства профессиональных исполнителей – артистов заключается в единстве исполнительско-композиторской инициативы в создании оригинальных высокохудожественных композиций для баяна как «музыки для слушания» с включением тембро-сонорных эффектов – носителей архетипических смыслов музыки поставангардного стиля. Искусство украинского модерн-баяна является убедительной демонстрацией новой артистически-театральной игры на музыкальном инструменте. Для данной концепции игры применимо понятие «продуктивно-прогрессивная деятельность», которая проявляет себя в новейших сонорных версиях мировых премьер композиторов-симфонистов постнеоклассических жанрово-стилевых направлений музыки – артистически театральных, сценически срежиссированных, инсталлированных, визуализированных актёрски сыгранных этало-нах-интерпретациях.

Статья посвящена проблеме идентификации искусства украинского модерн-баяна в дискурсе европейского постмодернизма.

Ключевые слова: модерн-баян, новая музыка, камерно-аккордеонный жанр, композиторы-симфонисты, постмодернизм.

Ретроспективный взгляд в ближайшее прошлое позволяет охарактеризовать ушедший век не только как эру космоса, ядерных, лазерных и компьютерных технологий, но и как эпоху бурных трансформаций в искусстве. Вслед за иссякающим потоком идей неоавангардизма буквально на заре постмодернизма своё рождение синхронизировал скандинавский феномен искусства модерн-аккордеона/баяна, поначалу замеченный только в узкоспециальных кругах, затем ставший отличительной чертой последнего тридцатилетия XX века, и, в конечном итоге, определивший вектор движения европейской музыкальной культуры в первые десятилетия нового тысячелетия.

Основными факторами, стимулировавшими прогрессивное развитие европейского аккордеонного искусства стали:

1. *Революционная реконструкция инструмента*, приведшая к созданию многотембровых, готово-выборных аккордеонов –

акустических портативных синтезаторов, вещественность которых спроецирована уже на акустико-электронные горизонты мировой музыкальной культуры;

2. *Харизматичность личности*, подвижническая деятельность исполнителей-пионеров модерн-аккордеонного искусства в эпоху тотальной глобализации мировой культуры, отличавшаяся самопожертвованием и самоотречением во имя академизации последнего акустического изобретения человечества, преобразования «instrument from the street» в «instrument of high art».

Фундатором становления европейского искусства «модерн-аккордеона» становится датский исполнитель-баянист, профессор Датской Королевской консерватории, художник-новатор М. Эллегард¹, а за ним и другие пионеры нового баянного искусства: Х. Нот (Германия), Ф. Липс (Россия), Т. Анцелотти (Италия), М. Раантанен (Финляндия), автор данной статьи, некоторые другие, многие из которых сами же содействовали технической реконструкции инструмента и, главное, – стимулировали творчество национальных композиторских школ и прежде всего композиторов «не баянного происхождения».

3. *Жанровые трансформации музыки*, направленные на видовое перерождение искусства, образование так называемого камерно-аккордеонного жанра. География накопления мирового камерно-аккордеонного репертуара за последние сорок лет впечатляет своей масштабностью. После первых попыток А. Берга, П. Хиндемита и С. Прокофьева наиболее значительными тут являются достижения композиторов мирового масштаба: А. Пьяцоллы (Аргентина), Дж. Кейджа (США), И. Юна, М. Кагеля, (Германия); Я. Тер Вельдгюйса, Т. Де Марец Оуинз (Нидерланды); Р. Де Смета, Ж. Фонтин (Бельгия); Й. Тамулёниса, В. Германавичуса (Литва); др.

4. *Практическая деятельность композиторов* высшего уровня в композиторском творчестве, таких как Ю. Такахаша (Япония), А. Нордхейм (Норвегия), Г. Катцер и В. Динеску (Германия), С. Губайдулина, Э. Денисов, С. Беринский (Россия), Е. Станкович, К. Цепколенко (Украина), др., обозначила способ написания для аккордеона (баяна), идущий от идейно-художественных, фактурно-сонорных предложений-заказов мастеров-исполнителей. Последние являлись и являются не только адресатами желаемых исполнительских решений-версий, но и в определённой степени талантливыми соавторами, поскольку традиционное композиторское образование базировалось и базируется вплоть до настоящего времени на знаниях других видов инструментов, нежели аккордеон (баян).

¹ В 1995 году автор статьи заменил М. Эллегарда на фестивале «2e Internationale Usbreker Accordeonweek» (Нидерланды, Амстердам) по приглашению организаторов.

Приёмы, выразительные находки-изобретения (*inventio*) выдающихся баянистов: М. Эллегарда, Ф. Липса, др., а также автора данной статьи были не просто «включенными» в произведения названных композиторов, но составили некое «стержневое» образование, вокруг которого наращивалось художественное целое как единая смысловая система. Например, «Ранкова музыка» Е. Станковича (2006 г.), для скрипки и баяна, в которой композитор из предложенных акустико-сонорных изобретений автора статьи, перманентно использовал вибрационные возможности баяна.

Следует отметить, что подобной уникальной творческо-исполнительской инициативой в эпоху искусственной, на мой взгляд, дифференциации исполнительской и композиторской деятельности, характерной для двадцатого столетия, не отмечены ни фортепианное, ни скрипичное, ни другие виды искусств, представители-исполнители которых давно и обоснованно заняли прочное место в академическом искусстве в целом, а посему в указанный период демонстрировали в основной своей массе иждивенчески-инертную позицию, отмеченную неким пуризмом как к музыкальным направлениям иного ряда, так и снисходительностью к народной по происхождению гармошке.

Результатом творческого содружества баянистов-новаторов и композиторов-симфонистов поставангардных направлений стала принципиально новая сольная и камерная баянная литература в стилистике «новой» музыки, для которой характерно небывалое образно-художественное, жанрово-стилевое многообразие и, главное, – новый «тембро-сонор» в целом, адекватные как фрейдистским сферам подсознательного и бессознательного, так и эйнштейновским ирреально-космическим устремлениям человечества в большей мере, нежели некоторые консервативные образцы-формы классического искусства.

Украинские композиторы-симфонисты не остались сторонними наблюдателями этого процесса. В 90-е годы ушедшего столетия Украина подключается к искусству европейского и мирового постмодернизма, а точнее «прорубает окно» в Европу, оставляя позади эпоху отечественного соцреализма. Как метко замечает Е. Зинькевич: «Ворвавшись таким *enfant terrible* в чинное семейство фрачных фестивалей, Одесский музыкальный марафон широко распахнул двери навстречу постмодерну <...> и буквально насытил им родимые музыкальные просторы. Мы, наконец, избавились от комплекса неполноценности: украинская музыка уже не «out of time» – не отстаёт от времени» (Зинькевич, 2005: 194).

Демократические тенденции в развитии украинской социокультурной среды начала 90-ых открыли широкие перспективы свободного творческого волеизъявления, были сняты все цензурные запреты: в «новой» украинской музыке был прерван долгий шлейф страха за любой несанкционированный «свыше» диссонанс, возможный на советской почве главным образом в гармоническом

(обертональном) диапазоне {Н. Раков – Д. Кабалеvский} и к тому же преодолён риск непринятия в так называемый Союз композиторов, подразумевавший некое идеологическое единство в духе эпохи соцреализма.

Главным фактором становления феномена «украинского модерн-баяна» выступило творчество известных национальных композиторов-симфонистов, детерминированных творческой активностью ведущих баянистов-исполнителей. Украинские композиторы «первого ряда» внесли значительный вклад в разработку жанровых и стилистических образований «новой» украинской музыки, которая окончательно подтвердила академический статус «украинского баяна». Последний в новом качестве становится неотъемлемой частью европейского искусства.

Огромную роль в процессе становления *украинского «модерн-баяна»* как высокого академического искусства сыграло фестивальное движение. Введение современными композиторами Украины баяна в новые жанровые сферы, в частности театральную и оперную (Л. Самодаева), а также в перформанс (К. Цепколенко), привело не только к появлению большого количества произведений в стилистике «новой» музыки, но и к множественности исполнительских подчёркнуто артистически-театральных решений-версий, которые проистекали из импровизационных возможностей исполнительского и композиторского стилей эпохи постмодернизма.

Премьерные исполнения таких произведений чаще всего осуществляются в контексте фестивалей по образцу одесских «Двух дней и двух ночей новой музыки», концепция которого заключается в синтезе искусств, являясь по сути современным «действом–театром». Именно современная фестивальная доктрина с установкой на «просмотр», на «показ» с её поиском новых форм современного искусства, неординарных постановочных и дизайнерских решений, пропаганда новых синтетических видов, таких как: **перформанс** (соединение музыкальной идеи с символично закодированной пластикой актёрского движения), **инсталляция** (сочетание разнообразных форм видеоряда с музыкой) вынудили автора данной статьи искать актёрско-театрализованное решение таких произведений, как: «Лун Ю» В. Динеску, «Вышедший из круга» К. Цепколенко, «Детская сюита» (5 характерных пьес для скрипки и баяна) Л. Самодаевой, «Nostigme-2» для скрипки и аккордеона Рауль де Шмета, «Адам и Ева» для баяна и скрипки М. Броннера, Концерт для баяна и камерного оркестра «На конец эпохи» Рауль де Шмета, «Two wings» для скрипки и баяна М. Вирсаладзе, «Рондо в стиле Велимира»² на стихи Велимира Хлебникова для скрипача-чтеца и баяниста-чтеца Л. Самодаевой, др. (Давидов, 2005: 296)

Постмодернизм увеличивает художественные измерения украинской музыки как семантического насыщения музыкального

² Произведения перечисленных авторов написаны и посвящены И. Ергиеву.

произведения высокой абстракцией выражения. Небывалое жанровое разнообразие современного украинского баянного искусства, которое возникло в 90-е годы и детерминировано украинскими исполнителями, воплощает тяготение к надличностному одухотворению образа-состояния, которое вдохновляется музыкально-имманентной выразительностью инструмента-баяна. Именно в «новой» музыке, шире – новом художественном пространстве баян/аккордеон обретает реальный академический «тембро-сонор», который выводит этот инструмент на академический европейский инструментальный уровень благодаря оригинальному выразительному имманентному потенциалу.

Обобщая достижения украинских композиторов-симфонистов, анализируя написанные ими произведения в стилистике «новой» музыки констатируем:

1) на протяжении 90-ых годов благодаря совместным усилиям компо-

зитором: А. Щетинского, В. Рунчака, Вл. Зубицкого, К. Цепколенко, Л. Самодаевой, др. и деятельности ведущих украинских исполнителей, в частности автора статьи, возникают новые эволюционно-художественные завоевания украинского «модерн-баяна» как самодостаточной и оригинальной параллели к скандинавским, латиноамериканским, немецким, американским моделям «модерн-аккордеонного искусства» по следующим позициям:

а) сочетание сонорно-алеаторной игры с мелодическими микро- и макро-структурами;

б) оппозиция «баянному соцреализму» 50–80-х годов;

в) тяготение к содержательным, глубоко-духовным значениям музыкальных смыслов.

В целом отмечаем:

1) стабильный характер процесса количественного и качественного накопления украинских камерно-баянных жанров;

2) жанровое разнообразие, охватывающее установки на состав ансамблей (дуэты, трио, большие камерные ансамбли с участием баяна/аккордеона, симфонических инструментов, фортепиано и различных визуальных средств), на разные масштабы произведений (миниатюры, циклы, нетрадиционные формообразования), на расширение образно-художественных возможностей баяна/аккордеона в камерной плоскости: абстракция, виртуальная реальность, эклектический симбиоз реалистических и ирреальных сфер в образах-выражениях;

3) преодоление стилевой ограниченности аккордеонной музыки: *неоклассицизм* в произведениях А. Томлёновой, В. Рунчака, В. Ларчикова; *постмодернизм* в *квасисериальном* и *медитативном* выражениях у А. Щетинского; *экспрессионизм* в опусах Л. Самодаевой, К. Цепколенко, Ю. Гомельской, другие стилевые *нео*-производные.

Камерно-баянный жанр становится решающим фактором вхождения украинского баянного искусства в «цивилизованную» семью академических инструментальных искусств благодаря накоплению оригинального репертуара, чему содействовало единство исполнительско-композиторской инициативы в формировании и представлении оригинальных композиций-номеров для баяна как «музыки для слушания и просмотра» с включением тембро-сонорных эффектов в функции конкретно-графических оригинальных показателей как носителей архетиповых смыслов музыки поставангардного искусства.

Большинство из опусов так называемой «серьёзной» украинской аккордеонной музыки появилось благодаря творчеству одесских композиторов. Цифры говорят сами за себя. Например, из более чем 50 сочинений камерно-аккордеонной музыки Украины более половины принадлежит перу одесских композиторов.

Как указывает А. Сташевский, «подавляющее большинство камерно-инструментальных опусов с привлечением баяна было создано одесскими композиторами для Ивана Ергиева – исполнителя и пропагандиста современной музыки» (Сташевский, 2006: 22). Наряду с сочинениями композиторов мира автор статьи осуществил более **20 мировых премьер** сольной баянной, камерной, оркестровой, театральной, оперной и киномузыки композиторов Одессы: Л. Самодаевой, К. Цепколенко, Ю. Гомельской, А. Томлёновой, В.Ларчикова, др. на крупнейших международных фестивальных и конкурсных форумах.

Многие из этих премьер записаны на video, CD и CD/R-носителях (содержатся в net-ресурсах), некоторые из которых способствовали получению государственных премий композиторами Одессы.

Всего автор статьи сыграл более **30** сочинений одесских авторов:

Л. Самодаева – **14** сочинений;

К. Цепколенко – **3**;

А. Томлёнова – **2**;

А. Красотов, Ю. Гомельская, В. Ларчиков, П. Струк — по **1** произведению.

Композитором-основоположником искусства «модерн-баяна» в Одессе является **Кармелла Цепколенко** (род. 1955), которая принадлежит к числу ярчайших представителей современной украинской композиторской школы, является автором более 70 сочинений, большинство из которых записано на 12 компакт-дисках и на радио многих стран мира, автором идеи, фундатором и артистическим директором Международного фестиваля современного искусства *Два Дня и Две Ночи новой музыки*, инициатором и Главой правления Международной общественной организации *Ассоциация Новая Музыка* — Украинской секции *Международного общества современной музыки*

/ISCM/, лауреатом всесоюзных и международных композиторских конкурсов, премии им. Б. Лятошинского.

Отвечая на вопрос журнала «Музыка» по поводу работы на заказ, К. Цепколенко подчёркивает: «Ещё с детства не любила баян и думала, что для этого инструмента никогда не напишу <...> Однако Иван Ергиев был очень настойчив в своих просьбах, и чтобы окончательно убедить меня в моих ошибочных представлениях, организовал для меня концерт из произведений современных авторов (С. Губайдулиной, А. Нордхейма, Б. Преча, А. Ван Белля). Он покорила меня своей виртуозностью, мастерством и артистизмом, а также демонстрацией впечатляющих звуковых возможностей инструмента (подчёркнуто мною. – *И. Е.*). После этого я не могла не написать произведение <...>» (Когоутек, 2002: 268).

Диссертационное исследование автора «Украинский модерн-баян как феномен мирового искусства» показывает, что до начала 90-ых годов композиторы Украины не писали для аккордеона-баяна сочинений в стилистике «новой» музыки.

Композитор К. Цепколенко посвятила баяну ряд произведений, большинство из которых написаны для разных камерно-инструментальных составов. Первым сочинением, положившим начало новому исполнительскому искусству – искусству «*модерн-баяна*» («новой» баянной игры, формированию которого способствовала триада факторов: деятельность талантливых исполнителей-новаторов, усовершенствованный мастерами инструментарий и оригинальное творчество композиторов-симфонистов «новой волны») в Украине является «*Вышедший из круга*» (1994) – сольная композиция для баяна. Идея пьесы заключена в попытке индивидуального самоопределения личности, «выхода» из круга стереотипного восприятия всех сфер бытия. В композиционно-технологическом плане в пьесе представлен широкий спектр современных характеристик: атональность, микроинтонационность (модернintonирование – термин *И. Е.*), линейность построения формы, отказ от тактовых черт и размера, сонорные эффекты, алеаторика.

«*Дуэль-дуэт №5*» (1995) – пьеса для скрипки и баяна, философская по содержанию, тяготеющая к экспрессионизму с яркой динамической контрастностью. Композиция является частью цикла дуэлей для разных инструментов, но в отличие от других пьес цикла, демонстрирующих соревновательность в диалоге инструментов, данное произведение обозначает попытку примирения и согласия баяна и скрипки.

Ещё один дуэт – «*Бессильем сломлены народы, ... кладбищенская музыка*»), пьеса в жанре перформанса для баяна, ударных, видеоряда и свето-иллюминации, написанная в 2000 году. Необычна идея сочинения – воплощение психологического состояния человека, очутившегося на старых, разрушенных временем и вандализмом кладбищах. Во время звучания музыки демонстрируется видеоролик с фотографиями Кристофа Линга кладбищ бывшей Австро-Венгерской империи.

В последнее время композитор отказывается от некоторых видов алеаторики в частности и в целом от написания сочинений с высшими требованиями для исполнителей (импровизация и сочинение, комбинаторика и т. п.), так как выдающихся исполнителей единицы, а исполнители «средней руки», коих большинство, не дотягивают до выполнения творческих «сверхзадач», и поэтому, чтобы композитора играли чаще и больше, лучше, по её словам, «всё тщательно выписывать в нотах».

Оригинальным представляется творчество для баяна ещё одного одесского композитора, лауреата Всеукраинской музыкальной премии им. Л.Витошинского и Премии в области оперного искусства им. О.Вериковского **Людмилы Самодаевой** (род.1953), которая довольно удачно использует баян в различных камерных ансамблях, в том числе и камерно-инструментальных, является рекордсменкой не только по количеству написанной камерной музыки для баяна (аккордеона), но и по её исполняемости.

В активе автора: *Сюита «Откровения»* для баяна и скрипки, *«Квази соната»* для баяна соло, экспонирующая в трёх частях три стороны женского характера, *«Рондо в стиле Велимира»* для скрипки-чтеца и баяна-чтеца, *«Па-де-труа»* для саксофона-тенора, баяна и ф-но, *«Метаморфозы-2»* для баяна и камерного оркестра (всего более 20 сочинений в том числе в жанрах сольной и камерно-оркестровой музыки; первая из композиторов Украины ввела баян в жанры театральной, оперной и балетной музыки). Только на последних фестивалях «2 Дня и 2 Ночи новой музыки» автором статьи были исполнены: *«Идиллии»* для скрипки, саксофона-тенора и баяна, *«Ночной Париж»* для баяна и фортепиано.

То, что искусство новой музыки заявило о себе именно в Одессе, думаю произошло неслучайно. Как отмечал И.Малишевский, «концерты классов консерватории и выступления городского симфонического оркестра под его (Витольда Малишевского) управлением <...> удостоверяли широту вкусов их руководителя, тяготение к новой, современной музыке, к творчеству модерных композиторов (подчёркнуто мною. – И. Е.), произведения которых мало где исполнялись (Малишевский, 2004: 5). Добавим к этому, что одним из его учеников был знаменитый В. Лютославский.

Новое искусство получило своё развитие в Украине благодаря деятельности новых поколений баянистов Украины, подхвативших плодотворные творческие идеи автора статьи, в особенности идеи детерминации творчества известных национальных композиторов-симфонистов и камернизации баянно-аккордеонного искусства.

Уникальность украинской «новой» баянной музыки конца XX – начала XXI столетия состоит в том, что «признаки новой музыкальной современности» (средств выразительности) не противоречат классической вещественности, а наоборот направлены на формирование «современного языка чувств». В украинском баянном постмодернизме с

его широким стилевым и жанровым спектром доминирует эстетика «наследования жизни», глубокая философия, духовность, религиозность, которые органично соединяются с абстракционизмом, фантастикой, ирреальным, виртуальным, устанавливая в конечном итоге единство Человека, Космоса и Бога.

Именно в контексте такого искусства автор статьи неоднократно демонстрировал новые достижения в звукообразовании, «модернизации», расширении горизонтов духовности, психологии состояний, артистизме, театрализации.

Вследствие анализа исторической ретроспективы существования и прогресса баянного-аккордеонного искусства, мы делаем вывод о фундаментальности и необратимости процесса развития и становления академического искусства «модерн-аккордеона» как явления европейского масштаба благодаря плодотворной деятельности выдающихся личностей (в том числе и украинских), которые утвердились в современном художественно-жизненном культурном пространстве Европы.

Фантастическая идея автора статьи 40-а летней давности: «объять баяном земной шар!» кажется начинает сбываться, а идея академизации инструмента посредством его камернизации стала реальностью.

Подвижническая деятельность исполнителей-пионеров отечественного «модерн-баяна» (В. Мурза, П. Фенюк, Р. Юсипей, др.) способствовала в последнее 30–летие реализации идеи академизации баяна-аккордеона. Благодаря их невероятным усилиям в попытках популяризации украинского баянного «модерна» было «прорублено окно в Европу» и таким образом украинское музыкальное искусство было интегрировано в европейское.

Динамизм такого перевоплощения инструмента в Украине актуализирует проблему усовершенствования системы национального специального музыкального образования в направлении к *артистическо-творческому* универсуму, а также конкурсной и фестивальной систем (по типу «*Gaudeamus*» и «*Orpheus Prize*» с их декларацией инструментального равноправия) с учётом достижений европейского образования с целью подготовки специалистов высокого качества с возможностью представлять современное украинское искусство на мировом уровне.

Литература:

- Давидов Н.А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*. Київ : НМАУ. С. 295–296.
- Зинькевич Е. (2005). *Ещё!, или «Два дня и две ночи новой музыки» // Память об исчезнувшем времени*. К.: Нора-принт. 240 с.
- Имханицкий М. И. (2004). *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / РАМ им. Гнесиных*. М. 376 с.

- Когоутек Ц. (2002). Техника композиције у музици XX века. М. : Музика. 67 с.
- Луніна Г. (2005). Основний критерій – духовність // Музика. Київ, №4. С.12–14.
- Малишевский И. (2004). Юбилей Одесской консерватории в семейном разрезе. Известное музыкальное заведение отметило своё 90–летие и 130–летие его первого ректора // Зеркало недели №50 (475), январь 2004 г. Интернет-издание: <http://www.zn.ua/3000/3760/45018>.
- Сташевский А. (2006). Панорама украинского баянного авангарда на рубеже столетий // Народник 2 (54). М. : Музика, 2006. С.20–23.
- Сучасні композитори України. Довідник сучасних композиторів України. Вип.1. О.: Асоціація нової нової музики, 2002. 111 с.
- Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М. : Советский композитор, 1976. 560 с.

РЕЗИМЕ

УКРАЇНСКИ МОДЕРН–БАЈАН – ФЕНОМЕН ЕВРОПСКОГ МУЗИЧКОГ ИСКУСТВА

Др Ергиев Иван Дмитриевич

Као што је познато широком кругу композитора, извођача, историчара умјетности, деведесете године XX и почетак XXI вијека карактерише брзи развој и успостављање новог феномена у области академске хармонике у Украјини „модерн–бајан“ (појам И. Јергијева). Овај креативни концепт савремене извођачке умјетности на хармоници са дугмадима, као домаће верзије свјетских токова у професионалном извођаштву на хармоници – састоји се у иницијативи извођача да композитори стварају оригинална дјела за хармонику високог умјетничког квалитета, уз укључивање тембрално–сонористичких ефеката као носилаца архетипског смисла музике поставангардног стила. Умјетност украјинског модерн–бајана увјерљива је демонстрација новог умјетничко–театралног начина свирања на инструменту. За овај концепт свирања примјењив је концепт „продуктивне и прогресивне дјелатности“, која се огледа у најновијим сонористичким верзијама свјетских премијера композитора – симфонијара постнеокласичарских жанровско–стилских праваца у музици – умјетничко театралних, сценско–режираних, визуелизираних, глумачки одиграних еталона – интерпретација.

Кључне ријечи: модерни бајан, нова музика, камерно–хармоникашки жанр, симфонијски композитори, постмодернизам.

ПОСТАВКА ПРСТОРЕДА НА ДУГМЕТАРСКОЈ ХАРМОНИЦИ КАО ЈЕДАН ОД ПРЕДУСЛОВА ЗА УСПЈЕШНО САВЛАДАВАЊЕ ИЗВОЂАЧКОГ РЕПЕРТОАРА

др Љубо Шкиљевић
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет Бијељина
E-mail: ljubo12@mail.ru

УДК: 78.071.5 (786.8)

Прегледни научни чланак

Сажетак: Проблем који актуелизујемо излагањем горе поменутог рада је нарочито изражен након тренда који је своју експанзију имао током касних осамдесетих и почетка деведесетих година протеклог вијека а који се односио на промјену инструмента, односно прелазак за клавирске на дугметарску хармонику. Прелазак је поред рјешавања многих проблема (габарити инструмента, ширење репертоара) колатерално проузроковао друге, који се најприје односе на прескакање одређених образовних етапа код ученика, односно одсуство поступног усвајања одређених специфичних образаца прсторедра који знатно олакшавају усвајање репертоара. С друге стране ученици који су остварили прелазак су већ у једној мјери формирали одређене навике на претходном инструменту које се односе на прсторед, па се проблем прсторедра на новом инструменту додатно актуелизовао.

Кључне ријечи: Основна музичка школа, хармоника, дугметарска хармоника, прсторед, репертоар за хармонику.

Увод

Академски извођачи на хармоници, педагози али и они који успјешно спајају ове двије професије свјedoци су да од момента званичног патентирања хармонике¹ па све до данашњих дана њен прогрес у сваком смислу не јењава, било да се ради о чисто конструкторском моменту, стварању нових композиција или савременим извођачким техникама, хармоника остаје једно неисцрпно поље и плодан терен како за напредак у практичном смислу тако и као област која дозвољава да јој приступимо и из теоријско педагошког аспекта. У годинама када је конкструкција хармонике имала највећи замах дефинишу се два основна типа хроматских хармоника² које се користе у академским круговима данас, клавирска и дугметарска хармоника. Два инструмента, истог генетског кода, код просјечног љубитеља хармонике, али и професионалног музичара вјероватно неће успјети да створе утисак различитости,

¹Према подацима које наводи истакнути руски педагог и методичар, М.И. Имхањцки, 23. маја 1829. године патентиран је нови инструмент који је назван аккордион (Имханицкий, 2006: 46).

²Заправо, типова хармоника је много више и ми се овом приликом нећемо упустати у набрајање истих и њихову класификацију, нарочито јер је та материја детаљно обрађена од стране аутора Зулић и Имхањцки (Имханицкий, 2006; Зулић, 2005). Даље у раду фокусираћемо се на искључиво два академска инструмента клавирску и дугметарску хармонику.

међутим, све ни изблиза није тако једноставно. Исти начин добијања звука, скоро исти положај за инструментом, лијева рука има исту функцију али опет разлика постоји. Разлику најприје треба тражити у самом опсегу десне руке између клавирске и дугметарске хармонике, могућностима које инструменти појединачно дозвољавају кад је у питању извођење најразличитијих фактура а самим тим и проширивање репертоара нарочито у погледу транскрипција³. Предност је наравно на страни дугметарске хармонике која у концертном академском формату у десној руци има опсег од готово пет октава.

Управо захваљујући овој чињеници крајем 20. вијека настаје једна појава специфична искључиво за ове просторе, односно простор бивше Југославије а то је промјена инструмента на једној од етапа образовања, односно, прелазак с клавирске на дугметарску хармонику⁴. Не тако изражена али и данас присутна ова појава доноси у први моменат довољан број погодности (мањи габарити инструмента, ширење извођачког репертоара, итд.) у нешто каснијим етапама, уколико сам процес није добро осмишљен и пренесен од стране педагога али и усвојен од стране ученика може да проузрокује бројне негативне последице које се у највећој мјери огледају у довољно дугом процесу усвајања репертоара, док је процес читања с листа знатно отежан. Наиме, промјеном инструмента, ученик мијења и начин размишљања у поставци десне руке и већ усвојене свирачке навике у погледу прстореда готово да и не важе кад је дугметарска хармоника у питању. Проблем ствара и чињеница што се на једној етапи прекида размишљање по обрасцу клавирске хармонике и прелази се на образац размишљања на дугметарској хармоници и ту настају потешкоће. Ученик више нема у толикој мјери времена да усваја навике прстореда од почетка, нити начин размишљања, него на новом инструменту мора да усвоји и прсторед, али и да савлада композицију, које у зависности од етапе на којој се прелази могу бити компликоване. Техничке вјежбе, односно скале и етиде, субјективно нам се чини да су сведене на формалност, а управо су оне те који су главни и непосредни фактори за формирање нечега што ће у будућности сваког извођача представљати једну јаку базу и створити знатан број апликатурних образаца које ће се у даљим етапама образовања визуелно лако препознавати и на концу свирати *primavista*⁵. Репертоар предвиђен од стране педагога се ипак некако

³У самом погледу звука свакако постоје разлике, али ми се овом приликом нећемо упуштати у њихова тумачења с обзиром да треба узети у разматрање велики број различитих фактора, а с разлогом имамо бојазан да такво поређење инструмената је исувише субјективно да би било објективно.

⁴У раду разматрамо само једнострану прелазак са клавирске на дугметарску. Прелазак са дугметарске на клавирску хармонику се дешава у ријетким случајевима, па их овом приликом нећемо узимати у обзир.

⁵Исак Перлман управо говори о овом моменту у филму "American Masters — Jascha Heifetz: God's Fiddler" (2015), односно да је у почетној етапи образовања

савлада, али колика је заправо корист од тога, нарочито ако имамо у виду чињеницу да је у последње вријеме примјетан тренд пораста броја такмичења за хармонику па је и избор репертоара у већини случајева условљен учешћима на такмичењима, а није риједак случај да је репертоар у датом тренутку знатно превазилази извођачко-интелектуалне могућности ученика. Још један проблем који је изражен када је процес преласка у питању су компетенције педагога, који се у неким случајевима апсолутно не познавајући нови инструмент, а у трци за наградама, смјело упуштају у овај процес носећи у нешто каснијим етапама образовања ученицима озбиљне последице у извођачком плану. О проблему поставке инструмента и значају истог за даљу извођачку каријеру говорио је и Ф. Липс осамдесетих година протеклог вијека наводећи да у поређењу са виолинистима и њиховом поставком руку, односно вокалистима и њиховом поставком гласа, хармоникаши на своју поставку троше недопустиво мало времена (Липс, 1985). Заправо, не у намјери да превише критикујемо, али како смо у досадашњој педагошкој пракси примјетили, мали је број педагога који ученицима од првог дана дају конкретна методичка упутства како и на који начин да вјежбају самостално, како да планирају вријеме за вјежбање, како и на који начин да освоје нови репертоар, те су ученици не ријетко препуштени интуицији у том погледу. Како Коган упозорава, «коријен зла, често, није у недостатку осјећаја према музици код ученика, а у недостатку осјећаја оној музици (репертоару, тумачењу и звучности), коју му намећу, и шта је потребно у том случају, можда, дати ученику другу композицију, измјенити у некој мјери карактер сугестија, а понекад и промјенити учитеља – ако се његова индивидуалност сувише разилази са индивидуалношћу ученика (Коган, 1977: 160, 161).»

Промјеном инструмента, нарочито ако није пажљиво педагошки осмишљена и остварена, прескаче се оно есенцијално што је битно за формирање извођачког апарата, у случају овог рада стицање правилних образаца прстореда на дугметарској хармоници који би у даљим извођачко-образовним етапама знатно олакшали процес читања с листа и знатно побољшали владање умјећем импровизације на инструменту, која је свакако један од битнијих фактора али којом се овом приликом нећемо бавити с обзиром да је то тема достојна посебног фокуса и рада-другим ријечима, потребно је одређено вријеме да се правилно изгради навика поставке инструмента, да се начин размишљања прилагоди новим околностима. Пажљиво осмишљеним програмом на новом инструменту са сваком урађеном композицијом рјешава по мало од техничких задатака, који ће нешто касније прерасти у читав арсенал

његов педагог полагао много пажње на ове моменте. То ће, према ријечима Перлмана, му врло добро доћи када је касније дошао у класу код Јаше Хајфеца, који је од својих студената тражио управо ову базу, као један универзални кључ за готово све техничке проблеме који се могу појавити током рада над репертоаром. <https://www.youtube.com/watch?v=AIOcg1n49EU>

истих. Управо ће тако изграђен свирачки апарат дати слободу и могућност бескомпромисног владања инструментом које ће се рефлектовати на брзину и квалитет почетка и завршетка рада над репертоаром. Свакако, технички моменат и развој свирачког апарата у том погледу мора да буде синхронизован са радом над умјетничким карактером композиције, који овом приликом нећемо разматрати с обзиром да је то тема достојна посебног рада.

Поред чињенице да нам је тема апликатуре у тежишту рада, а уједно је један од главних елемената читања с листа те неможемо а да се не дотакнемо и овог комплексног процеса, наравно у оквирима у којима то дозвољава овај рад. Поред неоспорне популарности хармонике на просторима бивше Југославије, као и евидентних успјеха на извођачком и педагошком свјетском плану, интересантно је да постоји, према нашем мишљењу недовољан број стручних/научних радова који би покривао тему прсторедра. Заправо, до наших руку је дошла само једна књига – *Прсторед за дугмерску хармонику: Бе и Це гриф систем*, аутора Драгана Мирковића (Мирковић, 2019). Релативно недовољан број је и школа за хармонику и генерално домаћих хрестоматија, зборника репертоара и тако даље.

Теми читања с листа су се нарочито посветили аутори с простора бившег Совјетског савеза па у контексту тога на овом простору проналазимо и убједљиво највећи број радова. Сходно томе, различита су мишљења по питању елемената који сачињавају овај процес ипак она се међусобно надопуњују. У контексту тога Р. Ф. Сулејманов говори о три етапе током читања: 1. Перцепција нотне информације; 2. Обрада информације; 3. Извођење материјала (Сулејманов по Жданову, 2018). Цатурјан наводи да „читање музике с листа је један од најкомплицованијих видова свирања по нотама и како показују истраживања, има статус умјетничког рада (Цатурјан, 2001: 128).“ Н. Давидов разматрајући рад над репертоаром и објашњавајући један од метода (ланчић) посебно обраћа пажњу на *принцип три понављања* као оптималну количину за понављање једног музичког фрагмента – 1. свирање – усмјеравање фокуса, 2. свирање максимална јасност презентације свих детаља покрета, 3. свирање фиксирање цијелом слухомоторном покривеншћу конкретног дијела у цјелину (Давидов, 1997: 214). Овом сегменту, као и у многим осталим, хармоникаши могу посегнути за литературом предвиђеном за друге инструменте, па се на тај начин отварају и много шири видици, сходно томе, Жданов само у овом и протеклом вијеку наводи читав ред аутора који су указивали на тему читања с листа и бавили се истом: Г. Римана, Г. П. Прокофјева, А. П. Шћапова, Б. Л. Јаворског, Т. А. Беркман, Р. А. Верхолаз, Ј. Гата, М. Е. Фејгина, Л. А. Баренбојма, Е. Беннета, Ф. Д. Брјанској, С. Лоуренса, Л. Хејвла, Г. М. Ципина, К. Хермана, В. Кајлмана, Л. Моури, А. Д. Алексејева, Л. Веспреми, В. Г. Островској, И. Б. Серебровског, Л. И. Горелашвили, К. А. Цатурјана, В. П. Срадјева, Ј. А. Цагарелли, Р. И. Хорунжеј и други (Жданов, 2018: 59).

У раду поред кратког историјског прегледа методичких уџбеника у размаку од скоро педесет година, предочавамо и дио личног искуства с обзиром да је и аутор прошао овај процес.

Формирање техничке базе као једног од најважнијих предуслова за успјешно *prima vista* читање композиција

У овом дијелу рада немамо намјере и амбиције да прикажемо све оне елементе које би једна техничка база требала да представља и подразумева, нити је то могуће у научним оквирима попут овог, то је процес који траје током читаве извођачке каријере, о чему је у осталом говорио и Нејхауз, «добро читање с листа је озбиљан посао који тражи не само таленат него и рад и искуство (Нејхауз, 1987: 38).»

За ученика који је промијенио инструмент, како нам то казује досадашње педагошко искуство, најтежа етапа је управо почетно савладавање композиције, односно упознавање са материјалом. Сходно томе, један од кључних елемената је свакако правилна апликатура при чему, како Ф. Липс наводи, треба да се при избору апликатуре руководимо умјетничком неопходношћу и удобношћу (Липс, 1985). Ф. Е. Бах наводи да „Права умјетност свирања клавира укључује претежно правилну апликатуру, добре „манире“ [т. е. украс] и добро извођење; све је то тако уско повезано да не може, и заиста не би могло да постоји одвојено.“ (Алексејев, 1972: 41)

Дакле, ставка која подразумева формирање правилне апликатуре није важна само за категорију извођача о којој говоримо у раду, него је од најранијих времена препозната као важан елемент извођачког апарата. Коријен већине каснијих извођачких проблема у сегменту апликатуре у даљим образовним етапама код ученика који су у процесу промјене инструмента ипак треба тражити у компетенцијама педагога, који у већини случајева апсолутно непознају нити теоријску, нити практичну страну преласка на нови инструмент. Уколико направимо кратак историјски преглед уз осврт на методичке уџбенике јасно се види развој варијантности апликатуре, који је на самом почетку био ограничаван конструкторским могућностима академских инструмената, овдје у првом реду мислимо на додавање још два помоћна реда и ослањање на њих као равноправне у погледу апликатуре. Сходно томе, колатерно смо направили кратак преглед ових уџбеника⁶ који су састављени махом у протеклом вијеку и који дају јасан увид у еволуцију апликатуре током протеклих година. Такав преглед нам дозвољава да направимо и грубу подјелу на уџбенике у којима се фаворизује традиционална апликатура у оквиру три реда десног мануала (Оњегин,

⁶Нисмо успјели да урадимо систематизацију свих уџбеника који покривају ову тему, користили смо уџбенике са простора бившег Совјетског савеза. Упркос чињеници да нисмо урадили преглед свих уџбеника има их довољан број да се стекне утисак о еволутивном путу који је прошао сегмент апликатуре.

1964; Говорушко, 1966/1981; Басурманов, 1989; Агафонов, Лондонов, Соловјов, 1980; Аљехин, Шашкин, 1977; Акимов, 1989; Шахов, 1991), затим на оне у којој је се користе свих пет прстију али опет на три реда (Полетаев, 1962; Бардин, 1978), па све до оних који искориштавају ресурсе комплетног петоредног система десног мануала (Осокин, 1976; Дмитријев, 1998; Семјонов, 2003).

Упознавања са свим овим методикама кроз историју је једнако битно као и упознавање са оригиналним репертоаром за хармонику, нарочито што су неки од композитора за хармонику и сами хармоникаши па приликом читања такве врсте композиција одмах може да се схвати која им је матрица апликатуре, о чему ћемо говорити нешто касније.

У почетној етапи учења репертоара извођач губи много времена око проналаска идеалних апликатурних рјешења, која у већини случајева буду нефункционална и естетски неприхватљива. Естетску категорију смо намјерно споменули јер је она та која при погледу на извођачеву руку „одаје“ колики и какав образовни темељ стоји иза извођача. У најчешћем броју случајева проналази се апликатура при којој се поред свега осталог занемарује и сама ергономија руке па и тако осмишљена чини више штете него користи. Сходно томе, при извођењу композиције долази до масовне појаве сувишних покрета која у великој мјери отежавају и сам процес извођења. Под сувишним покретима подразумевамо, говоримо ли о десној руци, прије свега неприродан положај и честе смјене позиција шаке које знатно компликују ток читавог процеса. Осим тога, одсуство базе о којој смо причали у овом пасусу у неким случајевима чини да се готово идентичан материјал у погледу извођачке технике учи при свакој новој композицији, умјесто да буде раније стечени дио арсенала извођачког апарата.

Уколико погледамо школе за хармонику, било да се ради о дугметарској хармоници или клавирској, све је јасно, клавирска хармоника већ од постанка има своју апликатуру скала која је преузета од пијаниста, док је са дугметарском хармоником ситуација нешто другачија. Наиме, дугметарска хармоника, говоримо ли о формату хармонике која има пет редова нуди нешто више варијанти прсторета због помоћних редова у којима се понавља први (четврти) и други (пети) ред⁷.

Извођење љествица на дугметари је током година еволуирало, како се и сам инструмент развијао у конструкцијском плану. Ипак, на просторима бившег Совјетског савеза се задржала апликатура на основна три реда, која је махом била условљена чињеницом да су мањи формати инструмента били без или само са једним помоћним редом. И данас су ови инструменти у употреби у образовном процесу најмлађих, а није риједак случај да се троредни инструмент задржи и у даљим етапама образовања. Средином протеклог вијека у својим Основама

⁷Овдје а и даље у раду разматрамо искључиво Б гриф који је уједно и најраспрострањенији на овим просторима.

свирања на хармоници П. Говорушко наводи да први прст⁸ значајно повећава извођачке могућности, али је и неоспоран његов велики број недостатака, зато га разматра само као додатно средство у неким ситуацијама а никако као основу, базу за развој виртуозне технике (Говорушко, 1966). Оњегин пак наводи да примјена првог прста је ријетка и само код великих размака и петогласних акорада, те је и неприкладна, овај прст, наводи Оњегин, уколико се сувише често користи посредује губитку осјећаја инструмента код извођача (Оњегин, 1964: 8). Слично мишљење има и Басурманов, који као и претходна два аутора наводи да се први прст с обзиром да захтијева другачији положај десне руке може користити касније и у ријетким случајевима, те у сваком случају треба овладати најприје системом четири прста (Басурманов, 1989). Акимов је такође на трагу ових методичких упута, с тим да у свом уџбенику предлаже припремне вјежбе пред увођење првог прста у свирачки процес, који према његовом мишљењу има несумњивих предности али и недостатака који управо захтијевају овакву припрему (Акимов, 1989: 19). Палац треба да стоји иза грифа наводе аутори Алехин и Шашкин. (Алехин, Шашкин, 1977: 6)

Без обзира какав је субјективни утисак на ова размишљања, овакав тип апликатуре је погодан за стицање осјећаја тоналитета на дугметарској хармоници, који се често губи услед позиционо-графичког размишљања, које је свакако неопходно али не може бити једина опција. Кључни недостатак ове апликатуре за прелазеће ученике јесте природа његове ергономије и положај руке који је до момента преласка био непознаница овој категорији ученика. У мисаоном погледу далеко је теже јер се размишљање од 1. до 5. прста остало са клавирске хармонике мијења на 2.–4. прста, те је и сам ход руке и прстију доста другачији. Још један недостатак треба тражити у чињеници да се клавијатура, уколико разматрамо петоредни инструмент, мисаоно „ломи“ на основне и помоћне редове па се тако извођачи тешко одлучују за комбинацију по истим чак и на оним мјестима гдје је то очигледно употребљиво и крајње умјесно. Клавијатуру десне руке, баш као и лијеве, према нашем мишљењу, треба посматрати као једну недјелјиву цјелину и користити ресурсе сваке од њих максимално.

Фактички упоредо са традиционалном школом, средином протеклог вијека, долази до нових инвентивних размишљања, неопходност употребе првог прста Полетаев уочава средином протеклог вијека и пише о њој у свом дипломском раду, правдајући употребу овог прста развојем дугметарске хармонике како у конструкторском смислу, тако и

⁸Интересантно је да Говорушко први прст назива велики прст, а 2, 3, 4, 5 прст означава као 1, 2, 3, 4. Пракса оваквог обиљежавања апликатуре је сасвим нестала, али из данашњег аспекта свакако представља куриозитет и свједочанство еволуције управо овог сегмента основа извођења на хармоници. Означавање је код Говорушка промјењено у реиздању из 1981. године. Тих година и Оњегин је користио раније споменуто означавање, као и многи други.

у погледу репертоара (Полетаев, 1962). Полетаев се, баш као и Бардин у седамдесетим годинама протеклог вијека, још увијек задржава на основа три реда, али овај пут уз радикално промјењен положај десне руке у односу на традиционални, раније поменути. (Полетаев, 1962; Бардин, 1978). Ово је једна од најбољих опција јер убацивање првог и петог прста положај руке постаје перпендикуларнији у односу на подлогу а сама брзина извођења се мијења и рука постаје много бржа и полетнија⁹. Четрдесет година касније, пред сам крај 20. вијека Дмитријев ће написати у контексту употребе позиционе апликатуре и њених предности која управо подразумева претходно описан положај руке – велика слобода извођачког апарата, могућност подизања темпа, стабилност при свирању (Дмитриев, 1998: 8).

У контексту употребе првог прста и његовог положаја на клавиру Ф. Е. Бах наводи да «извођачи, који не користе палац, остављају прст да виси доле и да не смета. Са овом методом свирања и најбезначајнија растезања постају неугодна јер принуђују прсте да се исправљају и изазивају напетост у њима. На овај начин нећете постићи ништа добро. Употреба првог прста не само да повећава број прстију који се користе у свирању, већ и даје кључ за све врсте апликатура (Алексеев, 1972: 42).» Ипак, ма колико био иновативан за то вријеме и имајући у виду предности које смо навели, овакав тип апликатуре има и недостатака у виду ергономије. Уколико разматрамо Це-дур љествицу одсвирану на овај начин, уочавано да пети прст долази после четвртог при свирању љествице у једној октави (уколико кроз двије, онда на мјесто петог долази други прст), што је прилично неудобно јер пети прст мора да одсвира „кроз“ ред при чему долази до проблема јер је четврти прст знатно дужи и таква позиција тешко дозвољава петом прсту да дохвати тон *це*. У том случају комплетна шака мора да заузме другу позицију због петог прста или од почетка или непосредно прије притиска ноте *Це* и самим тим опет се појављују одређене компликације. У првом случају, наравно у зависности од ергономије шаке извођача, хипотетички, положај руке није погодан и удобан осталим прстима, док у другом долази до сувишног покрета који успорава брзину извођења. Иако показујемо недостатак само на примјеру дурске скале, јасно је да оваква опција свирања петим прстом «преко реда» после четвртог није удобна ни у једном низу. Такође је јако упитна с аспекта ергономије и употреба четвртог прста после трећег у дурским скалама другог реда и трећег реда, и овај пут четврти прст свира «преко реда» после дужег трећег прста.

Још једна од варијанти извођења, која смо пронашли у уџбенику Осокина, а према нашем мишљењу и у нашем случају показала као једна

⁹А. Н. Романов је у једном од својих мастер часова управо говорио о овом положају наводећи да када хоће да одсвира брзо и јасно користи први прст и овакав положај руке. Романов, А.Н. *Некоторые рекомендации для педагогов ДМШ*. Новосибирск. <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJh15Uluow>

од најефикаснијих и у погледу ергономије најудобнија, јесте варијанта у којој је рука потпуно отворена, користе се ресурси петоредне клавијатуре, те на тај начин омогућава изузетну брзину и лакоћу приликом извођења пасажа на бази љествица, гдје сам аутор наводи да се све љествице могу извести са два, умјесто три образаца апликатуре (Осокин, 1976). Њествице трећег реда је такође могуће изводити по принципу ове варијанте, уз минималну корекцију, положај руке остаје перпендикуларан. Недостатке ове апликатуре треба тражити прије свега у отежаном размишљању у оквиру тоналитета, те се стога она не савјетује одмах на почетку при преласку, у каснијим етапама свакако.

Почетком 20. вијека излази уџбеник Семјонова, који такође даје интересантна рјешења за извођења љествица. С обзиром на композиторски опус Семјонова, али и успјешну извођачку и педагошку каријеру, сматрамо круцијалним проучити варијанте апликатуре које предлаже у уџбенику како би и сам процес учења његових композиција захваљујући томе био знатно олакшан (Семенов, 2003).

Табела 1

Употреба првог прста, смјена позиције десне руке и историјски преглед еволуције методика на примјеру дурских љествица.

Њествице	Варијанта I А. Онегин	Варијанта II А. Полетаев	Варијанта III А. Осокин	Варијанта IV В. Семенов
Први ред - Це, Ес, Фис, А	2, 4, 3, 4, 3 , 2, 4, 2	2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5	1, (2), (3), (4), 1, 2, (3), 4	2, (3), 4, 1, 2, 3, 1, 2 У загради је нога у помоћном реду
Други ред - Цис, Е, Ге, Бе	3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3	1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4	1, 2, (3), 4, 1, 2, 3, 4	1, 2, (3), 4, 1, 2, 3, 4 И 1, 2, (3), 1, (2), (3), 4
Трећи ред - Де, Ф, Ас, Ха	4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4	1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5	1, 2, 3, 1, 2, (3), 4, 5	1, 2, 3, 1, 2, (3), 4, 1

Поред саме љествице, њене елементе (акорде и обртаје, терце, сексте и октаве) такође треба изводити на овај начин кроз више варијанти и у зависности како диктира фактура композиција користити их тамо гдје се чине подесним. Усудићемо се да кажемо да уколико свирамо савремену музику у којој има јако мало елемената тоналитета овако обогаћен арсенал апликатуре биће од огромне користи, нарочито у неким брзим

епизодама композиције гдје је неопходно експлозивно одсвирати неке врсте фактуре, о чему је уосталом говорио и Липс иако се, према нашем личном утиску у књизи није слагао са овом врстом апликатуре у другим контекстима¹⁰.

Још један битан моменат који је свакако вриједан пажње односи се на композиције које су створене од стране извођача на хармоници. Већ при првом сусрету са композицијом у већини случајева можемо примјетити каква је матрица апликатуре композитора, положај руке на инструменту који је уједно и најидеалнији за читање композиције. Овдје преваходно мислимо на читав ред композитора за хармонику који су по свом образовању извођачи, махом на дугметарској хармоници али и врло често композитори, односно диригенти¹¹. Приликом рада на овим композицијама односно читања с листа, барем је тако лично искуство, већ при самом почетку уочавамо апликатуру старе школе, која у неким случајевима је дозвољавала скривање првог прста за гриф клавијатуре. Овако постављена рука извођачима који су промјенили инструмент није стереотипна, па самим тим долази до отежаног читања с листа, те се теже одлучују за исту. Наравно, битно је истаћи да апликатура у току процеса рада на композицији може да се мијења и да треба да остану само оне „најудобније“ варијанте.

Питање квалитетног читања с листа, у склопу рада над репертоаром, није само ствар владања различитим апликатурама и фактурама на инструменту, него заправо и усвајање одређених читавих кординисаних мисаоних процеса чији је само један мали дио тема којом се бавимо у раду. У раду нисмо имали за циљ декодирање ових процеса, али сматрамо да је крајње корисно да буду споменути и тако иницирају све оне који занемарују читање с листа као један од темеља брзог и успјешног савладавања програма, односно значај поставке инструмента и руку на истом. Једно је сигурно, без квалитетног извођачког апарата, нема потпуног умјетничког изражаја.

¹⁰Корисна информација коју проналазимо код Ф. Липса је да је управо тих година био *тајфун расправе* око употребе апликатура са четири и пет прстију. Разлог зашто смо стекли овакав утисак лежи у коментару да је слијепо кориштење апликатуре са пет прстију данак моде иако свирање на овај начин даје велику сигурност у току извођења, ипак, уколико желимо постићи прецизност артикулације треба користити јаке прсте 2, 3, 4 (Липс, 1985). Управо је овај моменат нешто што је заправо и најнеобичније прелазећим извођачима који су навикли на сасвим другачији стереотип апликатуре, те су код њих заправо „јачи“ прсти 1–5, тј. они, које традиционални извођач старе школе на дугметари неће користити толико често.

¹¹Детаљније у: А. П. Басурманов. (2003). *Баянное и аккордеонное искусство - Справочник*.

Закључак

Тема коју смо обрађивали у раду несумњиво заслужује далеко веће обиме рада који би подразумијевали, историјски преглед, примјену најразличитијих врста апликатуре на конкретним примјерима и свакако лично искуство у писаној форми, које у овом случају и те како постоји. Поред чињенице да смо се у раду држали само једне циљне групе – прелазећих извођача, нема сумње да је ово тема актуелна и интересантна и за све оне који дугметарску хармонику свирају од самог почетка. Недостатке које смо учили се односе на занемаривање одређених етапа када је у питању процес извођења након промјене инструмента, а који се углавном односе на избор репертоара, али и на компетенције педагога које у већини случајева и даље остају камен спотицања за овакве извођаче. Па тако и поред првобитних успјеха у погледу наступа на такмичењима, дугорочно остају ускраћени за читав арсенал елемената извођачког апарата, те нови инструмент, односно дугметарска хармоника остаје велика непознаница. Није риједак случај да се у некој од каснијих етапа извођачи врате на првобитни инструмент. Један од кључних значаја рада је приказ прегледа дијела методичких уџбеника у распону од скоро педесет година, који су за неке педагоге на овим просторима непознаница. Такође, у закључном размишљању истичемо да је неопходно да се извођач упозна са што је могуће више апликатурних варијанти, како би сам процес извођења, владања инструментом, осјећај за импровизацију био што већи. Осим тога, како смо и у главном тексту рада навели, широк спектар апликатуре ће помоћи да се препознају апликатурни обрасци композитора, који су уједно и извођачи на хармоници, па ће и сам процес читања с листа њихових композиција бити далеко лакши. У раду нисмо имали амбиције, нити су то оквири истог дозволили да обрадимо све елементе, него је циљ више ишао у смјеру да се код извођача промјени начин размишљања и да се укаже на значај развоја извођачког апарата у овом сегменту.

Недостатак литературе у овој области и свакако мањак интересовања за исту и поред њене актуелности на овим просторима, за нас представља одређену врсту научног изазова на који ћемо у будућности покушати да одговоримо.

Литература

- Агафонов, О., Лондонов, П., Соловьев, Ю. (1980). *Самоучитељ игри на баян*. Агафонов, О., Лондонов, П., Соловјев, Ј. Москва: «Музыка».
- Алексеев, А. Д. (1974). *Из историје фортепијанне педагогике*. *Хрестоматија*. Киев: Музична Україна.
- Акимов, Ю. (1989). *Школа игри на баяне*. Москва: «Советский композитор».

- Алехин, В., Шашкин, П. (1977). *Самоучитель игры на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Бардин, Ю. (1978). *Обучение игре на баяне по пятипальцевой аппликатуре начальный курс*. Москва: «Советский композитор».
- Басурманов, А. П. (2003). *Баянное и аккордеонное искусство справочник*. Москва: «Кифара».
- Басурманов, А. П. (1989). *Самоучитель игры на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Говорушко, П. (1981). *Школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Давидов, М. А. (1997). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. КИЇВ: «Музична Україна».
- Дмитриев, А. И. (1998). *Позиционная аппликатура на баяне*. Санкт-Петербург: «Союз художников».
- Жданов, И. В. (2018). Проблема развития навыков чтения с листа студентов-музыкантов педагогического вуза. *Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review*. Томск: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Томский государственный педагогический университет". С. 57–63.
- Zulić, M. (2005). *HARMONIKA-Osnovni prikaz kroz historijat, literaturu, pedagoška iskustva i predstavnike*. Gračanica: Grin.
- Имханицкий, М. И. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Имханицкий, М. И. Москва: Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Коган, Г. М. (1977). *У врат мастерства*. Москва: Советский композитор.
- Липс, Ф. Р. (1985). *Искусство игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Мирковић, Д. (2019). *Прсторед за дугмерску хармонику: Бе и Це гриф систем*. Нови Сад. <https://www.scribd.com/document/401691227/Dragan-Mirkovi%C4%87-PRSTORED-ZA-DUGMETARSKU-HARMONIKU-B-grif-i-C-grif-sistem> приступ: 1.9.2020.
- Нейгауз, Г. Г. (1987). *Об искусстве фортепианной игры*. Нејхауз, Г. Г. Москва: «Музыка».
- Онегин, А. Е. (1964). *Школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Осокин, А. (1976). *Пособие для исполнителей на баяне с пятирядной правой клавиатурой*. Москва: «Советский композитор».
- Полетаев, А. (1962). *Пятипальцевая аппликатура на баяне правая клавиатура*. Москва: Советский композитор».
- Семенов, В. (2003). *Современная школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Цатурян, К. А. (2001). Чтение с листа. (Цатурян, К. А.) *Теория и методика обучения игре на фортепиано*. Под редакцијом: Каузовой, А. Г., Николаевой, А. И. (Каузовој, А. Г., Николајевој, А. И.) Москва: Владос. С. 126–140 .

Шахов, Г. (1991). *Аппликатура как средство развития профессионального мастерства баянистов и аккордеонистов*. Москва: «Музыка».

SUMMARY

FINGER POSITION ON THE BUTTON ACCORDION AS ONE OF THE PREREQUISITES FOR SUCCESSFUL MASTERING OF THE REPERTOIRE

PhD Ljubo Škiljević

The problem that we are actualizing by presenting the aforementioned work is particularly pronounced following the trend that had its expansion during the late 1980s and early 1990s, which concerned the change of the instrument, that is, the transition for piano to button accordion. In addition to solving many problems (instrument dimensions, expanding repertoire), the transition has collaterally caused others, which primarily relate to skipping certain educational stages mostly during the earlier stages of education, that is, the absence of gradual adoption of certain specific finger patterns that facilitate the adoption of repertoire. On the other hand, the students who have made the transition have already formed to some extent certain habits on the previous instrument related to the finger positions, so the problem of the finger positions on the new instrument was further actualized.

Key words: Elementary music school, accordion, button accordion, finger positions, accordion repertoire

МУЗИКА СВИЈЕТА
(WORLD MUSIC)

SAVREMENO I TRADICIONALNO U STVARALAŠTVU BOSANSKOHERCEGOVAČKOG AUTORA ELEKTRONSKE MUZIKE ADIJA LUKOVCA

Zorana Guja, MA

Univerzitet u Sarajevu,
Muzička akademija Sarajevo
Student doktorskih studija
etnomuzikologije
E-mail: zoranaethno@gmail.com

UDK: 78.031.4

Originalan naučni članak

Sažetak: Posebno mjesto u istoriji muzike zauzima pojava elektronske muzike, čiji razvoj i polje djelovanja možemo pratiti do danas. Njena upotreba je mnogostrana – od umjetničke, popularne, preko filmske, ambijentalne muzike, muzike za pozorište, do muzikoterapije itd. U ovom radu elektronska muzika kao “popularna” muzika je prikazana u djelima Adija Lukovca, jednom od kreativnih simbola moderne muzičke scene u Bosni i Hercegovini. U uvodnom dijelu dati su kratki pojmovi i tumačenja elektronske muzike. Lik i djelo Adija Lukovca je obrađeno u centralnom dijelu rada, sa akcentom na različite (etno)muzikološke elemente i aspekte savremenog i tradicionalnog u muzičkom stvaralaštvu pomenutog autora bosanskohercegovačke elektronske muzike.

Ključne riječi: Elektronska muzika, savremeno, tradicionalno, Adi Lukovac, Bosna i Hercegovina.

XX vijek predstavlja jedan od najdinamičnijih perioda u istoriji koji donosi mnoge promjene na polju nauke, tehnologije, politike, ekonomije, a samim tim i u umjetnosti i muzici. Muzika se u tom periodu opisuje kao pluralizam stilova, tehnika i postupaka, upotreba disonance, što svjedoči o nedostatku jedinstvene slike svijeta i o gubitku sklada između čovjeka i prirode, a ujedno i gubitku unutrašnjeg sklada samog čovjeka. Pojavljuju se različiti tokovi i tendencije, ekspanzija prometa i medija, katastrofe rata, rastući materijalizam kao i nove spoznaje o duhu i materiji (Michaels, 2006). Takođe, odnos prema samom terminu *muzika* i njegovom shvatanju doveo je do promjena poput bruitizma, konkretne muzike, elektronske muzike, nastajanja “nemuzike” i različitih načela kao izražavanja novog, eksperimentalnog, “nepravilnog”, ili pak umjerenog u izrazu, jasnog i “tradicionalnog” u okviru modernizma (Prodanov, 2002).

U vremenu velikog napretka tehnike, nauke i novih kompozicionih metoda, stvorilo se pogodno tlo za razvoj medija elektronske muzike, što je prouzrokovalo više pojava poput nemogućnosti izvođača za savladavanje svih parametara integralnog serijalizma, različiti futuristički muzički pravci kao i upotreba “nemuzičkih” zvukova. Sve prethodno navedeno je otvorilo vrata i zacrtalo novi put umjetnosti kojeg označavamo kao elektronska muzika. Na taj način, ovakva „nova“ muzika zauzela je posebno mjesto u istoriji muzike, čiji razvoj i polje djelovanja možemo pratiti do danas.

Ideja za pisanje ovoga rada nastala je prvenstveno zbog toga što je postojala želja za obradom muzike koju autor privatno sluša, a koja se može uklopiti u tematiku skupa „Savremeno i tradicionalno u muzičkom stvaralaštvu“, bez obzira što pripada domenu „popularne“, odnosno elektronske muzike. Takođe, u Bosni i Hercegovini ne nalazimo mnogo radova koji se bave ovakvom tematikom, kako od strane (etno)muzikologa tako i od strane teoretičara umjetnosti, te je istraživanje ovakve vrste predstavljalo dodatni „izazov“ iz više uglova. U ovom slučaju, glavni cilj rada jeste utvrđivanje elemenata savremenog i tradicionalnog u stvaralaštvu autora domaće, „popularne“ elektronske muzike. Često iz samog predmeta (teme, oblasti, građe) i vrste istraživanja proizilazi i metoda, tj. činjenice uslovljavaju primjenu određenog puta saznavanja. S obzirom da se radi o muzici i autoru za koje možemo reći da pripadaju „savremenom“ korpusu, istraživanje je bilo usmjereno na korišćenje metoda kao što su: istorijska metoda, metoda analize sadržaja, metoda klasifikacije, komparativna metoda, deskriptivna metoda i *case study* metoda, tj. studija slučaja. Iz ugla literature upotrijebljene su različite knjige, članci i radovi, a izvori za istraživanje bili su CD izdanja, internet stranice, video snimak intervjuja (Youtube) i usmena (neformalna) komunikacija. Ono što se posebno izdvaja jeste autobiografija samog Adija u formi rukopisa koja se nalazi u privatnoj arhivi producenta Harisa Ibrahimagića. Savremeno i tradicionalno je tretirano iz više različitih aspekata pri (etno)muzikološkoj analizi, a ogleda se u njihovim razlikama i sličnostima ili preplitanjima u odnosu na različite uglove posmatranja poput odnosa prema tradiciji, odnosno folkloru, korišćenju instrumenata, estetike zvučnosti, notnog zapisa, elektronike uopšte, izvođenja, materijala i slično, što možemo objediniti pod široki pojam *world music*, o čemu će biti više riječi u nastavku rada.

Teško je odrediti precizno vrijeme nastajanja i definiciju elektronske muzike, jer se ona kao pojava različito tretira i nema jedinstveno gledište, a njen je predmet postavljen između medija i stila. U tehnološkom smislu, elektronska muzika se razvija od tridesetih godina XX vijeka, praćena visokim tehnološkim razvojem i novim stvaralačkim idejama. U tom pravcu, pod elektronsku muziku možemo svrstati svaku muziku koja uključuje elektronsku obradu, a njeno izvođenje podrazumijeva intenzivno korišćenje uređaja koji pretvaraju električne impulse u zvuk, čije začetke nalazimo još kod otkrića telefona Alexandera Grahama Bella 1786. godine (Griffiths, 1979). S druge strane, ta podjela se odnosi na porijeklo zvuka i način nastanka zvuka koji se upotrebljava, dok bi u širem smislu termin elektro-akustička¹ muzika obuhvatila “sve produkte kompozicionog rada koji pripadaju muzici, a koriste elektronske aparate u bilo kom vidu, dok bi elektronska muzika bila jedan od oblika njenog ispoljavanja” (Hofman, 1995: 14). Takva muzika se prvenstveno realizovala u profesionalno operemljenim studijima, namjenski

¹ Akustička, jer je u vremenu realnog izvođenja akustička pojava, ali nije sama po sebi.

pravljenim za nove muzičke “poduhvate”. U prve instrumente, koji su bili priprema faza razvoja elektronske muzike, možemo svrstati telharmonijum (1900), teremin (1924), Martenoove talase (1928), traunionijum (1930), zatim izumi melohorda, elektrohorda, sferofona, partiturofona, helertiona, električnih orgulja i drugih proizvođača zvuka (Prodanov, 2002: 131–132). Dalji razvojni put instrumenata za elektronsku muziku je išao od sintetizirajućih do analognih instrumenata, zatim je uslijedila pojava programa poput Music-a, razvoj tranzistora krajem pedesetih godina, otkriće mikroprocesora sedamdesetih i osamdesetih godina, te analogno i digitalno snimanje zvuka, kao i system MIDI protokola (Ibid. 133–140).

Do sredine osamdesetih godina, elektro-akustička muzika se realizovala u različitim oblicima i klasifikacijama prema osobinama zvučnog izvora i prema načinu izvođenja (Hofman, 1995), čija se podjela uglavnom zadržala do danas, naravno uz tehnološki unaprijeđene aparate i sredstva. Uslozňavanje elektronskih medija zahtijevalo je dalju specijalizaciju muzičara, ali je ta specijalizacija djelimično ograničila “raspon estetskih koncepcija”, te zbog avangardnih ideja o “emancipaciji” interpretira kroz improvizaciju, posegla je za estetikom “spontanosti” - kontradiktorno prvobitnoj ideji kontrolisane racionalnosti (Danuser, 2007: 379).

Promjene u muzici koje je donijela elektronska muzika, prvenstveno kod Live-electronic² načina izvođenja, pospiješila je vokalno-instrumentalne nastupe i prodor u pop i rok muziku mladih buntovnih generacija širom svijeta, koristeći elektroničko proizvođenje zvuka i njegovo pojačavanje, kao npr. popularnost i djelatnost *Bitlsa (Beatlesa)*, (Ibid. 377). Te promjene se nisu dogodile samo zbog modernizacije muzičkih sredstava, već zbog “medijamorfoze“ samih medija koje se ogledaju “u načinu muzičke komunikacije i nastaju zbog primene visokih tehnologija u oblasti stvaranja muzike, kao i u procesima tehničkih i ekonomskih mehanizama koji vladaju distribucijom i izvođenjem muzike” (Isaković, 2013: 54).

Na domaćoj, umjetničkoj sceni, elektronska muzika nije bila nepoznanica, te je našla svoje mjesto i u djelima kompozitora “ozbiljne” muzike, počevši od III generacije kompozitora³, čiji opus donosi evropske kompozicione postupke i stilski pluralizam (Čavlović, 2011). Vojin Komadina (1933–1997) je zapravo prvi kompozitor koji je iskoristio elektronsku muziku u svom opusu u djelu nastalom 1973. godine pod nazivom “Smrt majke Jugovića” za kazivača, sopran, bariton, kontrabas, udaraljke, grupu narodnih instrumenata, predmete i magnetofonsku traku (Čavlović, 2011: 208). Nakon Komadine,

² Elektro-akustička muzika koja se izvodi „uživo“.

³ Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini je mlada umjetnička djelatnost koju sa pretpostavkom možemo pratiti od srednjovjekovne Bosne, preko franjevac, do Alekse Šantića kao jednog od prvih kompozitora u BiH, zatim stranih i domaćih kompozitora koji su dosegli nivo evropskog kompozitorstva. Od njih, kao pripreme generacije, možemo sagledati ukupno zrelo kompozitorstvo kroz IV generacije kompozitora (Čavlović, 2011: 164).

slijedi desetina kompozitora koji u svom stvaralaštvu koriste elektronsku muziku na različite načine.

Elektronska muzika, kao poseban medij ekspresije, ima mnogostranu upotrebu – od umjetničke, filmske, popularne, preko ambijentalne muzike, muzike za pozorište, do muzikoterapije, kao i u različitim stilovima i žanrovima. Takođe, njenom pojavom i razvojem otvoreni su novi vidici, znanja i umijeća u oblasti izvodaštva, publike, prostora, notnog zapisa/partitura, forme i slično. U posljednjoj deceniji XX vijeka, popularna⁴ muzika (na prostorima bivše Jugoslavije) se pretežno odnosila na tri muzička žanra - novokomponovanu muziku, turbofolk i dens, kao i na spajanje različitih žanrova, odnosno fuzije označene kao pluralizam. S druge strane, pomenuti pluralizam se tretira „kao stil u kojem se miješa staro i novo, priznaju sve forme umjetničkog sebe-stanja i društvenih sebe-prilika života, kao i način življenja“ tretiran u različitom vremenskom i žanrovskom pravcu, tj. formi (Čavlović, 2016: 125–126). Međutim, Bosna i Hercegovina je, nakon svojevrsne tranzicije i različitih socio-ekonomsko-političkih konteksta, doživjela “alternativnu” muzičku scenu, koja je bila alternativna u odnosu na postojeći “lokalni” okvir, a u isto vrijeme je predstavljala i “mejnstrim” (mainstream) na globalnom novou (Toska, Hadžić, 2016: 488). Jedan od takvih primjera alternativne bosanskohercegovačke muzičke scene je Adi Lukovac, *pionir*⁵ elektronske popularne muzike u Bosni i Hercegovini.

⁴ Popularna muzika, bilo koja komercijalno orijentisana muzika, prvenstveno je namijenjena primanju i uvažavanju široke publike, uglavnom u književnim, tehnološki naprednim društvima u kojima dominira urbana kultura. Za razliku od tradicionalne narodne muzike, popularnu muziku pišu poznati pojedinci, obično profesionalci, i ne razvija se procesom usmenog prenosa. Istorijski gledano, popularna muzika bila je bilo koji nepristrani oblik koji je stekao masovnu popularnost - od pjesama srednjovjekovnih ministrela i trubadura do elemenata likovne muzike namijenjenih maloj, elitnoj publici, ali koji je postao široko popularan, v. <https://www.britannica.com/art/popular-music#accordion-article-history>, datum posjete: 15.11.2019.

⁵ <https://radiosarajevo.ba/metromahala/lica/sjecanje-na-adija-lukovca-pionir-elektronske-muzike-u-bih/229309>, datum posjete: 15.10.2019.

Slika 1.Adi Lukovac⁶

Adi Lukovac rođen je 6.9.1970. u Sarajevu. Već krajem osamdesetih godina započeo je rad na polju DJ-inga i ostvario kontakte sa DJ-evima bivše Jugoslavije i Evrope. Svoje prve muzičke projekte je „sproveo u djelo“ po sarajevskim klubovima, predstavljajući svoja ostvarenja na polju elektronske muzike. Nakon nekoliko godina, postao je član Asocijacije jugoslovenskih DJ-eva, a zatim osniva bend *Bass line* koji je ujedno i jedan od začetnika „moderne elektronske eksperimentalne scene bivše Jugoslavije“ (Autobiografija Adija Lukovca, rukopis, 1997: 1, arhiv Harisa Ibrahimagića). Adi je sa pomenutim bendom snimio nekoliko demo snimaka i započeo rad na prvom i ujednom jedinom videu, a njihovo dalje djelovanje prekida rat.

Zatim se utemeljuje bend *Ornamenti*, kojeg su pored Adija činili Brano Jakubović (sampler), Vedran Mujagić (bas) i Adnan Zilić (gitara).⁷ Snimaju prvi demo „Na dan naše smrti“ sa kojim se bend predstavlja na lokalnoj

⁶ Preuzeto sa:

https://storage.radiosarajevo.ba/image/392648/1180x732/Adi_Lukovac_Foto_Facebok3.jpg

⁷ „Nakon rata došla je i „nova“ muzika i sa zapada i sa istoka, a najpopularnija je bila elektronska muzika koju su svi objeručke prihvatili. Ta muzika je omogućila i novi muzički doživljaj i spravu koja je mogla da 'napravi čudo', a to je sampler. Jedini sampler se prodavao i to preko oglasa u novinama, a kada smo pokucali na vrata u želji da ga kupimo, vrata nam je otvorio Adi Lukovac koji se tek vratio u Sarajevo. Došli smo da kupimo sampler, a izašli smo sa idejom za dodatnu opremu i stvaranjem zajedničkih stvari“, Brano Jakubović,

https://www.youtube.com/watch?v=cSGI4Mm_JIc, datum posjete: 10.11.2019.

alternativnoj stanici radio „Zid“⁸ i izdaju dva CD-a *Pomjeranja (Movements)*⁹ i *Fluid*¹⁰. Nakon koncerta “Rock Under The Siege A” odlazi u Prag gdje nastupa zajedno sa tri sarajevska „alter“ benda. Nakon povratka u Sarajevo, kraći period bio je član benda *Lezi majmune*, a zatim ponovno nastupa na koncertu “Rock Under The Siege B”. Takođe, Adi je sa svojim saradnicima osmislio slogan/kovanicu PSW (Post War Sound) kao simboličku etiketu vlastitog rada, čiji zvuk odražava duhovna i materijalna iskustva iz rata. Zatim definitivno otvara svoj studio¹¹ i započinje rad na novom materijalu gdje vrši eksperimente spoja „ethno sounda i elektronike“ (Ibid. 1997: 2). Nakon višemjesečnog rada na novom materijalu uključuje nove ljude u rad i zajedno sa njima osniva projekat *Adi Lukovac & projekat masque* za izdavanje „prvog elektro-eksperimentalnog materijala sa motivima tradicionalnog ethno sounda i širenje novih progresivnih ideja na prostorima BiH, a i šire“ (Ibid. str. 3).

Muzika Adija Lukovca se mogla čuti i na mnogobrojnim festivalima elektronske muzike širom Evrope poput: *Arezzo Wawe Love Festival* (Arezzo, Italija, 1998), *Forbidden Fruits of Civil Society festival* (Utracht, Holandija, 1998), *Fiesta de la Musica* (Milano, Italija, 1999), *Otranto festival* (Otranto, Italija, 1999), *Biennale di giovani artisti* (Rim, Italija, 1999), *Arvikafestivalen* (Arvika, Švedska, 2000), *Ethno Ambient Festival* (Solin, Hrvatska, 2000), *Ethno Urban Festival* (Celje, Slovenija, 2001), *Balkan Black Box* (Berlin, Njemačka, 2001), *EXIT Festival* (Novi Sad, SiCG, 2003), što mu je omogućilo i da ostvari saradnju te i izda CD-ove u poznatim producentskim kućama u Britaniji, Italiji i Francuskoj.¹² Takođe, učestvovao je u pozorišnim

⁸ Sarajevska nezavisna stanica Radio ZID započela je sa djelovanjem krajem 1992. kao jedna od ključnih ratnih inicijativa i postala je mjesto okupljanja najtalentovanijih “alternativnih” umjetnika iz oblasti muzike, odnosno kulture i umjetnosti. "ZID" je govorio i o užasu izolacije, nasilja i političkim podjelama, ali i o spremnosti ljudi da sruše ove barijere. Logo ZID-a, nadahnut detaljem iz 1559. godine - slika Pietera Bruegela, prikazao je ljudski lik koji je glavom udario u zid - zid koji bi ta osoba mogla zaobići, ali umjesto toga izabrao je da mu se suprotstavi (Kurtović, 2015: 200–205).

⁹ PWS Records, BiH, 1999.

¹⁰ Magaza/PWS Records, BiH, 2001. i dva reizdanja Dallas Records, Croatia/Slovenia, 2001. godine i EMI, Italy, 2002.

¹¹ “Napravili smo naš mali demo studio (Atari kompjuter, dva zvučnika, klavijatura, sampler i hard disk recorder) u kojem smo htjeli da snimamo za sebe i za druge ljude. Odlučili smo se za zajednički rad jer Adi imao jednu vrstu intuitivnog znanja u smislu poznavanja tehnologije“, Brano Jakubović.

„Poslije mnogo selidbi konačno smo se skrasili u prostorijama studentskog IFM radija u bivšoj kasarni Maršal Tito, tj. u dotadašnjoj portirnici gdje je snimljeno desetine snimaka i pjesama i za sarajevske bendove poput Konvoja i Lake te nekoliko pjesama za album Dine Merlina *Sredinom*“, Vedran Mujagić,

https://www.youtube.com/watch?v=cSGI4Mm_JIc, datum posjete: 10.11.2019.

¹² *My Left Pussy Foot compilation* for „Pussyfoot Records“ (UK) 1999, compilation features: Howie B, Naked Funk, Spacer, etc, *Il Ponte* za FMD Italy, 1999. i *RFI Electronic Music Awards* kompilacijski CD (Francuska), 2001.

i filmskim projektima kao što su *A Journey To The Moon* Srđana Vuletića, *Sindrom* Ines Tanović, *Proces* Almira Jukića, *To je raj lutka moja* Davora Diklića, *Bijesni Orlando* Aleša Kurta, *Remake* i *Soldiers from Inshimore* Dine Mustafića itd.¹³

Dobitnik je velikog broja nagrada i priznanja među kojima se izdvaja nagrada za najbolju scensku muziku za muziku u predstavi „Tvrđava“, (Tasić, 2003: 32) kao i tri nagrade *Davorin* 2002. godine za najbolju instrumentalnu izvedbu (Adi Lukovac), nagradu za novi zvuk (Adi Lukovac i *Ornamenti*) i za video spot godine („*Explain*“ Adi Lukovac i *Ornamenti*)¹⁴. Posljednji nastup sa *Ornamentima* je odsviran 2002. godine na „Baščaeršijskim noćima“ kada su bili predgrupa Manu Čau. Adijev posljednji, ujedno i najuspješniji projekat bila je muzika za film *Remake*, koja se našla i na posebnom CD izdanju zajedno sa bonus numerom „*Hazurila*“ iz pomenute nagrađene pozorišne predstave „*Tvrđava*“, reditelja Sulejmana Kupusovića.¹⁵ Nažalost, saobraćajna nesreća i iznenadna smrt 18.6.2006. godine odnijela je još jedan život, veliko ime i umjetnika koji je definitivno ostavio neizbrisiv i dubok trag u muzičkom životu Bosne i Hercegovine.

Muzika Adija Lukovca bila je inovativna, nova, drugačija i mogla se porediti sa zvukom tadašnje svjetske elektronske scene, nastala „u kolektivnoj blokadi uma i duha“ koja kvalitetom svoje umjetnosti može razgovarati sa cijelim svijetom, izvan lokalnih nacionalnih, društvenih i političkih barijera (Toska, Hadžić 2016: 495). *Industrial, ambient, ethnoambient, dub, dark wave* su neki od opisa i određenja njegove muzike, koju je definitivno teško staviti u jedan okvir. Međutim, ono što se posebno izdvaja jeste Adijevo često spominjanje i isticanje termina „ethno sounda“ i njegovih tradicionalnih motiva, što se može podvući pod pojam *world music*,¹⁶ čija je jedna od karakteristika gotovo svih naših autora primjena muzike sa Balkana, prilagođena na razne načine. Pomenuti termin je korišten i kao oznaka alternativne muzičke produkcije i scene koja je pravila jasnu razliku od turbofolk muzike uvođenjem odrednice etno, bez obzira što i jedna i druga koriste i imaju folklor kao zajedničko ime (Jakovljević, 2011: 13). Drugim riječima, to je „mjesto susreta tradicionalne muzike, medija i tehnologije“ u kojoj se tradicionalna muzika prilagođava i predstavlja kao vid popularne muzike, dobijajući drugo, novo značenje, kontekst i funkciju drugačiju od prvobitnog.

Značaj ovakve muzike, u koju možemo uvrstiti i Adijevu, se ogleda u tome što je ona lokalna i globalna pojava sa posebnim odnosom prema prošlosti, prikazujući na taj način razne identitete. U tom smislu, muzika

<https://gramofon.ba/artists/lukovac-adi/>, datum posjete: 10.11.2019.

¹³ Ibid.

¹⁴ <http://davorin.ba/nagrada/2002.htm>, datum posjete 11.11.2019.

¹⁵ <https://gramofon.ba/releases/remake/>, datum posjete: 10.11.2019.

¹⁶ World music se može tretirati kao specifična kategorija sa estetskim i stilskim karakteristikama i spojevima, odnosno fuzijama, pa i spojem urbanog i ruralnog.

posmatrana kao kulturni fenomen može biti predstavljena i kao vrsta komunikativnosti čijim se procesom uspostavljaju relacije između muzike kao sociokulturne kategorije s jedne i čovjeka/kulture sa druge strane, a što rezultira formiranjem identiteta, bilo individualnih, kolektivnih, lokalnih i drugih (Ristivojević, 2013: 441). Odnos lokalno-globalno i muzika može biti posmatran kao susret lokalne muzičke prakse sa muzikom „drugog“ (u širem smislu) i drugih pristupa u izvođenju i shvatanju muzike. Ako tome dodamo odnos autora prema prošlosti, možemo da uočimo različita viđenja i primjene tradicionalnog, odnosno savremenog. Neki od tih odnosa se ogledaju u upotrebi tradicionalnih instrumenata, specifičnog vokalnog kolorita, tekstualnog sadržaja, zatim kroz otvorenost publike i javnosti kroz doživljaj prošlosti kao „povratka kroz muziku“ ili nešto što je od posebnog interesa i značaja, nešto egzotično ili sentimentalno. Jedna od estetika savremene muzičke prakse vezana je gotovo isključivo za njenu emotivnu poruku, što dodatno pojačava njenu efikasnost.

Odnos prema prošlosti, tj. tretiranje muzičkog folklora je višeznačno te se navodi kao „tradicionalni“ element. Prvi i osnovni oblik jeste rekonstrukcija, odnosno prenošenje zapisa (zvučnog, notnog) u što izvornijem obliku, težeći da izvedba bude najpribližnija originalu, što predstavlja jednu vrstu reinterpretacije. Takvi oblici su zastupljeni kod „specijalizovanih“ grupa koje jako dobro poznaju materiju kojom se bave, težeći da „skinu“ svaki parametar originalne izvedbe (Jakovljević, 2011).

Drugi oblik jeste oblik rivajvl (revival), kao način prilagođavanja muzike zbog što lakšeg uklapanja u savremeni kontekst, bez gubljenja autentičnosti, što se najviše odnosi na obrade – manje promjene u ritmu, melodiji, tekstu i stilu uz dodavanje novih elemenata. Obrade su česte u repertoarima mnogobrojnih grupa, ansambala, horova, KUD-ova, želeći na taj način predstaviti svoj „etno“ zvuk sa manjim intervencijama, ali sa osnovnom i uvijek prepoznatljivom bazom napjeva ili svirke.

Ono što možemo prepoznati u stvaralaštvu Adija Lukovca u ovom domenu jeste oblik/princip prilagođavanja, tj. modernizacije koja podrazumijeva svaku upotrebu tehnologije sa prisustvom elemenata tradicionalne narodne muzike koji se izvode najčešće putem elektronskih instrumenata kao i na tradicionalnim instrumentima. Navedeni oblik karakteriše slobodnija obrada muzičko-folklornog materijala sa većim izmjenama i interpretacijom, gdje je muzički folklor i dalje prepoznatljiv kao muzički uzor. Simulacija je posljednji oblik koji podrazumijeva originalnu autorsku kompoziciju pisanu po uzoru, „u duhu“ tradicionalne narodne muzike u kome se imitira ili simulira prisustvo, forma, stil, karakteristika zvuka, bez pojave citata ili motiva (Ibid). U tom slučaju, upotreba tradicionalnog instrumenta je dovoljna poveznica kao asocijacija na muzički folklor (sa svim svojim karakteristikama), dok se kod simuliranja elektronskim instrumentima ogleda u kreiranju „atmosfera“ muzičkog folklora na različite načine. S toga, za prikaze takvih primjera uzete su

numere sa najreprezentativnijeg pomenutog CD-a *Remake*¹⁷, kao i pojedini singlovi sa drugih albuma, koji pokazuju odnos „savremenog“ i „tradicionalnog“.

Nit' je vedro, nit' oblačno je poznata sevdalinka koja je našla svoje mjesto i poslužila kao inspiracija za stvaranje istoimene kompozicije. Ono što je uočljivo „na prvo slušanje“ Adijeve verzije jeste citatnost, odnosno korišćenje melodije u izvornom obliku. Međutim, ono u čemu se otišlo korak dalje je dijalog, muško-ženska priča u izvođenju Maria Drmača i vrsne interpretatorke sevdalinke Emine Zečaj. Taj gest se može tretirati i kao vrsta slobode koju u sebi nosi sevdalinka kao takva, dajući mogućnost izvedbe bez obzira na rod, te istovremeno posmatranje tog dijaloga i kao monologa, jer nije predstavljen u antifonom smislu već kao duet. Tekstualni sadržaj je, za razliku od izvornog, iznijet u skraćenoj verziji, tj. početne dvije strofe pjesme. Dodatni „tradicionalni“ element jeste zvuk instrumenta koji služi za pratnju takvog oblika gradske narodne muzičke tradicije - saza.

Kao što je rečeno, kompozicija *Hazurila* je prvobitno nastala kao muzika za predstavu, te se kasnije našla na CD-u *Remake* kao bonus traka. Već sam naziv (*hazurila*)¹⁸ govori o „tradicionalnom“ elementu, odnosno pjesmi koja se izvodila u svatovskom običaju kada djever/đever izvodi mladu te se poziva povorka na „putovanje“¹⁹, dalji „neizvjesni“ put. Analizom građe i izvornih

¹⁷ CD *Remake*: 1. Remaquiem, 2. Il je vedro il oblačno, 3. Istihare, 4. Tema No. 2, 5. Welcome, 6. Odlazak, 7. Hazurila. Adi Lukovac – producirao, komponovao, aranžirao, remiksao i izveo. Gostujući muzičari: Mehmed Gribajčević – saz u pjesmi „Il je vedro il oblačno“; Dunja Rihtman – vokal u pjesmi „Hazurila“; Mario Drmač – vokal u pjesmi „Il je vedro il oblačno“; Emina Zečaj – vokal u pjesmama „Il je vedro il oblačno“ i „Istihare“; Brano Jakubović – ritmovi, udaraljke i semplovanje u svim pjesmama; Vedran Mujagić – bas u pjesmama „Tema No. 2“ i „Hazurila“; Adnan Zilić – gitara u pjesmi „Odlazak“; Aziz Čeho – zurne u pjesmi „Remaquiem2“. Producirano u studiju PWS, Sarajevo 2002–2003. Miksao i masterizirao: Adi Lukovac. Izvršni producent: Edin Zubčević. (C) & (P) Gramofon 2003. <https://gramofon.ba/releases/remake/>, datum posjete: 10.11.2019.

¹⁸(H)*azur* – „Čauš riče, dabulhana riče: Hazur, hazur, kićeni svatovi! Hazur svati i hazur djevojka!“ „Da su hazurkićeni svatovi“, „Dvije puške u njedrima rani, koje su mu vazda hazurane“. *Hazurola, hazurala, hazurila* (ar.- tur.) – spremni da ste, spremajte se! „Hazurola, kita i svatovi“, „Hazurala, gospodski svatovi“, „Azurala, kita i svatovi“, (Škaljić, 1966: 324–325).

¹⁹Neki od primjera su: „Dižite se, kićeni svatovi! Kasno nam je, a daleko nam je, tisni klanci, a dugi konaci. Prijatelju, na tvoje poštenje, spremaj nama kićene svatove. Ako nama svatovi zakasnu, psovaće i kućnog domaćina. Azurila, kita i svatovi, već je vrijeme da se rastajemo“ (Kupres), „Azurila, kićeni svatovi, tijesni klanci, a dugi konaci, tuđa zemlja kalauza nema, tuđi ljudi, ne znamo im čudi, dugi danci, kaloviti klanci“ (Ljubinja), „Azurila, kićeni svatovi, tvrdi klanci, kalauza nema, svom se domu putovati mora. Naš domaćin nama se priprema, jer dolazi kita i svatovi“ (Mišeljići), „Spremajte se kićeni svatovi! Kasno vam je, a daleko vam je, tijesni klanci, a kratki danci. Svaka sreća s vama polazila, a nesreća s putaa silazila, dušmani vam pod nogama bili“ (Potoci, Mostar) itd. (Rihtman, 1986: 230).

napjeva može se utvrditi da je za ovo izvođenje iskorišten originalni tekst sa specifičnim dodacima riječi eksklamativnog tipa (*e, he, hej*)²⁰, što je jedna od osobina građenja melostrofe u starijim seoskim oblicima. Citati nisu upotrijebljeni, ali melodija ima obrise ovakvih poznatih svatovskih napjeva sa izrazitom melizmatikom, dok se asocijacija na stariju seosku tradiciju koristi povremena pojava dvoglasa, tj. rada sa osnovnom dionicom koje se može posmatrati i kao prirodni „eho“ (ako uzmemo u obzir da su pjesme u izvornom obliku izvođene na otvorenom, „putem“). Ono po čemu se *Hazurila* izdvaja jeste svojevrsni omaž Dunji Rihtman-Šotrić, jednoj od najvažnijih ličnosti u bosanskohercegovačkog etnomuzikologiji, a i šire, jer je upravo njen vokal snimljen za ovu pjesmu i na taj način ostao vječno urezan u takvo posebno djelo.

Specifičan prikaz tradicije kroz vokalno-instrumentalni segment jeste kompozicija *Put/Jorney* u kojoj prepoznamo zvuk harmonike, i saza sa kvartnim kontinuirajućim odnosom žica, bordunom i melodijom, zatim ženski element tradicionalnog pjevanja starijeg seoskog sloja poput imitiranja zvuka gange sa glotalnim udarima, sazvučjem sekunde i uzlaznog glisanda kao i korišćenje uzvika *hoj*.

Kao referiranje na tradicionalno, odnosno komponovanje „u duhu“ duhovne muzike, možemo tumačiti i kompoziciju *Istihare*²¹, koja predstavlja vid molitve, traženje za sebe onoga što je dobro. Emina Zečaj je ponovo svojom interpretacijom uobličila pomenuto djelo, a povjereno joj je pisanje i *lirike* (teksta) i *kajde* (napjeva, melodije).²² *Istihare* se izdvajaju po posebnoj atmosferi, smirenosti i motivskoj pratnji koja se ponavlja, dajući efekat repetitivnosti i fokusiranosti, bez obzira na osnovnu vokalnu melizmatičnu melodiju.

Kompozicija *Saz* predstavlja Adijevo viđenje zvuka saza kao izrazito „bosanskog“ instrumenta koji je našao svoje novo ruho. U cijeloj kompoziciji (koja traje relativno kratko 1':46", za razliku od ostalih) uočavamo dva kontrastna dijela. Prvi dio je slobodnije forme i tretira različite tonove i zvukove zbog pravljenja specifične „atmosfera“, gdje se, bez obzira na slobodniji okvir, može razaznati skriveni „puls“ i bordun²³ na osnovnom ležećem tonu, čineći tako poveznicu i kontinuitet sa drugim dijelom koji donosi osnovnu melodijsku liniju na saz u razrađenu na specifičan način. Zajednička crta između „tradicionalnog“ zvuka saza i ove verzije jeste sam

²⁰ „Aj, azurila, kićeni svatovi! Aj, kasno nam je, aj, daleko nam je, e, he, he!“.

²¹ <https://www.n-um.com/ispravno-shvatanje-i-obavljanje-istihara-namaza/>, datum posjete: 12.11.2019.

²² „Istihare, istihare, istihare klanjaj majko meni. Ko mi ukra', ko mi ukra', aj ukrahu mi majko, moju dragu, moj dunjaluk bijeli, bijeli, bijeli“.

<https://www.facebook.com/335210646601261/posts/istihare-istihare-istihare-klanjaj-majko-meni-ko-mi-ukra-ko-mi-ukra-aj-ukrahu-mi/359464690842523/>, datum posjete: 12.11.2019.

²³ Bordun se vokalnoj tradicionalnoj muzici koristi i kao poseban oblik prve (novije) sa izraženim zadržavanjem drugog glasa na završnom tonu (Karača Beljak, 2014: 75).

kvalitet i boja zvuka koji su sačuvani, kao i ležeći, tonovi pratnje, dok je tonski niz promijenjen, tj. iskorišćeni su samo oni tonovi za potrebe stvaranja nove melodije koja, uz dodati aranžman i izrazite udaraljke, podsjeća na neki novi obredni ples ili mantru imaginarnog podneblja.

Requiem je zapravo jedan oblik kolaža sastavljenog od više djela simbolične kovanice od riječi remake i requiem, što se može protumačiti kao „stanje duha“ i cjelokupan zvučni ambijet oslikan kroz ovo instrumentalno djelo sa vokalnim motivima na vokalima *aj* i *i*. Od tradicionalnih instrumenata ukomponovanih u spomenuto djelo susrećemo zurne, koje svojom specifičnom bojom daju poseban ugođaj ponavljanjem jednog motiva, a kasnije grade odnos pitanje-odgovor i solo.

Tekstualni sadržaj pjesama koje nisu bazirane na „tradicionalnoj“ osnovi, već se radi o „savremenosti“ zapravo nam daju slike iskazane jednostavnim rječnikom, ali sa dubokim značenjem i estetikom. U njima možemo „isčitati“ pojedine tokove svijesti, propitivanje sebe i svog mjesta u svijetu, kao i razna metafizička značenja i stanja.

Sa „savremenog“ aspekta stvaralaštvo Adija Lukovca se može posmatrati iz više aspekata; koja, generalno, važe za savremenu muziku. Estetika zvučnosti je drugačija u odnosu na „tradicionalno“ shvatanje tona, odnosno zvuka, gdje u ovom smislu korišćenje tonova tretira artikulisane i neartikulisane tonove, tj. i zvukove i šumove. Notni zapis u klasičnom smislu ne postoji, već se nalazi paralela u odnosu komponovanje – zvučni zapis – izvođenje. Promjene tempa, dinamičkog raspona i artikulacije kao i ritmička sinhronizacija su omogućene na visokom nivou i veoma precizino, a forma je najčešće razvojnog tipa ili je rezultat improvizacije, promjene i/ili otvorenosti, odnosno slobode. Takođe, uočava se upotreba CD plejera, gramofona, ploča, različitih muzičkih softvera i programa, a kao poseban efekat ističe se mogućnost prenosa zvuka u drugi prostor i manipulacija njime.

Producent i kao stvaralac muzičkog djela snima ili kreira pretežno kraće zapise koje kasnije obrađuje i kombinuje, stvarajući njihove međusobne ritmičke odnose čija je struktura, uslovno rečeno, preuzeta iz „klasične“ muzike. Ono što se može naći kao još jedna poveznica između „klasičnog“, „tradicionalnog“ i „savremenog“ jeste odnos interpretatora i DJ-a, gdje se djelatnost DJ-a ogleda se u smještanju određene numere elektronske muzike u širi kontest numera istog stila, a zatim i u njihovom spajanju i stvaranju cjeline DJ seta, imajući slobodu u interpretaciji konkretnih naznaka za tempo, dinamiku i raspoloženje itd. (Milenković, 2015: 476–478).

Uzimajući sve prethodno navedeno u obzir, pogledi iz ugla „savremenog“ i „tradicionalnog“ te njihove analize, mogle bi se svesti i posmatrati sa još dodatnih aspekata, što bi svakako premašilo okvire ovoga rada. Kao zaključak može se reći da kreiranje muzike pomoću elektronskih instrumenata nije nova i nepoznata pojava, pogotovo u savremenom svijetu gdje se elektronika koristi u svakom segmentu od stvaranja, manipulisanja parametara, u uređivanju i distribuciji. Metode citiranja, parafraziranja, simuliranja i modelovanja su jedna od odlika postmoderne, što svakako uključuje i ovu vrstu muzike,

svrstavajući je na taj način i u široko postavljeno polje *world music scene*, što postavlja tanku liniju između prošlog i trenutnog, odnosno budućeg. Sa tradicionalnog aspekta izdvaja se korišćenje tradicionalnih instrumenata poput saza, šargije, zurne i oblik borduna. Ako tome dodamo široku upotrebu klavijatura i semplovanja rezultat jeste jedinstven spoj muzike koji uključuje specifične instrumentalne zvukove, elektronske ritmove kao i dočaravanje i doživljavanje prostora, čija ukupni zvuk istovremeno zavisi od prostornog efekta kako bi se mogao u potpunosti doživjeti. Ovakav pristup ogleda se kroz “prvi elektro-eksperimentalni materijal sa motivima tradicionalnog ethno sounda” (Autobiografija Adija Lukovca, rukopis, 1997: 3) koji je stajao rame uz rame sa tadašnjim aktuelnim svjetskim zvukom, ispoljenim kroz Adijev specifičan i individualan muzički i kulturni stil u okviru alternativne muzičke scene u Sarajevu, odnosno u Bosni i Hercegovini. Svojim djelovanjem i „projektima“ dao je vjetar u leđa i otvorio put mnogim generacijama i umjetnicima kao što su Dubioza kolektiv, Basheskia, Vuneny, Velahavle itd, a svojom muzikom, i tekstovima i pogledima na svijet omogućio je specifično viđenje umjetnosti, nastojeći objasniti suštinu ljudskog bića i bitisanja.

Literatura:

- Čavlović, Ivan. (2016). *Eseji o muzici ili nacrt za socijalnu historiju muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Danuser, Hermann. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Denona.
- Griffiths, Paul. (1979). *Guide to Electronic Music*. Bath: Thames & Hudson.
- Hofman, Srđan. (1995). *Osobnosti elektronske muzike*. Knjaževac: Nota.
- Isaković, Smiljka. (2013). Umetnička muzika u virtuelnom svetu multimedije. *Časopis za upravljanje komuniciranjem*, br. 27, godina VIII, str. 51–66.
- Jakovljević, Rastko. (2011). *World music u Srbiji – tradicije, poreklo, razvoj*. Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Karača Beljak, Tamara. (2014). *Zvučni krajolici: pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Kurtović, Larisa. (2015). „The Paradoxes of Wartime ‘Freedom’: Alternative Culture during the Siege of Sarajevo”. U Bojan Bilić i Vesna Janković (ured.). *Opiranje zlu: (Post)Jugoslovenski antiratni angažman*. Zagreb: Jesenski i Turk. str. 197–224.
- Michels, Ulrich. (2006). *Atlas glazbe 2*. Zagreb: Golden marketing-tehnička knjiga.
- Milenković, Dušan. (2015). “Produkcija i interpretacija nemelodične elektronske muzike – promišljanje delatnosti muzičkih producenata i disk-džokeja”. Zbornik radova sa naučnog skupa *Balkan Art Forum: Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije* (Niš, 10–11. oktobar 2014). U Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović (ured.). Niš: Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti Niš. str. 471–483.
- Prodanov, Ira. (2002). *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti.

- Rihtman, Cvjetko. (1986). *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. Svatovske pjesme*. Knjiga XXV, Odjeljenje društvenih nauka, knjiga 21. U Vlado Milošević (ured.). Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.
- Ristivojević, Marija. (2013). Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi* 8 (2). U Dragana Antonijević (ured.). Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju. str. 441–451.
- Škaljić, Abdulah. (1966). *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost.
- Toska, Amra, Hadžić, Fatima. (2016). „Transformacije popularne muzike nakon raspada Socijalističke Jugoslavije. Bosanskohercegovačka ‘postdejtonska’ alternativna muzička scena“. U Fatima Hadžić (ured.). *Muzika u društvu*, zbornik radova sa 9. Međunarodnog simpozija “Muzika u društvu”, Sarajevo, 23–26. oktobar 2014. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, str. 488–498.
- Tasić, Ana. (2003). „Vesti iz bosanskohercegovačkih pozorišta“. *Ludus* (Ex YU), Godina XI, br. 106, 28. jun 2003. Beograd: Savez dramskih umetnika Srbije, str. 32.
- Privatni arhiv Harisa Ibrahimagića, autobiografija Adija Lukovca u rukopisu. Sarajevo, 1997.

Internet izvori:

- <https://radiosarajevo.ba/metromahala/lica/sjecanje-na-adija-lukovca-pionir-elektronske-muzike-u-bih/229309>, datum posjete: 15.10.2019.
- https://storage.radiosarajevo.ba/image/392648/1180x732/Adi_Lukovac_Foto_Facebok3.jpg, datum posjete: 25.11.2019.
- <https://www.britannica.com/art/popular-music#accordion-article-history>, datum posjete: 15.11.2019.
- <https://www.facebook.com/335210646601261/posts/istihare-istihare-istihare-klanjaj-majko-meni-ko-mi-ukra-ko-mi-ukra-aj-ukrahu-mi/359464690842523/>, datum posjete: 12.11.2019.
- <https://www.n-um.com/ispravno-shvatanje-i-obavljanje-istihara-namaza/>, datum posjete: 12.11.2019.
- <https://gramofon.ba/releases/remake/>, datum posjete: 10.11.2019.
- <http://davorin.ba/nagrada/2002.htm>, datum posjete 11.11.2019.
- <https://gramofon.ba/artists/lukovac-adi/>, datum posjete: 10.11.2019.
- https://www.youtube.com/watch?v=cSGI4Mm_JIc, datum posjete: 10.11.2019.

SUMMARY

CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN CREATIVITY OF BOSNIAN-HERZEGOVINIAN AUTHOR OF ELECTRONIC MUSIC ADI LUKOVAC

Zorana Guja, MA

The emergence of electronic music occupies a special place in the history of music, whose development and field of activity can be traced to this day. Its use is versatile - from artistic, popular, film, ambient music, theater music, music therapy, etc. In this work, electronic music was covered in the works of Adi Lukovac, one of the creative symbols of the modern music scene in Bosnia and Herzegovina. The introductory section presents brief concepts and interpretations of electronic music. The character

and work of Adi Lukovac are deal with in the next part, and in the main part of the work, the emphasis is place on different (ethno)musicological elements and aspects of contemporary and traditional in the creative work of the aforementioned author of electronic music. In this case, we highlight traditional instruments such as saz, šargija, zurne and bourdon shapes. Added to the extensive use of keyboards and sampling, the result is a unique blend of music that contains specific instrumental sounds, electronic rhythms as well as evoking and experiencing the space that the overall sound needs to depend on the spatial effect in order to be sufficiently complete. This approach is the result of the "first electro-experimental material with traditional ethno-sound motifs" that stood side by side with the current world-class sound, professed through Adi's specific and individual musical and cultural style. With his work and "projects" he gave the wind in the back and opened many generations and artists for different ways and own styles through electronic music.

Key words: Electronic Music, Contemporary, Traditional, Adi Lukovac, Bosnia and Herzegovina.

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

78(082)

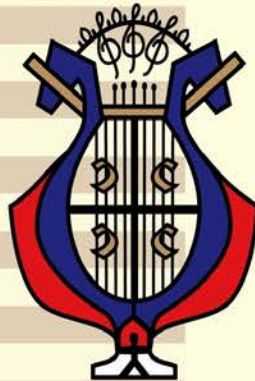
НАУЧНИ скуп Дани Војина Комадине Савремено и традиционално
у музичком стваралаштву (2019 ; Источно Сарајево)

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



<http://www.mak.ues.rs.ba/>
dvknaucniskup@mak.ues.rs.ba