



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 2

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године



Источно Сарајево, 2021.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 2

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године

Источно Сарајево, 2021.

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*

Уредништво зборника

др Мирадет Зулић, Босна и Херцеговина
др Предраг Ђоковић, Србија
мр Зоран Комадина, Србија
мр Душан Ерак, Босна и Херцеговина

Техничко уређење

мр Душан Ерак

Организациони одбор

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

Научни одбор

PhD Lozanka Peucheva, *Bulgarian Academy of Sciences – Institute of
Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgaria*

др Маријана Кокановић Марковић, ванр. проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија

др Весна Пено, научни саветник

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности

др Ведрана Марковић

*Музичка академија, Цетиње, Универзитет Црне Горе, Црна
Гора*

мр Милош Заткалик, ред. проф.

*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*

ддр Весна Ивков, ванр.проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија

ддр Иван Чавловић

ддр Ергијев Иван Дмитријевич

Одесская национальная музыкальная академия имени А. В.

Неждановой, Одесса, Украина

ддр Соња Маринковић,

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у

Београду, Србија

ддр Зоран Божанић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у

Београду, Србија

ддр Гордана Каран

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у

Београду, Србија

ддр Амра Боснић,

Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и

Херцеговина

ддр Данијела Здравих Михаиловић, Факултет уметности у Нишу,

Универзитет у Нишу, Србија

ддр Саша Павловић, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци,

Република Српска, Босна и Херцеговина

ддр Биљана Мандић,

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу,

Србија

Рецензенти

ддр Соња Маринковић, ред. проф, Факултет музичке уметности,
Универзитет уметности у Београду, Србија

ддр Рефик Хоџић, ред. проф, Музичка академија Универзитета у
Сарајеву, Босна и Херцеговина

ддр Богдан Ђаковић, ред. проф, Академија уметности Универзитет у
Новом Саду, Србија

ддр Биљана Горуновић, ред. проф, Академија уметности, Универзитет у
Новом Саду, Србија

ддр 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

Др Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет
Универзитета у Крагујевцу, Србија

др Ведрана Марковић, доцент,

Музичка академија, Цетиње, Универзитет Црне Горе

др Маријана Кокановић Марковић, ванр. проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

ддр Весна Ивков, ванр. проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија

др Данијела Здравих-Михаиловић, ванр. проф, *Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија*

др Слободан Кодела, ред. 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 Владимир Трмчић, доцент, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*

др Петар Илић, доцент, *Универзитет у Приштини са привременим сједиштем у Косовској Митровици, Факултет Уметности*

др Саша Шољевић, ванр. проф, *Православни богословски факултет Светог. Василија Острошког, Фоча,*

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*

др Мирадет Зулић, ванр. 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, 2021.

ISBN 978-99976-902-4-1
COBISS.RS-ID 134086145

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

- Zoran Komadina**
Ruka do ruke - avangarda i folklor u muzici Vojina Komadine 3

МУЗИКОЛОГИЈА

- Келле Валида Махмудовна**
В поисках истории. Русская музыка после 1917 года 21
- Miradet Zulić**
Kompozitorska djelatnost studenata Vojina Komadine:
Asim Horozić i njegovo stvaralaštvo 33
- Marija Dinov Vasić**
Studije izvođačkih umetnosti u muzici 43
- Branislav Ostojić**
Razvoj slovenske glazbe u Istri 53
- Радован Радић**
Утицај црквено-политичких историјских дешавања
прве половине VI вијека
на стваралаштво Романа Мелодос-а 69

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

- Snježana Đukić-Čamur**
Savremeno i tradicionalno u kompoziciji
Glose sa margina Srećkovićevoг evanđelja Vojina Komadine 83
- Пеђа Харт, Ивана Церовић**
Традиционално и савремено
у *Опелу јасеновачком* Војина Комадине 97
- Мирко Јерemiћ**
Циклуси клавијирских композиција
Бакине (оп. 42) и *Дедине приче* (оп. 52) Николе Петина
и њихов значај у процесу формирања младог пијанисте 111
- Gordana Grujić**
Karakteristike dodekafonije u *Lirskoj sviti* Albana Berga 131

Љилјана Војкић
Šesta rukovet Vojina Komadine 143

Биљана Штака
Обликотворни принципи и програмске концепције
у дјелима композитора руске националне школе 159

Milena Zelenović
Музички језик композиције *Manasija* Милоша Заткалика 175

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Marija Bilić, Jasna Šulentić Begić, Amir Begić
Улога основних гласних школа
у обликовању гласних преференција ученика 191

Биљана Љ. Мандић
Инструменти са диркама
у настави предмета Музичка култура:
утврђивање стечених знања по моделу активне наставе 207

Душан Ерак
Савремено и традиционално
у примјени двогласних и вишегласних примјера
из приручника за солфеђо Марка Барошевчића 221

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

Љубо Шкиљевић
Кључни фактори за правилну поставку хармонике
у почетним етапама образовања 241

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

RUKA DO RUKE - AVANGARDA I FOLKLOR U MUZICI VOJINA KOMADINE

mr Zoran Komadina

Univerzitet u Kragujevcu

Filološko-umetnički fakultet

Odsek za muziku

Katedra za muzičku teoriju i pedagogiju

E-mail: komadinaz@gmail.com

UDK: 781.6

78.071.1 Komadina, V.

Plenarno predavanje

Sažetak: Koreografska svita *Ruka do ruke* nastala je 1969. godine. Inspirisana je poezijom Maka Dizdara i zapisima sa stećaka. Svita je koncipirana kroz osam slika - stavova a njenom nastajanju prethodili su razgovori i dogovori sa Janom Beranom koji je radio televizijsku realizaciju. Delo je nastalo u periodu u kome Komadina stvara pod značajnim uticajem evropske avangarde ali se i na specifičan način bavi folklornim nasleđem. Ovo je jedna od prvih autorovih kompozicija u kojima se takav spoj na ovakav način realizuje. U radu će se prikazati jasni elementi savremenog (skoro radikalnog) muzičkog jezika i specifičan način tretmana folklora koji je prisutan pre svega na asocijativnom nivou uz gotovo striktno izbegavanje konkretnih citata. Ukazaće se na principe oblikovanja forme, harmonskog jezika, tretmana instrumenata sa posebnim osvrtom na tretman teksta i ljudskog glasa. Kompozicije iz ovog stvaralačkog perioda su sasvim retko bile predmet analitičkog prikaza te je namera da se napravi iskorak u tom smeru.

Ključne reči: Vojin Komadina, Jan Beran, muzička avangarda, Mak Dizdar, muzički folklor

Ruka do ruke, koreografska svita nastala je pre više od pola veka - još 1969. godine. U čuvenoj zbirci pesama *Kameni spavač*, Maka Dizdara, nalazi se pesma *Kolo* koja započinje stihom *Ruka do ruke*. To nas već upućuje u osnovnu inspiraciju za nastanak ovog dela.

Delo se u podnaslovu definiše kao Koreografska svita, što dosta govori o njegovoj prirodi i o načinu nastanka. Kako reditelj Jan Beran kaže u emisiji *Čovjek i vrijeme* iz 1978. godine:

„Obišavši zajednički mnoge predjele Hercegovine - posebno nekropole stećaka; doživljavajući podjednako njene ptice i zmije (što bi rekli) zemlju i nebo, mi smo se čak veoma precizno dogovarali o stavicima ove svite i njenom karakteru. Ta je partitura kasnije postala svojevrsni zvučni rukopis filma o kojem je riječ. Bio je prvi slučaj da jedno muzičko djelo (ne samo kod nas) nastane u namjeni ovakve vrste.“

Svakako se nameće zaključak da partituru ovog dela nije sasvim moguće sagledati bez uzimanja u obzir ove činjenice, odnosno mora se razmatrati i kroz prizmu „gotovog proizvoda” odnosno TV realizaciju.

Saradnja Vojina Komadine i Jana Berana je bila intezivna i relativno dugotrajna. Možemo reći da je Koreografska svita *Ruka do ruke* predstavljala krunu te saradnje. U periodu koji je prethodio realizaciji ovog projekta, Beran je snimio više tzv. TV intermeća na muziku Vojina Komadine. Te kratke forme su u svoje vreme bivale često emitovane u različitim terminima kada je

bilo potrebno popunjavati programske „praznine”. Interesantan je i osvrt na ta intermeca koji se javlja u knjizi Emira Kusturice *Smrt je neprovjerena glasina* i glasi ovako: Koračao sam prema školi i gledao u kameno stepenište koje je izgledalo kao da je pod vodom. Prizor je ličio na intermeco Televizije Sarajevo, u režiji Jana Berana, sa muzikom Vojina Komadine. Ja sam se osjećao više kao ronilac, nego kao đak koji korača prvi put u školu.¹

Delo se sastoji iz VIII stavova, a stavovi - slike nose nazive:

1. *Introdukcija*
2. *Kameno kolo*
3. *Davno ti sam legao*
4. *Kolo vilovito*
5. *Ruka do ruke*
6. *Kolo djevojačko*
7. *Slovo o štitu*
8. *Epilog*

Prva i poslednja slika (*Introdukcija* i *Epilog*) su potpuno iste pa je to očigledno iskorišćeno kao način da se ponavljanjem, vraćanjem na početak, zaokruži forma i ostvari doživljaj celine.

Iako se i po nazivu i naslovima slika ove svite može (ispravno) pretpostaviti da je poezija Maka Dizdara (čuvena zbirka *Kameni spavač*) poslužila kao inspiracija za nastanak dela, u čitavoj partituri je prisutna samo jedna (kratka) pesma - *Kolo* (u slici *Kameno kolo*) zatim prva pesma iz *Slova o slovu* (u *Introdukciji*) i prvi stih iz pesme *Zapis o vremenu* (*Davno ti sam legao*). Naslov sedme slike *Slovo o štitu* korespondira sa Dizdarevom pesmom *Zapis o štitu* ali se tekst u čitavom sedmom stavu uopšte i ne pojavljuje. Sve ovo nam prilično jasno ukazuje da je Dizdareva poezija samo jedan (i veoma važan) element koji predstavlja inspiraciju za nastanak ovog dela. Uostalom u ovoj kompoziciji gotovo da i nema „pevanja” bilo kojih stihova. Stihovi (ukupno nekoliko njih) se pojavljuju ili kroz kazivanje recitatora ili se iznose u asocijativnim formama, koje više podsećaju na govor, šapat ili drugi glasovni zvučni efekat. Horski ansambl je u najvećoj meri i iskorišćen kao jedna od više zvučnih boja.

Izvođački aparat je interesantno postavljen: Od drvenih duvača prisutne su samo flaute - četiri, a od limenih po četiri trube *in B* i četiri trombona. Gudački korpus je bez violina tako da viole predstavljaju gornji glas. Udaračka sekcija je bogato zastupljena i tu su osim timpana još i ksilofon, vibrafon, doboš, tamburin, tam-tam, činele i klaves. Od ostalih instrumenata zastupljen je klavir a njegova deonica (i način izvođenja) je formirana tako da

¹ Ova reminiscencija budi slike i prizore koji su se emitovali u okviru tog - tada standardnog dela programa TV Sarajevo. U mom sećanju na detinjstvo je i ostala činjenica da su me školski drugovi često indetifikovali kao osobu čiji je otac „pisao intermeco”.

ima prvenstveno perkusivno koloristički tretman. Čak se u izvođenju traži i upotreba palica kojima se tonovi proizvode direktno na žicama instrumenta. Osim recitatora pojavljuje se i solo sopran koji donosi jedinu „pravu” melodiju (iako bez teksta) u slici *Kolo djevojačko*.

Gotovo identičan izvođački aparat se pojavljuje i u izuzetno uspelom delu - prvom baletu Vojina Komadine - *Satana*, gde je u orkestru priključena još samo jedna harfa. To je samo jedna od sličnosti koja vezuje ova dva dela. Postoje i druge dodirne tačke, počevši od same inspiraciji starim - bogumilskim zapisima odnosno u slučaju *Satane* manihejskim verovanjem - dualizmom koji čine dve strane: Bog i Sotona, gde je Bog tvorac svega dobrog i duhovnog a manihejski Sotona tvorac svega materijalnog i zavodljivog - pa do orkestarskog aparata a često i tretmana instrumenata - i kao sonornih grupa i brojnih zvučnih efekata koji se koriste. Balet *Satana* je završen dve godine nakon dela *Ruka do ruke* i može se tvrditi da ove kompozicije sadrže odlike istog stvaralačkog perioda. Povod da se posebno osvrnem na ovo delo - balet *Satana* je svakako i taj što konačno imamo priliku da pogledamo i proučimo partituru ovog baleta koja nam je dugi niz godina bila nedostupna. Napokon ćemo imati priliku da bacimo malo više svetla na ovo delo koje svakako predstavlja ne samo jedno od najvažnijih u Komadininom opusu već je reč i o najizvođenijem baletu u Bosni i Hercegovini.

Vratimo se koreografskoj sviti *Ruka do ruke* uz - čini mi se potrebnu ogradu. Naime, partitura je napisana (i realizovana) tako da puni smisao ostvaruje kroz koreografiju i TV realizaciju ali većina stavova - slika funkcioniše i na čisto muzičkom nivou.

Prva slika: *Introdukcija*

Prvi stav je *Introdukcija* (približnog trajanja 4'30") i sastoji se iz nekoliko manje ili više raznorodnih elemenata. U ovoj slici će se iskoristiti celokupan izvođački aparat izuzev solo glasa.

Kompozicija započinje (otvara zvučni prostor) zvukom Tam-tama (instrumentom koji je vrlo prisutan u ovom delu) na šta se nadovezuje zvučno „komešanje” u grupi truba. U svakom glasu se pojavljuje šest ili sedam motiva (odvojeni kratkim pauzama), jednako ritmizovanih ali različitog trajanja. Ukupan opseg u kome se sva četiri glasa (trube) kreću je čista kvarta. Iako notni zapis deluje relativno precizno, izvesno je da preovladava aleatorički utisak, odnosno da se na samom početku prepoznaje aleatorika koja će (manje ili više kontrolisana) biti prisutna u najvećem delu partiture. Aleatoriku prepoznavamo kao savremenu (nazovimo avangardnu) tehniku kojom se Komadina koristio u ovom stvaralačkom periodu. Prva zvučna slika se proširuje trombonima - koji se klizeći kreću u sekundnim sazvučjima u ambitusu male terce, da bi se slika dodatno proširila zvukom ksilofona i šumom Tam-tama.

Primer 1

Vojin Komadina, *Ruka do ruke*, *Introdukcija* - početak

I INTRODUKCIJA

Fl. I II

Cl. I II

Fag. I II

TR. I II

TB. I II

B. I II

Per. I II

PF. I II

TOZIVI SU AKO GRUPE IZ OVA
SE LEGATTO,
PROZVAN VASI SANDARA
DOK SU NA PAKO KOJIMA
NAVILAN U GRUPI MALO JE
PRVITON U GRUPI MALO JE
AZBUCOVAN,
A PAKLA IZ NAMI GRUPE JE
OCC-TE
TU
U SVE ČETIRI TRUBO TEMPO
NOSNE DA BUDU TOI, ALI TRU
DA DA JA PRISILJEN IMA

M.M. sca. 60
Cresc.

TRAJANJE 20"

Handwritten notes in blue ink: "Tako isto", "pauzama", "konvergencija", "1/2", "gledaj", "na grupu", "na grupu".

Druga zvučna slika započinje udarom (palicama po žicama) u niskom registru klavira i zvukom sul ponticelo gudača u najvišem mogućem registru i najtišoj dinamici. To čini podlogu za pojavu prvo recitatora a zatim i hora koji u šapatu izgovaraju reč *hodešti* (stari oblik reči hodeći) koja će se pretvoriti samo u šapatom izgovarane suglasnike h,d,š i t. Sve skupa u ovoj slici tretman i gudača i glasova je gotovo samo u funkciji ostvarivanja zvučne boje.

Primer 2Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Introdukcija* - nastup hora i recitatora

Sledeći prizor započinju udaraljke, najpre vibrafon u pijano dinamici a zatim ksilofon i klavir - bez strogo utvrđenog ritma i bez melodije. To služi kao prelaz za nastup recitatora i muškog dela hora (bez instrumenata - pratnja ovde ne bi bila odgovarajući termin) koji donose tekst iz Prvog *Slova o slovu* (Mak Dizdar) uz samo približno određen ritam a opet kroz varijantu govora a ne pevanja. Poslednji prizor u ovom stavu asocira na početak gde se zvučnom „komešanju” truba priključuju i flaute sa sličnom slikom i tromboni (sva četiri) u već poznatim sekundnim sazvučjima. Unutar opsega od *ais* (najniži ton u trombonima) do f_2 (naviši ton u flautama) svaka instrumentalna grupa sadrži po četiri različita tona čineći tako prisutnom celokupnu dvanaestotonsku lestvicu. Nakon opadanja dinamike ceo stav završava udarima (i odzvukom) Tam-tama pa na taj način se vrši svojevrsno zaokruživanje povratkom na početnu zvučnu boju.

Druga slika: *Kameno kolo*

U *Kamenom kolu* se smenjuju dva osnovna prizora: Hor ili Recitator uz amorfnu pratnju gudača, flauta i pretežno kolorističkih udaraljki (vidi primer 3.) (i uz ritmički obrazac u klavesu koji ipak asocira na kolo) i ritmično melodijski egzaktni obrasci koji se javljaju u limenim duvačima, timpanima i ksilofonu. (vidi primer 4.) Uz opšti izgled ove slike istaći ću samo da se pored ritmičkih obrazaca (klaves a kasnije timpani) u horskom delu ansambla

pojavljuju fiksirane notne visine i formiraju (kakvi takvi) melodijski pokreti. Ovi ipak precizni i melodijski i ritmički obrasci ovu sliku u značajnoj meri i razlikuju od prethodne. U jednom delu način pevanja i ritmički model ipak formiraju asocijacije koje ovu sliku jasno vezuju za muzički folklor. Iako partitura nije sasvim precizno zapisana, elementi aleatorike su u manjoj meri prisutni u ovom stavu.

Primer 3

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Kameno kolo* - Prva zvučna slika

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ruka do ruke, Kameno kolo" by Vojin Komadina. The score is written on multiple staves. The top staff shows a melodic line with a "vibr." marking and a "rit." marking. Below it are several empty staves. The middle section shows a melodic line with a "KAM" marking and a "MIRABA" marking. The bottom section shows a rhythmic pattern with a "NO SINHRON" marking and a "JAVASER" marking. The bottom part of the score is labeled "VI.", "VC.", and "C.B.".

Primer 4Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Kameno kolo* - Druga zvučna slika

Viol. I
Viol. II
Fl. (Vibr.)
Tromp. / Inquam, che / RUKA DO RUKA

Treća slika: *Davno ti sam legao...*

Naziv ovog stava - slike je prvi stih iz pesme Maka Dizdara *Zapis o vremenu*.

Početak je zanimljiv po tome što se formira šestoglasni kanon u gudačkoj sekciji. Propostu čini dvanaestonska melodija (nazovimo je serija) a imitacije - risposte se pojavljuju uz postepeno smanjivanje vremenskog intervala od početnih šest a zaključno sa dve vremenske jedinice. Visinsko rastojanje imitacija se kreće po sekundama od početnog tona *g* malo - naviše i naniže tako da će obuhvatiti inicijalise od *d* do *h* malo. Ovo je opet način da se formira pokretna (i vrlo živa) zvučna masa ili zvučni blok kojem će se priključiti trube koje postepeno formiraju izrazito gust zvučni sloj svirajući ležeće tonove na četvrttonskim rastojanjima. Na tako postavljenu zvučnu sliku nadovezuje se hor u ležećem klasterskom sazvučju i čini prelaz prema nastupu recitatora.

Primer 5

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Davno ti sam legao...*, Izlaganje kanona

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of four staves, each representing a different string instrument: Violin I (v. I), Violin II (v. II), Viola (v.), and Cello/Double Bass (v. c.). The music is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ritard. sim.' (ritardando). The score shows a complex texture with overlapping melodic lines and rhythmic patterns.

Novi, drugačiji prizor formiraju sve instrumentalne grupe (izuzev gudača) u visokom stepenu dinamike, gde se u svakoj grupi javljaju različite melodijsko-ritmičke fraze a obuhvataju veliki zvučni prostor od čak četiri oktave.

Primer 6Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Davno ti sam legao...*, Drugi prizor

Handwritten musical score for 'Primer 6' by Zoran Komadina. The score is written on multiple staves, including vocal lines and instrumental parts. The number '36' is written in the top right corner. The score features complex rhythmic patterns and clusters, particularly in the upper staves. Handwritten annotations include 'Dobri i lepi' and 'Trop.' on the left side, and 'P.f.' and 'zice' near the bottom. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Završetkom ovog prizora formira se nova, interesantna zvučna slika: Iznad ležećeg klusterskog sazvučja u violama nastupa hor uz specifično pevanje sa ponirućom intonacijom oponašajući tako neku vrstu žalobnog pevanja.

Primer 7

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Davno ti sam legao...*, Nastup hora

The image shows a handwritten musical score for 'Primer 7'. It consists of several staves. The top staff has a large circled section with a vertical line through it, and a box containing a symbol. Below this, there are several staves with rhythmic markings and notes. The notation is dense and overlapping, suggesting a complex, multi-layered piece. There are also some handwritten annotations and symbols throughout the score.

Ceo stav se zaokružuje još jednim nastupom recitatora koji opet donosi početne stihove.

Sve u svemu u ovom stavu nemamo direktnu vezu sa folklornom tradicijom, on nastaje kao impresija *Zapisa o vremenu* koje se donose i tumače vrlo savremenim muzičkim jezikom.

Četvrta slika: Kolo vilovito

Nije teško konstatovati da se u ovoj numeri muzički folklor jasnije ispoljava. Prisutna je jasna i izrazita ritmičko-igračka podloga (u partituri ona je predviđena da traje sve vreme, ali se u realizaciji snimka od toga odustalo, pa se ritmička komponenta zaustavlja prelazom na drugu zvučnu sliku) a prisustvo i tretman horskih glasova jasno asocira na narodno pevanje.

Primer 8

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Kolo vilovito*, Nastup udaraljki

The image shows a handwritten musical score for 'Primer 8'. It consists of several staves. The top staff has a circled section with a vertical line through it. Below this, there are several staves with rhythmic markings and notes. The notation is dense and overlapping, suggesting a complex, multi-layered piece. There are also some handwritten annotations and symbols throughout the score.

I u ovoj numeri su prisutni elementi aleatorike (i improvizacije) koju najbolje vidimo na završetku: Neodređene ili neprecizno postavljene visine tonova, neprecizno postavljeni ritmički obrasci i njihovo ponavljanje samo približno određeno vremenskim trajanjem.

Primer 9Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Kolo vilovito, Kulminacija*
Peta slika: *Ruka do ruke*

Ova numera, koja nosi naziv kao i celo delo, traje kratko - ukupno originalno trajanje je nešto više od dva minuta. Pisana je potpuno savremenim jezikom i izvan konteksta ove svite i ne bi ponela nikakve folklorne asocijacije. Početno klastersko sazvučje („bruj” sastavljen od šest tonova) se javlja u dubokom registru grupe violončela. Zvučna boja se nadograđuje klasterom proizvedenim udarcima palicama po najdubljim žicama klavira (kao u *Introdukciji*) a zatim se priključuju jedna po jedna grupa duvačkih instrumenata. Svaka grupa donosi po četiri različita tona tako da zajedno (opet) formiraju dvanaesttonsku lestvicu unutar opsega od dve oktave.

Primer 10

Vojin Komadina, *Ruka do ruke*, Ruka do ruke, Nastup instrumentalnih grupa

Nakon ovakve guste zvučne slike sledi središnji deo razudene fakture, baziran na dijalogu više melodijskih ili kolorističnih instrumenata uz jedan intenzivan prekid, nastupom čitavog izvođačkog aparata (u forte dinamici) u još jednom zvučnom „komešanju”. Završetak ove numere je ostvaren zaokruživanjem odnosno povratkom na prvi zvučni prizor: bruj klastera u violončelima i dubokim klasterom na klavirskim žicama.

Šesta slika: Kolo djevojačko

Ovo je krajnje jednostavna i upečatljiva numera u kojoj učestvuju samo tri izvođača: solo sopran, tamburin (donosi ritmički obrazac - asocijaciju na kolo) i solo flauta.

Solo sopran započinje ovaj stav izlaganjem (prvim od četiri) kratke, jednostavne melodije (rubato) - ambitusa velike terce u kojoj se samo na karakterističnom završetku javlja hromatski pokret. Kratka, tri puta

ponovljena, ritmička figura, u umereno brzom tempu koju donosi tamburin razdvaja prvi i drugi nastup melodije u sopranu.

Primer 11

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Kolo djevojačko*, Nastup soprana

The image shows a musical score for two parts: Tamburin and Soprano. The top staff is for the Tamburin, marked 'Allegro moderato', and contains a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the Soprano, marked 'Ritardando', and contains a melodic line with a fermata over a note. The score is written on two staves.

Drugi nastup je melodijsko ritmički nešto razvijeniji. Sledeća pojava tamburina (sa nepromenjenom ritmičkom figurom) uvodi nastup flaute koja donosi življu, ritmizovanu verziju osnovnog napeva, zadržavajući inicijalis i završni melodijski obrazac. Treći nastup soprana je još razvijeniji a opseg melodije je malo proširen (na čistu kvartu). Sledi još jedna promena i nastup tamburina i melodije u flauti koja je dodatno razvijena u odnosu na prethodnu pojavu. Četvrti (poslednji) nastup soprana donosi nešto kraću i smireniju verziju melodije i nagoveštava završetak koji će definitivno biti potvrđen poslednjim nastupom tamburina i flaute, koja donosi svedenu i smireniju varijantu osnovne melodije, baziranu samo na završnom obrascu odnosno ponovljenom kadenciranju.

Osnovna melodija, ritam igre - kola i ritmizovana melodija flaute u velikoj meri izazivaju folklorne asocijacije. Prisustvo melodije, način obrade materijala, faktura i karakter ove numere kontrastira ostalim stavovima.

Sedma slika: *Slovo o štitu*

Slovo o štitu je napisana za samo jedan deo ansambla - uključeni su limeni duvači tj. grupa truba i trombona, čak su i udaraljke izostavljene.

Na snimku koji je ostvaren (i verovatno se može smatrati „zvaničnom” verzijom kompozicije) izostavljen je početni deo numere - trajanja približno 45 sekundi. Ovaj stav svakako spada u grupu meditativnih, onih kod kojih nas samo naslov upućuje u koren inspiracije. Teksta nema a nema i nikakvih folklornih obeležja - ni u naznakama.

Primer 12

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Slovo o štitu*, Pokretna zvučna boja

Ceo stav protiče uz ležeće (sporo pokretne i intonativno klizajuće) guste akordske strukture uz jedan visinski i dinamički vrhunac. Numera se završava u potpuno utišanom zvučanju (koristeći i bezzvučno „duvanje” u instrumente”) koje vodi u „morendo”. To nas dovodi do numere

Osma slika: Epilog

Koja, kao što se vidi na sledećem primeru predstavlja doslovno ponovljenu *Introdukciju*. Na ovaj način je cela forma dobila svoje zaokruženje.

Primer 13

Vojin Komadina, *Ruka do ruke, Epilog*

Kompozicija *Ruka do ruke* spada u ona dela (i jasno pripada tom stvaralačkom periodu) u kojima Komadina koristi savremen, a u tom vremenu i ovom prostoru to deluje i kao radikalni muzički jezik. Ono što je odlika ove faze je da se takav izraz prepliće sa arhaičnim slojevima muzičkog nasleđa koji najčešće donosi sintezu sa muzičkim folklorom.

Orkestarski sastav, tretman instrumenata, atonalnost ili često i izbegnuta tonalnost, upotreba dvanaesttonskih ali i drugih, nepotpunih serija, manje ili više kontrolisana aleatorika i elementi improvizacije, specifično kolorističko tretiranje instrumenata i glasova zatim netercna sazvučja, složene višezvuke i

relativno česta upotreba klastera predstavljaju, svakako ,elemente koji u vreme nastanka kompozicije mogu da se okarakterišu kao savremena (a ponekad i radikalna) a često se vezuju za avangardni pristup muzici. Folklor je prisutan u ovom delu i prepoznaje se najjasnije u stavovima (a ima ih tri) koji u nazivu sadrže kolo. Citata nema ali su impresija i inspiracija prepoznatljive. Tekst koji se i pojavljuje predstavlja samo odlomke iz pesama Maka Dizdara a sama muzika nastaje i razvija se kao odjek ili doživljaj izgovorenih ili još češće neizgovorenih reči, kao slika raspoloženja i proživljavanja i poezije Maka Dizdara i pogleda u prošla vremena kao i otkrivanje i doživljaj arhetipskih simbola i reklo bi se njihove transcedencije u sadašnje vreme.

U tom pogledu su slične i neka druga dela nastala u tom vrlo plodnom stvaralačkom periodu a osim pomenutog baleta *Satana* tu je i *Smrt majke Jugovića* kao i *Refren IV* - dakle neka od najznačajnijih kompozicija u celokupnom autorovom opusu.

Osim želje da se ono što kompozitor nosi u sebi (i sa sobom) - dakle folklorno arhaične muzičke slojeve, iskaže i prezentuje savremenim muzičkim jezikom, postoji jedna veza između folkloru i avangarde (ili savremenog jezika, atonalnosti, kako god...) a to je upravo nedostatak tonaliteta i u jednom i u drugom slučaju. U gore pomenutim kompozicijama se može jasno uočiti upravo da je takav (avangardni, savremeni, itd.) muzički jezik postao dobra i odgovarajuća podloga folklornim idiomima i u situacijama kada se javljaju kao citati ili kvazi citati kao i onda kada samo naslućujemo njihovo prisustvo. Ovo je jedno od mogućih rešenja (kod Komadine vrlo često u ovom periodu) koje zamenjuje ili se pojavljuje kao odgovarajuće a umesto česte stilizacije ili tonalno-harmonske obrade folklorne tradicije.

Korišćena literatura:

Komadina, Vojin. (1969). *Ruka do ruke*, koreografska svita [Partitura]. Rukopis.
Kusturica, Emir. (2010). *Smrt je neprovjerena glasina*, Beograd, Novosti

SUMMARY

HAND IN HAND - AVANT-GARDE AND FOLKLORE IN THE MUSIC OF VOJIN KOMADINA

MA Zoran Komadina

The choreographic ensemble *Hand to Hand* was created in 1969. It is inspired by the poetry of Mak Dizdar and records from stećak tombstones. The suite was conceived through eight images - attitudes, and its creation was preceded by talks and agreements with Jan Beran, who worked on television. The work was created in the period in which Komadina creates under the significant influence of the European avant-garde, but the final musical expression is realized through intertwining with the archaic layers of musical heritage. This is one of the first author's compositions in

which this connection is realized in this way. The paper highlights clear elements of contemporary (occasionally radical) musical language: orchestral composition, treatment of instruments, atonality (or often avoided tonality), use of twelve but also other, incomplete series, more or less controlled aleatorics and elements of improvisation, specific coloristic treatment instruments and voices then non-tertiary chords and relatively frequent use of clusters as well as a specific way of treating folklore. Folklore, which is present primarily on an associative level, with almost strict avoidance of specific quotations. It is most clearly recognized in the movements (and there are three of them) that contain (a traditional folk dance) Kolo in the name and retain associations to the game. The text used is only excerpts from Maka Dizdar's poems and the music itself originates and develops as an echo or experience of spoken or even more often unspoken words, as a picture of the mood and experience of Maka Dizdar's poetry and views of the past as well as the discovery and experience of archetypal symbols and their transcendence in the present tense.

Key words: Vojin Komadina, Jan Beran, musical avant-garde, Mak Dizdar, musical folklore

МУЗИКОЛОГИЈА

В ПОИСКАХ ИСТОРИИ: РУССКАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕ 1917 ГОДА

мр Келле Валида Махмудовна

УДК: 78.03

Российская Академия

Музыки имени Гнесиных,

Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Расколотость русской музыки на два русла: советская Россия и эмиграция. Разнонаправленность творческих процессов. Преобладание в творчестве композиторов-эмигрантов символизма, экспрессионизма, авангардизма, музыки духовных жанров (Н. Обухов, И. Вышнеградский, А. Гречанинов). В советской России – невозможность развития музыкального символизма, экспрессионизма, церковной музыки. И как результат – море неслышанной, забытой и / или потерянной музыки. Возрождение интереса к наследию композиторов-эмигрантов, а также забытых соотечественников: Н. Рославца, С. Василенко, М. Гнесина, Г. Попова, А. Мосолова, Л. Половинкина, А. Животова, М. Штейнберга, В. Дешеева и др. Запоздалое открытие сочинений эмигрантского периода С. Прокофьева. Сложные проблемы исторической синхронизации процессов, происходящих в творчестве русских композиторов 20-х—40-х годов.

Ключевые слова: Русская музыка после 1917 года, композиторы русской эмиграции, неизвестное, забытое наследие соотечественников.

Творчество русских композиторов, пребывающее в начале XX столетия на подлинно классической высоте, натолкнулось на непреодолимое препятствие, не позволившее развиваться ему в естественном эволюционном виде. Поворот политического и социального развития России после октябрьских событий 1917-го года привёл к разорванности русской музыки на отечественное и эмигрантское русло. Из русской музыки выпали столь значимые творческие личности, как А. Глазунов, С. Рахманинов, Н. Метнер, И. Стравинский, А. Гречанинов, Н. Обухов, А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Черепнин. На период с 18-го по 36-ой годы и Прокофьев¹.

Невозможность создания синхронизированной целостности русской музыкальной культуры периода 20-х – 40-х годов приводит к искаженному представлению о её движении: творчество Глазунова, Рахманинова, Метнера несколько искусственно как бы смещается в сознании. Они – это русский XIX век (по эстетике, стилю), а Мясковский, Прокофьев, Шостакович – это та музыка, которая началась после них, советская. (Хотя тот же Рахманинов мог быть на премьерах опер и балетов Шостаковича!)

¹ Эти музыканты покинули Россию после революции, Стравинский ещё раньше, но причина их отъезда и невозвращения была одна – неприятие революции.

Русское музыкальное искусство разделилось одновременно как по синхронии (отечественное – эмигрантское), так и по диахронии (до октября 17-го года и после).

Очень медленно (это в век звукозаписи, технических средств распространения!) наследие наших соотечественников-эмигрантов возвращается в пространство России. Даже прокофьевские сочинения эмигрантского периода и раннего, не исполненные в своё время на родине, открывались у нас с запозданием... Например, созданная в 1927 году опера «Огненный ангел» в концертном исполнении прозвучала в Париже в 1954 -ом, в 1955 году была поставлена в Венеции, а в СССР опера впервые была поставлена театрами в Перми и Ташкенте только в 1984 году. Можно сказать о балетах «На Днепре» и «Стальной скок» не вернувшихся на родину композитора («Скок» поставлен был лишь антрепризной группой для участия в фестивале).

Что же касается сочинений Обухова, Вышнеградского, Лурье, то знакомство с ними началось в стране буквально в конце прошлого века, тогда как в эмиграции их творчество не только обогатило развитие европейского и американского музыкального искусства, но во многом оплодотворило его новыми идеями, стилистическими новациями. Не говоря о влиянии Стравинского (проще назвать имена композиторов, которые не испытали на себе воздействия “царя Игоря”), упомянем о некоторых новациях русских композиторов-эмигрантов. Изобретенный Николаем Обуховым (1892-1954) инструмент – *звучащий крест* – позволил французским современникам присвоить ему статус “Страдивариуса радиоэлектронной музыки“. Инструмент представлял собой стеклянную сферу с вмонтированным внутри крестом размером около двух метров. Управление звуковыми потоками, улавливающими волны эфира, происходило при приближении и удалении рук исполнителя – так можно было менять и высоту, и громкость звучания (раньше, в 1920-м году подобный инструмент был спроецирован русским физиком Львом Терменом – терменвокс, который использовал в своих сочинениях Эдгар Варез). Звучание инструмента Обухова, как можно слышать по современным записям в “Третьем и последнем Завете” (1946), усиливает мистически-болезненный характер сочинения. Известно, что Равель, Онеггер были горячими поклонниками Обухова. От профессора Сорбонны Манфреда Келькеля я услышала упрёк, дескать мы, русские (советские), не поняли, какие импульсы сообщило для будущего музыки искусство Скрябина. Это относилось, прежде всего, к незнанию в советской России наследия Обухова, который был одной из главных персон курса «Русский футуризм», читаемого в 70-е-80-е годы Келькелем в Сорбонне -1. Мечтатель-мистик, Николай Обухов был самым последовательным продолжателем скрябинского мировоззрения – космизма и теософии, создавал некий род Мистерии, названный им “Книгой жизни” (на собственный текст, а также используя тексты К. Бальмонта и Вл. Соловьёва). Сочинение не было закончено, партитура пропала, но можно сказать, как и *Предварительное действие*

Скрябина, это род принципиально невоплощаемого замысла. Оно должно было исполняться в течение 48 часов, важными составляющими его планировались ритуальные элементы и свет. Влияние Обухова на французскую культуру носило некий мистический характер, сочинения его практически не звучали, однако, в некоторых оркестровых сочинениях Я. Ксенакиса, например, “Аис” (Ais), чувствуется близость не только сонорно-стилевому колориту музыки Обухова, но и её мистическому состоянию. Понятно, подобные постсимволистские темы и образы не могли развиваться в стране Советов...

Н. Обухов, И. Вышнеградский А. Лурье создали разные системы высотной организации музыки (одновременно и во многом независимо от композиторов нововенской школы и А. Хабы). Артур Лурье (1892-1966), обосновавший идею микроинтервалики в статью «К музыке высшего хроматизма», изобрёл рояль с трехцветной (тройной) клавиатурой для воспроизведения новых звуковысотных и тембровых звучаний. Подобный поиски и изобретения можно считать предвестником сонористики. Ещё до эмигрантского периода Лурье буквально шокировал своим произведением 1915 года “Формы в воздухе”. Нотная запись этого фортепианного сочинения выглядит как ряд фрагментов, записанных на кусках нотного стана в формах кубистической живописи, помещенных среди пустоты: "звуккопята", "брызги", "всплески". “Формы в воздухе” было предвестником графической нотации, которая появится значительно позже в сонористике и алеаторике. Такого рода технологические поиски резко диссонировали ситуации в отечественном искусстве, выдвинувшей в 20-е годы лозунги-требования: «Вырвем знамя искусства из рук спецов!» и «Запретить всяческий модерн!» (лозунги Российской Ассоциации Пролетарских музыкантов). В 1922 году Лурье покинул Россию, жил в Париже и в США.

Поисками четвертитоновости был одержим и Иван Вышнеградский (1893-1978). И его исследования носили не сугубо теоретический характер, а были нацелены на практическое звучание ультрахроматики. Ещё до переезда в Париж, в 18-ом году он написал «Четыре фрагмента» для фортепиано, и сразу же вторую версию – для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Позже он работал над ультрахроматическим фортепиано. Однако, техника исполнения на нём оказалась необыкновенно сложной, и автор вернулся к идее разнонастроенных роялей. В Париже было организовано несколько концертов для демонстрации этих идей, первый ещё в 26-ом году – с исполнением на двух по-разному настроенных роялях. Композитор демонстрировал таким образом эффект расширения звукового пространства и одновременно его неограниченную плотность. Опытами Вышнеградского интересовались французские музыканты – Оливье Мессиан, Анри Дютийе, Клод Баллиф, а также Пьер Булез, не раз исполнявший в концертах сочинения композитора.

Можно привести и другие примеры воздействия на вкусы и представления европейских музыкантов и слушателей, не связанные с творческими исканиями композиторов русской эмиграции. Сергей Прокофьев в небольшой статье «Профиль музыкальной жизни Парижа (сезон 1931/32)» свидетельствовал о неоднократном исполнении оркестровой пьесы Александра Мосолова «Завод. Музыка машин» (1928), которая имела восторженный отзыв в прессе Флорана Шмита (Прокофьев, 1956: 84). Понятен интерес к музыкальному урбанизму именно в это время со стороны композиторов группы «Шести», захваченных образами движения, скорости, техники. Магия вращательного *ostinato* в многослойной фактуре, прокатный лист стали, используемый в кульминации «Завода», давали им новый образец для эстетического любования².

Побывавший в Ленинграде и Москве в 26-м году³ Дариус Мийо высоко оценил услышанные произведения Владимира Дешевова, Николая Рославца и Гавриила Попова. Творческий контакт Мийо с Дешевым продолжался в переписке, они обменивались сочинениями. Септет Попова (1904-1972) неоднократно с большим успехом исполнялся (по протекции Прокофьева) в Германии и Франции, в рецензиях отмечались оригинальность сочинения, яркая индивидуальность автора. Септет (1932) интересен не только своим инструментальным составом, хотя и довольно изысканным для того времени⁴, но и свободой линейно-полифонического письма. Септет увлекает использованием разножанрового и разностилевого тематизма, его динамичной трансформацией (качество, родственное ранним опусам Шостаковича, например, Первой и Четвертой симфониям). Протяжная песенность сочетается с гротесковыми и скерцозными образами, джазовой стилистикой и фугированным драматизмом.

В первой половине XX века у нас в стране было много ярких примеров новаций, которые можно назвать экспериментальной музыкой будущего. Совершенно уникальна фигура Николая Рославца (1881-1944), создавшего оригинальную композиторскую технику, ключевым понятием которой стал "синтетаккорд". Стремление найти иную, по сравнению с классической, звуковую организацию и ладоинтонационную логику было присуще многим художественным умам во всем мире. Синтетаккордовая система Рославца имеет

² Мы намеренно не упоминаем здесь о фактах исполнения и постановок произведений Прокофьева, так как факты звучания и неизменного присутствия его художественных идей и стиля в музыкальной ауре зарубежных стран известны, а влияния бесспорны.

³ Мийо, как и другие западные композиторы (Берг, Респиги, Онеггер, Казелла, Барток), был приглашен в СССР Ассоциацией современной музыки. Конечно, такой творческий контакт повлиял на известность некоторых сочинений советских авторов за рубежом.

⁴ Септет написан для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса. Позднее автор сделал вторую редакцию – для камерного оркестра.

рациональную природу на стадии предкомпозиции: звуковой ряд предстает в виде схемы-формулы, опирающиеся на числовые ячейки и их комбинации. Однако, в данной системе нет запрета на повторения тонов (как в додекафонии), это метод организации сочинения на основе синтетаккорда, состоящего из 6-ти или 7- 8-ми звуков, становящихся зерном монотематического развития. В процессе развития композитор следует за интонационным и эмоциональным разнообразием.

Будучи профессиональным скрипачом, Рославец обладал особой чуткостью к темброво-штриховым особенностям звука, к обертоновым нюансам, звуковой атаке, к интенсивности *crescendi* и *diminuendi*, улавливая в них проявление интонационности. В какой-то мере можно говорить о предслышании им спектральной музыки.

Назовём ещё одного автора-экспериментатора, о котором рассказывается в курсе «Русский музыкальный футуризм» в Сорбонне, – это Арсений Авраамов (1886-1944), автор уникальной “Симфонии гудков”. Партитуру Симфонии автор составил из гудков – заводских, паровозных и автомобильных, сирен, специально изобретенного устройства с настроенными паровыми гудками. Всё это соединялось с колоколами, духовыми оркестрами и хорами. Особый эффект был связан с использованием звуков артиллерии, авиации, пулемётов, пушечных выстрелов. Понятно, что исполнение симфонии было рассчитано на городское пространство, где и происходило: в 1922-ом году в Баку, в следующем – в Москве.

В атеистическом государстве, каким стала Россия вскоре после революции, был наложен запрет на музыку духовных жанров. “Всенощная” Рахманинова прозвучала в исполнении Синодального хора в конце 1916 года, а вернулась лишь в 1965-ом! Её фрагменты в Большом зале Московской консерватории были исполнены Иваном Семёновичем Козловским и Капеллой под управлением Александра Юрлова⁵. Русская духовная музыка продолжала создаваться и исполняться в Зарубежье. В Европе и США были известны такие крупные сочинения, как – «Хождение Богородицы по мукам» (1937) Николая Черепнина и Вселенская (Экуменическая) месса (1939) Александра Гречанинова. За год до смерти, в 1935 году, Александр Глазунов создал две обработки церковных песнопений для мужского хора: светилен Пасхи «Плотию уснув» греческого роспева и знаменные стихиры Пасхи, которое поются зарубежными православными коллективами.

Внутри страны, в советское время такой композитор, как Михаил Ипполитов-Иванов, в прошлом автор нескольких духовных опусов, в том числе, «Литургии св. Иоанна Златоуста» для смешанного хора

⁵ Дочь Ивана Семёновича Козловского, Наталья, упомянула как-то в разговоре со мной о том, что инициатором исполнения частей из “Всенощной” в своём юбилейном концерте (к 65-тилетию) был отец. Но ему пришлось ходить на приём к С. Хрущёву, чтобы испросить разрешение на это исполнение.

(1903), больше не создавал церковной музыки. Другие музыканты, например, Николай Голованов и Максимилиан Штейнберг продолжали работать в этом ключе, но музыка их не звучала до начала 1950-х. Редким исключением стало исполнение песнопений к интронизации патриарха Тихона на Поместном соборе Русской православной церкви 1917–1918 Александра Кастальского, автора известнейшего сочинения – кантаты-реквием для солистов, хора и оркестра «Братское поминовение героев, павших в великую войну» (памяти воинов союзных армий Первой мировой войны на русские, латинские, английские и другие тексты, 1916 г.). Кастальский напишет еще несколько хоровых сочинения, но совсем иного плана: «Гимн труду» для смешанного хора (1923), «Деревенскую симфонию» для смешанного хора и оркестра (1923), «В. И. Ленину. У гроба» для чтеца, смешанного хора и оркестра (1924).

Трудность реконструкции рассматриваемого периода русской музыкальной культуры связана не только с нарушением её естественной эволюции и выпадением из неё огромного ценного пласта (нам не дано понять, как бы развивалось русское музыкальное искусство без подобного потрясения основ государства!), но и по причине процессов, происходивших внутри советского государства. Поскольку весь рассматриваемый период (до 50-х) был подвержен идеологическим и эстетическим крайностям, то даже в музыкантах властные структуры порой видели врагов. Упомянем имена репрессированных музыкантов. Николай Сергеевич Жилиев (1881-го года рождения) арестован по делу Тухачевского, расстрелян в 1938-ом в 57-летнем возрасте; Александр Моисеевич Веприк (1899-1958) арестован как еврейский националист в 1950 году, в 1954-ом освобождён. Оба – профессора Московской консерватории. Александр Васильевич Мосолов (1900-1973) арестован в 1937 по статье КР – контрреволюционер, т. к. его мать состояла в дальнем родстве с членами царской фамилии. Был приговорён к восьми годам заключения, в 1938-ом по ходатайству Н. Мясковского и Р. Глиэра освобождён. За время заключения (около года) пропала много сочинений Мосолова. В ранний период творчества композитор демонстрировал мощный и разносторонний талант: и как автор урбанистического стиля, и как сатирик, писал драматически-экспрессивные сочинения и эпические. Творческая деятельность композитора в дальнейшем производит впечатление несвободы, самоограничения, он создает, главным образом, сочинения для русского народного хора, работает в кино (Мосолов, 1986).

Всеволод Петрович Задерацкий (1891-1953), сражавшийся в гражданскую войну на стороне «белых» (в армии Деникина), был дважды арестован, выслан, и большая часть его сочинений была уничтожена. В 39-ом году освобождён. Во время второго тюремного срока В. Задерацкий написан полифонический макроцикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано, который был исполнен впервые в Москве в 2015 году. Теперь можно внести уточнение в историю этого барочного

жанра в XX веке, т.к. сочинение Задерацкого – первый опыт его возрождения (до Хиндемита и Шостаковича).

Была ещё категория неугодных власти композиторов, по разным причинам запрещаемых. Во время разжигаемой классовой вражды, РАПМ проводила переоценку ценностей, подходя к художественным ценностям мирового классического искусства с классовых позиций. Музыканта могли обвинить в том, по своему духу он – буржуазный композитор, как писали, к примеру, о Н. Мясковском. Формулировка о недопустимости исполнения произведения, как «отражающего идеологию враждебных классов» закрыла дальнейшее после удачной премьеры исполнение Первой симфонии Г. Попова, по непонятной причине попавшего под проводимую в Ленинграде в 1934 году операцию НКВД "Бывшие люди" (против бывших царских чиновников и их челяди, бывших жандармов и полицейских). К счастью, он пострадал только творчески, в то время из города на крайний Север было выслано около сорока тысяч "бывших людей", около пяти тысяч расстреляно...

Вспомним Генриха Ильича Литинского (1901-1985), композитора и уникального теоретика в области полифонии, обвинённого в «мелкобуржуазном сознании». Многочисленные ученики Литинского в Московской консерватории и институте Гнесиных вспоминали, как читали в газетах, что их педагог насаждает им чуждые советскому художнику идеи.

Таких музыкантов, к которым проявляли недоверие, часто посылали в отдалённые окраины поднимать национальные культуры. Так, сняв со всех работ без права восстановления, отправили поднимать местную национальную культуру в Узбекистан Николая Рославца. По-другому можно сказать, отправили в ссылку. Пострадал от сотрудничества с органами советской власти до своего отъезда из страны А. Лурье.

Через какие унижения пришлось пройти людям творческого труда – через отречения от созданного, публичные покаяния, приспособления, поворот от своей природы к компромиссным темам! «История наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана. И все вокруг нас изменилось: не только политический строй и все общественные отношения, но и внешний порядок, ритм жизни, уклад, быт, стиль. У нас новые обычаи, нравы, одежды, даже, если угодно, моды... Мир, окружающий нас, стал иной. Происшедшие изменения глубоки и стойки» (Ходасевич, 1991: 80). В эссе «Колеблемый треножник» Владислав Ходасевич выразил так своё ощущение событий Октябрьской революции, вылившихся в гражданскую войну.

Ассоциация пролетарских музыкантов выступала за запрет классово чуждых музыкантов, художников («графьёв», дворян или «мещанского нытика»), как они называли П. Чайковского). Они призывали к разрушению крестьянского фольклора, насаждая мысли о том, что

народная песня отжила свой век и не может быть искусством для пролетариата.

Проявилась ещё одна негативная тенденция – нивелирование специфических черт неевропейских музыкальных традиций. В России призывали уничтожить гармошку как инструмент старого быта, а на Кавказе и Средней Азии проводилась реконструкция инструментов (сведение ладозвукоряда, состоящего из 24-х и более ступеней, к семиступенной европейской гамме).

Заслуживают восхищения усилия музыкантов, как В. Беляев, В. Успенский, которые противостояли подобным агрессивным нападкам на вековые традиции. А. Авраамов, несколько лет живший в Дагестане и Кабардино-Балкарии, отстаивал специфику неевропейской музыкальной системы. Прежде всего он буквально восставал против нивелирующего специфику неевропейских систем темперированного строя, аккордики, построенной исключительно по терцовому принципу. Используя для записи народных тем 24-х и 48-митоновую нетемперированную систему, Арсений Авраамов смог зафиксировать специфические интонации мелодии Северного Кавказа.

С позиций сегодняшнего дня (образцов неофольклоризма и экзотизма конца XX столетия) можно говорить, что некоторые сочинения русских советских композиторов, воссоздававшие национальные особенности неевропейских музыкальных культур, несколько просты, в основе их лежат закономерности европейской темперированной системы. Но как важно было в период варварского отношения к традициям расширять культурный кругозор, поддерживать истинно-художественный интерес к любой этнической традиции, даже, если музыкальные темы не всегда были подлинные, а чаще воссозданные. Практически весь “музыкальный глобус” присутствовал в диапазоне творческих интересов Сергея Василенко (1872-1956): Индия, Япония, Китай, Поволжье, Советский Восток, Алтай, Турция, острова Океании, а также американские и европейские песенные образцы.

Михаил Ипполитов-Иванов (1859-1935), авторитетнейший музыкант, до 1922 года ректор Московской консерватории, также проявлял в своём творчестве интерес к инонациональным музыкальным богатствам Кавказа, Средней Азии, Турции, Каталонии. Ограничимся этими примерами. Но они крайне важны для понимания того, что процессы в молодом советском государстве были порой взаимоисключающими.

Благодаря убежденности и смелости больших музыкантов, главным образом тех, кто входили в Ассоциацию современной музыки, богатства академической и традиционно-этнических жанров остались для нас, потомков Октября, но практически на полвека растянулись процессы по пониманию их уникального своеобразия и непреходящей ценности.

Вне всякой конкуренции в стране победившей диктатуры пролетариата была одна тенденция в искусстве – та, которая поддерживала идеологию власти. Желанными были массовые зрелища,

действия, массовые песни. В академической музыке – сочинения, имеющие текст или программу, типа “Поэма борьбы”.

Самым известным сочинением, созданным в рамках официально поддерживаемого искусства, стала Вторая симфония “Октябрю” (1927 г.) Д. Шостаковича, заказанная Агитотделом Музсектора Госиздата. Она представляет собой жанровый симбиоз симфонии и оратории, опирающийся на программную драматургию (обыгрываемую дважды: в инструментальном разделе, затем – в хоровом, приобретающем черты митинга). От тяжёлого прошлого – «Мы шли, мы просили работы и хлеба...», к светлому будущему – «Октябрь! Это солнца желанного вестник...». Дмитрий Дмитриевич не любил говорить о своих Второй и Третьей (“Первомайской”) симфониях, либо бросал двусмысленную фразу «Наше дело ликовать!».

Писать о революции и гражданской войне, если это не ходульный сюжет и текст, было также небезопасно. Обратимся к опере Владимира Дешевова (1889-1955) “Лёд и сталь” (либретто Б. Лавренёва), написанной на основе реального события – Кронштадского восстания 1921 года. Безусловно, было рискованно обратиться к теме вооружённого выступления Кронштадского флота (тоже красного!) против власти большевиков. Опера была создана по заказу Мариинского театра и поставлена в 1930 году, но после нескольких представлений снята. После исчезновения она “воскресла” в немецком Саарбрюккене в 2007 году, как документ времени.

В опере композитор сознательно отказывается от привычной жанровой специфики. В спектакле, идущем без перерыва полтора часа, практически нет разделения на солистов и хор. Более того, при отсутствии полноценных сольных высказываний, в ней нельзя говорить об образной характеристике героев. Здесь практически равноправие многочисленных персонажей, которые воспринимаются участниками документальных кадров. Автор словно делает зарисовки с натуры с ловкостью кинематографиста, меняя ракурс показа (от персонажа к персонажу на рынке) или меняя место действия (вот штаб большевиков, а вот бунтующие матросы на крейсере)⁶.

Обновлённый язык оперы целиком речитативен, он базируется на уличных разговорных интонациях представителей разных классов и сословий. Действие во второй картине происходит на заводе (митинг), композитор выписывает действие в урбанистическом стиле. Финал оперы несколько странен – здесь выдвигается некая комсомолка Муся, которая подрывает флот. Сценически такой конец эффектен (должно прогреметь 17 взрывов), и в то же время мелодраматичен (Муся жертвует собой ради счастья других...).

Официальная критика обвинила Дешевова в формалистических излишках вместо решения пролетарских проблем. Как были решены

⁶ Такой приём смены времени и места действия будет силён в «Пассажирке» М. Вайнберга.

пролетарские проблемы, говорят факты за рамками оперного спектакля – на подавление мятежа были высланы тысячи военных, несколько дивизий артиллерии и авиации. После чего Кронштадт опустел, и все воспоминания об этом событии были тщательно стерты... Сегодня можно понять, что авторы спектакля 30-го года легко отделались. Тем более, что помимо нерешённой идейной проблемы, в опере слышен налёт некоей карикатурной издёвки, особенно в сцене барахолки (по крайней мере сегодня это воспринимается так), а в апофеозе (победа правых над неправыми...) слышится не столько квази революционный стилистический пафос, сколько державный гимн из времён, которые, вряд ли были так ненавистны композитору⁷.

Ещё больше идеологи советского искусства были напуганы “Кантатой к XX-летию Октября” Сергей Прокофьева, которая писалась по заданию Радиокomiteта. Кантата, даже не исполненная, была заморожена. В неполном виде (без сталинских текстов) премьеру подготовил К. Кондрашин лишь в 1966 году, а полная версия прозвучала в 1984 году.

Прокофьев отобрал тексты прямо из первоисточников работ классиков марксизма-ленинизма – Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина⁸. (Такой смелости не наблюдалось ни у кого ни тогда, ни позже!). Композитор создал уникальный художественный документ эпохи – грандиозная картина революции показана им с мальчишеским озорством и фантастическим размахом (требовалось почти 500 участников исполнителей): идея подготовки революции, разногласия среди разных партий (сомнения одних, решимость других), угрозы большевикам капиталистам, крики, хаос, скачущая конница, радостное возбуждение, канонада, пулемётная очередь, голос Вождя (подлинный голос В. И. Ленина транслируемый в записи с фонографа): «Успех революции зависит от двух, трёх дней. Погибнуть всем, но не пропустить неприятеля...».

Текст состоит из фраз и реплик, принадлежащих Карлу Марксу, Иосифу Сталину, и, в основном, вождю пролетариата. Речи и статьи Ленина имеют довольно ясный и образный язык: «У нас нет большинства в народе»; «Не взять власть теперь, значит погубить революцию» и проч.). Прокофьев создаёт нечто невероятное – через подлинность речи, он показывает автопортрет деятелей революции. Вот, как выглядят большевики (так они видятся Ленину): «Мы идём тесной кучкой по обрывистому и тесному пути...; «для того, чтобы бороться с врагами...». Под внешней похожестью на солдатскую походную песню, здесь возникает образ крадущихся героев – так пробираются на Родину большевики, выбравшие (по их же

⁷ В. Дешевов, приятель Прокофьева по консерватории, родился в Царском селе, учился в Царскосельской гимназии и реальном училище Николая П...

⁸ Автор литературного монтажа текстов Пётр Сувчинский.

собственному признанию) «путь борьбы, а не путь примирения». Меньшинство («тесная кучка») полно решимости осуществить революцию, чтоб большинство в стране стали счастливыми через насилие... (Четвёртая часть кантаты).

Во второй части кантаты распевается всего одна фраза из работы К. Маркса “Тезисы Л. Фейербаха”: «Философы лишь различным образом объясняли мир. Но дело заключается в том, чтобы его изменить». Прокофьев поручает мужской группе хора исполнять этот текст странным образом – они повторяют, словно спотыкаясь, по несколько раз одно слово за другим, превращая текст в какое-то бессмысленное бормотание. Вступающие женские голоса распевают те же слова, но на основе крепкого лиро-эпического мелодического рисунка. И тут слова начинают словно сыпаться с этой мощной самоценной мелодии – копошащиеся в своих претензиях изменить мир людишки оказываются беспомощными пред объективными (божественными!) законами природы. И здесь каждый слушатель подсознательно подключается к силе прокофьевского мелоса, создающего такую духовную твердь, что и слова-то оказываются не нужными!

Как непохоже на официальные славильные произведения звучит начало и вся первая часть кантаты (с эпиграфом: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»)! После тяжёлых ударов (словно по голове) напряжённо, мрачно-сурово вступает тема, напоминая лейтмотив средневекового рыцаря Рупрехта из «Огненного ангела». А взятые Прокофьевым слова произносимых клятв Сталина (буквально вчерашние фрагменты речей 1936-го года в частях № 8 и № 10): «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...» (и далее по списку...), были так страшны, что на премьерном показе изъяты.

Есть ещё один скрытый, но очень важный семантический знак в кантате. Сразу после грохотливо-весёлой части, названной «Победа», происходит перелом состояния – в симфонической изложении звучит краткий, но полный трагизма раздел.

Сергей Прокофьев, даже если он и писал нечто «на потребу дня», не изменяет себе, только делает некоторые смыслы своего повествования объёмными, завуалированными. Ключ ко всему художественному миру композитора в том, что автор исходит из представления о божественной предустановленности мира и возможности преодоления зла в нем. Об этом теперь можно читать от первого лица композитора, в изданных новых материалах о нём и его полных дневниках... (Варунц, 1999) (Вишневецкий, 2009) (Прокофьев, 2017).

Вопреки невозможности полноценного свободного развития музыкального творчества в советской России рассматриваемого времени, отечественное искусство показывает подлинное богатство творческих процессов, открытое или завуалированное развитие разнонаправленных, порой взаимоисключающих стилевых тенденций, как символизм, экспрессионизм, конструктивизм, классико-романтическая традиция (национально-эпическая и неоклассическая),

неофолклоризм, так называемый «большой стиль» официального искусства. Разумеется, во всей этой совокупности векторов осмысление искусства может происходить только с позиций художественной значимости. Тогда не придётся сожалеть о неслышанной, забытой и/или потерянной музыке. Ведь ещё совсем недавно среди отринутых, забытых сочинений, были такие шедевры, как Скрипичный концерт № 1 Н. Рославца, Фортепианный и Виолончельный концерты А. Мосолова, Фрагменты для нонета А. Животова, «Страстная седмица» М. Штейнберга, «Стигматы св. Франциска Ассизского» В. Дешевова, романсы на стихи З. Гиппиус Н. Мясковского. И многое другое!

Использованная литература:

- Варунц, В. (1999). *Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью*. Москва: Советский композитор.
- Вишневецкий, И. (2009). *С.С. Прокофьев. Документальное повествование в 3х книгах*. Молодая гвардия.
- Мосолов, А.В. (1986). *Статьи и воспоминания* (сост. И. Барсова). М.
- Прокофьев, С. (2017). *Дневник 1907-1933. В 3 томах (комплект из 3 книг)*. Классика- XXI, М.
- Прокофьев, С.С. (1956). *Материалы, документы, воспоминания*. М. С. 84.
- Ходасевич, В. (1991). *Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера: под общ. ред. Н. А. Богомолова; Комментар. Е. М. Бенья*. М.: Сов. Писатель. С. 80.

РЕЗИМЕ

У ПОТРАЗИ ЗА ИСТОРИЈОМ: РУСКА МУЗИКА ПОСЛИЈЕ 1917.

мр Келле Валида Махмудовна

Подјела руске музике на два правца: совјетске Русије и емиграције. Вишесмјерни креативни процеси. Превладавање симболизма, експресионизма, авангардизма, музике духовних жанрова у стваралаштву емигрантских композитора (Н. Обуков, И. Вишњеградски, А. Гречањинов). У совјетској Русији - немогућност развоја музичке симболике, експресионизма, црквене музике. И као резултат – много неистражене, заборављене и/или изгубљене музике. Оживљавање интересовања за наслеђе емигрантских композитора, као и заборављених сународника: Н. Рославец, С. Василенко, М. Гњесин, Г. Попов, А. Мосолов, Л. Половинкин, А. Животов, М. Штајнберг, В. Дешевов и других. Закашњело представљање дјела емигрантског периода С. Прокофјева. Комплексни проблеми историјске синхронизације процеса који се одвијају у дјелима руских композитора од двадесетих до четрдесетих година 20. вијека.

Кључне ријечи: Руска музика после 1917. године, композитори руске емиграције, непознато, заборављено наслеђе сународника.

KOMPOZITORSKA DJELATNOST STUDENATA VOJINA KOMADINE: ASIM HOROZIĆ I NJEGOVO STVARALAŠTVO

dr Miradet Zulić

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

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

UDK: 78.071.1

Originalan naučni članak

Sažetak: Osim kompozitorskog stvaralaštva, značajno mjesto u biografiji Vojina Komadine zauzima i pedagoška djelatnost ostvarena tokom rada na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Cilj ovog rada, kao i nekih narednih radova vezanih za naučni skup u okviru manifestacije *Dani Vojina Komadine* je, predstavljanje kompozitorske djelatnosti nekadašnjih studenata koji su na sarajevskoj akademiji diplomirali u klasi Vojina Komadine. U ovom radu se govori o životnom putu i stvaralaštvu Asima Horozića koji je diplomirao 1982. godine.

Ključne riječi: Studenti Vojina Komadine, Asim Horozić, stvaralaštvo.

Asim Horozić rođen je u Tuzli 9. februara 1958. godine i već sa prvim podacima se može primjetiti određena simbolika i povezanost sa Vojinom Komadinom. Naime, u godini rođenja Horozića, u Tuzli je živila porodica Komadina a Vojin je u istoj godini u Tuzli komponovao horsku kompoziciju *Jablanovi*. Osim toga, datum Asimovog rođenja 9. februar je ujedno i datum rođenja Vojinove supruge Milanke (rođena 1941.) ali i datum kada je 1997. preminuo Vojin Komadina. Dok je Vojin do 1966. živio i radio u Tuzli (Zulić, 2011: 105), Asim je u isto vrijeme u Tuzli provodio djetinjstvo. Uporedo uz pohađanje osnovne škole učio je svirati harmoniku i često ističe da je prema specifičnostima instrumenta to jedan od 'najpametnijih' instrumenata.¹

Srednju muzičku školu pohađao je od 1973. do 1977. (Zulić, 2011: 150) u Tuzli i taj period je svakako značajan u muzičkom razvoju Horozića. Škola je osnovana 1957. i iza sebe je već imala dvodecenijsko iskustvo. U školi su predavali eminentni profesori² a u istoj zgradi su se održavala i predavanja Odjeljenja Muzičke akademije u Sarajevu.³ Pozitivno okruženje i aktivnosti u zgradi bila su inspiracija mnogim učenicima pa su u tom periodu i nastajale Asimove prve minijature.

Po završetku srednje muzičke škole položio je prijemni ispit na Odsjeku za kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Na kompoziciju se upisivao mali broj studenata a o tome dovoljno govori podatak da je od

¹ Ovo svoje mišljenje opravdavao je karakteristikama da se na desnoj strani instrumenta nalazi klavijatura a na lijevoj strani basovi, koji svojim rasporedom i specifičnostima omogućavaju izuzetno kvalitetnu teoretsku naobrazbu.

² Zanimljivo je da je u tom periodu u školi radila i Vojna Radosavljević (udata Nešić) koja je kasnije radila specijalizaciju iz kompozicije u klasi Vojina Komadine.

³ Odjeljenje je počelo sa radom 1974. godine, profesori su dolazili iz Sarajeva a tih godina nekoliko predmeta je predavao Vojin Komadina. (Monografija – *50 godina Muzičke akademije u Sarajevu* (ur. Vinko Krajtmajer i Ivan Čavlović). (2006). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu. str. 151.)

osnivanja Akademije 1955. pa do 1981. kompoziciju završilo samo devet studenata.⁴ Kada je diplomirao 1982. godine, Horozić je bio trinaesti diplomirani student kompozicije. (Monografija, 2006: 170) U tom periodu, klasu kompozicije na sarajevskoj Akademiji držali su Vojin Komadina i nedavno preminuli Josip Magdić (1937–2020). Horozić je svo vrijeme studija proveo u klasi Vojina Komadine i za razliku od svog profesora koji je diplomirao *Koncertom za klavir i orkestar*, on je za diplomski rad komponovao *Koncert za violinu i orkestar*.

Poslije završene Akademije, Horozić nije imao sreće sa zaposlenjem kao njegov profesor. Osamdesetih godina, na teoretskom odsjeku Srednje muzičke škole u Tuzli bio je popunjen nastavni kadar profesorima sa stalnim radnim odnosom a nisu postojale nikakve indicije da će neko od zaposlenih u dogledno vrijeme seliti u neko drugo mjesto ili odlaziti u penziju. Bio je primoran da se bavi estradnom muzikom i tada nije ni pretpostavljao da će mu određena iskustva iz tog perioda, misli se na folklor i kontakte sa narodnom muzikom, biti dragocjena u njegovom kasnijem stvaralaštvu.⁵ U drugoj polovini osamdesetih dobio je posao na mjestu organizatora muzičkih manifestacija u novootvorenom Sportsko-privrednom-kulturnom-centru (SPKC) Mejdan u Tuzli. Navedene okolnosti vjerovatno su dovele i do određenog razočarenja i gubitka inspiracije za stvaralaštvo. Podsticaj za komponovanje je pranalazio u pozorišnoj muzici pa je u ovim godinama često komponovao muziku za Narodno pozorište u Tuzli. Po tim aktivnostima je nastavio uspješnu tradiciju svog profesora.

Horozićeva djelatnost se može podijeliti u dva perioda. Prvi obuhvata studentske dane i vrijeme do sredine devedesetih godina. Ovdje se izdvajaju sljedeće kompozicije: već spomenuti *Koncert za violinu i orkestar*, *Sonata za klavir*, *Gudački kvartet br.1*, *Fantazija* za orkestar harmonika kao i muzika za pozorište. Drugi period počinje sredinom devedesetih godina, kada se, prema kompozitorovim riječima, počinje ozbiljnije baviti stvaralaštvom. Uprkos teškim ratnim okolnostima, kod Horozića se javila inspiracija za komponovanjem. Podsticaj je bila i izvedba njegovog *Koncerta za violinu i orkestar* kojeg je Sarajevska filharmonija svirala 28. avgusta 1996. godine.⁶ U tom periodu ostvarena je saradnja sa Sarajevskim triom (Dževad Šabanagić – violina, Bećir Drnda – flauta i Ljiljana Pećanac – klavir), te Sarajevskom filharmonijom što je Horoziću dalo podsticaja za stvaranje novih djela.

Uspješnom komponovanju pogodovala je i činjenica da je Horozić konačno dobio posao u struci i od 1995. je bio angažovan kao profesor muzičkih teoretskih predmeta na Srednjoj muzičkoj školi. Zanimljiv podatak je da je u tuzlanskoj muzičkoj školi proveo sedam godina, isto koliko i njegov profesor kompozicije. Iz tog perioda ostaće zabilježeno da je osim

⁴ Vojin Komadina je 1960. bio prvi diplomirani student kompozicije na sarajevskoj akademiji.

⁵ Prema Horozićevim riječima, folklor nije zauzimao primarno mjesto u njegovom muzičkom interesovanju van klasične muzike. To mjesto je pripadalo rock muzici.

⁶ Dirigent je bio Rešad Arnautović a solista na violini Dževad Šabanagić.

kompozitorskog stvaralaštva, Horozić autor udžbenika iz predmeta Harmonija za drugi i treći razred srednje muzičke škole. (Čavlović, 2011: 267)

Četiri mjeseca nakon izvođenja *Koncerta za violinu i orkestar*, premijerno je izveden *Koncertni stav za klarinet i orkestar*. (Monografija, 2014: 166, 167) Kasnije je dodat naziv *Kapija* jer je ova kompozicija posvećena tragičnim događajima u Tuzli iz devedesetpete godine. Premijera je održana 8. januara 1997. godine⁷ a kompozicija je od strane publike izuzetno dobro primljena. Nekoliko mjeseci kasnije kompozicija je već doživjela međunarodna izvođenja. U dvorani Maison de l'UNESCO u Parizu, *Koncertni stav Kapija* publika je 28. maja mogla čuti u izvođenju Simfonijskog orkestra iz Milana. Dirigent je bio Novozelčanin Gary Brain a klarinetista Emir Nuhanović. U istoj godini, *Kapija* je izvedena 15. i 16. avgusta u Italiji a dirigent je bio Riccardo Giovannini. (Monografija, 2014: 171)

Značajno je istaći da je kompozicija objavljena na CD-u. Ova kompozicija je kasnije priređena za klarinet i klavir, što je omogućavalo brojna izvođenja, tako da je publika i u manjim sredinama imala priliku da je čuje. Interes za ovu kompoziciju pokazao je i mladi harmonikaš Emir Bošnjak, porijeklom iz Bosne i Hercegovine, koji je harmoniku studirao na Royal Academy of Music u Kopenhagenu. Asim Horozić je u saradnji sa Bošnjakom *Kapiju* priredio za solo harmoniku, što je rezultiralo izvođenjem na njegovom diplomskom koncertu a kasnije i pohranjivanjem na CD.

Ostale kompozicije nastale do kraja devedesetih godina su: *Uvertira Bosna*,⁸ *Sjećanje na Mozarta*,⁹ *San o Bosni* (orkestarske kompozicije), *Sevdisanje za sopran, hor i orkestar*, *Bosna od prkosa za recitatora, sopran i orkestar*, *Akšam geldi za sopran i orkestar*, *Koncert za klavir i orkestar e-mol*.¹⁰ Sve navedene kompozicije su premijerno izvedene od strane Sarajevske filharmonije a kasnije su se nalazile i na njenom repertoaru.¹¹

Uporedo sa stvaranjem prethodno navedenih djela, Horozić je uveliko radio na svojoj prvoj operi *Hasanaginica*. Opera je bila naručena od strane Narodnog pozorišta u Sarajevu a prema ugovoru, za podjelu uloga bili su zaduženi dirigent i direktor pozorišta. Libreto za ovu operu napisao je književnik i dramaturg Nijaz Alispahić, Tuzlak koji je iza sebe ostvario brojne

⁷ Dirigent je bio Rešad Arnautović a solista na klarinetu Emir Nuhanović.

⁸ Premijerno izvođenje održano je 16. oktobra 1997. pod rukovođenjem Emira Nuhanovića a na sljedećim izvođenjima dirigenti su bili Pjotr Vandilovski iz Bjelorusije i Charles Ansbacher iz SAD-a. (ibidem, str. 173.)

⁹ Premijerno izvođenje 9. marta 1998. godine, dirigent Pjotr Vandilovski iz Bjelorusije. (Monografija, 2014: 176)

¹⁰ Premijerno izvođenje 18. decembra 1998. godine, solista na klaviru Lejla Fitozović. (Monografija, 2014: 182, 183)

¹¹ S obzirom da je kompozicija *Kapija* zaista stekla zavidnu popularnost, pa iako je poslije *Kapije* komponovao veći broj kompozicija, Horozić je sve do kraja devedesetih godina imao bojazan da će ostati upamćen kao kompozitor samo jednog popularnog djela.

dramske adaptacije u izvođenju Narodnog pozorišta iz Tuzle.¹² Premijera opere održana je 18. marta 2000. godine a za samo izvođenje opere bilo je potrebno oko stotinušezdeset učesnika. Ovaj projekat je okupio značajna imena. Osim kompozitora Horozića i libretiste Alispahića, režiju je preuzeo Sulejman Kupusović (1951–2014), dirigent je bio Miroslav Homen (1940–2021), koreografiju baleta uradila je Edina Papo dok su solisti bili: Amila Bakšić, Ivica Šarić, Krunoslav Cigoj i mnogi drugi umjetnici.

Primjer 1

Opera *Hasanaginica*



Izuzetno dobro primljena od strane publike opera je u narednim reprizama imala zavidnu posjećenost. Postignuti uspjesi sa *Koncertnim stavom za klarinet i orkestar* i operom *Hasanaginica* Horoziću su dali veliki podstrek za naredno stvaralaštvo. Uporedo sa radnim angažmanom na tuzlanskom univerzitetu i brojnim putovanjima, Horozić je radio na svojoj drugoj operi, odnosno operi za djecu pod nazivom *Aska i vuk* (2003), prema motivima istoimene pripovijetke nobelovca Ive Andrića. Libreto za operu je i ovog puta napisao Nijaz Alispahić i time su samo potvrdili svoju dotadašnju uspješnu saradnju.¹³

¹² Saradnja Asima Horozića i Nijaza Alispahića datira još iz osamdesetih godina kada su zajednički radili na predstavama u Narodnom pozorištu u Tuzli. U tim godinama na repertoaru pozorišta je bila predstava *Hasanaginica* u režiji Sulejmana Kupusovića. Autor ovog rada je prisustvovao izvedbi ove predstave i tada je bilo nemoguće zamisliti da će se nepunih petnaest godina kasnije trio Horozić – Alispahić – Kupusović naći zajedno na projektu opere *Hasanaginica*.

¹³ Prije izvođenja opere *Aska i Vuk* u Tuzli, autor ovog rada je neformalno razgovarao sa profesorom dirigentom Julijom Marićem. Slučajno je u razgovoru spomenuta Asimova izreka da je muziku i teoriju naučio uz instrument harmoniku. Profesor Marić se nadovezao na sve prethodno navedene činjenice i potvrdio da je i on u muzičke vode krenuo uz harmoniku. Slično kao i neki drugi profesori sa sarajevske

Osim komponovane dvije opere te više kompozicija, Asim je napisao muziku za veći broj predstava izvedenih u Narodnom pozorištu u Tuzli. Samo u periodu od 2000. do 2004. godine, muziku je napisao za sljedeće predstave: *Galilej* – režija Dubravko Bibanović, *Bila je to ševa* – režija Tomislav Krstić, *Mačak u čizmama* – režija Tomislav Krstić, *Hazreti Fatima* – režija Ozren Prohić u izvođenju pozorišta SARTR iz Sarajeva, *Aska i vuk* – režija Tomislav Krstić, *Putovanje Ivana Frane Jukića* – režija Gradimir Gojer, *Operacija reket* – režija Nijaz Alispahić, *Te sjajne godine opsade* – režija Adis Bakrač, *Za dom penzionera spremni* – režija Nijaz Alispahić, *Buba u uhu* – režija Nina Klefrin, *Karabeg* – režija Gradimir Gojer, *Hrabri olovni vojnik* – režija Muhamed Nametak.

U narednim godinama nastajale su kompozicije koje su premijerno izvođene od strane Sarajevske filharmonije. Dešavalo se da se u jednoj koncertnoj večeri izvedu tri Horozićeva djela: *Duet za dvije solo flaute*, *Uvertira San* i *Fantazija za flautu i orkestar* (8. novembar 2001.) i šest dana kasnije *Fantazija Duša sarajevska*, zatim *Mangala za sopran, hor i orkestar* i *Arija sazlije* iz opere *Hasanaginica* (14. novembar 2001.) (Monografija, 2014: 200, 201). Ovim kompozicijama treba pridodati i nove orkestarske kompozicije *Ašikovanje*, *Ajvatovica*, *Uvertira Bosanski mozaik*, *Koncert za flautu*, *alt flautu*, *piccolo i orkestar*, *Koncertni stav za dvije flaute i orkestar* izvođene od strane Sarajevske filharmonije.

Svoju treću operu herojsko-junačku *Zmaj od Bosne*¹⁴ u tri čina (2016.), Horozić je komponovao ponovo na libreto Nijaza Alispahića.¹⁵ U poređenju sa njegovim profesorom Komadinom, koji je poslije uspješno komponovanih baleta jednom prilikom rekao, da nema inspiraciju za komponovanje opere zbog nenalaženja adekvatnog libreta, Horozić je sa svojim operama nastavio tamo gdje se Komadina sa svojim baletima zaustavio.

akademije kao npr. kompozitor i dirigent Milan Jelićanin (1936–1999) i dirigent Čestmir Dušek (1930–2016).

¹⁴ Praizvedba opere održana je 15. decembra 2016. godine u Sarajevu. Dirigent je bila Nada Matošević Orešković, režiser Ozren Prohić, solisti: Denis Isaković, Ivan Šarić, Ivica Šarić, Leonardo Šarić, Vedrana Šimić, Katarina Kikić, Adema Pljevljak-Krehić, Amir Saračević, Dajana Šegvić i drugi.

¹⁵ Krajem osamdesetih godina na repertoaru tuzlanskog pozorišta nalazila se predstava *Zmaj od Bosne* u režiji Sulejmana Kupusovića. Ali, muziku za ovu predstavu nije radio Horozić već tadašnji direktor Srednje muzičke škole u Tuzli. Možda je i to pokazatelj da osamdesetih godina Horoziću nije bilo lako doći do određenog angažmana. Autor ovog rada je učestvovao u izvođenju i snimanju određenih muzičkih dijelova za predstavu te prisustvovao njenoj premijeri.

Primjer 2

Opera *Zmaj od Bosne*



Premijerno izvođenje opere *Zmaj od Bosne* bilo je šesto premijerno izvođenje nekog opernog djela bosanskohercegovačkog kompozitora na sceni Narodnog pozorišta u Sarajevu. Ranije praizvedbe od 1978. godine do danas bile su: *Jazavac pred sudom* – opera jednočinka Vlade Miloševića (1978.), Horozićeve *Hasanaginica* (2000.) u tri čina i jednočinka *Aska i Vuk* (2003.), opera atrakcijâ *Srebreničanke* Ivana Čavlovića (2004.) i jednočinka *Alma Jasmina Osmanagića* (2012.). Imajući u vidu da se opera *Jazavac pred sudom* odavno ne nalazi na repertoaru Opere u Sarajevu, kao i činjenice da su opere *Srebreničanke* i *Alma* poslije premijere i nekoliko repriza skinute sa repertoara Opere, sa sigurnošću se može tvrditi da se Asim Horozić sa svoje tri opere svrstava u vodećeg i najizvođenijeg opernog kompozitora u Bosni i Hercegovini. Rijetki su kompozitori na ovim prostorima da se mogu pohvaliti činjenicom da im se istovremeno na repertoaru sarajevske opere nalaze dvije opere. Kod Horozića je slučaj da su se u isto vrijeme izvodile opere *Hasanaginica* i *Aska i vuk*, kao i u drugom slučaju *Hasanaginica*¹⁶ i *Zmaj od Bosne*.

¹⁶ Opera *Hasanaginica* se u posljednjim godinama izvodi u sljedećem sastavu: Dario Vučić – dirigent, solisti sarajevske Opere Adema Pljevljak-Krehić, Leonardo Šarić, Amir Saračević, Denis Isaković, Dajana Šegvić, Aida Čorbadžić, Hor Opere i Balet Narodnog pozorišta Sarajevo i Sarajevska filharmonija.

Primjer 3

Asim Horozić



U stvaralaštvu Asima Horozića, osim u *Gudačkom kvartetu*, folklor je prisutan u svim njegovim djelima i vremenom je izgradio svoj prepoznatljiv stil kojeg mnogi karakterišu kao nacionalno-romantičarski.¹⁷ Značajno je istaći da su njegove kompozicije često izvođene a samo opera *Hasanaginica* je izvođena preko osamdeset puta. Osim izvođenja u Bosni i Hercegovini gdje je ekranizovana, opera je izvođena u Italiji, Francuskoj, Hrvatskoj, Sloveniji,¹⁸ Turskoj gdje je i prevedena na turski jezik. Ipak, najizvođenije Horozićevo djelo je *Koncertni stav za klarinet i orkestar Kapija*, koji je osim u evropskim zemljama, izvođen i u Sjedinjenim Američkim Državama. Osim toga, kompozicija je snimljena i na CD-u kao i neke druge kompozicije kao što su *Akšam geldi za solo glas i orkestar*, *Moj beharu*, *Trio za flautu, violinu i klavir*, *Trio za flautu, klarinet i bas klarinet* te *Sonata za klavir* u izvođenju kolege sa Akademije Bartolomeja Stankovića. Od komponovanih djela koja nisu premijerno izvođena, važno je istaći *Koncert za violončelo i orkestar*. Iako nije bio Tuzlak po rođenju, Vojin Komadina je u svom ranom stvaralačkom periodu doživio neka premijerna izvođenja u Tuzli, dok se za Asima Horozića može konstatovati da nijedno njegovo djelo nije premijerno izvedeno u Tuzli. Očekivalo se da će njegova kompozicija *Balkanska igra* koju je komponovao za violinu i gitaru, ipak biti premijerno izvođena u Tuzli jer je napisana za dvoje mladih Tuzlaka.¹⁹ Na žalost, praižvedba je ipak

¹⁷ <https://www.dnevnik.si/> Kritika opere Hasanaginica: sodobna nacionalna opera 19. stoletja (pristupljeno 6. maja 2021.)

¹⁸ <https://radiosarajevo.ba/> - Opera / Hasanaginica doživjela ovacije u Ljubljani - veliki uspjeh za NPS (pristupljeno 6. maja 2021.)

¹⁹ Šejla Glinac (1993) je poslije završene Srednje muzičke škole u Tuzli violinu diplomirala na sarajevskoj akademiji a master studij završila u Malme-u dok, je Elvis Sivčević gitaru studirao na dodiplomskom i master studiju u Holandiji.

održana 9. jula 2019. godine u okviru manifestacije Bašćaršijske noći u Sarajevu.

Za razliku od Vojina Komadine koji je osim baleta bio uspješan i sa brojnim horskim kompozicijama, Horozić nije komponovao horske kompozicije a capella, uprkos činjenici da su nastupi horova u operama izuzetni i upečatljivi. Vjerovatno iz navedenih razloga, Horozić trenutno radi na komponovanju solo pjesama na tekstove manje poznatih sevdalinki. Do sada je komponovao petnaest solo pjesama, a želja mu je da ovaj ciklus zaokruži na stotinu solo pjesama. Neke solo pjesme se već izvode kao što su *Ako želiš razgovora* i *Čempres viti, čempres ponositi*. Izvedene su nedavno, 20. februara 2021. godine u Narodnom pozorištu u Sarajevu, solistica je bila Vedrana Šimić²⁰ (sopran) uz pratnju Gudačkog orkestra Sarajevske filharmonije.

Pored solo pjesama, Horozić dovršava svoju četvrtu operu *Derviš i smrt*, na libreto svog stalnog saradnika Nijaza Alispahića, i premijera opere predviđena je za 2021. godinu. Autor ovog teksta imao je privilegiju i čast da čuje zvučnu kompjutersku verziju pojedinih dijelova opere *Derviš i smrt* kao i nekoliko solo pjesama. Prema riječima kompozitora, s obzirom na narušeno zdravstveno stanje, želja mu je da svoj operski ciklus završi sa petom operom *Bosniana* za koju je libreto već urađen.

U prethodne dvije decenije Horozić je angažovan na Univerzitetu u Tuzli kao profesor na Akademiji scenskih umjetnosti i Filozofskom fakultetu a honorarno je angažovan i na Muzičkoj akademiji u Sarajevu gdje vodi klasu kompozicije. (Monografija, 2016: 218) U njegovoj klasi kompozicije do sada su diplomirali sljedeći studenti: Ammar Jažić (diplomirao 2009.), Neven Tunjić (2009.), Aida Avdić (2011.), Miron Konjević (2012.) i Toni Toplan (2014.).²¹

Za razliku od svog profesora čije stvaralaštvo karakteriše više stilskih pravaca, Horozić je sa svojim djelima ostao dosljedan nacional-

²⁰ Sopranistica Vedrana Šimić (1979) često izvodi arije i solo pjesme Asima Horozića. Saradnja datira još iz vremena kada je Vedrana pohađala Srednju muzičku školu u Tuzli (1994–98.) a Horozić bio profesor u školi.

²¹ Ammar Jažić (1987) je komponovao *Simfoniju za orkestar, hor i soliste* a kompozicija je premijerno izvedena 24. novembra 2010. u Sarajevu. Izvođači: Sarajevska filharmonija, Hor Opere Narodnog pozorišta Sarajevo, dirigent Julio Marić, solisti Opere Narodnog pozorišta Sarajevo: Adema Krehić (kasnije Pljevljak) – sopran, Ivica Šarić – bas, Tvrtko Stipičić – tenor (Hrvatska). Neven Tunjić (1986) od 2009. godine rukovodi etno-bandom Divanhana. Aida Avdić-Jažić (1988) komponovala je *Simfoniju* za sopran i orkestar, djela za klavir, za klavir i flautu, *Circus* za fagot, ksilofon i klavir, gudački kvartet, solo pjesme. Od 2015. godine profesionalno radi kao korepetitor Baleta Narodnog pozorišta Sarajevo. Miron Konjević (1989) je komponovao *Fantaziju* za simfonijski orkestar i *Duvački kvintet* a pored kompozicije diplomirao je i klavir. Toni Toplan (1991) je napisao *Triste lignum* za simfonijski orkestar i mješoviti hor, *2 komada za klavir*, *Opus zero: Tri minijature za klarinet, bas klarinet i woodblock*, *Gudački kvartet br. 1*, *Fantazija* za simfonijski orkestar: *Opus zero: Andante*.

romantičarskom stilu. Sa upotrebom tradicionalne folklorne građe uspio je da pridobije veliki broj poklonika. Njegova djela su zanimljiva širem krugu slušalaca, ali ipak dovoljno zahtjevna i bogata da postaju predmetom stilskih, estetičkih i muzikoloških analiza.

Literatura

- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija. str. 267–268.
- Horozić, Asim. Arhiv [Arhiv u vlasništvu Asima Horozića].
- Monografija – *Sarajevska filharmonija 1923–2013* (ur. Samra Bučan). (2014). Sarajevo: Dobra knjiga.
- Monografija – *50 godina Muzičke akademije u Sarajevu* (ur. Vinko Krajtmajer i Ivan Čavlović). (2006). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.
- Monografija – *60 godina Muzičke akademije u Sarajevu (2005–2015). Deset novih godina*. (ur. Ivan Čavlović). (2016). Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.
- Zulić, Miradet. (2011). *Srednja muzička škola u Tuzli – 50 godina (1957–2007)*. Tuzla: Harfo-graf.
- <https://www.dnevnik.si/> Kritika opere Hasanaginica: sodobna nacionalna opera 19. stoletja (pristupljeno 6. maja 2021.)
- <https://radiosarajevo.ba/> - Opera / Hasanaginica doživjela ovacije u Ljubljani - veliki uspjeh za NPS (pristupljeno 6. maja 2021.)

SUMMARY

COMPOSER ACTIVITY OF STUDENTS OF VOJIN KOMADINA: ASIM HOROZIĆ AND HIS CREATION

PhD Miradet Zulić

In addition to the composer's work, a significant place in the biography of Vojin Komadina is occupied by the pedagogical activity realized during his work at the Music Academy in Sarajevo. The aim of this paper, as well as some subsequent papers related to the scientific conference Days of Vojin Komadina, is to present the compositional activities of former students who graduated from the Sarajevo Academy. This paper talks about the life and work of Asim Horozić, who graduated in 1982 in the class of Vojin Komadina.

Key words: Students Vojina Komadina, Asim Horozić, creativity

STUDIJE IZVOĐAČKIH UMETNOSTI U MUZICI¹

dr Marija Dinov Vasić

E-mail: marija.dinov.vasic@gmail.com

UDK: 78.01:781.1

Pregledni naučni članak

Sažetak: Primarni fokus u ovom radu usmeren je na specifičnu dijalektiku epistemoloških procesa koja uslovljava višesmeran razvojni odnos između studija izvođenja i muzikologije. Glavna linija muzikologije je sve do poslednje decenije XX veka bila fokusirana na delo koje postoji nezavisno od svoje realizacije u zvuku, dok je izvođač kao „telo-subjekt“ bio skrajnut. Takozvani „performativni obrt“ s početka XXI veka uvodi izvođača u fokus muzikoloških razmatranja, i to ne samo izvođača koji je objekt posmatranja, već i izvođača koji je subjekt i akter konkretne izvođačke situacije. Studije izvođačkih umetnosti opredeljene su prema drugom pristupu koji, pored kognitivnog, uključuje i afektivni fenomen izvođenja.

Ključne riječi: studije izvođaštva, muzikologija, performativni obrt, afekt

Muzika, kao živi, zvučni, odnosno čujni fenomen, postoji jedino u izvedbenoj formi. Premda je tačna tvrdnja da je muziku moguće razumeti i samo na osnovu posmatranja njenog notnog zapisa, to i dalje ne znači da se samo iskustvo doživljaja muzike može javiti drugačije osim u formi izvođenja, čak i ako se ono odigrava na nivou imaginacije, to jest u samom umu posredstvom takozvanog „unutrašnjeg sluha“. Uostalom, studenti muzike i muzikologije mogli bi redom potvrditi koliko je nezamislivo bilo kakvo učenje ili izučavanje muzike bez makar elementarnog ovladavanja veštinom sviranja nekog muzičkog instrumenta. Veza između muzike i izvođaštva je apsolutno prirodna, gotovo neupitna. Zato tema rada, naznačena naslovom „Studije izvođačkih umetnosti u muzici“, može na prvi pogled delovati kao jedna od onih apsolutno prirodnih formulacija, kao neki skup reči koje ukazuju na nešto toliko uobičajeno i podrazumevano. Gotovo da je sasvim logično postaviti pitanje: zašto je o tome uopšte i potrebno govoriti? Zaista je teško pomisliti da u ovakvoj tematskoj konstrukciji postoji problem vredan pažnje, jer ona kao da zapravo samo akcentuje na izgled neupitnu vezu između izvođaštva i muzike.

Muzičke veštine i znanja o muzici stižu se kroz dve, najčešće formalno odvojene grupe studija, koje se mogu odrediti kao „praktična/umetnička oblast“ i „teorijska/naučna oblast“. Međutim, gotovi svi fenomeni vezani za stvaranje muzike prisutni su u muzičkim disciplinama i na praktičnom i na teorijskom nivou, a njihovo proučavanje svojom specifičnošću nadilazi ustaljenu akademsku tradiciju jednostranog svrstavanja istraživanih fenomena, odnosno tema, u *naučnu* ili *umetničku* oblast. Fenomene vezane za stvaranje muzike svrsishodnije je sagledavati kroz praktičnu i teorijsku dimenziju, nezavisno od toga u koju bi akademsku oblast takva istraživanja

¹ Rad je nastao u sklopu istraživanja sprovedenog za potrebe izrade doktorske disertacije na Interdisciplinarnim studijama teorije umetnosti i medija pri Univerzitetu umetnosti u Beogradu, tokom 2018. godine.

bila formalno svrstana. Zato je takva istraživanja prirodnije formalno odrediti kao pripadajuća nekoj od relativno novijih akademskih disciplina koje u svom nazivu imaju karakterističnu reč „studije“. Među takve discipline spadaju i *studije muzičkog izvođaštva*, nastale kao jedna od frakcija šire akademske oblasti nazvane *studije izvođačkih umetnosti* ili *studije izvođenja*.

Ove *studije* nastale su kao derivat kompozitne discipline nazvane *Theatre and Performance Studies*, koju je nemačka teoretičarka Erika Fišer Lihte (Erika Fischer Lichte, 1943–) prvobitno odredila kao spoj *teatrologije* (to jest *studija pozorišta*) i *studija izvođenja*. Pomeranje fokusa interesovanja teoretičara umetnosti sa umetničkog dela, pre svega književnog, na njegovu performativnu dimenziju, dovelo je do redefinisavanja tradicionalnih akademskih disciplina u polju umetnosti. Tako vremenom nastaju brojne discipline koje zbog svog kompozitnog karaktera uz naziv *studije* imaju i odrednicu *multidisciplinarnе* ili *interdisciplinarnе*.

Potreba za otvaranjem pojedinačnih disciplina prema širem spektru znanja i metoda prirodna je posledica specifične dijalektike epistemoloških procesa koja uslovljava višesmeran razvojni odnos između umetnosti i nauke. Tako istraživačke metode na polju savremene *nauke o umetnosti* sve više poprimaju svojevrstan *transdisciplinarni* karakter. Reč je o pristupu, sličnom holističkom, koji pojavu posmatra u svojoj celovitosti, to jest kao više od sume sopstvenih delova, a probleme posmatra u najširem kontekstu, kroz integraciju socijalnih, kulturnih, psiholoških i fizičkih uticaja na pojavu ili problem. Studije izvođaštva, kao naučna disciplina, upravo imaju ovakav, transdisciplinarni karakter. A transdisciplinarni model kreiranja, moglo bi se reći i izvođenja, naučne studije o nekoj pojavi, problemu ili temi, u velikoj meri korespondira sa takozvanom *fenomenološkom metodom*.

Fenomenološki pravac u filozofiji u svom korenu ima metodski značaj i namera mu je da obezbedi apriorne fundamente nauke. Fenomenološka metoda, kako ju je odredio nemački filozof i osnivač fenomenologije, Edmund Huserl (Edmund Husserl, 1859–1938), nastoji da, kroz takozvani „povratak stvarima“, predmete svojih ispitivanja dovede do datosti u odgovarajuće formiranom iskustvu i da potom te datosti iskustva verno opiše. Muzičke izvođačke prakse, kao najkonkretnije doživljena iskustva stvaranja muzike, u svojoj metodološkoj osnovi najdirektnije korespondiraju sa fenomenološkim pristupom. Osim toga, primetno je i da se značajan broj savremenih teoretičara muzike u svojim radovima sve češće oslanja upravo na ovu metodu. Cilj ovog rada je da ukaže na ovakva pitanja, te da kroz njih, u svojoj ishodišnoj tački, ukaže na značaj koji sinergija naučnih i umetničkih metoda ima za dublje i dalekosežnije razumevanje sveta u kojem živimo.

Performativni obrt i fenomenologija tela

Sam naziv discipline u obe svoje varijante, kao *studije izvođenja* i *studije izvođačkih umetnosti*, odnosno na engleskom *Performance Studies* i *Studies of Performing Arts*, jasno ukazuje na vezu između izvođačkih disciplina sa performativnim činom, to jest autoreferencijalnim, scenskim izrazom. Pojam

performativnost je u humanizmu prisutan preko retoričkih veština još od antike. Performativi su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihejvioralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Analitički filozof Džon Langšou Ostin (John Langshaw Austin, 1911–1960) uočio je da se određeni iskazi ne mogu semantički proveriti na način verifikacije istinitosti, te da njihova značenja ne zavise od referiranja (*reference*, kao odnosa tog iskaza prema *referentu*, to jest predmetu van tog iskaza) nego od uslova, funkcije i načina iskazivanja u specifičnom društvenom kontekstu. U vezi sa performativnim iskazima se ne govori o istinitosti iskaza, nego o uspešnosti iskaza i iskazivanja. Od performativnih iskaza se očekuje pragmatičan učinak u delovanju unutar konkretne i normirane društvene situacije. Ova funkcija performativnog iskaza posebno je naglašena u pozorištu i muzici, gde svaki čin govora glumca, ili izvođenja muzike (pa bilo to i samo instrumentalno delo), ne saopštava, komunicira ili izražava samo svojim sadržajem, već na značenje iskaza utiču i gestovi, mimika, akcenti koje izvođač dodaje značenju dramskog teksta (Šuvaković, 2011: 530–531).

Reči *performance* i *performing*, u značenju *izvedbe* i *izvođenja*, često se izjednačavaju u kolokvijalnom i naučnom diskursu. Tako ostaje zanemarena bitna distinkcija: izvedba se odnosi na fenomen izvođenja i ona je materijalni proizvod ili rezultat izvođenja, dok se samo izvođenje odnosi na proces, odnosno praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta. *Izvedba* (*performance*) i *izvođačke umetnosti* (*performing arts*) kao umetničko-teorijske paradigme sa sadašnjim značenjima ulaze u širi akademski fokus sredinom XX veka, a naročito tokom njegove poslednje dve decenije (Šuvaković, 2011: 532). Tako početkom XXI veka nastaje nova paradigma, takozvani „performativni obrt“, koja sve ekspanzivnije zahvata sve oblasti humanističkih nauka i preta da poljulja fundamentalnu epistemološku platformu XX veka u polju humanističkih nauka, takozvani „jezički obrt“, prema kojoj je presudan bio uticaj jezika, kao društvenog agensa, na celokupnu simboličku stvarnost i sve njene diskurzivne nivoe, pa tako i umetnost.

S druge strane i muzikologija, kao opšta nauka o muzici, u najvećoj meri korespondira sa savremenim tendencijama u humanistici. Tako je i u muzikološkim istraživanjima tokom poslednje dve decenije evidentan sve intenzivniji interes za takozvanu *fenomenologiju tela*, posebno za *fenomenologiju tela koje izvodi muziku*. Sa umetničkog stanovišta, neupitna je veza izvođenja muzike sa fenomenologijom tela koje muziku izvodi i recipira. S druge strane, ideja *telesnosti* kojom se u fokus stavljaju mehanizmi i manifestacije *otelovljenja* (engleski *embodiment*, odnosno *telesno iskustvo*) različitih komunikacionih i umetničkih sadržaja, u istraživački korpus humanističkih nauka i teoriju umetnosti ulazi tek u drugoj polovini XX veka i vezuje se, kako tematski, tako i vremenski, za pojavu „performativnog obrta“. Ova ideja prvobitno je izložena u knjizi *Fenomenologiji percepcije* (1945), u kojoj je Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) razvio koncept *tela-subjekta* (kao alternativu kartezijskom *kogitu*) kojim

objašnjava korporealnost svesti kao intencionalnost tela, ukinuvši tako vekovnu ideju razdvajanja tela od uma. U Merlo-Pontijevom radu naglašen je značaj tela kao primarnog mesta saznanja sveta. Takođe je primećeno da telo i opažaji ne mogu biti zasebno posmatrani. Ove ideje dalje su razvijane kroz istraživanja u oblastima psihologije i kognitivnih nauka.

Ideja *telesnosti* imala je značajan odjek i u muzikološkim istraživanjima. Tako Pelinski (Ramón Pelinski, 1932–2015) govori o „povratku tela“ ili bolje reći „okretanju telu“ (engleski *body turn*) u muzikologiji, ukazujući na to da je do poslednje decenije XX veka vladajući muzički diskurs uglavnom ignorisao, ili čak isključivao manifestacije tela sadržane u muzičkoj praksi. Na pragu XXI veka dolazi do preosmišljanja primene ustaljenih ideja, uglavnom semiotičkih, i do razmatranja odnosa između muzike i telesnog iskustva. *Otelovljenje* je važan element muzičke prakse u koju spadaju procesi učenja, izvođenja i slušanja muzike, a u skorije vreme se istražuje u disciplinama koje konvergiraju sa današnjom muzikologijom, poput fenomenologije, neurofenomenologije, neokognitivizama, kritičke teorije, konstruktivizma i drugih (Pelinski, 2005: 4–5).

Revolucionarna otkrića u savremenim neuro-naukama, kroz koja je modeliran novi odnos između tela, uma i mozga, do temelja su uzdrmala tzv. „kartezijansku epistemu“, to jest način mišljenja koji je oštro razdvajao apstraktni um i njegove manifestacije od fizičkog tela i njegovih aktivnosti. Ova otkrića upravo koincidiraju sa razvojem studija muzičkog izvođaštva kao samostalne muzikološke discipline (Rink, 2004: 37). Uticaj formiranja naučnih disciplina koje se bave izvođaštvom na razvoj savremene humanističke misli toliko je evidentan da neki od savremenih muzikologa spekulišu sa pitanjem da li je upravo rastući akademski interes za muzičko izvođaštvo najznačajniji efekat kolapsa kartezijanske misli koja nije uticala samo na tradicionalnu muzikologiju, već je kroz više od tri veka dominantno oblikovala zapadnoevropsku naučnu i humanističku misao i njihovo epistemološko utemeljenje (Doğantan-Dack, 2011: 243). U svakom slučaju, prirodna dijalektika epistemoloških procesa jasno ukazuje na višesmeran razvojni odnos između studija izvođaštva i muzikologije, kao i drugih humanističkih nauka.

Sagledavanjem argumenata koji svedoče o dijalektici razvojnih odnosa između studija izvođaštva i muzikologije, moguće je razumeti zašto studije muzičkog izvođaštva zapravo nisu ni mogle biti razvijane pre poslednje decenije XX veka. Glavna linija muzikologije do tog vremena bila je fokusirana na delo koje postoji nezavisno od svoje realizacije u zvuku, dok je izvođač, kao telo-subjekt, u ovim razmatranjima bio skrajnut. S pojavom nove paradigme početkom XXI veka, pomenutim „performativim obrtom“ kojim je označena svojevrsna „ontološka re-organizacija fenomena muzike“ kroz njeno izvorno sagledavanje u kontekstu muzičkog izvođaštva (Doğantan-Dack, 2011: 245–246), bilo je neminovno uvođenje izvođača u fokus muzikoloških razmatranja. Neoborivi argument u korist ovakve metodološke postavke predstavlja činjenica da i sama nauka krajem XX veka dokazuje kako je kognitivni proces zapravo u potpunosti *otelovljen*, odnosno da je telo

medij kroz koji primamo iskustvene informacije i preko njih, putem percepcije, formiramo saznanja o eksternom svetu, ali isto tako možemo ostvariti i uvide u unutrašnji svet humanog bića posredstvom mehanizma recepcije. Prilagođavajući se permanentno kompleksnijim naučnim izazovima, bilo je neminovno da savremena metodološka praksa u polju teorije muzike postavi izvođača na mesto centralne figure u istraživačkom procesu.

Istraživanje muzike kroz proces izvođenja

Prema logici nove ontološke paradigme, muzikološka istraživanja performativnog fenomena trebalo bi da u fokus svoje pažnje postave izvođača. Ranija istraživačka pozicija, do danas dominantno zastupljena u muzikologiji, polazi sa stanovišta prema kojem je fenomen muzike poistovećen sa muzičkim delom, odnosno njegovim materijalnim zapisom – najpre notnim tekstom, a zatim i zvučnim snimkom. Nakon takozvanog „performativnog obrta“, u muzikologiji dolazi do preusmeravanja pažnje na razumevanje muzike kao procesa izvođenja. Premda je raniju analitičko-teorijsku poziciju nazvanu *muzika kao delo* zamenila pozicija nazvana *muzika kao izvođenje*, postoje teoretičari koji s pravom konstatuju da ni potonja pozicija nije isto što i pozicija koja bi muziku istraživala *kroz izvođenje*, odnosno procesualno kreiranje muzičkih izraza bez konačnog materijalnog proizvoda koji bi se mogao *post festum* definisati egzaktnim mernim parametrima. Drugim rečima, kako piše Erik Klark (Eric Clarke, 1955–), muzikologija se zanimala za empirijske studije izvođenja kao „načine dokumentovanja šta se dešava u izvođenju“ (2004: 77). Dogantan Dak opet pravilno primećuje da ni Klark nije ukazao na epistemološku implikaciju činjenice da su zapravo sve ove analitičke opservacije dokumentovane iz perspektive slušaoca-istraživača, te da ni Klark ne objašnjava upadljivo odsustvo analitičkih procena samih izvođača vezanih za dešavanja u izvođačkoj situaciji (Doğantan-Dack, 2011: 246).

Jedan od ključnih, verovatno i najkompleksnijih problema vezanih za metodološki aparat dostupan istraživačima u oblasti studija izvođenja je taj što je pristup koji *muziku istražuje kroz izvođenje* posebno izazovan jer podrazumeva nedostatak takozvanih „sigurnih“ znanja, kako ih neki teoretičari nazivaju. Ta potreba za „sigurnošću“ može uticati na interpretatore i teoretičare da izbegavaju komentarisanje bilo kog aspekta muzičkog sadržaja za koji ne mogu pronaći empirijsku osnovu.

Izvođački pristup muzičkom tekstu (partituri) razlikuje se od analitičkog pristupa koji dolazi sa stanovišta muzičke teorije. Fred Maus (Fred Everett Maus, 1955–) smatra da analiza muzičkog dela kroz tradicionalne analitičke metode ne predstavlja neophodan uslov za dobro izvođenje samog dela iz razloga što je izvođenje svojevrsan kompozicioni, a ne analitički čin (Maus 1999). Nikolas Kuk (Nicholas Cook, 1950–) je takođe primetio kako muzička teorija nije privrženica razumevanju izvođača na način na koji jeste posvećena razumevanju kompozitora (1999: 241). U klasičnom muzikološkom diskursu

zapisani muzički tekst (partitura) zadržava svoj prioritet nad izvođenjem, o čemu svedoči i stav da se često „ultimativni cilj istraživanja ekspresivnosti izvođenja muzike svodi na razumevanje šta egzaktno izvođač 'dodaje' pisanom muzičkom delu“ (Juslin, 2003: 280), kao da su ekspresivne vrednosti muzičkog dela izolovane od njegovog zapisa. Ova dokumentovana „hegemonija analitičara/teoretičara nad izvođačem u literaturi vezanoj za analizu i izvođenje predstavlja jedan od glavnih domena u savremenim studijama izvođačkih umetnosti“, a najveći propust ovog dominantnog metoda leži u „veštačkoj separaciji notiranih parametara kao što su tonska visina i ritam od ekspresivnih parametara poput dinamike, tempa i tembra“, te da takva separacija zapravo ne odražava na adekvatan način i izvođački pristup muzičkoj partituri (Doğantan-Dack, 2011: 246).

Izvođačka praksa razlikuje se od muzičke teorije i psihologije, u kojima su muzička struktura i izvođačka ekspresija konceptualizovane kao različite pojave. Prema navodima iz teorijske i psihološke literature stiže se utisak da je muzičku strukturu definisanu u terminima tonskih visina i ritma moguće razumeti izolovano od njenog izvođačkog izraza, a sam izvođački izraz je shvaćen kroz pojmove „devijacija u odnosu na nominalne vrednosti u partituri“ (Doğantan-Dack, 2011: 251). Iz perspektive izvođača, iskazivanje strukturalnih informacija nezavisno od ekspresivne intencije je besmisleno, jer su oba elementa (strukturalni i ekspresivni) osmišljena kao sjedinjene funkcije u načinu na koji izvođač želi da delo zapravo zvuči i oba elementa su neraskidivo povezana sa telesnim pokretima izvođača.

Uvidi samih izvođača u mehanizam stvaranja muzike imaju poseban, nezamenjiv značaj za istraživanja svih muzičkih procesa i pojava, kako onih koji se tiču samog izvođenja muzike, to jest pevanja i sviranja, tako i komponovanja, improvizacije, pa sve do same recepcije muzičkih sadržaja. Istraživanje muzičkih fenomena kroz proces izvođenja otvara i značajna metodološka pitanja, a sam problem sa takozvanim „sigurnim“ znanjima prevazilazi okvire savremene interdisciplinarnе muzikologije i predstavlja jedno od suštinskih pitanja savremene nauke. Naučna metodologija osmišljena je i uspostavljena s ciljem da proučava takozvane *opservabilne fenomene*. Iako stvaranje muzike spada u neopservabilne fenomene, manifestacije muzikalnih pojava jesu opservabilne i kao takve podesne su za empirijska proučavanja muzike kroz analitičke opservacije dokumentovane iz perspektive slušaoca-istraživača. Međutim, pitanje proučavanja samog procesa stvaranja muzike u introspektivnom iskustvu umetnika/izvođača još uvek ostaje bez adekvatnog odgovora. Razvoj studijske opcije koja bi proučavala fenomen muzike nastale kroz introspektivno iskustvo podrazumevao bi i osmišljavanje novih metodologija, konceptualizacija i terminologije. U konačnici, ovakva istraživanja u centar postavljaju iskustva samih muzičkih izvođača, te bi tako i ovaj „red“ muzičara najzad bio aktivno uključen u rešavanje ključnih muzikoloških, pa i širih naučnih pitanja.

Postavljanje izvođača u fokus promišljanja vezanih za fenomen *stvaranja muzike kroz izvođenje* iskristalisalo je dve karakteristične istraživačke perspektive. Jedna, do sada pretežno zastupljenija perspektiva, postavlja

izvođača na mesto predmeta istraživanja, i u tom slučaju izvođač je *objekat posmatranja* istraživača. Druga, manje eksploatisana perspektiva, polazi od pozicije izvođača kao *subjekta i aktera konkretne izvođačke situacije*, odnosno postavlja izvođača na mesto istraživača. Jedinstvenim prožimanjem obe istraživačke perspektive ostvaruje se neuporediva prednost u fenomenološkom pristupu izučavanja muzike, a izvođači su ti koji su na prvom mestu u poziciji da kvalitetno primenjuju upravo drugu od navedenih perspektiva.

Evo konkretnog primera iz mog rada koji može bliže objasniti mogućnosti obe perspektive. Ključni momenat mog dosadašnjeg teorijskog rada je definisanje pojave koju sam nazvala *telesni gest u pijanizmu*, ili jednostavno *pijanistički gest* (Dinov Vasić, 2019). Kompletna definicija ovog fenomena sastoji se iz dve rečenice. Prvu sam formulisala opisujući pijanistički gest iz perspektive istraživača koji posmatra objekat koji definiše. Ta rečenica glasi: *Pijanistički gest je telesni pokret (odnosno kinestetički gest), koji pijanisti koriste u svojim izvođenjima, kako bi u jednoj sinergijskoj (auditivno-vizuelnoj) izvođačkoj formi kreirali muzičko-poetski sadržaj*. Drugi deo definicije odnosi se na samu suštinu *pijanističkog gesta*, koja proizilazi iz odnosa opservabilnog *telesnog gesta* sa neopservabilnim *muzičko-poetskim sadržajem*. Taj odnos sam istražila sa pozicije pijaniste-istraživača, kao subjekt koji sam izvodi i telotvori fenomen koji objašnjava. Tako sam objasnila da su *pozicija i pokret ruke (kao materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta) uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (to jest oblikovanje) performativnog izraza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje*.

Izvođenje muzike je konkretan oblik muzičkog mišljenja (Popović Mladjenović *et al.*, 2014: 104). Ero Tarasti (Eero Tarasti, 1948–) smatra subjektivno izvođenje najboljim načinom da se muzičko delo, kao „živi organizam“, upozna „iznutra“ (1997: 21). Izvođački pristup muzičkoj partituri razlikuje se od analitičkog pristupa koji dolazi sa stanovišta muzičke teorije. Izvođenje je svojevrsan kompozicioni, a ne analitički čin. Iz perspektive izvođača, iskazivanje strukturalnih informacija muzičkog dela nikad se ne odvija nezavisno od ekspresivne intencije.

Suštinska prednost izvođačkog pristupa istraživanju muzike jeste u tome što takav model kreativnog muzičkog mišljenja, pored kognitivne, uključuje i afektivnu dimenziju ljudskog delovanja, a to podrazumeva emocionalni odgovor na subjektivni doživljaj izvođenja muzike, ali i konaciju, odnosno voljni, motivacioni element. Afektivni fenomen nalazi se u osnovi razlike između komunikacije posredstvom jezika i muzike. Kada komuniciramo preko jezičkih semantičkih formula, afektivni elementi koji mogu pratiti neki razumljiv lingvistički iskaz ne utiču u istoj meri na njegovu kognitivnu recepciju kao što bi bio slučaj kod recepcije nekog performativnog muzičkog izraza. U drugom slučaju, afektivni elementi koji prate subjektivno izvođenje muzike u mnogo većoj meri utiču na kvalitet njene recepcije.

Afektivni fenomen neodvojivo je vezan za subjektivnost i telesnost. I premda je do kraja prošlog veka postojao evidentan antagonizam između tela i afekta nasuprot razumu i kogniciji, istraživanja u neuro-naukama početkom devedesetih godina XX veka (Damasio, 1994/1999/2003; LeDoux, 1996/2002; Berthoz, 1999/2000) pokazala su da je kognitivni proces u potpunosti *otelovljen* i da zavisi kako od moždanih, tako i od telesnih impulsa i konekcija. Nauka je zauzela jedinstven stav da je telo medij kroz koji primamo iskustvene informacije, a preko njih potom formiramo saznanja o eksternom svetu (Doğantan-Dack, 2011: 244). Osim toga, neke umetničke forme (ples, pantomima, nemi film, vajarstvo, slikarstvo) pokazale su da samo telo svojim fizičkim performansama i stanjem može da pruži višestruko kvalitetnu informaciju, što samo po sebi predstavlja čin komunikacije.

Veza između primanja i procesiranja informacija posredstvom transformacije telesnih stimulansa u kognitivnu spoznaju posebno je važna za razumevanje mehanizma recepcije muzičkih sadržaja. Recepcija muzike je put koji svest prelazi od doživljaja iskustva do njegovog razumevanja. Svakako da je lakše razumeti one pojave koje postoje u neposrednom subjektivnom iskustvu. Svi ljudi dele iskustvo muzičkog ritma, jer ljudi prirodno osećaju ritam kao meru za telesni pokret. Taj pokret je, opet, determinisan prirodnim silama koje su ljudskom telu poznate, samo ih većina ljudi ne prepoznaje svesno u recepciji muzičkog izraza. Pored osećaja za ritam, ljudi dele i zajedničku mogućnost telesnog doživljaja zvuka, naročito onog koji podražava ljudski glas i „pevnost“ reči prirodnog jezika. Izvođenjem muzičkog dela emituje se određena atmosfera, odnosno raspoloženje. Za recepciju muzike bitan je samo živi odgovor subjekta na atmosferu kojoj je izložen. Ljudsko telo, kroz svoj perceptivni aparat, takva iskustva pamti i potom, kroz misaone procese, kreira svest o doživljenom iskustvu muzike. Tako se ljudski duh razvija kroz telesno iskustvo uživanja muzike, kao što izvođači svojim telesnim pokretima oblikuju, emituju i žive sam duh muzike koju izvode.

Zaključna razmatranja

Muzika je umeće, specifičan vid komunikacije koji obuhvata sve kategorije mentalnih procesa, a ne samo kogniciju. Specifičnost muzičkog izvođaštva, kao samostalne muzikološke discipline, ogleda se u tome što aktivno izvođenje muzike, pored kognitivne, uključuje i afektivnu dimenziju u stvaralački proces. Zato su zapažanja samih muzičkih izvođača o sopstvenim iskustvima stvaranja muzike od neuporedivog značaja za dublje razumevanje same prirode kreativnog čina, koje osim u polju umetnosti može imati značaja i u polju nauke.

Postavljanje umetničkog izvođačkog čina za temu u naučnim istraživanjima dovelo je do epistemoloških promena u polju nauke. Najpre je ideja *telesnosti* direktno dovela do aktuelizacije pozicije performativnih izraza u teoriji umetnosti. Potom je ekspanzija nove paradigme zahvatila sve oblasti humanističkih nauka. Stečena saznanja se primenjuju u širokom polju studija

kulture i umetnosti, od studija izvođačkih umetnosti, do savremene umetnosti, gde se na primer i u disciplinama poput muzeologije konstituišu umetničke prakse koje se mogu okarakterisati kao neka vrsta izložbene retorike. Koncept performativnosti postaje sveobuhvatan do te mere da početkom XXI veka nastaju prognoze prema kojima će izvođenje, kao onto-istorijska formacija moći i znanja (McKenzie, 2006: 41), zauzeti mesto koje je od XVIII veka u nauci imala disciplina.

Korišćena literatura:

- Berthoz, Alain. (1999). *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit*. Paris: Odile Jacob.
- Berthoz, Alain. (2000). *The Brain's Sense of Movement*. G. Weiss (Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clarke, Eric. (2004). Empirical Methods in the Study of Performance. In Eric Clarke & Nicholas Cook (eds). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 77–102.
- Cook, Nicholas. (1999). Analysing Performance, Performing Analysis. In Nicholas Cook & Mark Everist (eds). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 239–261.
- Damasio, Antonio. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Avon.
- Damasio, Antonio. (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace.
- Damasio, Antonio. (2003). *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando: Harcourt.
- Dinov Vasić, Marija. (2019). *Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* [doktorska disertacija]. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Interdisciplinarnе studije teorije umetnosti i medija. <http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y> pristupljeno 22.02.2021. u 13.10.
- Doğantan-Dack, Mine. (2011). In the Begginig was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In Anthony Gritten and Elaine King (eds). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing Limited, 243–265.
- Juslin, Patrik N. (2003). Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music* (31/3), 273–302.
- LeDoux, Joseph E. (1996). *The Emotional Brain*. New York: Simon and Schuster.
- LeDoux, Joseph E. (2002). *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*. New York: Viking.
- Maus, Fred Everett. (1999). Musical Performance as Analytical Communication. In Salim Kemal & Ivan Gaskell (eds). *Performance and Authenticity in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 129–153.
- McKenzie, Jon. (2006) *Izvedi ili snosi posledice: od discipline do izvedbe*. V. Valentić (prev.). Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
- Pelinski, Roman. (2005). Embodiment and Musical Experience. *Revista Transcultural de Música* #9. Sociedad de Etnomusicologia España. <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200914.pdf> pristupljeno 22.02.2021. u 12.50.
- Popović Mladjenović, Tijana, Blanka Bogunović & Ivana Perković. (2014). *Interdisciplinary Approach to Music: Listening, Performing, Composing*. Belgrade: Faculty of Music.

Rink, John. (2002). *Musical performance - A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

SUMMARY

STUDIES OF PERFORMING ARTS IN MUSIC

PhD Marija Dinov Vasić

The primary focus of this paper is the peculiar dialectics of the epistemological processes, which conditions the multidirectional developmental relationship between performance studies and musicology. The paper singles out four key points that conditioned the change of the epistemological landscape in musicology and led to the formation of the performance studies as an independent musicological discipline. These are: the concept of performativity, the idea of corporeality, the performer in the place of the researcher and the affective phenomenon. Until the last decade of the 20th century, the main line of musicology was focused on the work that exists independently of its realization in sound, while the performer, as the 'body-subject', was marginalized. The so-called 'performative turn' at the beginning of the 21st century introduces the performer into the focus of musicological considerations – not only the performer as the object of observation, but also the performer as the subject and actor of a specific performing situation. The studies of performing arts are committed to the latter approach, which, in addition to the cognitive one, also includes the affective phenomenon of performing. Studies of performing arts in music provide unique opportunities for original research into so-called non-observable phenomena. Their contribution to modern science is irreplaceable in that sense.

Key words: performance studies, musicology, performative turn, affect

RAZVOJ SLOVENSKE GLAZBE U ISTRI

mr Branislav Ostojčić

E-mail: ostojcic.branislav@gmail.com

UDK: 78.03

Pregledni naučni članak

Sažetak: Organiziranjem različitih kulturnih manifestacija širom Istre, širile su se i popularizirale tekovine slovenske kulture. Na temelju prikupljenih arhivskih izvora i druge građe prikazano je osnivanje slovenskih društava u Istri od sredine XIX stoljeća do danas. Spomenuta slovenska društva su svoja djelovanja uglavnom temeljila kroz rad čitaonica, pjevačkih zborova te održavanja koncerata. S jedne strane, kulturna društva su se u okviru svojih aktivnosti bavila očuvanjem slovenske kulture, jezika, glazbe i identiteta na području Istre, a s druge strane poticala suživot s drugim stanovnicima istarskog poluotoka. Svoje zajedništvo i kulturu su izražavali putem pjevanja narodnih i umjetničkih pjesama, koje su bile idejno i patriotski sastavljene. O Slovincima i održavanju njihovih kulturnih manifestacija svjedoče brojni napisi koji su izlazili u ondašnjim časopisima.

Ključne riječi: Slovenci, slovenska glazba, Istra, koncerti

U radu su korištene različite metodologije istraživanja, pomoću kojih se može zaključiti da su društva u određenim povijesnim razdobljima imala veliki utjecaj na Slovence. Djelovanje društava kroz povijest značajno je utjecalo na očuvanje slovenstva u Istri, kao i na kulturni život te zbližavanje dva susjedna naroda.

Formiranje nacionalne svijesti Slovenaca i Hrvata u Istri započelo je pod utjecajem matičnih nacionalnih pokreta sa središtima u Ljubljani i Zagrebu 40-tih godina XIX stoljeća. Nacionalnu svijest su putem kulturno-prosvjetnog rada na slovenskom i hrvatskom jeziku provodili svećenici. Osim njih, bili su i malobrojni učitelji, intelektualci i manji obrtnici koji su shvaćali problem i važnost očuvanja slovenskog i hrvatskog jezika te kulture.

Sredinom XIX stoljeća Trst je bio kulturno i političko središte za Hrvate i Slovence, koji su živjeli na primorskom području, pa se među tamošnjom malobrojnom slovenskom i hrvatskom inteligencijom osniva kulturno političko društvo pod nazivom *Slavljansko društvo*¹ koje kasnije mijenja naziv u *Slavljanska čitalnica*. Društvo je imalo približno 330 članova, a prvi predsjednik je bio slovenski pjesnik Jovan Vesel Koseski. Izdavalo je listove *Slavljanski rodoljub* te *Jadranski Slavljan*, kroz koje su iznosili ideje nacionalnih pokreta (Milanović, 1967: 191). Na žalost aktivnost listova bila je kratkotrajna. Na osnivačkoj skupštini, 10.01.1884. godine osniva se *Hrvatsko-slovenski klub pokrajinskog Istarskog sabora*, koji se na slovenskom jeziku naziva *Hrvatsko-slovenski klub deželnege ubora Istrskega* (Bratulić, 1969: 289).

¹ Slavljansko društvo osnovano je 1860. godine, da bi 1869. godine promijenilo naziv u Slavljanska čitalnica. Osnivanje pjevačkog i tamburaškog zbora bila je jedna od prvih akcija čitalnice. Tako je već osamdesetih godina osnovan tamburaški orkestar kojeg je vodio kapelnik Lacko Križ.

Otvaranje čitaonica

Prve slovenske čitaonice u Istri otvorene su u Jelšanama i Dekanima (1867), zatim u Boljuncu kod Trsta te Materi na Krasu (1868), Kopru (1879), Šmarjama (1881) i Marezigama (1884) (Milanović, 1991: 308). Važno je istaći da su neke od spomenutih čitaonica u svom sastavu imale pjevačke zborove i dramske skupine, pa navodimo neke zborove: *Jadran Dekani*, *Slavnik Šmarje*, *Zvijezda Matera na Krasu*, *Kraška zora* i *Gorska vila* Koper te *Vinež Kozina*.

U Puli je 1886. godine osnovano prvo društvo Slovenaca, odnosno Slovenska čitaonica, koja je bila prva takve vrste u Istri, a kako se pretpostavlja, i prva na prostorima ondašnje Hrvatske. Osnivači su bili doseljenici iz raznih krajeva Slovenije.² Čitaonice su pokretale i održavale razne oblike okupljanja stanovništva, na kojima su se pjevale slovenske i hrvatske narodne pjesme, a često puta su nastupali pjevački i tamburaški zborovi. Na te događaje su dolazili osim domaćih ljudi i gosti iz udaljenijih krajeva, koji su svojim kontaktima, govorima, razmjenom mišljenja i pjevanjem, te bi na taj način postali propagatori nacionalnog jedinstva. „*Tako je na otvaranju druge po redu čitaonice u Istri, u martu 1867. u Jelšanama, ondašnji crkveni dekan upoznao seljaštvo sa svrhom, ali isto tako i s Vodnikom, Ravnikarom, Prešernom, Slamšekom i drugim znamenitim slovenskim ličnostima. Slavlju otvaranja čitaonice i narodnom veselju u Jelšanima prisustvovali su rodoljubni pjevači, među kojima je bilo Slovenaca i Hrvata* (Bevc, 1975: 111)“.

Čitaonice su „...osnovali šaka braće Slovenacah u želji da pokažu svijetu da se i oni znadu ponositi svojim drevnim imenom i svojim milim jezikom. Da su oni u toj namjeri osnovali svoje društvo, da i braću Hrvate u svoje gnijezdo prime... (Naša Sloga, 1886/27: 1)“.

Kultura i narodni jezik među stanovništvom se slabo provodila, a tome ide u prilog i podatak kojeg donose iste novine „...da Hrvatski i slovenski puk Istre čamio je tada u tmuni neznanstva, zanemaren i zapušćen od svega svieta, osim šačice svećenika (Naša Sloga, 1870/2: 2)“.

Bili su to slovenski i hrvatski svećenici koji su pučanstvo učili narodne priče te pjevati narodne pjesme.

U Buzetu se 06.07.1890. godine otvara čitaonica održavanjem osnivačke skupštine na kojoj je nastupio pjevački zbor *Sokol*, koji je izvodio narodne (*Draga nam je zemlja*, *Carevka*, *Bože živi*) te rodoljubne (*U Istri se zastava*, *Mili kraju*, *Mornar*). Važno je napomenuti da je prilikom otvaranja čitaonice prisustvovao i istaknuti slovenski rodoljub i graditelj Slovensko-hrvatske sloge i suradnje Fran Žitka.

Između ostalog, čitaonica je organizirala i prigodne priredbe, kazališne predstave te plesove, o čemu čitamo „...članovi odbora poredali su se u dva reda propuštajući visoke goste, dok je glazba intonirala „Bože živi““. Goste je

² Za počasne članove čitaonice bile su izabrane utjecajne osobe tog vremena, koje su živjele ili često boravile u Puli, kao što su bili doktori Juraj Dobrila, Tomana, Polacki i Rieger te župnik Mate Jurinc.

pozdravio A. Jekić, a odgovorio je vitez Canti na slovenskom jeziku (Naša Sloga, 1881/3: 2)“.

Poglavito su bile popularne priredbe s plesom na kojima su svirali sastavi iz susjednih slovenskih mjesta, na kojima su se pjevale i plesali hrvatske i slovenske pjesme i plesovi. Primjerice 6. veljače 1904. godine na velikoj plesnoj priredbi u Buzetu svirala je tada čuvena Narodna glazba iz Brezovice kraj Hrpljca (Crljenko, 1993: 51).

Javni zborovi - tabori

Na Primorskom dijelu Slovenije intelektualci i svećenici započeli su priređivati za narod javne zborove, koji su se po češkoj riječi zvali tabori. Na njima se govorilo i pjevalo na slovenskom i hrvatskom jeziku, pa ih je narod zavolio i u velikom broju posjećivao. Prvi takav tabor održan je 09.08.1868. godine u Ljutomeru, zatim se isti održavaju širom Slovenije (Strčić, 1971: 8), da bi 07.08.1870. u Kubedu (sjeverna Istra) bio održan prvi istarski tabor, (koji je ujedno bio 14 održan u Sloveniji). Na svim tim taborima, između ostalih sudionika, prisustvovali su i stanovnici Slovenskog primorja te Istarskog poluotoka. O spomenutom taboru, održanom u Kubedu, govori naredni članak:

„Dana 6. kolovoza na inicijativu nekoliko slovenskih općina (uglavnom zahvaljujući župniku Ravniku), u Kubedu je održan prvi slovenski tabor u Istri. Taborom je predsjedavao slovenski predstavnik iz Gorice Karel Lavrič, a jedan od najaktivnijih je bio Ravnik. Tabor, na kojem se tražilo poštivanje nacionalnih prava, ravnopravnost jezika, osvijestio je istarske Slovence da su pripadnici jedinstvene slovenske nacije (Cetnarowicz, 2014: 16)“.

Na spomenutom zboru u Kubedu je učestvovalo oko pet tisuća gostiju iz svih krajeva Istre i Slovenskog dijela primorja, a završio je nastupom pjevačkih zborova koji su pjevali slovenske i hrvatske narodne pjesme.

O održanim taborima u Kubedu i kasnije u Kastvu Zadarski Narodni list (1871/43: 2) donosi napis *„Zora zaodienu Triglav, Velebit i Učku, vile se probudile, udarile na pjesmu i predvodile troju braću“*.

Sredinom travnja 1878. godine održan je tabor u Dolini (Slovenski dio Istre), o kojem je napisan izvještaj *„Dolazili su u četah, a pred četami je najviše pjevačkih sborovi, koji pjevahu rodoljubne pjesme....al još jednom bude zapjevana cesarska pjesma za kojom su u rodoljubne pjesme udarila razna pjevačka društva...i pučka se pjesma pjevala..* (Naša Sloga, 1878/21: 1)“.

Na taborima se uglavnom raspravljalo o promicanju narodnjačke političke ideje, uvođenju slovenskog jezika u škole i urede, a svi su bili popraćeni pjevanjem pjevačkih zborova te narodnih pjevača. Za ono vrijeme to su bili impozantni narodni zborovi na koje su ljudi dolazili pješke, na seoskim vozilima ili pak morem na malim jedrilicama i čamcima.

Godine 1876, osniva se Slovensko-hrvatsko političko društvo, pod nazivom *Edinost*. Društvo je tiskalo listove koji su poticali rodoljubnost i patriotizam, a svojim radom je stranka imala sve više uspjeha kod svojih

sunarodnjaka. „*Tako godine 1886. Hrvatsko-slovenska stranka dobiva većinu u općini Buzet, a godinu dana kasnije i u općini Pazin* (Šetić, 1993: 11)“. Na taj način društvo *Edinost* širi svoje djelovanje po cijeloj Istri, a u Puli 1884. godine osniva Hrvatsko-slovenski klub pokrajinskog istarskog sabora. Društvo je 10. svibnja 1885. godine održalo glavnu skupštinu u Lindaru, kraj Pazina, što je sličilo nekadašnjim skupovima koji su se održavali pod imenom tabor. Tom prilikom je iz Tršćanskog predgrađa došao slovenski pjevački zbor sa 36 pjevača. Zbor je tada pjevao različite narodne i borbene pjesme (Foretić, 1969: 125).

Postoji i pismo o postojanju Slovenaca u Novoj Vasi koji su prema napisu „... u srpnju 1891.g ,tada se uzvikivalo i pjevalo u čast Slovenaca i Hrvata ,živio duh slovenski“ i „vsi Hervati na noge.“³

Bratstvo Slovenaca i Hrvata bilo je u to vrijeme izraženo kroz pjevanje narodnih i umjetničkih pjesama, koje su bile idejno i patriotski sastavljene. Na nastupima i koncertima se razdragano manifestiralo, što je bilo vidljivo kroz oduševljenje i klicanje braći Slovincima i Hrvatima. Na koncertima su se prisutni upoznavali sa skladbama slovenskih (M. Vilhar, S. Premul, V. Šonc, V. Vodopivec, V. Mirk) te hrvatskih skladatelja (M. B.-Rašan, I. Zajc, F. L.-Kalinski) kao i narodnim pjesmama. Tako je održan ples čiju najavu donose novine „*Ples "Slovenskih trgovcev" biti će dne 2. februara 1896.u redutni dvorani kazališta "Politeama Rossetti". Početak na 9 sati večer. Ulaz 1 for* (Naša Sloga, 1896/5: 3)“.

Za taj period ne možemo, a da ne spomenemo godinu 1899. kada se u Pazinu svečanom misom otvara Carska-kraljevena velika državna gimnazija u kojoj su radili brojni slovenski profesori te su je pohađali slovenski učenici. „*Gimnaziju je pohađalo 2511 učenika, a od toga ih je 440 navelo slovenski jezik kao materinji. Najviše slovenskih učenika je bilo iz Slovenskog dijela Istre Tršćanskog krasa* (Juričić-Čargo, 1999; 367)“. Važno je naglasiti da su profesori i učenici za vrijeme dok je radila Gimnazija, odnosno do 1918. godine djelovali u oblikovanju i propagiranju hrvatske i slovenske kulture u Istri. Putem kulturno-umjetničkog rada širili su ideju zajedništva, dok su na koncertima, u kojima su sudjelovali profesori i učenici izvodili slovenske i hrvatske narodne te umjetničke pjesme.

³ HR DAPA, kopija pisma M. Bexa gradonačelniku Vrsara, br. 2764, kutija 35, 3/9, 1891. godine.

Primjer 1

Raspored svečanog koncerta s predstavom i plesom, Hrvatska gimnazija Pazin, održan 21. 11.1908. u Pazinu (Državni arhiv Pazin, HR DAPA , Kpp, kutija 108)

RAZPORED	
▽▽▽	
1.	Proslov, govori dr. Š. Kurelić, predsjednik „Hrv. čitaonice“.
2.	F. S. Vilhar: Hrvatska davorija. Pjevački zbor.
3.	V. G. Brož: Pozdrav dragoj. Tamburaški zbor.
4.	Nedved: Pogled v nedolžno oko. Četveropjev.
5.	V. G. Brož: Narodno kolo. Tamburaški zbor.
6.	K. Knitl: Žežulinka. Pjevački zbor.
7.	F. Ž. Miler: Začarani ormar. Komedija u 1 činu.
OSOBE:	
Gospodin	g. dr. Mangiarelo
Ljubica, njegova supruga	gdjica L. Pošer
Milan, njezin brat	g. Gortan
Karolina, sobarica	gdjica Mogorović
Mato, kovač	g. Motika
Grga, sluga	g. mag. pharm. M. Grđinić
Pjevačkim zborom ravna prof. A. Šantel, a tamburaškim	
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □	prof. N. Žic. □ □ □ □ □ □ □ □

Početakom XX stoljeća nacionalni pokret Slovenaca i Hrvata doživljava svoj najveći pokret, kojom prilikom su otvarali osnovne škole, čitaonice, proizvodne, potrošačke i kreditne zadruge. Održavaju se sajmovi te crkvene svečanosti na kojima su se pjevale i svirale slovenske, hrvatske, talijanske i njemačke pjesme, plesali razni narodni plesovi te izvodile kazališne predstave. Tako smo došli do podataka da su održani sajmovi sa zabavama širom Istre te u brojnim priobalnim mjestima Primorske Slovenije (Panjek, 2012: 44). Usprkos njihovom održavanju, ondašnje vlasti su ih postepeno zabranjivale, tako da su tridesetih godina prošlog stoljeća svi prestali sa održavanjem.

Osnivanje političkih društava

Budući da političko društvo *Edinost*, koje je imalo sjedište u Trstu, nije moglo uspješno obavljati političko djelovanje u Istri, gdje su ipak bile drugačije

prilike, Slovenci su sa Hrvatima osnovali 07.05.1902. godine u Pazinu *Političko društvo za Hrvate i Slovence u Istri*. Po donesenim pravilima svrha Društva je bila da budi i širi narodnu svijest među Hrvatima i Slovencima u Istri te promiče njihove političke, prosvjetne, glazbene i gospodarske probitke te prava (Milanović, 1967). O aktivnosti Društva su novine pisale „*Ovo mlado nedavno ustrojeno društvo priredilo je u nedjelju 19. pr. m. poslije podne prvu domaću zabavu s tombolom u maloj dvorani istarskog Sokola u Puli. Zabava je bila prilično dobro posjećena...Želimo da ubuduće bude još više posjećena, jer kod ovakvih zabava ne nađe čovjek samo tjelesne okrepe, već duševne hrane za srce i um, koja mora da oduševi i zanese svakog pravog Slovenca* (Naša Sloga, 1904/22: 2)“.

Godine 1904. u Puli je osnovano drugo Slovensko društvo u Istri. Pravila Društva su bila odobrena 02. travnja 1904, a pretpostavlja se da je Društvo barem u jednom trenutku imalo više od 40 članova. O tom Društvu su pisale i ondašnje slovenske novine, gdje čitamo „*Namen društva za srb za povzdigo duševne izobrazbe in gospodarskega stanja članov, podpiranje siromašnih članov in brezplačni preskrbljevanje služb, upati je, da bodo Slovenci živeli v Pulju, mnogoštevilno pristopili k društvu* (Domovina, 1904/194: 2)“.

O istom osnivanju čitamo u članku pod naslovom: „*Slovensko Društvo u Pulju*“ pa nastavlja „... pod tim imenom ustanovili su ovdje nekoji mladi Slovenci, poglavito iz Kranjske, za se posebno društvo. To su navadna pravila zabavno-poučnih društva“ (Naša Sloga, 1904/19: 3). O radu i djelovanju Društva nema nikakvih podataka, pa se pretpostavlja da su organizirali razne priredbe i druženja uz pjevanje i plesanje te su tim prigodama prikupljali prigodni darovi za djecu. Za pretpostaviti je da se to događalo za Miklavževanje, Silvestrovanje, Martinje, Josipovo i druge datume.

Na koncertu 31.12.1906. godine na Silvestrovo je također izveden program kojeg je pjevao mješoviti i tamburaški zbor sa slovenskim i hrvatskim pjesmama (Naša Sloga, 1906/52: 3). Na programu su se izvodile pjesme: *Mladi vojak, Pomladni cvet, Slovenski zvuci, Venček slovenskih narodnih pesem, Morje adrijansko, Prišla bo pomlad, Kukavica* i druge.

Godinu dana kasnije, odnosno 1907. održan je koncert za Družbu u pulskom Narodnom domu, za kojeg je pisala najava „...*ovo nam treba da imamo svi bez razlike ako hoćemo da smo pravi Hrvati i Slovenci uvijek u srcu i pameti i s tom mišlju pohrliti na veliki koncert u subotu na večer* (Naša Sloga, 1907/6: 3)“.

U programu su nastupili muški zbor sa pjesmama *Vstaj rode, Nek dušman vidi, Valčik* i *Sam* dok je mješoviti zbor izveo pjesme *U zelenoj livadici, Brod nek čuti, Mornar* te *Sarafon*.

U istoj godini o postojanju tamburaškog i pjevačkog društva *Zvezda* u Koprju, čitamo u pismu⁴ u kojem piše „...*v Koprju imamo že 25 let čitalnico, 23 let posojilnico, od 27/12/1906 pa godbeno (tamburaško in pevsko) društvo*

⁴ Pismo su o trenutnoj političkoj i kulturnoj situaciji u Koprju pisali Josip Antika i grupa narodnjaka iz Koprja, 7. travnja 1907., kojeg su poslije potpisali i uzidali u zid kuće, a pronašli su ga supružnici Vojka Lapajne i Iztok Blažević, prilikom adaptacije iste kuće u Koprju, 2014. godine.

Zvezde (Dobrinja, 2015)“: Zsigurno da je postojanje i rad spomenutog koparskog društva imalo utjecaj na rad kulturnih društava po Istri, a samim tim i Slovenaca.

Nakon toliko uspješnih koncerata, gostovanja i zabava u dvorani čitaonice u Puli je 22.09.1910. godine održana osnivačka skupština Hrvatskog pjevačkog i glazbenog društva. U rad zboru su se također uključili Slovenci i Hrvati. Već nakon tri mjeseca rada i vježbanja, zbor je uz pratnju orkestra ratne mornarice izveo koncert na kojem su bile slovenske narodne pjesme te djela slovenskih skladatelja (*Molitev, Črni lasi, Lunin svit, Kad mladijah umreti* te *Zvončiči*). Svaki od spomenutih koncerata imao je kulturno umjetnički, politički i nacionalni karakter naših naroda, „...a smišljeni i znalački sastavljeni programi ukazivali su našoj masi na velike i postojeće kulturne i umjetničke vrijednosti hrvatskog i slovenskog naroda s tendencijom što prisnijeg povezivanja svijesti našeg čovjeka s njemu nepoznatom nacionalnom kulturom i umjetnošću (Ujčić, 1960: 62)“.

U radu zborova u Istri te njihovim uspješnim nastupima zasigurno su imali utjecaj zborovi koji su djelovali u Trstu, kao što su zborovi *Slovensko pevsko društvo, Kolo, Ilirija* te *Trst*. No rad tih zborova nakon nekoliko godina rada prestao je sa radom, prvenstveno iz razloga odlaska voditelja. Godine 1908. se, također u Trstu, udružuje manja skupina pjevača kao *Sokolski zbor* pod vodstvom učitelja Karla Mahkota. Sudjelujući u mnogim kulturnim aktivnostima u Puli, Slovenci su uvidjeli da se oni sami mogu organizirati te na taj način propagirati svoje kulturno, političko i nacionalno obilježje. Tako je 1911. godine osnovano udruženje Slovenaca pod nazivom *Skup Slovenaca*, koje je ubrzo postalo snažna i mnogobrojna organizacija, koja je vrlo često u Puli priređivala svoje drugarske večeri, zabave i plesove.

Novine najavljuju zabavu Slovenaca koja će se održati u velikoj dvorani Narodnog doma, a prihod od ulaznica i dobrotvornih priloga biti će namijenjen u korist *Društva sv. Ćirila i Metoda za Istru i Kranjsku*. (Naša Sloga, 1911/3: 3). Na koncertu je muški pjevački zbor uz pratnju orkestra izvodio djela slovenskih kompozitora, među koje spadaju *D. Jenko, G. Ipavec, H.O. Vogrič* i *Vilhar*. Iste godine, 18.03. je udruženje *Skup Slovenaca* u Narodnom domu u Puli održalo zabavu pod imenom *Veselica s plesom u Postojnskoj jami*, na kojoj su izvođene pjesme *Naprej zastava slave, Mili kraj, V mraku, Venček slovenskih narodnih pesem, Pupa* te *Moč uniforme*. Zabava s plesom je bila organizirana na takozvani američki način, odnosno nakon odmora, za ples biraju dame i zaključuju zabavu u ponoć s Kotiljanskim valcerom. Sav prihod od ulaza i dobrovoljnih priloga bio je namijenjen Sveslavenskom sokolskom sletu u Zagrebu.

Početak kolovoza 1911. godine, odnosno 05.08., čitamo najavu da će se zabava Češko-slovenskih kovinskih radnika u Puli održati u vrtu Narodnog doma. Također, u istom broju novine donose najavu zabave u Marčani, nedaleko Pule, koju 06.08. organizira isto društvo, na čijem će programu biti izvođene slovenske, hrvatske i češke narodne pjesme (Naša Sloga, 1911/31: 3).

Pred kraj iste godine *Prvi istarski Sokol* priredio je u pulskom Narodnom domu takozvanu tradicionalnu *Mikulaševu večer*, na kojoj su bile izvedene slovenske pjesme *Brodar*, *Večer na Savi*, *Prišla bo pomlad*, *Prešernova pesem*, *Kubelik*, *Zvončiči*, *Pomladni cvet* te *Lunin svit* (Naša Sloga, 1911/49: 3).

Godine 1912. nastavljaju se kulturno zabavne aktivnosti Slovenaca u Puli, koja su vidljiva napisom „*Dne 15. pr. mj. imali su Slovenci zabavu spojenu s plesom u restauraciji Cuzzi koja je bila dobro posjećena. Čisti dobitak zabave išao je u korist slovenske Družbe, a iznosio je k 88.94, koja svota odposlana je ravnateljstvu u Ljubljanu. Takve zabave u korist naše ili slovenske Družbe uvijek ćemo pohvaliti* (Naša Sloga, 1912/40: 2)“.

Krajem 1913. godine, točnije 5.10. je u dvorani Narodnog doma u Puli novoosnovano *Slovensko pevsko-zabavno in podporno društvo* održalo vokalni koncert na kojem je nastupilo Slovensko pjevačko društvo iz Pule. Prema izvještaju nakon održanog koncerta, on je u prepunoj dvorani uspješno izveden.

Godinu dana kasnije (1914), bilježimo najavu za zabavu koja će se održati u vrtu Narodnog doma u Puli u nedjelju 24.05. u četiri sata poslije podne. „...*održat će se zabava sa pjevanjem, sviranjem i predstavom. Na zabavi sudjeluju "Sokolska fanfara" i "Slovensko pevsko in podporno društvo". Pošto je čisti prihod namijenjen "Podpornom fondu" za bolesne članove N.R.O. te pozivljemo ovime sve naše članove i prijatelje da dođu na tu zabavu* (Naša Sloga, 1914/14: 2)“.

Do pred Prvi svjetski rat je na području Istre bilo registrirano preko 300 prosvjetnih društava, čitaonica, knjižnica, zadruga i drugih prosvjetnih i gospodarskih ustanova koja su djelovala u oko 150 mjesta. Prvi svjetski rat za mnoga društva značio je i smanjenu kulturnu aktivnost. Tako prestaju izlaziti novine *Naša Sloga*, koja je donosila mnoge članke, koji su korišteni u istraživačkom radu, te ih zamjenjuje *Hrvatski list*, koji nije donosio nikakve napise o radu i djelovanju Slovenskih društava. Iako su bile ratne godine, i mnoge aktivnosti se nisu odvijale, čitamo „...*održana je Slovensko-hrvatska veselica u Puli, u povodu proslave 50- godišnje bitke pri Visu. Čini se da je to bila mornaričko-vojnička zabava na kojoj su se pjevale hrvatske i slovenske pjesme* (Učiteljski tovariš, 1916/3: 4)“.

Dolaskom talijanske okupacione vojske u Pulu, 1918. godine raspuštaju se sva prosvjetna društva, čitaonice i škole. Uništavaju se mnogi dokumenti, knjige i novine iz tog vremena, pa za period nakon završetka Prvog svjetskog rata (1918), do početka Drugog svjetskog rata nismo pronašli gotovo nikakve zabilježene aktivnosti. Da napomenemo da je u Trstu dvadesetih godina djelovala *Glazbena Matica*, koja je izdala zbirku od 15 lakših muških i mješovitih zborova skladatelja M. Vilhara, S. Premula, V. Vodopivca, V. Šonca te V. Mirka. *Glazbena Matica* ubrzo mijenja ime u *Pevsko in glasbeno društvo*, koje osniva pjevački zbor. Po ugledu na njih u Gorici se osniva pjevački zbor Glasbenog društva te zbor *Mladika* i glazbena škola. U Gorici je *Katolička knjigarna* izdala nekoliko zbirki zborova, a neke skladbe su izdali i sami skladatelji Vinko Vodopivec i Vasilij Mirk.

O prisutnosti Slovenaca u Istri govori i naredni članak „*Mi krepki Prekodražani uvijek pjevamo. Ta pjesma nam je sve i sva u ovim teškim danima. Po našim poljima, po Kršovitoj Dragi pjevamo*“ (Istarska riječ, 1924/4: 1). To je još jedan u nizu dokaza da se na ovim prostorima govorilo slovenski, a što je još važnije, pjevale su se slovenske narodne pjesme.

Iz mjesta Rakitovca na Čičariji, novine donose članak „...zato što je došao među čiste Slovence...*Mi smo pjevali i pjevat ćemo, Živi duh slavenski ili Kaj nam morejo če smo veseli?*“ (Istarska riječ, 1924/10: 10)“.

Dopisnik novina iz Dana piše: „*Naši "fanti" i djevojke uče se marljivo crkveno pjevanje, koje lijepo napreduje, pa mislimo da će nam slijedeći put već moći za misu da pjevaju*“ (Istarska riječ. 1926/5: 3)“. To nam govori da su se ipak u to vrijeme, kada je bio zabranjeno govoriti i pjevati na domaćem jeziku ipak pjevalo. Da se pjevanje u tim godinama širilo i u ostalim mjestima širom Istre, govori nam naredni članak „...*prije neko vrijeme sastalo se je šest naših mladića, koji su se združili s učiteljem da organiziraju jedan pjevački zbor. Najprije su počeli s vježbanjem u školi, a poslije su svake nedjelje nastupali na koru u crkvi*“ (Istarska riječ, 1927/15: 2)“.

Na prostoru Istre su u rujnu 1927. godine prestala sa radom slovenska društva *Zora* i *Gorska vila* iz Kopra, *Gorska vila* iz Sluma, *Jadran* iz Dekana, *Slavnik* i *Venež* iz Kozine, *Jadran* iz Hrpelja te *Zvijezda* iz Materije.⁵

Godine 1929. je prvu nedjelju u mjesecu listopadu u Jelovicama održan praznik ili kako su ga popularno zvali „sajam“ gdje su se pjevale slovenske narodne pjesme te plesali narodni plesovi „...*Včasih so bile za ta dan Jelovice množično obiskane, saj je bil na vasi ples in je gostilna pripravila domačo hrano. Vsa mladina bližnjih vasi se je zbrala na plesišču na katerem se je plesalo in zabavalo*“ (Koren, 2017: 177)“.

Da se u malom mjestu Bermu, nedaleko Pazina, govorilo i pjevale slovenske pjesme govori nam naredni podatak: „*Beramski organist Martinčič v župnišču zbral nekaj cerkvenih pevk k običajnim vajama. Za vreme vaja su se odprla vrata in v sobu je udrla skupina fašistične gospode iz Pazina sa prašanjima "Kaj počnete?" (v italijanščini), organist Martinčič je odvrnil "Pevske vaje imamo" (na hrvaščini). "In kaj požete?" (se vedno na italijansko) ko je na harmoniju zagledal skladbe. Odgovorio je Martinčič "Slovenske pesmi, seveda"*“ (Jurca, 1978: 20)“.

Nadalje, čitamo da se u mjestu Plavje „...*već se je zbilu u gostilni in prepevalo slovenski pesmi... Kad sam bio 1937. godine s dva autobusa svojih župljana Slovenaca (iz sv. Ivana) na izletu u Opatiji i na vrhu Učke pjevali su veoma lijepe istarske i slovenske pjesme*“ (Milanović, 1976: 93)“.

U prosincu 1943.g. osniva se kazališna družina *Otokar Keršovani* u kojoj su bili uključeni Slovenci i Hrvati, koji su zajednički izvodili igrokaze te narodne i revolucionarne pjesme: *Bilećanka* (*M. Apih*), *Druže* (partizanska), *Oj Mosore*, *Partizanski marš*, *Kud narodna vojska prođe*, *Druže pođi doma*, *Kostreno*, *Marjane Marjane*, *Titovo kolo*, *Poljuško polje* (ruska pjesma), *O*

⁵ Državni arhiv Pazin, HR DAPA-55, Puljski kapetanat, kutija 60.

bella ciao, Mamma ti saluti, Per montagne i Avanti popolo (talijanske pjesme) te *Po bridi* (slovenska pjesma).

Za taj period možemo spomenuti dva značajna slovenska župnika i to Lepolda Jurca, koji je službovao u Trvižu, nedaleko Pazina te Štefana Ceka, koji je službovao u Lanišću. Jurca je rođen u Braniku pokraj Divače 4.04.1905. a u Trvižu je vodio mise na hrvatskom jeziku, osnovao je nekoliko katoličkih društava sa kojima je pjevao slovenske i hrvatske narodne pjesme. Tršćanski biskup Santini ga je imenovao ravnateljem Biskupijskog sjemeništa u Pazinu, a 1962 g. prelazi u Koper gdje je bio generalni vikar. Godine 1974. „...zaradi posebnih zasluga predsjednik SFRJ Tito odlikovao ga je z redom *"bratstva in enotnosti s srebrnim vencem"* za *dolgoletno delo in borbo protiv fašizma* (Jurca, 1978: 78)“. Drugi župnik, odnosno Cek je 28 godina službovao po Istri gdje je kronološki i sistematično zapisivao crkvene kronike te crkvene narodne pjesme.

Nakon Drugog svjetskog rata

Nakon završetka Drugog svjetskog rata u Trstu je ponovno proradila ugašena ondašnja *Glasbena Matica*, koja je u početku imala samo glazbenu školu. Između ostalog Matica je u Trstu i Gorici organizirala tečajeve za zborovođe, što je puno značilo za nastavak rada sa pjevačkim zborovima. U to vrijeme veliki doprinos razvoju narodne i zbarske glazbe dao je Radio Trst II, a od 1949. godine i Radio Koper.

Godine 1947. na izvanrednom općem saboru, održanim 20.04. u Trstu, osniva se Slovensko-hrvaška prosvetna zveza, (prosvjetni savez), kao masovna organizacija nastala iz Slovenske prosvetne zveze. Iste godine, 14.09. osnovan je odbor pod nazivom *Odbor za zgraditev novih zidov na Slovenskom kulturnom pogorišču*. Predsjednik odbora bio je Bartol Vladimir, a delegati koji su izabrali spomenuti odbor bili su i predstavnici iz Istarskih mjesta. Zveza je osnovana s ciljem podizanja i jačanja kulturne razine stanovništva tog dijela Istre, s posebnim naglaskom na ujedinjenje kulturno-prosvjetnih društva ondašnjih Zona: Zona A STT (imala je 51 društvo), Zona B STT (13 društava) kao i Kotar Koper (17 društva) sa sjedištem u Trstu. Zveza je povezivala prosvjetne organizacije, omladinska društva, kulturno-umjetnička društva te je organizirala koncerte, susrete, gostovanja te razne tečajeve.⁶ Istovremeno je bio utemeljen Podsavez hrvatskih prosvjetnih društava sa sjedištem u Bujama te Slovenski podsavez sa sjedištem u Koprju. Oba Podsaveza su djelovala samostalno a blizina granice Hrvatske i Slovenije, dovela je do organiziranja Slovensko-hrvatskog prosvjetnog sabora (Hrvatski glas, 1948/17: 1). Novoosnovani sabor je rukovodio mnogim kulturnim i prosvjetnim manifestacijama dvaju naroda. U to vrijeme Podsavez u Bujama brojao je 22 društva sa 2490 upisana člana. Godine 1954. Zona B je priključena ondašnjoj Jugoslaviji te se tada u novo nastalim općinama

⁶ Pokrajinski Arhiv Slovenije-Koper, 253-Slo-Hr. prosvetna zveza 1945–1951, kutija 1 (1–19).

osnivaju općinski prosvjetni odbori, koji su se potom povezali u Kotarski savez prosvjetnih društava. Tako bilježimo da je u mjesecu svibnju 1954. godine u Bujama i Kopru održan Festival omladine Hrvatske i Slovenije. Na programu Festivala su između ostalih bile slovenske narodne i umjetničke pjesme u izvođenju zborova i harmonikaškog orkestra iz Maribora i Ljubljane te mjesta iz Slovenskog dijela Istre⁷.

Primjer 2

Program Festivala omladine Hrvatske i Slovenije, Buje – Koper. 13.–20. VI. 1954. Pučko otvoreno učilište Buje

BUJE 13. juni.

Svečano otvorenje festivala

na Trgu maršala Tita u 9 sati

1. Pozdravni govori.
2. Nastup pjevačkog zbora gimnazije »Vladimir Gortan« iz Buja — dirigent Mladen Markov:
 - a) *Vrhovski* — Pjesma radu,
 - b) *Konjović* — Vragolan,
 - c) *Grgošević* — Zbor žetelica.
3. Zbor harmonikaša OKUD »Kajuh« iz Ljubljane — dirigent Janez Kuhar:
 - a) *Janez Kuhar* — Partizanski pozdrav
 - b) *Jakov Gotovac* — Završno kolo iz opere »Ero s onoga svijeta«.
4. Nastup mješovitog pjevačkog zbora Matko - Brajša - Rašan iz Pule — dirigent Marčelja:
 - a) *Ivo Matetić-Ronigov* — Puna Pula mladih mornarića.
 - b) *Jakov Gotovac* — Nove brazde.
5. Nastup Folklorne grupe HPD »Zora« iz Krasice:
 - a) Ličko kolo.
6. Nastup muškog pjevačkog zbora »Svoboda« iz Kopra — dirigent prof. Vladimir Lovec:
 - a) *M. Bor.* Hej brigade
 - b) *I. Zajc:* U boj.
7. Nastup tamburaškog zbora HPD »Dragonja« iz Momjana — dirigent Marko Mirošav:
 - a) *Ante Andrić* — Učiteljsko kolo,
 - b) *Ante Trnajišić* — Vojnici druga Tita.
8. Nastup talijanskog pjevačkog zbora iz Rovinja:
 - a) Talijanske narodne pjesme.

PROGRAM

FESTIVALA OMLADINE

HRVATSKE I SLOVENIJE

★

BUJE - KOPAR

13. - 20. VI. 1954

TISK TISKARNE »JADRAN«, KOPER

Također, značajan je podatak da je 1952. godine Sveti otac Papa Pio XII dozvolio da se po crkvama širom Istre i dijelom Slovenije, koji su bili oslobođeni od Italije, izvode mise i pjevaju narodne crkvene pjesme na slovenskom i hrvatskom jeziku. Tako da se od tada po crkvama Istre izvode mise i pjevaju hrvatske i slovenske duhovne pjesme.

Inače pedesetih godina XX stoljeća u Puli, a time i na širem području Istre se masovna kultura, koja se manifestirala putem rada u mnogim kulturno

⁷ Prema Programu Festivala omladine nastupili su zbor gimnazije *V. Gortan*-Buje, harmonikaški orkestar-Ljubljana, zbor *M.B.-Rašan*-Pula, muški zbor *Svoboda*-Koper, zbor *ZT-Rovinj*, folklor *Zora*-Opatija, tamburaški zbor *Dragonja*-Momjan, limena glazba-*Brtonigla*, zbor *Zvijezda Danica*-Kraljevica. Festival je završio zajedničkim nastupom zborova i orkestra JNA iz Portoroža pjesmom *Himna slobodi*, J. Gotovca.

umjetničkim društvima (pjevački zborovi, limene glazbe, folklorne i baletne sekcije te dramske družine) stalno razvija prije svega u estetskom i glazbenom ukusu. Spomenuti rad je djelovao zahvaljujući prije svega, javnom financiranju. Tako se godine 1955. u Kašteliru (Poreština), ponovno okupljaju članovi nekadašnjeg muškog zbora *Istra* i nastavljaju sa radom. Više od polovice zбораša bili su Slovenci, koji su tu živjeli, a na repertoaru su uglavnom imali slovenske narodne i umjetničke pjesme od kojih neke navodimo: *Ko v ranem jutru*, *Vesela pesem Naša pesem*, *Delavska pesem*, *Oj ta norčava glava*, *Prešernova pesem*, *V mraku*, *Prišla bo pomlad*, *Lahka noć* i druge.

Slovenska društva od 1991. godine do danas

Prve inicijative oko okupljanja i organiziranja Slovenaca u novo osnovanoj Hrvatskoj državi u Puli javile su se devedesetih godina prošlog stoljeća, kada je 12.02.1994. godine grupa Slovenaca osnovala svoju *Uniju Slovenaca Istarske županije*. Nekoliko godina kasnije je osnovano Slovensko kulturno društvo *Istra*, koje je započelo s održavanjem vlastitih kulturnih programa. Spomenuti programi bili su najviše vidljivi putem nastupa mješovitog pjevačkog zbora *Encijan*, koji je 2005. godine osnovan kao vokalna skupina sastavljena od 12 pjevača. Ubrzo se vokalna skupina proširila u mješoviti pjevački zbor, koji je kasnije u svom sastavu imao i mali prateći orkestar. Društvo je inicijator i organizator Dana slovenske kulture, koje se započelo održavati 2007. godine, prvo u Puli, da bi se kasnije proširilo i na ostale istarske gradove gdje postoje i djeluju slovenska društva.

U Buzetu je 2007. godine osnovano Slovensko kulturno društvo *Lipa*. U okviru društva djeluju tečaj harmonike (popularno zvane trištinka, triština, plonerica, heligonka ili botunarka) kao i gitare te vokalno-instrumentalna skupina, odnosno trio.

U Umagu je 12.05.2011. godine osnovano Slovensko društvo *Ajda* koje u svom sastavu ima folklornu skupinu te manji pjevački zbor. Treba spomenuti da na području Istre još postoji Slovensko društvo *Oljka* u Poreču te *Društvo Slovencev* u Labinu, ali oni u svojim sastavima nemaju glazbenih, vokalnih niti plesnih skupina.

Od 2014. godine se u svim istarskim gradovima u kojima djeluju slovenska društva – Buzet, Pula, Poreč, Labin i Umag održava kulturna manifestacija za Slovence u Istri pod nazivom *Dani slovenske kulture u Istri*. Na manifestacijama koje se u jesenskom dijelu godine održavaju u svakom gradu posebno, kojim prilikom nastupaju domaća i gostujuća slovenska društva iz Istre i Slovenije, izvođenjem slovenskih pjesama i plesova te izložbama likovnih radova, ostvaruje se suradnja kako članova društva, tako i samih gradova.

Zaključak

Tražeci odgovore na pitanja o povijesnom razvoju glazbe Slovenaca u Istri od sredine XIX stoljeća pa do danas, nastojali smo je što iscrpnije predstaviti, no ustanovili smo da povijest njihovog glazbenog djelovanja nije do sada bila znanstveno istražena i valorizirana. Kao polazišta za istraživanje poslužili su nam novinski članci te objavljeni radovi iz područja glazbe, povijesti, sociologije i umjetnosti u Istri, kao i arhivska građa iz Državnog arhiva Pazin te Pokrajinskog arhiva Koper (Slovenija). Arhivska gradiva kulturnih društava ne postoje pa se podaci o njihovom radu mogu dobiti iz raznih časopisa, koji su bili tiskani u vrijeme njihovog postojanja i rada. U tiskanim medijima objavljujani su napisi koji su prikazivali djelovanje društava, što su danas jedini izvori podataka. Kroz istraživanje su zabilježeni svi oblici glazbe koji su se pojavljivali u društvu, bez obzira da li je ona ozbiljnog ili zabavnog karaktera, crkvena ili svjetovna, narodna ili autorska. Konstatirano je da su veliki značaj imale narodne pjesme i plesovi, u koje ubrajamo i društvene plesove koji su u Istri te u Primorskom dijelu Slovenije do početka Drugog Svjetskog rata živjeli uglavnom kod seoskog stanovništva.

Kulturna društva su počela nastajati na području Istre u trenutku kada je na prostoru istarskog poluotoka bilo dovoljno pojedinaca koji su se tu naseljavali i koji su osjećali potrebu da se njihov jezik i kultura treba sačuvati od zaborava. Tako se sredinom XIX stoljeća započinje sa osnivanjem društava putem kojih su organizirali mnogobrojne aktivnosti, te su na taj sačuvali svoju kulturu, folklor i tradicijske običaje. Kao način komuniciranja s članovima društva i javnog objavljivanja podataka o njihovom djelovanju, vršilo se uglavnom putem ondašnjih slovenskih i hrvatskih dnevnih novina. Djelovanje društava bi vjerojatno bilo i drugačije, odnosno bilo bi bogatije i plodonosnije, da su bila kontinuirano financirana.

Korištena literatura

- Bevc, Ivan. (1975). *Istarske studije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Bratulić, Vjekoslav. (1969). Korijeni narodne svijesti. Ur: Jakša Ravlić. *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*. Zagreb: G. zavod Hrvatske.
- Cetnarowicz, Anton (2014). *Narodni preporod u Istri 1860-1907*. Zagreb: Tiskara Zelina.
- Črljenko, Branimir. (1993). Hrvatske čitaonice Buzeta i Bužeštine. Ur: Bruno Dobrić. *Hrvatska Čitaonička društva u Istri*. Pazin: IKD J. Dobrila.
- Dobrić, Bruno. (1993). Društvo „Čitaonica“ u Puli. Ur: Bruno Dobrić. *Hrvatska čitaonička društva u Istri*. Pazin: IKD J. Dobrila.
- Dobrinja, Leda. (2015). Prilog pismo. Ur: Leda Dobrinja. *Slovensko staroselstvo in Istri 1*. Koper: KD Bedesa Slovenske Istre.
- Dukovski, Darko. (2011). *Povijest Pule*. Zagreb: Grafomark d.o.o.
- Foretić, Dinko. (1969). Borba za ponarođivanje općina u Dalmaciji. Ur: Jakša Ravlić. *Hrvatski narodni preporod u Dalmaciji i Istri*. Zagreb: G. zavod Hrvatske.
- Jurca, Leopold. (1978). *Moja leta v Istri pod fašizmom*. Ljubljana: Tiskarna Kresija.

- Juričić-Čargo, Daniela. (1999). Slovinci u Hrvatskoj gimnaziji u Pazinu 1899-1918. Ur: Josip Šiklič. *Hrvatska gimnazija u Pazinu*. Pazin: Istrotisak 367-382.
- Koren, Marija. (2017). Čiči. Ur: Leda Dobrinja. *Slovensko staroselstvo in Istri 2*. Koper: KD Beseda Slovenske Istre.
- Milanović, Božo. (1967). *Hrvatski narodni preporod u Istri*. Pazin: IKD Sv. Ć. i Metoda.
- Milanović, Božo. (1976). *Moje uspomene 1900-1976*. Pazin: IKD Sv. Ć. i Metoda.
- Milanović, Božo. (1991). *Hrvatski narodni preporod u Istri 1797-1882*. Pazin: IKD J. Dobrile.
- Ostojić, Branislav. (2008). *Glazba Kaštelir-Labinci*. Poreč: Inart.
- Panjek, Aleksander. (2012). *Istarski praznik*. Koper: Grafis trade.
- Perović, Branko. (2011). *Austrijske vile i kuće u Puli*. Galižana: Tiskara Nova.
- Spinčić, Vjekoslav. (2005). *Narodni preporod u Istri*. Zagreb: Art studio Azinović.
- Strčić, Petar. (1971). *Prvi tabor Hrvata*. Rijeka: IC Matica Hrvatska.
- Šetić, Nevio. (1993). O integraciji, nastanku suvremene hrvatske nacije u Istri. Ur: Bruno Dobrić. *Hrvatska čitaonička društva u Istri*. Pazin: IKD J. Dobrila.
- Ujčić, Vitomir. (1960). *Kazališni i kulturno-umjetnički život Pule*. Pula: O. Keršovani.

Novine:

- Domovina*, br. 194 (29.04.1904), 2
- Glas Istre*, br. 291 (19.10.2018), 23
- Istarska riječ*, br. 4 (24.01.1924), 1
- Istarska riječ*, br.10 (06.03.1924), 10
- Istarska riječ*, br. 21 (28.05.1937), 2
- Hrvatski glas*, br. 17 (29.05.1948), 1
- Narodna prosvjeta*, br. 7 (10.07.1914), 223
- Naša Sloga*, br. 2 (11.01.1870), 1
- Naša Sloga*, br.21 (01.11.1878), 1
- Naša Sloga*, br. 3 (05.02.1881), 2
- Naša Sloga*, br.12 (15.05.1883), 2
- Naša Sloga*, br.27 (27.05.1886), 1
- Naša Sloga*, br. 5 (31.01.1896), 3
- Naša Sloga*, br.43 (04.06.1901), 1
- Naša Sloga*, br.19 (11.05.1904), 3
- Naša Sloga*, br.22 (01.06.1904), 2
- Naša Sloga*, br.24 (05.07.1906), 3
- Naša Sloga*, br.52 (27.12.1906), 3
- Naša Sloga*, br. 6 (07.02.1907), 3
- Naša Sloga*, br.14 (20.05.1914), 2
- Učiteljski tovariš*, br. 3 (1916), 14
- Zadarski list*, br.43 (27.05.1871), 2

SUMMARY

DEVELOPMENT OF SLOVENIAN MUSIC IN ISTRIA

MA Branislav Ostojić

By organizing various cultural events throughout Istria, the achievements of Slavic culture spread and popularized. As part of their activities, cultural societies dealt with the preservation of Slovenian culture, language, music and identity in Istria. They expressed their togetherness and culture by singing folk and artistic songs, which were ideologically and patriotically composed. I based my work on Slovenes and the holding of their cultural events on articles published in magazines at the time, from the middle of the 19th century until today. Throughout the mentioned period, Slovenian societies based their activities on foreign language courses, various lectures, literary workshops, plays, concerts, reading rooms and choirs.

Key words: Slovenes, Slovenian music, Istria, concerts

УТИЦАЈ ЦРКВЕНО-ПОЛИТИЧКИХ ИСТОРИЈСКИХ ДЕШАВАЊА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ VI ВИЈЕКА НА СТВАРАЛАШТВО РОМАНА МЕЛОДА

др Радован Радић
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
Катедра за црквену музику и појање
E-mail: radovan.radic@mak.ues.rs.ba

УДК: 27 – 9
78.03

Прегледни научни чланак

Сажетак: Роман Мелод (Слаткопојац) је личност која доноси прекретницу у византијској црквеној музици, а којом иста излази из оквира епохе древног црквеног пјесништва и улази у нову, окарактерисану као „период кондака“. Мелод, са својих хиљаду кондака који му се приписују, се сматра зачетником златног доба византијске црквене музике. Предмет овог истраживања, са једне стране, јесте утицај црквено-политичких дешавања прве половине VI вијека на Романово стваралаштво, а са друге стране Мелодова реакција унутар његовог дјела на исте догађаје, како црквене тако и политичке. Под наведеним утицајем, свакако, подразумијевамо Јустинијанову епоху, али и јаку монофизитску кризу у Царству, као и успон аријанства на простору Готског краљевства.

Кључне ријечи: Роман Мелод, Слаткопојац, византијска црквена музика, Јустинијанова епоха, монофизитство, аријанство.

Роман Мелод или Слаткопојац припада епохи наглог успона и почетка златног периода византијске црквене музике. Раздобље његовог дјеловања се од стране великог броја истраживача повезује са почетком једног новог периода црквене музике, којим се завршава претходни период “древне црквене музике“ и почиње нови, специфичног назива „период кондака“.

Два су основна текста на којим се базирамо приликом истраживања живота Романа Мелода. Ријеч је о његовом житију, као и канону. Најстарији писани текст Мелодовог житија јесте онај који потиче из „Мјесеослова“ (Μηνολόγιον) Василија II (Βασίλειος Β'), штампан у Торину 1907. године, док је по питању канона свакако најстарији „Теофанијев“ (Θεοφάνους), састављен са прелаза VIII на IX вијек. Од посебног значаја за ово истраживање јесте и нешто каснији облик Романовог житија сачуван у кодексу Патмоса под бројем 261, из XII вијека. Упоредним истраживањем претходних црквено-историјских текстова долазимо до значајних података о животу овог великог ромејског ствараоца. Сходно наведеним текстовима, Роман Мелод води поријекло из Сирије, из колијевке емесанске династије, града Емеса¹ (Εμεσα). Наиме, сходно расположивим текстовима Роман као младић постаје ђакон и прима службу при великом храму Христовог Васкрсења у Бејруту: „Ђакон је постао у Бејруту у светој божијој цркви званој

¹ Данашњи Хомс или Химс.

Васкрсење“². Одлазак у престоницу Ромејске империје, многољудни град Цариград (Κωνσταντινούπολη), према његовом животописцу, се догађа у постзиноновој епохи, током владавине империјом од стране императора Анастасија I (lat. Anastasius, ελλ. Αναστάσιος Α', 491–518). Према истом извору, Роман се у Цариграду настањује у Богородичином храму у Киру (Ν Θεοτόκος εἰς τὰ Κύρου)³, гдје и остаје до краја свога живота. Боравак у цариградском храму у Киру се показује изузетно значајан јер управо током овог дугог боравка долази до огромног успона стваралачког подухвата овог великог ромејског црквеног пјесника. Његов животописац овај плодни период стваралаштва описује са чак „око хиљаду кондака“ (Τωμαδάκης, 1993: 86). Свакако се показује занимљив разлог огромног стваралачког и појачког успона Романа Мелода. Наиме, писац житија, Василије II, приписује управо просвјетљењу у сну од стране Богородице, у чијем храму Роман и служи. Сходно тексту житија, Роман једне вечери након свог повратка са свеноћног бденија из манастира Влахерне (Βλαχερνών) у храм у Киру, у сну доживљава да му се јави Богородица, која му даје „парче папира“⁴ да поједе, што исти и чини. Након овог догађаја, а на празник Христовог рођења, Роман у храму као ђакон излази на амвон⁵, са кога уобичајено произноси и јектеније и поје своје, можда, највеће достигнуће: кондак „Дјева днес“ (Τωμαδάκης, 1993: 86–87). Сходно податку који проналазимо у кодексу Патмоса (бр. 261), Роман до краја свога живота остаје у Храму Богородичином у Киру гдје се након свога уснућа и сахрањује у унутрашњости храма: „и укопан је у овој цркви“⁶.

Посебно важним се показује датирање периода његовог уснућа, за који већина истраживача прихвата временско раздобље 555–556. године. Према томе, утврђивање овог периода врши се на основу Романовог кондака, кога пише око 537. године и носи карактеристичан назив „У сваком земљотресу и подметању пожара“ (Εἰς ἕκαστον σεισμόν καὶ ἐμπρησμόν). У њему, почевши од икоса 15, писац описује „догађаје“ достојног цариградског устанка „Побједа“ (στάση Νίκα) из јануара 532. године (Острогорски, 1996: 91; Φειδάς, 1997: 71), током кога, а услед јаке зимске буре са мора, пожар у језгру града поприма неконтролисана размјера. Као посљедица истога велелепни Теодосијев

² Διάκονος γενόμενος τῆς ἐν Βηρυτῶν ἁγίας τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίας τῆς λεγομένης Ἀναστάσεως (Τωμαδάκης, 1993: σελ. 86).

³ Богородица у Киру јесте цариградски храм који се према Pargoire-у налази у близини континенталних зидина града на седмом цариградском брежуљку, југоисточно од цариградских градских врата Светог Романа. Храм свој назив добија за вријеме епарха Теодосија II, приликом отварања наведеног градског улаза. Храм Богородице у Киру није сачуван, док остатке Романовог улаза проналазимо под називом Топкапи у дијелу данашњег Истанбула, Есенлер, области Фатих.

⁴ Τόμο χάρτου.

⁵ Кружно уздигнуто мјесто испред олтара са ког ђакони произноси јектеније.

⁶ καὶ ἐτάφη ἐν τῇ αὐτῇ ἐκκλησίᾳ (Τωμαδάκης, 1993: σελ. 86).

Храм Свете Софије из 415. године, базилика са дрвеним кровом, као и сусједна њој Света Ирина⁷ постају згаришта, о чему нам писац опширно говори у икосу 20: „Некада су синови крштења псалмима помињали Софију (Премудрост) и Ирину, прослављене снаге горњег царства; гледали су храмове частне потпуно срушене на земљи; љепота ова из ових прослављена потпуно је била избличена...“⁸. У икосу 23 истог канона писац величајући успјехе императора Јустинијана као његову заслугу наводи брзу обнову града, као и изградњу храма, под којим подразумева Свету Софију: „За кратко пак вријеме воздвигоше цијели град... дом овај опет цркве у таквој врлини се гради као да небеса пресликава, престо Божији“⁹. Свакако, огроман недостатак према датирању времена уснућа овог византијског црквеног ствараоца представља чињеница да када исти у претходном стиху говори о догађају обнове храма, пише у презенту пасивног облика (гради се – οικοδομεῖται), односно храм Свете Софије јесте још увијек у фази изградње и овај догађај се нити у једном случају не поистовјећује са догађајем првог освећења храма из 537. године.

Такође, да бисмо дошли до прецизног датирања периода Романовог уснућа изузетно важним се показује његов кондак, базиран на Матејевом Новозавјетном одломку, а који носи назив у акузативу множине „Десет дјевицама“ (Εἰς τὰς δέκα Παρθένους). Наиме, Мелод у кондаку наводи догађаје земљотреса и повлачења морске воде око Цариграда, догађаје које савремени истраживачи (Γωμαδάκης, 1993: σελ. 94–95) повезују са земљотресом у Никомидији и Цариграду 553/4. године. Међутим, пажљивим истраживањем историјских извора наведене епохе, долазимо до закључка да се земљотрес у Цариграду „овога пак великог и страшног земљотреса се не сјећа човек на земљи у оном нараштају“¹⁰, приликом кога чак падају два Цариградска одбрамбена зида¹¹ док се мноштво храмова и домова, а особито у градском језгру, потез Златна Врата – Рисио, урушавају до те мјере да су неки од преживјелих цариграђана из градских рушевина вађени тек након три дана, одиграва византијске 6050. године односно 557/8. године нове ере (Θεοφάνους, 2007: 628–631). Снага цариградског земљотреса утиче на цара Јустинијана да понизно скине царску круну и без ње се у јавности појављује четрдесет дана (Θεοφάνους, 2007: 630). Паралелно, догађај повлачења морске воде око

⁷ Храм у коме се одржава засједање Другог васељенског сабора 381. године.

⁸ Φαλμοῖς ἐγέραρον ποτὲ Σοφίαν καὶ Εἰρήνην, δυνάμεις τὰς ἐνδόξους τῆς ἀνω πολιτείας οἱ τοὺς βαπτίσματος υἱοὶ· ἐβλεπον δὲ ἄρτι τοὺς ναοὺς τοὺς ἱεροὺς κειμένους εἰς τὸ ἔδαφος· τὸ κάλλος τὸ ἐκ τούτων τὸ ἐνδοξὸν πλήρης ἦν σαπρίας· (Ρωμανός, 2003: 1160).

⁹ ἐν χρόνῳ γὰρ ολίγῳ ἀνέστησαν ἅπασαν τὴν πόλιν... ὁ οἶκος δὲ αὐτὸς ὁ τῆς ἐκκλησίας ἐν τῷ αὐτῇ ἀρετῇ οἰκοδομεῖται, ὡς τὸν οὐρανὸν μιμεῖσθαι, τὸν θεῖον θρόνον (Ρωμανός, 2003: 1162).

¹⁰ Τοιοῦτον γὰρ μέγαν καὶ φοβερὸν σεισμὸν οὐ μέμνηται ἄνθρωπος ἐπὶ τῆς γῆς ἐν τῇ γενεᾷ ἐκείνῃ (Θεοφάνους, 2007: 630).

¹¹ Константинов и Теодосијев зид.

Цариграда јесте крајње специфичан. Наиме, период о коме говоримо обилује мноштвом примјера земљотреса у различитим крајевима империје, као и примјерима несташице хљеба унутар ромејске престонице. Међутим, врло ријетки су случајеви, скоро и не постојећи¹², а који се односе на несташицу воде и повлачење мора око Цариграда. Један такав случај нам излаже најистакнутији византијски летописац средњег вијека, Теофан Исповједник (lat. Theophanis Confessor, ελλ. Θεοφάνης Ομολογητής, +818). Наиме, Теофан под византијском годином 6055. односно 562/3. годином нове ере, мјесеца новембра, биљежи огромну сушу и несташицу воде у граду, толико велику да су у празним градским депозитима за воду вођене борбе. Такође, он истиче и догађај из мјесеца августа исте године када се услед јаког сјеверног вјетра није могло прићи граду бродовима са морске стране (Θεοφάνους, 2007: 642–645).

Са друге стране, у Романовом дијелу не проналазимо податке о другом освећењу храма Свете Софије (24. децембар 562/3. године)¹³, устанку Мауританаца (562/3. године)¹⁴, завјери против Јустинијана у којој учествује и прослављени ромејски војсковођа Велизар (562/3. године)¹⁵, уснућу цара Јустинијана (565. године)¹⁶, као и нешто каснијем догађају подизања сјеверне и јужне куполе на Романовом омиљеном храму Богородице Влахерни (571/2. године)¹⁷.

Узимајући у обзир чинјеницу да кондак „Десет дјевицама“ јесте посљедњи познати временски стваралачки оквир овог великог ромејског црквено-музичког ствараоца, као и чињеницу да код истог не проналазимо податке о догађајима истакнутим у претходном параграфу, долазимо до закључка да период Романовог уснућа се догађа након писања претходно наведеног кондака односно проблема са пијаћом и морском водом мјесеца августа и новембра 563. године као и другог освећења Велике Цркве (Свете Софије) 24. децембра исте године.

За ово истраживање значајним се показује утицај црквено-политичких и историјских дешавања прве половине VI вијека на стваралаштво Романа Мелода. Наведене утицаје можемо подијелити у двије категорије, као и на низ поткатегија. Под прву категорију, свакако, можемо сврстати утицај црквено-политичких прилика епохе која непосредно претходи времену у којем је живио и стварао Роман Мелод. Прву поткатегију прве категорије чини утицај Јефрема Сиријца (lat.

¹² Током наведене епохе у Цариграду постоје већ изграђена два капитална водовода, онај из Валенсове епохе као и онај чији се остаци налазе изнад некадашњег цариградског хиподрома и Свете Софије, задужбина Јустинијана Првог.

¹³ Θεοφάνους, 2007: 646.

¹⁴ Исто, 648.

¹⁵ Исто, 644, 651.

¹⁶ Исто, 654.

¹⁷ Исто, 660.

Ephraem Syrus, ελλ. Εφραίμ ο Σύρος, +373) као и сиријске црквене химнографско-музичке заоставштине на укупно стваралаштво Романа Мелода. Другу поткатогију исте категорије чини утицај новонасталих политичких прилика након пада старог Рима 476. године и уздицања Цариграда - Константинопоља, сада као једине престонице римско-ромејске културе на Романово стваралаштво. Друга категорија Романовог стваралаштва, за разлику од прве, обухвата утицај тренутне црквене и државне борбе против јереси ове епохе, које пријете како црквеном тако и државном разједињавању Ромејске империје. Посљедњу наведену категорију утицаја можемо подијелити на двије поткатогије. Под прву поткатогију свакако можемо сврстати утицај црквеног законодавства као и одлука донесених током засједања Четвртог васељенског сабора, као и утицај тренутне противмонофизитске борбе. Друга поткатогија, за разлику од прве, се односи на сада већ двовјековну борбу Цркве против јереси аријанства, које се са готским освајањима традиционалних простора Рима, Италије и Далмације, намеће доминантном религијом.

Посебно интересантан се показује период Романовог сазријевања унутар месопотамијско-сиријског црквено-музичког предања у колијевци емесанске династије, као и касније у граду Бејруту. Наиме, сходно тексту његовог животописца Василија II, Роман као ђакон бејрутске цркве за вријеме Анастасијеве владавине, односно временском периоду између 491. и 518. године, као већ формирана, зрела личност одлази у многољудни град Цариград (Τομαδάκης, 1993: σελ. 85–86) гдје његово стваралаштво доживљава огроман процват и подршку околине. Узимајући у обзир прихваћени временски период његовог уснућа, 555–556. година, као и дуги период Анастасијеве владавине, током које Мелод долази у Цариград као и чињеницу да у центар ромејске цивилизације одлази као свештеник у служби, долазимо до закључка да наведеном периоду претходи временско раздобље Романовог сазријевања и учења, које проводи унутар сиријског културолошког простора. На основу овога су уочљиви и јасни утицаји сиријског црквеног музичког предања на његово капитално дјело.

Сирија, као древни културолошки простор свој огроман успон доживљава током прва три вијека нове ере. На њеном ширем простору своје писане трагове остављају вјерске групације идолопоклоника, гностика, Јевреја и хришћана. Посебно значајан период за ово поднебље представља трећи вијек када сиријски језик, на рачун арамејског, преузима доминацију унутар сиријског простора и постаје књижевни (Ciobanu, 2013: σελ. 25). Ускоро, на сиријски језик, у кругу Едесе месопотамијске¹⁸, се преводи Свето писмо, издање познато под називом

¹⁸ Едеса, данашња Урфа, јесте историјски град у континенталној Републици Турској. Историјски, током почетка нове ере, град представља центар области Горња Месопотамија. Културолошки, за разлику од сиријске Антиохије, гдје се осјећа јак утицај римско-ромејске културе, Едеса месопотамијска, је јединствен представник сиријске културе.

Peshitta. Током IV вијека „божанствени“¹⁹ Афрат (lat. Aphrahat, ελλ. Αφραάτης, 280–345) пише велики број дјела на сиријском језику, од којих су до данас сачувана двадесет и три (Сіобану, 2013: σελ. 26).

За овај рад значајне су теме везане за црквену музику унутар сиријског културолошког простора. Сходно подацима које добијамо од стране ромејског црквеног историчара са средине V вијека Сократа Схоластика (lat. Socratis, ελλ. Σωκράτης, 380–440), Сирија захваљујући виђењу Игњатија Антиохијског или Богоносца (lat. Ignatius Antiochenus, ελλ. Ιγνάτιος Αντιοχείας η Θεοφόρος, +117), о хоровима анђела који антифоно славе Бога, начин појања из виђења који преноси у сиријску цркву (Σωκράτης, PG 67, 689 C–692 A), већ у раном постапостолском периоду постаје примјер антифоног, односно, наизмјеничног појања цјелокупне Цркве „тада се и у све Цркве ово предање проширило“²⁰. Са друге стране, током III вијека мелодизацију црквених пјесама на простору Сирије и Месопотамије, под јаким утицајем гностицизма, заступа Павле Самосатијски (lat. Paulus Samosatensis, ελλ. Παύλος Σαμοσατεύς, 260–268), јеретички епископ Антиохије (Φειδάς, 1994: 906).

Интересантан податак јесте да антифоно појање као и мелодизацију црквених пјесама у појединим дијеловима империје, као начин пропагирања својих религијских ставова међу Ромејима, потенцира управо велики број већ осуђених црквених јереси (Φειδάς, 1994: 906). Наведено, током епохе Аркадијеве владавине (lat. Flavius Arcadius Augustus, ελλ. Αρκάδιος, +404), доживљава ескалацију унутар зидина Цариграда. Наиме, аријанци који су под директном заштитом царице Евдоксије (lat. Eudoxia Augusta, ελλ. Ευδοξία, 383–408) и њеног евноуха²¹ на цариградским тријемовима уз свјетла воштаних свијећа и сребрне крстове антифоно током великог дијела ноћи поју своје богослужбене пјесме „...и пјесме антифоне у вези аријанског славословља...“²². Сукоби у граду као и жестоко противљење овој пракси од стране најправославнијег оца Цркве, Јована Златоуста (lat. Joannes Chrysostomus, ελλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, 349–407), постају узрок спрјечавања окупљања аријанаца управо од стране императора „...цар, спријечи аријанце химнологије у јавности чинити“²³.

Међутим, на образовање кондака као и познатих дијалога Романа Мелода, поред сиријске црквене музичке заоставштине, свакако највећи утицај има цјелокупно дјело великог сиријског богослова и црквеног

¹⁹ Θεοφάνους, 2007: 174.

²⁰ „Ὅθεν καὶ ἐν πάσαις ταῖς Ἐκκλησίαις αὕτη ἡ παράδοσις διεδόθη“ (Σωκράτης, PG 67, 692 A).

²¹ Током сукоба у граду царичин евноух, чије име из литературе није доступно, лично организује постављање камења на цариградски Трг Чесма (Βρίση) гдје се у наставку одвијају сукоби.

²² „καὶ ᾠδὰς ἀντιφώνους πρὸς τὴν Ἀρειανὴν δόξαν...“ (Σωκράτης, PG 67, 689 A).

²³ „...ὁ βασιλεὺς, διεκώλυσε τοὺς Ἀρειανοὺς τὰς ὑμολογίας ἐν τῷ δημοσίῳ ποιεῖν“ (Σωκράτης, PG 67, 689 C).

музичара, ревносног чувара никејског црквеног предања, Јефрема Сиријца. Посљедњи наведени црквени отац свој стваралачки вијек проводи управо у Нисиви, као и Едеси месопотамијској, гдје као предавач у чувеној „Школи Персијанаца“²⁴ као и ђакон помјесне цркве пише највећи број својих дјела, њих око шест стотина. Интересантан податак јесте да Јефрем средином IV вијека, током овог раног периода хришћанства, у цркви у Едеси посједује већ оформљен хор дјевица, између којих би током празничне службе карактеристично стајао са инструментом сандуром²⁵. Роман, током свога периода сазријевања унутар сиријско-месопотамијског простора усваја сиријске и Јефремове дидактичке пјесничке обрасце и предање, које касније, током свог боравка у цркви у Киру, преноси у многољудни Цариград и усавршава их. Утицај Јефрема Сиријца на Романа можемо подијелити у двије категорије. Прву, која се односи на утицај Јефремове заоставштине на Романово стваралаштво, као и другу, која се односи на лични утицај Јефрема на Мелода.

Утицај Јефремове заоставштине на Романово стваралаштво, свакако, сусрећемо при формирању Мелодових кондака. Паралелно томе Јефремов утицај постаје изразит у „дијалозима“, које Роман у својим кондацима карактеристично уврштава између светих лица. Наиме, мишљење заступљено углавном од стране старијих истраживача ове области јесте да Романов кондак настаје под јаким утицајем два жанра посебно заступљена у Јефремовом дјелу. Ријеч је о бесједи у стиховима или „тетра“, као и химнама у строфама или „madrasha“, који су акростихом (крајегранесија, првословка) међусобно повезани (Сіобану, 2013: сел. 30–31). Посљедњи наведени жанр проналази своју изразиту примјену код Романа Мелода, гдје кондак између осталог броји углавном по двадесет и четири строфе, односно пјесме, гдје свака понаособ почиње са наредним словом грчког алфабета (акростих). Паралелно, тематика Романових кондака јесте врло блиска Јефремовој, гдје су кондаци посвећени темама великих хришћанских празника, старозавјетних и новозавјетних личности и животима светитеља, прожети са јаким антијеретичком терминологијом.

Утицај Јефрема Сиријца на Романа Мелода не престаје на црквено-музичком простору. Наставак утицаја примјећујемо у обрисима Романовог живота које добијамо од његовог животописца. Наведени утицаји се могу окарактеристи као лично Мелодово угледање на живот и монаштво Јефрема Сиријца. Наиме, Роман већ у раном стадијуму свог живота прима монаштво и при храму Христовог Васкрсења у Бејруту чин ђаконски, у коме као што можемо разумјети из његовог житија и

²⁴ Јефремов долазак у Едесу се од стране одређеног круга истраживача повезује са оснивањем „Школе Персијанаца“. Школа се током каснијег периода, V вијек, преноси у Нисиву, након чега постаје позната као „школа Нисиве“ (Сіобану, 2013: сел. 22).

²⁵ Древни источни жичани инструмент.

остаје до краја свога живота. Идентичан монашки пут сусрећемо код Јефрема Сиријца (Сiobanu, 2013: σελ. 20).

Посебно је значајан утицај црквено-политичких, историјских дешавања са краја V и прве половине VI вијека на одлуку Романа Мелода о напуштању Бејрута и почетку стваралачке епохе у центру хришћанске цивилизације и престоници РOMEЈСКЕ империје, босфорском граду Цариграду. Свакако, огроман недостатак по овом питању представља одсуство историјских извора о овој теми. Наиме, Мелодов животописац, Василије II, састављајући његово житије, лишава нас основних података о директним разлозима Романовог напуштања Бејрута, као и пресељењу у Цариград. У разлоге свакако можемо, са једне стране, сврстати личну Мелодову тежњу ка даљем усавршавању у престоници империје, док са друге стране то су притисци које православни народ након завршетка засједања IV васељенског сабора трпи од стране противхалкидонаца у областима Сирије, Египта и Персије (Φειδάς, 1997: 65). Такође, у разлоге можемо убројати и сукобе са Персијанцима током Анастасијеве владавине на ромејско-персијској граници у области малоазијског града Теодосиуполија (Θεοδοσιούπολις)²⁶, који се завршавају миром из 505. године.

Мелодови пориви према напуштању сиријског културолошког окружења и преласка у сасвим ново, римско-romeјско, свакако се повезују са наглим успоном Цариграда – Константинопољ сада као једине престонице хришћанске римско-romeјско цивилизације. Наиме, након пада традиционалних територија Старог Рима и Италије под Остроготе, 476. године (Θεοφάνης, PG 108, 300 A), постепено, а особито током владавине одлучног ромејског императора Јустинијана (lat. Flavius Petrus Sabbatius Iustinianus ελλην. Φλάβιος Πέτρος Σαββάτιος Ιουστινιανός, +565) рађа се идеја управо о обнови васељенске империје (οικουμενική αυτοκρατορία), која би се простирала до крајњих граница хришћанства, а чија би престоница била главни град Источног римског царства, босфорски град Цариград (Φειδάς, 1997: 67). Прагматизацијом наведене идеје Цариград постаје стециште најумнијих и најзначајнијих људи ове епохе, простор у коме писци тропара постају изразито популарни. Интересантан податак јесте да током наведене епохе са почетка VI вијека у Цариграду, након боравка на Сицилији, током дужег временског периода борави управо римски папа Вигилије (lat. papa Vigilius ελλην. Πάπας Βιγίλιος, +555)²⁷.

Паралелно, Јустинијнова епоха се карактерише као период наглог успона империје. РOMEЈСКЕ одважне војсковође Велизар (lat. Belizarius ελλην. Βελισάριος, +565) и Нарсис (lat. Narzes ελλην. Ναρσής, +574) освајају вандалску државу у сјеверној Африци након чега освајају Стари Рим као и остроготску престоницу Равену (Острогорски, 1996: 89). Границе

²⁶ Данашњи Ерзерум.

²⁷ Сходно подацима којим располажемо римски папа у Цариграду борави и током засједања V васељенског сабора, иако не присуствује засједању истога.

империје су поново протежу до древних граница римске државе, Ираклијевих стубова²⁸. Истовремено, успон Империје се огледа и уређењем законодавства у један званични законодавни корпус, економској консолидацији, обнови јавних установа, не само Цариграда, него и цјелокупној империји, као и организовању крунског црквеног догађаја ове епохе, сазивања V васељенског сабора.

Успон Цариграда као једине престонице империје оставља неизбрисив траг на простору црквене музике. Наиме, током V вијека црквено појање већ постаје општеприхваћена пракса на простору свих цркава. Наведеним улога појца и чтеца унутар храма као и хришћанске заједнице добија на важности. Претходно постаје изразито у цариградским храмовима, гдје се због присуства императора на богослужењима унутар велелепног храма Свете Софије, посебно води пажња о љепоти богослужења кроз мелодију. Интересантна чињеница јесте да сам император за литургијску употребу саставља тропар „Јединородни Сине“, који се и данас поје на почетку Божије службе. Истовремено, наведена епоха представља временски оквир систематизације и класификације црквених пјесама за богослужбену употребу. Наведеним се отвара посебан простор у стваралачкој сфери за нове црквено-музичке ствараоце, простор који је сасвим позитивно одреаговао на Мелодово појање и његово стваралаштво, његове кондаке.

Са друге стране, на младог ђакона бејрутске цркве, Романа Мелода, утицај на доношење одлуке о напуштању Бејрута и простора Сирије можемо потраживати у све тежој ситуацији за православне народе на подручју Сирије и Египта, а након окончања засједања IV васељенског сабора. У том периоду Сирија и Египат, иако области јединствене Ромејске империје, постају простор двоструког црквеног предања: православља и монофизитства. Други наведени, као изразити противхалкидонци, односно противници сабора на коме се њихово учење осуђује, и поред строгих мјера не повинавају се одлукама истога сабора. Примјер наведеног представља управо случај „двојице Сергија“ епископа кирских, који су унутар својих јурисдикција одавали светитељске почести већ осуђеним црквеним јеретцима Теодору Мопсуестијском и Несторију (Φειδάς, 1994: 709). Случај Теодора Мопсуестијског јесте и повод писања императора Јустинијана сабору области Друга Киликија у Мопсуестији (Synodus Mopsuestena, 550. године) са налогом да се из званичних црквених диптиха избрише име Теодора Мопсуестијског (Mansi IX, 275–287). До погоршања односа долази са прихватањем монофизитства од стране великог броја Арапа, као и убрзаним активностима монофизитског монаха Јакова Варадеја (Ἰάκωβος Βαραδαίος, +578), који и постаје епископ 543. године, према стварању монофизитске црквене хијерархије (Φειδάς, 1994: 724).

Посљедњи наведени догађаји стварају јаку реакцију у Романовом дјелу. Мелод, осјећајући јаку потребу због свог сиријског поријекла

²⁸ Гибралтар.

према заштити православне догме изражене одлукама IV Васељенског сабора, отворено стаје у противмонофизитску борбу. Наиме, пјесник дајући у својим кондацима новозавјетним лицима у пасусу о Јефрему Сиријцу спомињани дијалог пјесмама свакако пружа једну живост, док са друге стране, уврштавајући теме догматског карактера управо у овај дијалог његови кондаци добијају један дидактичко-поучни карактер, путем кога се вјерни у храму образују у духу апостолског предања. Противмонофизитска борба Мелодова јесте особито примјетна у божићном кондаку, икос 12–18, гдје пјесник дијалог кога даје Богородици и Богомладенцу Христу прожима црквено догматском терминологијом базираној управо на Оросу (lat. Definitio, ελλ. Όρος) IV васељенског сабора: „...и као младенец растем из савршеног савршен...“²⁹. Такође, на другом мјесту против Несторијевог учења о Христу као обичном човјеку: „човјек је био Христос, и Бог је био, нераздјелив на двоје...“³⁰. Наиме, оци окупљени на четвртном засједању Васељенског сабора у Халкидону саборским Оросом дефинишу предану им апостолску вјеру о Богочовјеку, савршеном по божанству и савршеном по човјечанству „једног и овог Христа, сина, Господа, јединородног, у двије природе, несливено, непромјенљиво, нераздјеливо, неразлучно препознатљиво“³¹, коју након саборског излагања громогласно прихватају и потписују „након излагања ороса сви побожни епископи узвикнуше: ово је вјера отаца. Митрополити одмах потписаше...“³².

Паралелно, због ескалације готског питања Романово стваралаштво постаје поприште антијеретичке борбе против друге доминантне јереси ове епохе, јереси аријанства. Формирањем Готског краљевства на традиционалном простору Старог Рима, Италије и области Далмација, као и доласком на власт искусног Теодора Аџроса или Великог (lat. Theuderichus Afer ελλ. Θεωδέριχος ο Αφρος, +526), јерес аријанство постаје званична религија готске владајуће гарнитуре власти новог Готског краљевства (Радић, 2020: 123–139). До ескалације у односима долази након ромејско–готских ратова, као и доласка на власт одлучног готског војсковође Тотиле (lat. Totila, ελλ. Τωτίλας, +552). Посљедњим наведеним дешавањима аријанство унутар Готског краљевства добија доминантну позицију док се према хришћанима ових простора испољава нетрпељивост и агресивност и поново, као током периода римских прогона, трпе страшне погроме (Радић, 2020: 136). Роман, насупротив аријанцима који потенцирају да Син по природи и суштини није истинити Бог, јер постоји вријеме када није постојао „прије него се

²⁹ και ὡσπερ βρέφος αὐξάνω ὁ ἐκ τελείου τέλειος (Τωμαδάκης, 1993: σελ. 263).

³⁰ ἄνθρωπος γὰρ ἦν ὁ Χριστὸς καὶ Θεὸς ἦν, οὐ σχιζόμενος εἰς δύο (Τωμαδάκης, 1993: σελ. 121).

³¹ ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν Χριστὸν, υἷὸν, κύριον, μονογενῆ, ἐκ δύο φύσεων ἀσυγχύτως, ἀτρέπτως, ἀδιαιρέτως, ἀχωρίστως γνωριζόμενον (Mansi VII, 116 C).

³² Μετὰ δὲ τὴν ἀνάγνωιν τοῦ ὄρου πάντες οἱ εὐλαβέστατοι ἐπίσκοποι ἐβόησαν· αὕτη ἡ πίστις τῶν πατέρων. οἱ μητροπολίται ἄρτι ὑπογράψωσι (Mansi VII, 117 A).

родιο, или створио, или одредио, или утврдио, није постојао...“³³, у својим кондацима, базиран на никејском предању и Јефремовој заоставштини, наглашава личносни однос Оца и Сина као управо и божанство Христово: „Приђите сви вијерни поклонимо спаситеља Христа и човјекољубивога, сина Божијег и дуготрпеливога“³⁴. Романов божићни кондак због своје тематике – рађање, проналази своје посебно мјесто у противаријанској борби. Мелод, састављајући исти, прожима га православном терминологијом о предвјечном рађању Сина и божанству Христовом: „Који си се прије Данице без мајке од Оца родио на земљи данас без оца оваплоћује се од тебе...“³⁵. Такође, и у првом икосу истог кондака у дијалогу Богородице и Богомладенца Христа: „Ти (си) мој плод, ти (си) мој живот, из кога познах зашто и ја јесам овде: ти (си) мој Бог“³⁶.

Литература

- Ciobanu, C. I. (2013). *Η ανθρωπολογία του όσιου Εφραίμ του Σύρου και η προγενέστερη πατερική παράδοση*, Θεσσαλονίκη: Θεολογική Σχολή, Διδακτορική διατριβή.
- Mansi, J. D. (1762). *Sacrorum Conciliorum nove et amplissima collectio*. Tomus 7. Florentiae: Expensis Antonii Zatta Veneti.
- Mansi, J. D. (1763). *Sacrorum Conciliorum nove et amplissima collectio*. Tomus 9. Florentiae: Expensis Antonii Zatta Veneti.
- Θεοδώριτου, επ. Κ. (1748). Εκκλησιαστική Ιστορία. У *Theodoriti et Evagrii Historia Ecclesiastica, item excerpta ex historia ecclesiastica Philostorgii et Theodori Lectoris*, (5–224). Augustae Taurinorum.
- Θεοφάνους, Ο. (1861). Χρονογραφία. У Migne. J. P. (yp.), *Patrologiae Cursus completes: Series Graeca*, Tomus 108, (63–1010). Paris: Excudebatur venit apud J.-P. Migne Editorem.
- Θεοφάνους (2007), Χρονογραφία (284–812/3). Αθήνα: Εκδόσεις Αρμός.
- Ρωμανού Μελωδού (2003), *Ύμνοι, απόδοση στα νέα ελληνικά αρχ. Ανανίας Κουστένης*. Αθήνα: Αρμός.
- Σωκράτους, Σ. (1864). Εκκλησιαστική Ιστορία. У Migne. J. P. (yp.), *Patrologiae Cursus completes: Series Graeca*, Tomus 67, (30-843). Paris: Excudebatur venit apud J.-P. Migne Editorem.
- Τωμαδάκης, Ν. (1993). *Η Βυζαντινή υμνογραφία και ποιήσεις*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρναρά.
- Φειδάς, Ι. Β. (1994). *Εκκλησιαστική Ιστορία Α΄*, (Β΄ έκδοση). Αθήνα.
- Φειδάς, Ι. Β. (1997). *Βυζάντιο* (Δ΄ έκδοση). Αθήνα.
- Острогорски, Г. (1996). *Историја Византије*. Београд: Просвета.

³³ πρὶν γεννηθῆ, ἤτοι κτισθῆ, ἢ ὀρισθῆ, ἢ θεμελιωθῆ, οὐ ἦν (Θεοδώριτου, 1748, 20 Β).

³⁴ Δεῦτε πάντες πιστοὶ προσκυνήσωμεν τὸν σωτῆρα Χριστὸν καὶ φιλόανθρωπον, τὸν υἱὸν τοῦ Θεοῦ καὶ μακρόθυμον (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 101).

³⁵ Ὁ πρὸ ἑωσφόρου ἐκ πατρὸς ἀμήτωρ γεννηθεὶς ἐπὶ τῆς γῆς ἀπάτωρ ἐσαρκώθη σήμερον ἐκ σοῦ (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 257).

³⁶ Σὺ καρπὸς μου, σὺ ζωὴ μου, ἀφ' οὗν ἔγνων ὅτι καὶ ὁ ἡμῶν εἰμί· σὺ μου Θεός (Τωμαδάκης, 1993, σελ. 257).

Радић, Р. (2020). Аријанство и Готи: Улога готског фактора у преносу аријанства на традиционалне просторе Старог Рима и Италије. *Саборност*, XIV, 123–139.

SUMMARY

THE INFLUENCE OF CHURCH-POLITICAL HISTORICAL EVENTS OF THE FIRST HALF OF THE VI CENTURY ON CREATIVITY ROMAN MELODOS

PhD Radovan Radić

Roman Melodos represent a turning point in Byzantine church music, with which he emerges from the epoch of ancient church poetry and enters the period of kondak. Melodos is the founder of the golden age of Byzantine church music. The subject of this research is influence of church and political events of the first half of the 6th century on the Roman's creativity and Melod's reaction to church and political events. Under this influence is Justin's epoch as well as the monophysite crisis in the empire and the rise of Arianism in the area of the Gothic kingdom.

Key words: Roman Melodos, Byzantine church music, Justinian's epoch, monophysitism, arianism.

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

SAVREMENO I TRADICIONALNO U KOMPOZICIJI *GLOSE SA MARGINA SREĆKOVIĆEVOG EVANĐELJA VOJINA KOMADINE*¹

mr Snježana Đukić-Čamur
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Muzička akademija
Katedra za teorijsku nastavu
E-mail: snjezanadjukic.camur@mak.ues.rs.ba

UDK: 78.021:784.3
78.071.1 Komadina, V.

Оригиналан научни чланак

Sažetak: Kompozitorski opus Vojina Komadine (1933–1997), jednog od najznačajnijih muzičkih stvaralaca Bosne i Hercegovine, po kvantitetu i kvalitetu svrstava se u sam vrh kompozitorskog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini. Približno polovina Komadininog kompozitorskog opusa namjenjena je vokalnom i vokalno-instrumentalnom žanru. Nadahnuće je u najvećoj mjeri tražio u poetskim izvorima domaćih književnika, mada se oslanjao i na narodnu književnost. Među kompozicijama kamernog vokalnog žanra, prema vrsti literarnog izvora, odnosno tekstualnog predloška, izdvaja se kompozicija *Glose sa margina Srećkovićevo evanđelja*, napisana na tekst nepoznatog hristijanina iz XIV–XV vijeka. Zasnovana na fragmentu knjige *Stari bosanski tekstovi* Maka Dizdara, ova kompozicija, prema vremenu nastanka (1972), imala je sav potencijal prikazivanja Komadininog trajnog umjetničkog izraza: i savremenog i tradicionalnog. Cilj rada je identifikovanje navedenih elemenata u izabranoj kompoziciji. Analitički pregled kompozicije, te sinteza prikazanih parametara rezultovaće očekivanim zaključcima: kompozicija *Glose* svakako nosi obilježja i savremenog i tradicionalnog umjetničkog izraza. Izvedeni zaključci će praktično korespondirati polaznoj hipotezi.

Ključne riječi: Vojin Komadina, *Glose*, *Stari bosanski tekstovi*, savremeno, tradicionalno

Uvod

Kompozitorski opus Vojina Komadine (1933–1997), jednog od najznačajnijih² i najplodnijih kompozitora Bosne i Hercegovine, nastajao je

¹ Značajnu pomoć tokom izrade rada pružio je odjel Muzičke produkcije Javnog servisa Bosne i Hercegovine, ustupajući (koliko je poznato) jedini zvučni zapis kompozicije *Glose sa margina Srećkovićevo evanđelja*. Ovom prilikom se još jednom želim zahvaliti.

² Značaj Vojina Komadine najkompletnije sagledava i opisuje Ivan Čavlović: „Ono što spada u muzički portret jedne tako značajne muzičke ličnosti jeste stvarni ugled Komadine kao kompozitora u sredini u kojoj je djelovao, ali i šire. Njegov opus je bio rado prihvaćen u muzičkom svijetu Jugoslavije, a u okvirima Bosne i Hercegovine pripada samom vrhu. Možda, bez pretjerivanja, Komadina i jeste najbolji bosanskohercegovački kompozitor. To dokazuje i nekadašnji njegov ugled koji se mjeri nagradama i priznanjima, poput članstva u Akademiji nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Šestoaprilaska nagrada Grada Sarajeva (1972) za balet Satana, Dvadesetsedmojulska nagrada (1980) za umjetnički rad i mnoštvo stručnih nagrada na muzičkim takmičenjima i manifestacijama.“ (Čavlović, 2017: 58)

preko četiri decenije prošlog vijeka. Broji preko 250 djela različitih žanrova³. Približno polovina kompozicija pripada vokalnom (i vokalno-instrumentalnom) žanru.⁴

Komadina je pisao gotovo sve podvrste u okviru vokalnog žanra. Horskom a cappella žanru se kontinuirano obraćao tokom života, u brojnim javnim vidovima: dječijim horovima (10 naslova), cikličnim horskim kompozicijama (8 rukovetnih formi), slobodnijim horskim formama (9 kompozicija). Opus horske muzike sa "pratnjom", odnosno kompozicija za mješoviti hor i grupu instrumenata broji dvije kompozicije. Kamerni vokalni žanr je u kvantitativnom smislu drugi po zastupljenosti (13 kompozicija). Velikom vokalno-instrumentalnom žanru Komadina je bio posvećen gotovo polovinu svog stvaralačkog života. Njemu pripada 11 kantata, kao i muzičko-scenska djela Vojina Komadine, koja, po mišljenju stručne javnosti (ali i po mišljenju samog kompozitora) predstavljaju njegova kapitalna djela - među njima se naročito ističu koreografska svita *Ruka do ruke* i četiri cjelovečernja baleta. Žanru primjenjene muzike, prema biografskim podacima, pripada preko stotinu djela za dramske predstave, televizijske serije, radio i televizijske drame.

U opusu vokalne provenijencije može se konstatovati je da je Komadina inspiraciju tražio u izuzetno velikom broju sasvim različitih literarnih izvora domaćih književnika.⁵ Istom zapažanju treba dodati i da je značajan broj kompozicija nastao na narodnu književnost. Gotova sva djela ovog žanra kao

³ Podaci o kompozitorskom opusu Vojina Komadine se javljaju u više različitih izvora. Osim radova prof. Ivana Čavlovića, koji u svojoj bibliografiji ima barem 15 jedinica u kojima se bavi, u datom trenutku, aktuelnom temom vezanom za stvaralaštvo Vojina Komadine, neka budu pomenuti sljedeći izvori:

- (Cerović) Radonjić, Ivana. (2012). Karakteristike muzičkog jezika u horskom opusu Vojina Komadine. (magistarski rad, Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, rukopis kod autora),
- (Babić) Bjelobrk, Ozrenka. (2006). „Osobenosti tretmana forme koncerta i simfonije u djelima Vojina Komadine” (magistarski rad, Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, rukopis).

Budući da je, prema navodu kompozitora, ali i članova njegove porodice, značajan dio partitura izgubljen, dalji tok teksta će se oslanjati na postojeće izvore, ali i rezultate vlastitih istraživanja (sprovedene u periodu 2020–2021. godina, tokom realizacije projekta *Platforma Vojin Komadina*, podržano od Vlade Republike Srpske).

⁴ Dejan Despić, kao najopštije mjerilo i odrednicu žanra navodi upravo izvođački medijum, koji nerijetko determiniše kompoziciono-tehnička obilježja. „Sadržaj“, te namjena i karakter muzičkog djela, su - prema Despiću - kriterijumi koji se, prirodno i neizbježno često prepliću, te se, u praksi srazmjerno često javljaju iste kompozicije žanrovski različito klasifikovane. U radu će se žanrovska taksonomija zasnivati na navedenom prikazu. Prema prethodnom, vokalni žanr će obuhvatati i vokalno-instrumentalni. (Despić, 2013: 356–357)

⁵ Izuzetak čini nekoliko kompozicija samo jednog žanra: kamernog vokalnog. Riječ je o tri pojedinačna djela, koja su nastala na poeziju Sofoklea (*Dve pesme Antigone*), F. G. Lorke (*Lorkine pesme*) i haiku poeziju (*Trešnjev cvet*).

tekstualni predložak imala su izbor iz bogate palete jugoslovenske poezije, različitih epoha. Samo malobrojne kompozicije su za književni predložak imale tekst koji ne pripada poeziji. Među njih spadaju muzičko-scenska djela, koja, po prirodi žanra spadaju u one u kojima značajnu ulogu ima dramska radnja, te je stoga razumljivo Komadinino posezanje za prozom u njima. Međutim, među kompozicijama nastalim na prozni tekst se, upravo prema prirodi literarnog izvora na kojem je zasnovana, izdvaja kompozicija *Glose sa margina Srećkovićevog evanđelja* (Komadina, 1972a). Nastala je u periodu u kojem je Vojin Komadina intezivno radio na cjelovečernjem baletu *Satana* (Komadina, 1972b), koji je gotovo u cjelini takođe bio zasnovan na jednom fragmentu iz *Starih bosanskih tekstova* Maka Dizdara (1917–1971) (Dizdar, 1969). Sasvim je razumljivo - reklo bi se i očekivano - da se Komadina nije zadovoljio (samo) jednim fragmentom iz navedene antologije srednjobosanske književnosti. Njegovu je pažnju privukao i tekst nepoznatog hristijanina (XIV–XV v.), koji je bio zapisan na marginama Srećkovićevog jevanđelja.

Analitički prikaz *Glosa sa margina Srećkovićeovog evanđelja*⁶

Kamerna kompozicija *Glose margina Srećkovićeovog evanđelja* za sopran, bariton, flautu, violu, kontrabas i grupu udaraljki kao tekstualni predložak koristi prve tri glose⁷ (od ukupno osam).

Književni predložak (Dizdar, 1969: 180–181):

Nepoznati krstijanin (XIV–XV vijek)

1. Iscjeljenje bolesne žene

Žena krvotočiva jest - ljudije božija, eže Hristos očisti od grijeh' ih'. A vračeve - zakonici. A dvanadesete, ljeti - dvanadesete apostol, iže vse dni grijeh'e obličajut, jako že i Hristos reče u jevanđelji: ašte ne Hristos prišal i ne glagolal im, grijeh ne bi imjeli...

2. Priča o milosrdnom samarjaninu

On človjek jest - plijenici. A Jerusalem - žilište svetih. Jeriha - mir. A jazvi - grijesi. A jerej - Mojsij. A levgit - Ivan Vodonosac. A Samarijanin - Isus. A olij i vino - milost božija. A skot - zakon. A gostinica - crkva. A gostilik - Petar. I drva pinježa. - vjera Jidina.

⁶ Prema Dizdaru, *Glose nepoznatog krstijanina* (XIV–XV v.) napisane su na marginama Srećkovićeovog jevanđelja, i predstavljaju najznačajniji domaći izvor za razumijevanje učenja bosanskih krstijana (patarena). Glose sa Srećkovićeovog jevanđelja spadaju u posebnu podvrstu srednjovjekovne duhovne književnosti - *Razumnik* (Pitanja i odgovori).

Na pitanje "Čto jest človjek?" bosanski glosator odgovara umjesto Adam, u duhu neomanihejskog učenja: On človjek jest - plijenici, dakle čovjek je anđeo zarobljen u ljudskom tijelu koji na ovome svijetu teži da se oslobodi pravednim životom, životom II duhu učenja krstijana (patarena). Jerusalem se ne objašnjava kao Raj nego kao žilište svetih, što, ustvari, znači zajednicu pravednih i savršenih (patarena). Umjesto Ivan Svetitelj glosator piše Ivan vodonosac, tj. ne onaj koji krštava duhovnim krštenjem, svetim duhom, nego onaj Ivan koji to radi običnom vodom. Ulje i vino ne znače tijelo i krv Hristovu, nego milost božiju, jer euharistija ne može spasti ljudski rod nego milost božija. Gostilnik nije Pavle nego Petar, jer su bosanski krstijani smatrali da su oni nasljednici Petrove crkve, a ne Rim, čije su se pape iz opaćile. Umjesto vethi i novi zavjet kaže se samo vjera Judina, jer su bosanski - krstijani odbacivali Stari zavjet, a iz Novog prihvatili samo neka predanja. (Dizdar, 1969: 180–181)

⁷ Glosama su označavane napomene ili objašnjenja koja su se obilno koristila u Srednjem vijeku, naročito za tumačenja Biblije. Prema Dizdaru, "...Poseban način mišljenja, sa izvjesnim heretičkim elementima u odnosu na učenje pravovjernih crkava..... došao je do izražaja u tumačenju kanonskih tekstova. Ta tumačenja su vršena usmenim putem, ali se poneki komentator nije mogao suzdržati a da na marginama ne zabilježi poneki zapis koji nam može pomoći da odgonetnemo suštinu patarenskim komentara." (Dizdar, 1969: 20)

3. Proročanstvo Hristovo

Avram, Isak, Jakov i svi duhovni proroci – ljudi je božiji sut. A sinove carstva – otstupnici ježe uvede Sotona u skrovišta skudilnije.

Iako su u Dizdarovoj antologiji svi starobosanski napisi predstavljeni u latiničnoj transkripciji, njihovo razumijevanje je relativno otežano, jer su uglavnom pisani na glagoljici ili, prema Dizdaru “bosanskoj ćirilici”.⁸

Fragment koji Vojin Komadina koristi kao književni predložak Dizdar tumači na sljedeći način:

“Zakonici su, dakle, kao vračevi, nespretni ljekari, što ne znaju da izliječe ženu u Priči o iscjeljenju bolesne žene, gdje žena označava ljude božije. Grijehe izobličava svaki dan dvanaest apostola, ali ih lako ne opraštaju, jer su svi grijehovi smrtni. Ljudi božiji su pripadnici patarena, crkve bosanske, koju vodi dvanaest njenih starješina sa djedom na čelu. Bogataš označava gospodina vijeka, Satanu i njegovu crkvu, a ubogi Lazar predstavlja ljude božije, vjernike patarenske crkve. Avram je otac nebesni, jer ga i sam Hristos spominje u Priči o bogatom i ubogom Lazaru, a i ostali duhovni proroci, kao što su Isak i Jakov bili su ljudi božiji, patareni. Sinovi carstva su otstupnici od vjere što ih zavede Satana u oficijelnu crkvu. (Dizdar, 1969: 382)“

Arhaični prozni tekst⁹ koji je Komadina izabrao za književni predložak, tokom kamerne kompozicije *Glose sa margina Srećkovićeovog evanđelja* muzički je nadgradio modernim muzički jezikom. “Modernost” muzičkog izraza je zapravo bila avangarda u ondašnjoj Jugoslaviji, iako je ona evropska, već odavno poprimila još ozbiljnije odlike savremenog muzičkog izraza. Vojin Komadina je već u šestoj deceniji XX vijeka koristio i aleatoriku i serijsku tehniku (ne striktno sprovođenu). Stoga se savremenost u izboru tehnike oblikovanja zvučnog materijala u vidu aleatorijske tehnike u *Glosama* odnosi na (jugoslovensku) nacionalnu avangardu, ali ne i inicijalni napredni muzički iskaz Vojina Komadine.¹⁰

⁸ Bez namjere da se ozbiljnije zalazi u oblast Srednjevjekovne književnosti u Bosni, treba primjetiti da Dizdar, zaključujući o jeziku na kojem su pisani književni izvori, navodi da uglavnom pripadaju duhovnoj književnosti, da su pisani staroslovenskim jezikom srpskorvatske recenzije sa elementima živog narodnog govora, a da je pismo bila bosanska ćirilica. Crkvene knjige smatra ... „prepisima ranijih prevoda sa glagoljskih predložaka, sa značajnim elementima daleke starine u pravopisu i jeziku, ali i sa karakterističnom prodorom živog narodnog govora po kome se i preoznalo njihovo jezičko porijeklo“. (Dizdar, 1969: 14)

⁹ Tekst koji Komadina muzički nadgrađuje pokazuje minimalna odstupanja od originala. Ona ni u najmanjoj mjeri ne relativizuju književni identitet.

¹⁰ „Naprednost“ muzičkog izraza već je konstatovana i u drugim kamernim vokalnim djelima. Kompozicije *Pogled za alt i kamerni sastav* (1963), *Lorkine pesme za sopran i klavir* (1964), *Mikrokantate za sopran i klavir* (1967) pokazuju samouvjeren iskorak u evoluciji Komadininog muzičkog jezika. V. Đukić-Čamur, Snježana. (2020).

Kompozicija *Glose* je u cjelini pisana aleatorijskom tehnikom.¹¹ Komadina u ovoj kompoziciji primjenjuje aleatoriku izvođačkog procesa. Ona se u *Glosama* realizuje kroz relativnu, dirigovanu aleatoriku: kompozitor na određene načine usmjerava, ali ne ograničava način izražavanja umjetničke zamisli. Ograničenje slobode izvođača koje je podrazumjevano u tzv. ograničenoj aleatorici kompozitoru generalno daje kontrolu nad dramaturgijom kompozicione cjeline,¹² koja je u izabranoj kamernoj kompoziciji realizovana kao petostavačni, prokomponovani niz od tri vokalno-instrumentalna stava, između kojih su interpolirani (međusobno različiti) instrumentalni interludijumi.

Šema 1:

Stav	1.	2.	3.	4.	5.
Naziv	<i>Iscjeljenje bolesne žene</i>	<i>Interludijum I</i>	<i>Priča o milosrdnom Samarjaninu</i>	<i>Interludijum II</i>	<i>Proročanstvo Hristovo</i>
Izvođački sastav	Fl, Vla, Sopran, Tam-tam	Fl, Vla, Cb.	Bariton, Bongos, Tam-tam,	Fl, Vla, Cb.	Fl, Vla, Sopran, Bariton, Tam-tam

Navedeni, na prvi pogled, prokomponovani petostavačni niz, zapravo dominantnije pokazuje svojstva razvojnosti, odnosno gradacije u ograničenom polju orkestracije. Svaka nova pojava vokalno-instrumentalnog stava je „bogatija“ ili barem revidirana u odnosu na svoje prethodne ekvivalente. Prateći niz 1.-3.-5. stav, progresija u okviru opisane razvojnosti posjeduje gradacioni potencijal.

Prvi stav, *Iscjeljenje bolesne žene* (trajanje cca 2:40 min) realizovan je kao psalmodijski solo soprana, s kojim istovremeno kontinuirano zvuče svi instrumenti. Primjenjena dirigovana aleatorika se u toku stava sprovodi na sljedeći način:

Formalno oblikovanje u *Pogledu* Vojina Komadine. *Muzika 1*: 64–87. Bosnić, Amra. (2017). Oblikovanje u djelima Vojina Komadine. *Muzika 1*: 159–171. Komadina, Zoran. (2017). *Refreni* Vojina Komadine. *Muzika 1*: 119–140.

¹¹ Prema Kohouteku, „Aleatorika je tehnika komponovanja u kojoj je određeni dio procesa stvaranja djela (uključujući i njegovu realizaciju), što se tiče rada s raznim elementima i parametrima muzike, prepušten manje ili više kontrolisanoj slučajnosti... Rodonačelnikom aleatorijske muzike se smatra Džon Kejdž, koji je pedesetih godina XX vijeka primjenjivao razne elemente slučajnosti i varijabilnosti oblika. (Kohoutek, 1984: 216–219). Valja napomenuti i da je analitički aparat pri pristupu *Glosama* zasnovan upravo na posljednjem navedenom izvoru, ali se u značajnom mjeri oslanja i na publikaciju Berislava Popovića (1998).

¹² Istovremeno, omogućuju značajnu varijabilnost u izvođenju. U svakom slučaju, aleatorijska, odnosno izvođačka odstupanja u izvođenju ne mogu izmijeniti zvučanje djela u mjeri u kojoj bi ono izgubilo prvobitni identitet.

Ograničen, tj. određen je izvođački sastav, vremensko rastojanje između izvođenja slogova teksta (cca 1 sekunda), interval promjene izvođenja slogova teksta soprano (velika sekunda), apsolutna visina početka dionice flaute (h²). Dirigovana je i dinamika (sve dionice *pp*). Izvođačima je prepušten izbor vremenskog rastojanja između sukcesivnih nastupa, izbor apsolutne visine početnog tona dionice viole, melodijsko određenje grafički sugerisanog (dakle: vizuelnog) profila dionice viole, ritmičko profilisanje dionice flaute i tam-tama.

Notni primjer 1

Iscjeljenje bolesne žene

1. Iscjeljenje bolesne žene

jednak razmak između slogova, cca. 1.

Stav je u cjelini oblikovan kao uzlazna lučna forma. Njen središnji dio, u skladu sa pozicijom koju zauzima u toku stava, određen je razvojnim tipom izlaganja. U sopranskoj dionici dolazi do postepenog ubrzavanja ritma, koje koincidira sa melizmatičnim tretmanom slogova. Ubrzavanje ritma nesumnjivo ima razvojni karakter. S navedenim razvojem se, istovremeno se javlja i kontrast u dionici flaute. Postignut je pozicioniranjem kratkih improvizacija na više, na niže, kao i onih sa promjenom smjera (uzlazno-silazna i silazno-uzlazna). Kulminacija, praćena forte dinamikom, postignuta ubrzavanjem ritma, vodi ka smirenju muzičkog toka na isti način na koji je do nje došlo. Vrijedi pomenuti da kratke improvizacione figure koje se inicijalno javljaju u opisanom toku posjeduju izvjesne karakteristike motiva.¹³

¹³ U aleatorijskoj kompoziciji, uopšteno, motiv i rad s motivom nije primarni način strukturiranja zvučnog materijala. U *Glosama* će, međutim, u daljem toku prikazane figure iskoristiti tek nagovješteni potencijal, i sasvim sigurno, povremeno preuzimati „čelnu poziciju“ u načinu oblikovanja zvučnog materijala.

Notni primjer 2

Iscjeljenje bolesne žene (kulminaciona fraza)

FL.
 V-la.
 S.
 T-T.

i - že vse dni grije- he o - bli - ča - jut ja - ko že i Hri - stos re - će u je - van - de - lji: aš - te Hri - stos pri - šal.

Distribucija ovog proznog teksta u vokalnoj dionici približno je usklađena sa smisaonim cezurama. Pauze se javljaju uglavnom na mjestima kojima odgovaraju interpunkcijski znaci završetka.

Drugi stav, *Interludijum I* (trajanje cca 2:30 min.) je prvi instrumentalni stav, oblikovan kao petodjelna prokomponovana forma. Svaka cjelina je određena međusobnim različitim strukturnim težištima¹⁴. U prvom je to način izvođenja *vibrato molto*, koji dobija funkciju motiva: kao model za imitaciju on se javlja u svim glasovima, sa tendencijom strette bliže kraju.

Notni primjer 3*Interludijum I* (prva cjelina)

2. Interludijum I

FL.
 V-la.
 Cb.

(*) zvučno

[fis#]
 [f]
 [e]

p
 p
 p

(vibrato molto)
 (vibrato molto)
 (vibrato molto)

cresc.
 cresc.
 cresc.

Drugu cjelinu karakteriše osmotonski motiv (malosekundni silazni submotiv koji se trokratno javlja, sa dopunom uzlaznog velikosekundnog submotiva) koji se imitaciono prenosi iz jedne dionice u drugu, a svaki glas dati motiv kontinuirano ponavlja do kraja cjeline. Sloboda je izvođačima sugerisana u sferi agogike: u tri dionice istovremeno stoje oznake: *accelerando - non accelerando - diminuendo*. Rezultat je aleatorijska primjena ritma, ona u konačnici ostvaruje poliritmički ostinato. Strukturno težište treće cjeline je dinamički rast i opadanje na jednoj tonskoj visini u okviru svake pojedinačne

¹⁴ Pojam „strukturnog težišta“ Berislav Popović opisuje kao onu muzičku komponentu koja se nalazi u ulozi „koordinatora“ muzičkog sadržaja. To je onaj element „(...) koji, u datom kontekstu i u datom skupu uslova, utiče na druge elemente, ... koji je – u datom momentu – preuzeo ulogu znaka raspoznavanja strukture i time poneo težište u muzičkom izlaganju.“ (Popović: 1998, 110–114).

dionice. Budući da ovaj model, poput prethodnog, ima funkciju motiva, on se sukcesivno javlja u sva tri instrumenta, formirajući hromatski klaster (registarski udaljen, time i manje transparentan). Završetak je asinhron. Sljedeća (takođe kratka) cjelina je zasnovana na ritmičkoj figuri. Motivski rad se realizuje na isti način kao u prethodna dva pododsječka (cjeline).

Notni primjer 4

Interludijum I (druga, treća i četvrta cjelina)

The musical score for *Interludijum I* is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 19. It features three staves: Flute (Fl.), Violin (V-la.), and Cello (Cb.). The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic and an *Allegretto* tempo, marked with a circled '1'. It includes a *ripet. sim* (repeated simile) section with an *accelerando* instruction, ending at measure 19. The Violin part starts at measure 2 with a piano (*pp*) dynamic and a *Moderato* tempo, also marked with a circled '1'. It includes a *ripet. sim* section with a *non accelerando* instruction, ending at measure 19. The Cello part begins at measure 2 with a forte (*f*) dynamic and an *Allegretto* tempo, marked with a circled '1'. It includes a *ripet. sim* section with a *diminuendo* instruction, ending at measure 19. The second system covers measures 13 through 24. It features the same three staves. The Flute part starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic and a circled '2'. It includes a *ripet. sim* section with a *diminuendo* instruction, ending at measure 24. The Violin part starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic and a circled '2'. It includes a *ripet. sim* section with a *diminuendo* instruction, ending at measure 24. The Cello part starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic and a circled '2'. It includes a *ripet. sim* section with a *diminuendo* instruction, ending at measure 24. The score includes dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*, and articulations like *ripet. sim*, *accelerando*, and *diminuendo*. The score is marked with circled numbers 1 and 2, indicating different sections or parts.

* asinhron završetak, kada svaki instrument dođe do bezzvučnosti

Posljednja cjelina je, poput prve, zasnovana na artikulacionim nijansama raspoređenim u različitim instrumentima, s tim što su oni sada “nasloženi”, tj. muzički izraz usložen i promjenom visina, ritma, kao i kombinacijom jednog i drugog elementa muzičkog pisma. Navedena dinamizacija muzičkog sadržaja može imati utemeljenje u poziciji cjeline u okviru stava, on se nalazi na poziciji posljednjeg, kulminacionog dijela.

Notni primjer 5*Interludijum I (peta cjelina)*

Stav u cjelini karakteriše polifonija slojeva. Prethodnim prikazima treba dodati i to da je sva paleta izražajnih sredstava koju Komadina primjenjuje u ovoj kompoziciji ilustrovana u drugom stavu.

Treći stav, *Priča o milosrdnom Samarjaninu* (cca 3:30 min.) je oblikovan kao lučna konkavna forma. Povjeren je baritonu, bongosima i tam-tamu. Tekst se u cjelini koristi, silabično na početku i kraju, u središnjem dijelu izrazito melizmatično (bez uočljive zakonitosti koje riječi su “melizmatičnije”). Dionica vokalnog soliste u cjelini pokazuje jake asocijativne veze sa gregorijankom: izrazito psalmodiranje, modalni karakter melodije, lučni profil melodije, isti inicijalis i finalis u okviru aktualne fraze (sa izuzetkom središnjeg dijela III stava). Svi navedeni elementi jasan su odraz traganja za prošlim vremenima, identitetom srednjeg vijeka.¹⁵

Notni primjer 6*Priča o milosrdnom Samarjaninu*

Četvrti stav, *Interludijum II* (trajanje cca 0:30 min.) ima ulogu drugog instrumentalnog prelaza, s tim što njegovo kratko trajanje sada realno funkcioniše kao kratki predah. On je objektivno najslobodniji, odnosno najmanje određen u aletorijskoj tehnici: u cjelini je improvizacion, kompozitor je odredio samo redoslijed kratkih improvizacionih figura (poput figura iz prvog stava: na više, na niže, kao i onih sa promjenom smjera). Dinamika i artikulacija su u ovom stavu su statični.

¹⁵ Evidentno je da prethodni primjer pokazuje i odstupanja od navedenih karakteristika srednjevjekovnog jednoglasja, ali ih posjeduje u dovoljnoj asocijativnoj mjeri.

Završni stav, *Proročanstvo Hristovo* (trajanje cca 2:20 min.) predstavlja kombinaciju sasvim suprotnih kompozicionih principa: varijacione i prokomponovane forme. Posljednji stav je jedini u kojem je tekst podijeljen između obeju vokalnih solista. Ako izuzmemo uvod, u cjelini se zasniva na ostanatnom motivu (bariton) datom nakon uvoda, oko kojeg se - pri promjeni odsjeka - razvijaju i drugi orkestracioni slojevi. U prvom odsjeku to je istovremena upotrebe druge ostanatne figure u kontrabasu, dok se, nad njom (i nad stalnim ostanatom u baritonu) javlja sopranska melodija, sa elementima tekstualnog ostanata. Njen melodijsko-ritmički profil posjeduje ozbiljne asocijacije sa serijskom tehnikom, mada ona nije doslijedno sprovedena. Dionice flaute i viole tokom odsjeka uglavnom imaju kolorističku ulogu.

Notni primjer 7

Proročanstvo Hristovo

Drugi odsjek je dvodjelan. U prvom svom dijelu, određen je privremenim povlačenjem dominirajuće primarne ostanatne figure pred drugim motivom, tačnije: pred suprostavljenom varijantom primarnog ostanata. Novopostavljeni motiv se imitaciono javlja u svim glasovima, pri čemu izvođači imaju slobodu pri ritmičkom (a relativnu pri melodijskom) profilisanju imitacionog modela. Poliritmički ostanato se prekida nakon basovog izlaganja sekundarnog motiva.

Notni primjer 8

Proročanstvo Hristovo

Završni dio stava je jedini vokalni i jedini silabični fragment, a „melodija“ koliko god bila neodređena, odnosno sugerisana, ali ne i obavezujuća, ima

profil početne, primarne ostinatne figure stava u cjelini. Plasirajući i pozicionirajući motivsku asocijaciju na kraj kompozicije Komadina neodoljivo potvrđuje značaj „reprize“, kao modela organizovanja korišćenog zvučnog materijala.

Zaključak

Analitički pregled kompozicije *Glose* je pokazao da je djelo, u godinama nastanka, nedvosmisleno imao sve odlike savremenog muzičkog izraza. Sedamdesetih godina prošlog vijeka u tadašnjoj Jugoslaviji aleatorika je bila izraz naprednih strujanja, iako - pomalo zakašnjelih u odnosu na evropske muzičke tokove. “Muzika zvučnih boja, koja operiše zvučno-kolorističkim slojevima i linijama” (Kohoutek: 216) našla je svoje mjesto u gotovo cijeloj kompoziciji. Aleatorika unutrašnjeg oblika u *Glosama* je ispoljena u aleatoričkoj upotrebi sljedećih parametara:

- metra, ritma i melodije: osim dionica soprana i kontrabasa u početnom odsjeku završnog stava, u kojim je ritamska organizacija vrlo precizna, sav ostali muzički tok je, sa aspekta ritma i melodije – neodređen. Preciznije: označen je tek približno; Izuzetak navedenom je dionica baritona u trećem stavu;
- tempa: on je praktično sasvim neodređen tokom cijele kompozicije, sa jednim izuzetkom: u toku prvog interludijuma upravo raznosmjerne promjene tempa i agogike dovode do poliritmičkog ostinata (Kohoutek: 228);
- artikulacija je uglavnom slobodna, ali je jasno precizirana na mjestima gdje je ona strukturno težište;
- polifonijska, linearna aleatorika čini osnovni, bazični princip drugog i petog stava;
- muzika zvučnih boja, nastala kao rezultat “aleatorijskih sloboda” jasno prikazana kroz dramaturgiju kontrastnih zvučno-kolorističkih slojeva primjenjena je u drugom stavu kompozicije.¹⁶

Za razliku od atributa savremenog muzičkog izraza, elementi tradicionalnog izraza u *Glosama* se konstatuju tek posredno. Njihovo utemeljenje je u književnoj inspiraciji. Književni izvor, njegovo porijeklo: Srednji vijek Bosne, nesumnjivo je izraz arhaičnog. Čak je i jezik kojim su *Glose* pisane atribut prošlosti¹⁷. Na muzičkom planu elementi tradicionalnog se sasvim transparentno prikazuju u trećem stavu, svojevrsnoj metafori gregorijanike.

¹⁶ Tipično za muziku zvučnih boja, u ovom stavu je razvoj tematskog materijala ustupio mjesto razvojem zvučanja.

¹⁷ Dizdar je smatrao da svojevrsne spomenike starobosanske književnosti treba prezentovati u originalu, samo transkribovano, jer bi parcijalnim prevođenjem nepoznatih riječi i izraza sadržaj izgubio svoj pravi značaj, autentičnost. Jasno je da je razumijevanje tako predočenog teksta u prvi mah otežano, ali autor, shodno tome, prilaže Riječnik (kao pomoć u snalaženju teško razumljivih tekstova).

Nešto skrivenija obilježja tradicionalnog počivaju u ideji makroformalnog oblikovanja (bliska refrenskim/rondoičnim formama), kao i na nižim nivoima forme, lučnim oblikovanjima stavova (prvi i treći stav). Ipak, najdirektniji, eksplicitan manifest tradicionalnog prezentuje se na najnižem nivou oblikovanja, u načinu strukturiranja zvučnog materijala koji počiva na ideji: motiv, rad sa motivom. Gotovo svaki stav je izgrađen po navedenom oblikovnom modelu (izuzetak je treći stav). Prethodnom treba dodati i da koncept “reprize” koji Komadina koristi u vokalno-instrumentalnim stavovima (prvi, treći, peti), ma koliko on u aleatoričkoj kompoziciji bio svojevrsna metafora, svakako nosi kvalifikaciju tradicionalnog.

Književni rad Maka Dizdara u cjelini je imao sve odlike i savremenog i tradicionalnog književnog umjetničkog izraza. Sagledavajući vezu Dizdar – Komadina, uočava se da je “... fenomen srednjovjekovnog čovjeka Bosne (zbog kojeg su anđeli pocrnjeli, a Satanel dobio nove boje)” godinama okupirao obojicu umjetnika. Prema Dizdaru, “nepoznatno kraljevstvo iz koga nema izlaska bez plaćanja ozbiljnog danka” dalo je ozbiljne umjetničke rezultate u njihovim opusima. U vremenu nastanka kompozicije *Glose*, nadahnuće crpljeno iz bosanskog srednjovjekovnog kulturnog naslijeđa nesumnjivo je izraz arhaičnog. Izabrani duh prošlosti Komadina evocira elementima savremenog muzičkog izraza, kombinujući ih tek povremeno sa tradicionalnim.

Sve navedeno je Vojina Komadinu, po mišljenju stručne javnosti, odredilo kao kompozitora koji je tokom čitavog stvaralačkog puta uspješno usklađivao savremeni i tradicionalni umjetnički izraz. Kompozicija *Glose sa margina Srećkovićevo evanđelja* je još jedan prilog navedenom.

Korišćena literatura:

- Bjelobrk, Ozrenka. (2006). *Osobnosti tretmana forme koncerta i simfonije u djelima Vojina Komadine*. (magistarski rad, Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, rukopis).
- Bosnić, Amra. (2017). Oblikovanje u djelima Vojina Komadine. *Muzika 1*: 159–171.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti. Izvori i sjećanja*. Sarajevo: Buybook.
- Despić, Dejan. (2013). *Muzička umjetnost*, Muzički centar Crne Gore, Podgorica.
- Dizdar, Mak. (1969). *Stari bosanski tekstovi*. Sarajevo: Svjetlost.
- Đukić-Čamur, Snježana. (2020). Formalno oblikovanje u Pogledu Vojina Komadine. *Muzika 1*: 64–87.
- Kohoutek, Ctirad. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Komadina, Vojin. (1972a). *Glose sa margina Srećkovićevo evanđelja*. Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Komadina, Vojin. (1972b). *Satana*, balet u pet činova. Rukopis. Porodična arhiva u vlasništvu Zorana Komadine.
- Komadina, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine. *Muzika 1*: 119–140.
- Popović, Berislav. (1998). *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

Radonjić, Ivana. (2012). *Karakteristike muzičkog jezika u horskm opusu Vojina Komadine*. (magistarski rad, Muzička akademija Univerziteta u Istočnom Sarajevu, rukopis).

SUMMARY

CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN THE COMPOSITION GLOSS FROM THE MARGINS OF SREČKOVIĆ'S GOSPEL BY VOJIN KOMADINA

MA Snježana Đukić-Čamur

The composer's opus of Vojin Komadina (1933–1997), one of the most important music composers in Bosnia and Herzegovina, ranks among the very top composers in Bosnia and Herzegovina in terms of quantity and quality. Approximately half of the creative opus is intended for the vocal and vocal-instrumental genres. Komadina mostly sought inspiration in the poetic sources of domestic writers, although he also relied on folk literature. Among the compositions of the chamber vocal genre, according to the type of literary source, ie textual template, the composition *Gloss from the margins of Srečković's Gospel* stands out, written on the text of an unknown Christian from the 14th-15th centuries. Based on a fragment of the book *Old Bosnian Texts* by Mak Dizdar, this composition, according to the time of its creation (1972), had all the potential to show Komadina's lasting artistic expression: both contemporary and traditional. An analytical review of the composition and the synthesis of the presented parameters showed which aspects of the mentioned determinants are represented. The use of aleatory technique is undoubtedly an instrument of avant-garde musical expression. The aleatorics of the internal form in *Glosse* is used on all planes. On the other hand, the elements of traditional expression in *Glosse* are stated only indirectly. The primary attribute of the past is the literary source, its origin, even the language in which the Glosses were written. On the musical level, the elements of the traditional are presented quite transparently through a kind of metaphor of Gregorianism. Somewhat more hidden features of the traditional rest in the idea of macroformal shaping (close to refrain / rondoic forms), as well as at lower levels of form, arched shaping of attitudes. However, the most direct, explicit manifesto of the traditional is presented at the lowest level of design, in the way of structuring the sound material that is based on the idea: motif, work with the motif. The concept of "reprise" that Komadina uses in vocal-instrumental attitudes, no matter how much he was a kind of metaphor in the aleatory composition, certainly carries the qualification of the traditional. At the time of the creation of the *Glosa's* composition, the inspiration coming from Bosnia's medieval cultural heritage was undoubtedly an expression of the archaic. The chosen spirit of Komadina's past evokes elements of contemporary musical expression, combining them only occasionally with the traditional. All of the above, in the opinion of the expert public, determined Vojin Komadina as a composer who successfully harmonized contemporary and traditional artistic expression throughout his entire creative path. The composition of *Gloss from the margins of Srečković's Gospel* is another contribution to the above.

Key words: Vojin Komadina, *Glosses*, *Old Bosnian texts*, contemporary, traditional

ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ОПЕЛУ ЈАСЕНОВАЧКОМ ВОЈИНА КОМАДИНЕ

МА Пеђа Харт

мр Ивана Церовић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: pedja.hart@mak.ues.rs.ba

УДК: 784.69

78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Циклус за мјешовити хор *Опело јасеновачко* (1994) припада последњој стваралачкој фази Војина Комадине. Циклус се састоји од осам ставова, од којих шест садржи црквене, а два књижевне текстове, док њихово међусобно преплитање резултује јединственом музичком цјелином у којој равноправно учествују елементи различитих стилова. У раду ће аналитичком методом бити обрађени савремени и традиционални аспекти чија синтеза указује на постмодернистичку музичку орјентацију.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Опело јасеновачко, постмодерна

Највећи дио стваралачког опуса Војина Комадине, од преко 200 дјела, у већој или мањој мјери ослања се на традицију. Традиција се у његовим дјелима најчешће испољава коришћењем фолклора као садржајног елемента, кроз надоградњу народних мелодија, или кроз стварање оригиналних композиција у којима је полазна инспирација или асоцијација неки фолклорни сегмент (народна пјесма, игра, обичај, обредни предмет). Такође, у једном броју композиција асоцијација на фолклор или полазно упориште у традицији уочава се кроз асоцијацију на средњевјековну Босну (кроз поезију Мака Диздара), црквену музику, или још шире кроз асоцијацију на елементе различитих стилова из прошлости итд. Наравно, све наведено је у уравнотеженом складу са савременим тековинама музике и техника компоновања времена у којем је Комадина живио и стварао и чији је еминентан представник цијелог свог стваралачког периода и био. У раду ће бити указано управо на тај спој традиционалног и савременог на примјеру *Опела јасеновачког*.

Иако се Комадиново стваралаштво, према Чавловићу, може подијелити на неколико фаза: „неокласицистичку (од првих студентских радова па до 1965.), авангардну (1965–1969), фолклорну (најснажније 1969–1976) и фазу нове једноставности¹ (1976–1997) с подфазом обојеном националним српско-православним садржајем од друге половине 80-их“ (Чавловић, 2017: 108), у свакој од њих је евидентно директно или индиректно присуство неког облика традиције. Или како је сам Комадина рекао: „Врло је тешко издвојити фолклорна и нефолклорна музичка дела. Самим тим што носим своје одређено национално обележје тако исто и моја музика носи национално обележје

¹ Можда је ближе одређење ове фазе постмодернистичка, са новом једноставности као једним значајним дијелом. (Церовић, Харт, 2020: 79–97)

без обзира на назив композиције. Ја фолклорно мислим без обзира о којој теми говорим и која је музичка тема доминантна.“ (Doliner, 1978). Иако често сматран авангардним композитором, „Комадинин однос према музичкој авангарди сводио се на свјесну употребу модерних техника у циљу њихова, прије свега упознавања, али не у циљу стварања свјесних авангардних умјетничких поступака...Чак су и неке авангардне композиције као нпр. *Рефрен за sinty 100* настале како би овладао модерношћу и искушао феномен новог а то касније примијенио у компоновању“. (Чавловић, 2020: 6)

Од седамдесетих година прошлог вијека код Комадине долази до постепеног музичко-стилског заокрета који доноси елементе поједностављења, прочишћености и сведености музичког језика. У, до тада преовлађујућем, авангардном окружењу појављују се елементи различитих стилова из прошлости који се третирају равноправно и слободно комбинују на најразличитије начине. Такав спој традиционалног и савременог представља испољавање музичке постмодерне у којој сви елементи из укупног историјског наслеђа музике постају равноправни и отварају непрегледне могућности интерпретације. Одлике постмодерне код Комадине уочавају се већ у *Другом клавирском концерту* из 1978, *Прелудијуму за Модру ријеку* из 1979, *Концерту за флауту и гудаче* из 1980... Битно је напоменути да се период промјене или боље рећи, стремљење музичког језика ка постмодерни уочено појавом *Другог клавирског концерта* подударара са појавом постмодерне тенденције у оквиру стваралачких опредјељења у музици не само на домаћој већ и на европској сцени². Овакво, постмодерно, поигравање са садржајима различитих стилова, композиционо-техничким поступцима из различитих временских периода и њихов спој са модерним начином музичке мисли представља новину у музичком стваралаштву друге половине XX вијека, истовремено доносећи и један нов вид интерпретације традиције. Својим *Другим клавирским концертом* и Комадина се дефинитивно окреће комплетном наслеђству прошлости, не негирајући и не одричући се било којег његовог сегмента, већ их равноправно посматра, бира и реконструише у најразличитијим комбинацијама (као што је познато, оквирни ставови *Другог клавирског концерта* су засновани на

² „Када су Петар Озгијан, Рајко Максимовић и Владан Радовановић средином седамдесетих година својим делима *Симфонија '75* (1975, Озгијан), *Књига мадригала „Из тмине појања“* (1975, Максимовић) и *Вокалинстра* (1976, Радовановић) најавили усмерење својих авангардних поетика ка традиционалним начелима, они су начином на који су то учинили обележили почетак постмодерне методологије компоновања у нашој музици. Тај почетак је био у временском и проблемском сагласју са првим плодовима музичке постмодерне у Европи, с обзиром на то да је постмодерна ситуација сазрела у европској музици већ од самог почетка седамдесетих година...“ Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Постмодерна – карактеристике и одабири „игре“*, 248–249.

необарокном узору и необарокном принципу изградње форме, док је средњи став заснован на цитатима црквеног напјева *Свјати Боже Исаије Србина*). Овдје треба напоменути и то да ревидирање композиционих поступака које се примјећује у овом периоду представља елементе нове једноставности, значајног дијела музичке постмодерне. “Траг препознавања нове једноставности као једне од потенцијалних карактеристика постмодерне, код Комадине се нарочито примјећује у композицијама из деведесетих година, које се могу сврстати у његов лични, медитативни музички израз. Карактеристике постмодернистичке нове једноставности уочавају се кроз поједностављеност и репетитивност технике, једноставност форме, минимум развоја у свим музичким параметрима. У композицијама насталим деведесетих година, нова једноставност се испољава као крајњи облик музичких стремљења који је до тада у већој или мањој мјери наговјештаван...” (Церовић, Харт: 2020: 80).

Све наведено свједочи о Комадининој широкој умјетничкој личности која увијек гледа напријед и спремно се укључује у савремене европске токове умјетничке музике. И управо кроз тај однос према традицији, уз истовремену отвореност, примјену и присуство савремених композиционих поступака, естетике и музичке мисли, биће сагледано *Опело јасеновачко* у овом раду, али се на исти начин може сагледати и комплетан Комадинин умјетнички опус.

Као што је претходно цитирано, код Комадине се у оквиру посљедње фазе стваралаштва, од 1976–1997, уочава подфаза (од друге половине осамдесетих) коју чине композиције инспирисане духовном музиком српске-православне провенијенције. Међутим, хронолошки оквир те подфазе би се могао помјерити цијелу деценију уназад јер се трагови православне духовне музике у Комадинином стваралаштву јављају већ од *IV Сонате за клавир* са посветом Доместику Кир Стефану Србину, а која је настала 1977. године. У већем броју композиција које слиједу трагови српске православне музике се примјећују у виду директног цитата који је основа за настанак дјела, или са елементима јасне асоцијације на ову врсту музике. Разлог за настанак композиција из ове подфазе је збирка *Стара српска музика* Димитрија Стефановића (1975). Упознавши се са овом драгоцјеном збирком, Комадина се окреће и овој врсти музичког наслеђа свог народа и њиме се бави скоро до краја живота.³ Према ријечима Зорана Комадине, “Војин Комадина по истом принципу користи музичко наслеђе и када је оно јасно фолклорно (што јесте бивао најчешћи случај) али и када се користе традиционални напеви српске духовне музике” (Комадина, 2020: 28). Такође је интересантно и то да почетак појаве елемената српске духовне музике у стваралаштву Војина Комадине, односно “овакав спој различитих

³ У значајном броју композиција из осамдесетих и деведесетих година заступљена је ова тематика.

традиција остаје потпуно непримећен и углавном није препознат до данашњих дана” (Комадина, 2020: 28).

Композиција у којима је овај траг препознат су:

IV Соната за клавир са посветом Доместику Кир Стефану Србину (1977)

Други концерт за клавир и гудачки оркестар (1978)

III партита босниенсис – Musica religioza (1982)

I фреска Бели анђео за симфонијски оркестар (1987)

II фреска Свети Сава за симфонијски оркестар (1991/93)

Тужне песме за глас и клавир (1993)

Опело јасеновачко за мјешовити хор (1991/1994)⁴

Примјетно је да се у неким композицијама већ из наслова наслућује атмосфера и инспирација, док је у неким узор мање-више прикривен. Такође, из наведених дјела се види да је *Опелом јасеновачким* заокружена ова подфаза у стваралаштву Војина Комадине. Овакав приступ и сагледавање у први план истиче утицај српске духовне музике на значајан дио стваралаштва Војина Комадине који је трајао двадесетак година. Сагледавање цјелокупне ове подфазе би је могло претворити у фазу у Комадинином стваралаштву али и допринијети бољем разумијевању композиторовог музичког језика као и ширем сагледавању његовог односа према традицији, односно укупном наслеђу из прошлости чији је дио и духовна музика.

Опело јасеновачко (1991–1994) представља духовни циклус⁵ од осам ставова, од којих су шест са црквеним а два са књижевним текстом. Дјела овог типа била су честа код домаћих (српских) композитора у сутону прошлог вијека. Међу српским композиторима духовне музике од двадесетог вијека на овамо уобичајени редослијед ставова у *Опелу* је био: Лектенија, Њест свјат, Житејскоје море, Со свјатими, Дуси и души праведних, Бога челољеком и Вјечнаја памјат. Мокрањац је компоновао још краће: Лектенија, Њест свјат, Со свјатими, Дуси и души, Вјечнаја памјат.

Код Комадине је тај редослијед проширен:

Лектенија

Њест свјат

⁴ Постоје двије верзије ове композиције. Прва, настала у Сарајеву 1991–1992, и друга, ревидирана верзија, настала у избјеглиштву у Београду 1992–1994. године.

⁵ Сам израз духовни циклус представља композицију намијењену концертном извођењу.

*Опет*⁶ – Радосав Стојановић
Свјати Боже
Со свјатими
*Гледали смо како умиру стојећи*⁷ – Бранко Миљковић
Дуси и души
Вјечнаја памјат.

Иако у наслову стоји *Опело*, према одабраним црквеним текстовима, композиција је сличнија *Парастосу* (помену). У пракси српских композитора током деветнаестог и двадесетог вијека ови термини су изједначени.

Сам наслов циклуса преко доминантног мотива смрти подстиче асоцијативност, што је једна од карактеристика постмодерне музике. Томе доприноси и комбинација црквених и књижевних текстова, њихово претапање које свједочи о пажљиво осмишљеном драматуршком плану.

Слично као у *Тужним песмама*, Комадина се и у овој композицији враћа заокруженим музичким мислима које произилазе из стихова, мелодијским линијама уског амбитуса, дугих нотних вриједности, поступног хода. Поједностављење композиционих поступака не значи и негирање и одбацивање раније примјењиваних већ само њихово ревидирање, чиме се, баш као и у *Тужним песмама*, ствара лична молитвена музика.

„Ставови су међусобно контрастни, а тај контраст се огледа у темпу, структури, фактури, као и разноврсним композиционим поступцима. Форма ставова је уско везана са природом текста и подразумева фразирање по стиховима, што резултира прокомпонованом (*Со свјатими*, *Њест свјат*), строфичном формом (*Дуси и души*, *Свјати Боже*, *Вјечнаја памјат*), али и тродјелном и развијеном пјесмом (*Јектенија*, *Опет*). Такође, организација унутрашњости ставова садржи висок степен формално-структуралне динамике у којој се одсејци нижу са неопходним контрастима. Кад је фактура у питању, евидентна је наглашена линеарност музичког тока у којој се преплићу ренесансно-барокна полифонија као још један облик музичког наслеђа, са линеарношћу музичког мишљења 20. вијека.“ (Церовић, 2017: 153)

Први став *Јектенија* је изграђен минималистичким развојним и градационим поступцима а својом речитативношћу те унисоним кретањима са исонском пратњом указује на узор у богослужбеној традицији и пракси старог византијског појања. Елемент савременијег начина мишљења се огледа кроз примјену симетрије и обресе трећег

⁶ Радосав Стојановић, *Рукопис чемерски* из 1982., или *Ђавоља школа* из 1988. године.

⁷ Бранко Миљковић/Блажо Шћепановић одломак из књиге родољубивих пјесама *Смрћу против смрти*, из 1959. године. Искоришћени текст код Комадине је само први дистих из другог одломка пјесме *Реквијем*, *Гледали смо како умиру стојећи* они које волимо.

Месијановог модуса који се најјасније очитује у финалном одсеку, тројном *Амин*.

Примјер 1

Лектенија, I став, т. 32–39.



Симетрија у композиционом раду је примјетна и у другом ставу, *Њест свјат*. Симетрично грађена тема, са осом обртаја фис, вјештачки се имитира у интервалу октаве, док симетрично кретање унутрашњих гласова доноси елементе умањене лествице. Лежећи тон це звучно се намеће као тонални центар који је цијелим током првог одсека (т. 1–12) замагљен сукобљавањем различитих интервалских и акордских склопова.

Примјер 2*Њест свјат*, II став, т. 1–8

Други одсјек овог става (т. 12–19) грађен је по принципу слободне имитације између мушке и женске хорске групе које се крећу протупомачно у паралелним квинтакордима и сектакордима формирајући бикордске структуре. Трећи одсјек (т. 20–35) формиран је наслојавањем гласова по принципу фуге а у хармонској грађи се уочавају принципи слободне симетрије између алта и сопрана те тенора и баса. Дакле, појава симетрије, трагови умањене љествице, бикордика уз имитациони принцип рада представљају опет преплитање савремених и традиционалних музичких елемената.

Трећи став *Опет* контрастира околним ставовима својом хомофоном грађом и ниским степеном формалне динамике маркирајући тиме првенствено драмски контраст који овај став доноси у погледу драматургије цјелине. Овај став, увођењем свјетовног текста тужбаличног карактера⁸ пресијеца ток *Опела* и, наглашавајући туробну атмосферу, говори о понављању мучне историје (па и у моменту настанка дјела), што је управо подржано поменутом формалном динамиком – неразвијним варираним понављањем музичке фразе. Томе

⁸ Опет старе сељачке руке тешу сандуке. За браћу, синове и за кћери столар јапију мери. Опет црне основе ткају покрове. Опет се са домова вије црни барјак од црне шамије. Докле, докле ће тако кроз историју, докле, докле црни дани за белу Србију? Докле? Опет. Докле? Опет.

доприноси мирна, корална мелодија, као и наглашена дијатоника у претапању еолског и фригијског модуса. Све су ово наглашене карактеристике постмодерничке нове једноставности која је, у мањој или већој мјери пристуна и у осталим ставовима *Опела*.

Имитациони начин изградње вишегласја је такође честа појава у ставовима *Опела*. Наизмјенично се уочавају чисто полифони дијелови, па и хомофони, у којима се гласови крећу силабично, задржавајући линеарну самосталност. Такав примјер, у којем је узор из ренесансног музичког језика обогаћен савременим композиционим приступом је почетак четвртог става *Свјати Боже*.

Примјер 3

Свјати Боже, IV став, т. 1–8

Свја-ти Бо-же, свја-ти крје-пки, свја-ти бес-мерт-ни, по-ми-луј

нас, по-ми-луј нас, по-----ми-----луј нас.

У приказаном примјеру уочава се слободна инверзија (оса обраћаја фис) између мушких и женских гласова, у којој се доследно појављују интервали по величини, али не и врсти. Због истовременог наступа не може се одредити који је први, а који додати други глас, а због изоритмичног кретања цијелим током, као и пласирања комплетних акордских структура, и овај одломак се доживљава као хомофонија. У овоме се огледа узор у ренесансном музичком језику, али је кроз начин пласмана вишегласја јасно да се истражују нове могућности звука у којима је акценат на боји, односно колористичкој улози, што иде у прилог савременом начину музичког мишљења.

Најочитији примјер утицаја ренесансно-барокне полифоније можемо видјети у финалном одсјеку петог става *Со свјатими* кроз наслојавање теме у строгој вјештачкој имитацији у реперкусији од нижих ка вишим гласовима у размацима квинти и октава – својеврсно кретање из таме ка свјетлости које прати ријечи ”но живот вјечни” и драматуршки представља увертиру у коначну побједу живота над смрћу у финалном ставу.

Примјер 4

Со свјатими, V став, т. 28–40.

mf Но жи-зан без-ко-неч - на -
 mf Но жи зан без-ко-неч - на - ја, без - ко - неч - на - ја,
 mf Но жи-зан без-ко-неч - на - ја, без - ко - на-ја, жи-зан без-ко-неч - на -

7
 mf Но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч-на - ја.
 ја, без - ко - неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја,
 жи-зан без-ко - неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч - на - ја, но жи-зан без-ко-неч-на - ја.
 ја, но жи - зан, но жи - зан,

Цијели став је полифоно грађен и садржи три одсјека који међусобно контрастирају примјеном различитих полифоних принципа (као што је био случај и у другом ставу). У другом одсјеку уочава се дубље тематско повезивање између ставова циклуса примјеном мотивске грађе и композиционе технике из првог става.

Шести став *Гледали смо како умиру стојећи* (као и трећи, на својствен начин) својом једноставношћу и понављењем само једног, веома упечатљивог стиха продубљује драматургију циклуса али и доноси значајан контраст. Тема, која представља парафразу теме из првог става истоимене кантате из 1983⁹, потврђује Комадинину праксу да се стално враћа већ постојећим својим мелодијама¹⁰. Доследан имитациони рад по узору на ренесансу пласиран је у форми бескрајног

⁹ Кантата *Гледали смо како умиру стојећи* за соло бас, мјешовити хор и оркестар има четири става: *Реквијем*, *Тифусари*, *Сутјеска* и *Домовини*. У првом ставу се на истом текстуалном материјалу као у ставу Опелу одвија доследан имитациони дијалог између женских гласова уз два дјелимично стална контрастсубјекта. Тема је сличног материјала, тонална основа је иста, интервал имитације такође прима.

¹⁰ Али потврђује и Чавловићево мишљење о Комадинином стварању једне вјечне мелодије. (уп. Чавловић, 2017: 106–118)

двогласног канона, а прима као интервал имитације доприноси сударању слогова на малом простору и истој тонској висини што резултира подцртавањем драматике текстуалног садржаја. Тема је заснована на поступном кретању (што је одлика свих тема у циклусу) у оквиру молског тетра хорда уз јасну модалност, еолски е, са краткотрајном мутацијом. Тенор се јавља као хармонска допуна, а бас својом природном улогом подлоге не учествује у имитацији већ само једним наступом у истоименом дуру подвлачи октавно удвојену тему канона.

Седми став *Дуси и души* својом хомофоном грађом у окружењу разнолико-полифоних ставова представља изразит фактурни контраст. На музичко-тематском и композиционом плану се наслања на четврти став чиме одржава тематско и драмско јединство циклуса.

Финални став *Вјечнаја памјат* у дурским одсјецима асоцира на традиционални свештенички напјев.

Примјер 5а

Ненад Барачки (мелографски запис): *Вјечнаја памјат* (Еф дур)

Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.

Примјер 5б

Комадина: *Вјечнаја памјат* (А-дур)

Вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.

Сличност између фрагмента Комадиног дјела и црквене мелодије на плану љествичне грађе, мелодије и ритма је незанемарљива и није случајна. У пракси свештеници неријетко изводе импровизацију на оригинални напјев. Такође и тип вишегласја, кретање у паралелним терцама које Комадина усваја, својствен је свештеничком начину извођења напјева. Тиме се Комадина приближава ранијој пракси српских композитора који су дјела заснивали на традиционалним напјевима. Комадина додуше парафразиран напјев користи као мотивски материјал који не одређује глобалну форму, што је опет ближе постмодернистичком приступу. Но свакако ово запажање не иде у прилог тези да се дјело никако не може повезати са специфичним

музичким квалитетима традиционалних напјева. У драматуршком погледу став представља заокружење циклуса и коначну побједу живота над смрћу. Борба живота приказана је на класичарски начин, готово наивном сликарском техником, кроз наизмјеничну смјену мола и дура, те наслојавањем гласова од нижих ка вишим – из таме ка свјетлости. Поред контраста између мола и дура уочавају се контрасти на готово свим пољима музичке динамике – колористичка динамика, динамика звучних боја, постигнута је различитом фактуром и густином хармонског слога – у молским дијеловима доминирају празна сазвучја у широком слогу и октавна удвајања гласова, док су дурски дијелови засновани на потпуним акордским структурама у уском хармонском слогу уз општи дивизи хорских гласова, све скупа подржано акустичко-динамичким контрастом. Највише побројаних елемената у овом ставу упућује на неокласичну стилску опредјељеност а у прилог томе иду и кретања у паралелним терцама, терцне акордске структуре обојене микстурним паралелизмима који у великој мјери не нарушавају функционалну јасноћу. Изразит примјер традиционалног класичарског начина мишљења је и својеврсна потпуна аутентична каденца којом је став/циклус музички и драматуршки закључен.

Примјер 6

Вјечнаја памјат, VIII став, т. 20–24.

The musical score for 'Вјечнаја памјат' (Eternal Memory) is presented in two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (f) dynamic. The vocal line consists of a series of notes with lyrics: 'вје - чна - ја па - мјат, вје - чна - ја па - мјат.' The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

Све наведено потврђује да Комадина истовјетно користи музичко наслеђе, било оно фолклорно, духовно, неокласичарско, ренесансно или из било којег сегмента музичке и (или) његове историје. Инспирацију и полазиште проналази у узору, цитату или ауоцитату из прошлости и креира оригиналне композиције које стоје као савремен траг времена у којем је живио и стварао. *Опело јасеновачко* заокружује значајан низ композиција насталих у распону од двадесет година са јасним утицајем српске духовне музике. Осим утицаја духовне музике, у *Опелу* се испољавају и елементи постмодернистичке орјентације кроз ревидирање и сведеност музичког језика (што су елементи нове једноставности као једне значајне гране постмодерне), али и употребу елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на најразличитије начине, слободно третирају и слободно одабирају из цјелокупног музичког (и не само музичког) наслеђа.

Другачијим, савременим музичком контекстом Комадина у *Опелу* спаја елементе византијског појања са симетријом и Месијановим

модусом (*Јектенија*) или умањеном љествицом (*Њест свјат*); хомофони, поступни ток вишегласја и мелодије дужих нотних вриједности са бикордским структурама (*Њест свјат*); постмодернистичку нову једноставност са мирном коралном мелодијом и наглашеном дијатоником у модалном љествичном окружењу (*Опет*); елементе ренесансног вишегласја са слободном инверзијом, барокну полифонију кроз наслојавање теме у фугату (*Со свјатими*), рану српску музику кроз елементе традиционалног појања са класичарском смјеном мола и дура, наслојавање гласова од најдубљег до највишег, завршном каденцом (*Вјечнаја памјат*), уз асоцијативност самог наслова и корелацију одабраних црквених и књижевних текстова као још једним видом споја традиционалног и савременог. Резултат је лична, молитвена музика која носи снажну поруку о тешком времену настанка, о болном периоду композиторовог живота, али и вишу, метафизичку поруку, опомену и помен страдањима и патњи које се на овим просторима, кроз историју, нажалост, понављају.

Литература:

- Барачки, М. Ненад. (1995) Нотни зборник српског народног црквеног појања по карловачком напеу (приредила Даница Петровић), Крагујевац.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (ур.) (2007). *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд.
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*, Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Комадина, Војин. (1994). *Опело јасеновачко* за мјешовити хор. Партитура, рукопис.
- Комадина, Војин. (1983). Кантата *Гледали смо како умиру стојећи они које волимо* за соло бас, мјешовити хор и оркестар. Партитура, рукопис.
- Комадина, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine. *Muzika (1)*, 119–140.
- Комадина Zoran. (2020). Odnos prema tradiciji u Bosanskim partitama Vojina Komadine, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево, 13–30.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*, Београд: Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/1.
- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа. (2020). Нова једноставност у Тужним песамама Војина Комадине, *Традиција као инспирација тематски зборник са научног скупа 2019*, Бања Лука, 79–97.
- Cerović, Ivana. (2017). Horska muzika Vojina Komadine – Prilog sistematizaciji opusa *Muzika (1)*, 141–158.
- Čavlović, Ivan. (2017). Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Muzika (1)*, 106–118.
- Čavlović, Ivan. (2020). Kompozitorsko-stilske mijene u opusu Vojina Komadine. Nacrt za estetiku stvaranja, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево, 3–12.

TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN JASENOVAC REQUIEM BY VOJIN KOMADINA

MA Hart Peđa, MA Ivana Cerović,

In the example of *Opelo Jasenovacko* it is pointed to the fact that in the work of Vojin Komadina, tradition, apart from folklore as a content element, can be manifested through inspiration with Serbian spiritual music. *Opelo Jasenovacko* circles the significant sequence of compositions created under this influence. Apart from the apparent influence of church music, this paper points out the influence of elements of postmodern orientation manifested through the revision and reduction of music language, as well as the use of the elements of different historical styles combined with elements of modern music language.

Key words: Vojin Komadina, Jasenovac requiem, postmodernism

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

МА Мирко Јеремић

УДК: 781.4/6

Одбор за заштиту српске

музичке баштине,

Српска академија наука и уметности,

Београд, Србија

E-mail: mirkojer@gmail.com

Оригиналан научни чланак

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

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

Никола Петин – биографски подаци и стваралачки опус

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Бакине приче оп. 42, за клавир – анализа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дедине приче оп. 52, за клавир – анализа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Закључна разматрања

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

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

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

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

Коришћена литература:

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

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

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

SUMMARY

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

MA Mirko Jeremić

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

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

ПРИЛОГ

Пример 1

Никола Петин: Бакина Прича

Bakina priča / Grandmother's story

3

Nikola Petin
op. 42

Moderato a

p legato

h:

p

6

p legato *mf* *f*

g: b:

f *p* *mf*

des: G:

a1 *poco rit.*

p legato

Пример 2

Никола Петин: Успаванка

Uspavanka / Lullaby 5

Увод **a**

Larghetto
pp

D:

6

cresc.

mf *rit.*

a1

p *a tempo*

dim. *pp*

Пример 3

Никола Петин: Песма пастира

Pesma pastira / Shepard's song

9

Мотив

Andante

p

mf

p

cresc.

rit.

p

p

p

Пример 4

Никола Петин: *Прва туга*

Prva tuga / The first sorrow

13

Sostenuto

Прва реченица

p

cresc.

mf

p

cresc.

f

p

cresc.

Друга реченица

e: D

D t

Пример 5

Никола Петин: *Старинска балада*

a STARINSKA BALADA
Andante con moto N. PETIN

p

d:

cresc.

b

f

c: f:

f

b: Es:

Пример 6

Никола Петин: Сећање на Баха

SEĆANJE NA BACHA

Тема
Moderato con moto

D:

Одговор
А:

p

legato

KARAKTERISTIKE DODEKAFONIJE U *LIRSKOJ SVITI* ALBANA BERGA

dr 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

Pregledni naučni članak

Sažetak: Poznato je da uvid u formu i formalne procese nije moguć bez adekvatnog uvida u harmoniju/organizaciju tonskih visina, a da je takva neophodnost prisutna bez obzira na stilsku epohu kojoj djelo pripada. Stoga ovaj rad donosi uvid u dodekafonske procese u *Lirskoj sviti* Albana Berga, uz pregled osnovnih principa dodekafonije, ali i individualnih načina korišćenja dodekafonije. U radu su prikazana i prožimanja i sličnosti sa harmonskim jezikom Bergovih savremenika, poput Jozefa Hauera i Bele Bartoka.

Ključne riječi: Alban Berg, *Lirska svita*, dodekafonija.

Uvod

Kompozitori Druge bečke škole, a među njima i Alban Berg (Alban Berg, 1885–1935), često su govorili o tonalitetnim implikacijama u dodekafoniji, što je analitičare dovodilo u nezavidan položaj. Do zabune dolazi upravo iz razloga što su se tematski i tonalni plan u dodekafoniji stopili u dodekafonski niz koji predstavlja ljestvičnu osnovu ali i osnovni tematski materijal (Klein, 1974: 145).

Iako ne možemo da govorimo o tradicionalnom tonalitetu, evidentno je da grupisanje tonova u nizu i sistem izbora varijanti niza i njihovih kombinacija koje se javljaju u djelu, nisu prepušteni slučaju. Izbor nizova i transpozicija ima značajnu strukturnu ulogu jer determinišu odnose na način kako je to radio tradicionalni tonalitet, ali svakako imajući u vidu da dodekafonija nije tonalitet. Da bismo dobili uvid u to na koji način je dodekafonija strukturalno i oblikotvorno značajna, slijedi pregled principa dodekafonske tehnike koje je Alban Berg iskoristio u *Lirskoj sviti*.

Osnovni principi dodekafonije u *Lirskoj sviti*

Prvo djelo u kojem Berg pokazuje svoj stav prema upotrebi dodekafonije je šestostavačna *Lirska svita* (1925–26) za gudački kvartet. Evidentan je individualan prilaz dodekafonskoj tehnici, koju Berg ne primjenjuje u strogom smislu, već ju koristi povremeno u kombinaciji sa svojim muzičkim jezikom (Prodanov-Krajišnik, 2012: 70), a kojem ćemo govoriti u daljem tekstu. Samo prvi i šesti stav u *Lirskoj sviti* su pisani dodekafonskom tehnikom, dok su drugi i četvrti stavovi slobodno atonalni: niz je poslužio kao osnovni materijal, i dalje je slobodno tretiran (Perle, 1990: 94–132). Ostali

svavovi svite, treći i peti, sadrže kombinaciju odsjeka pisanih slobodno atonalnom i dodekafonskom tehnikom.

U *Lirskoj sviti* se pored osnovnih vidova rada sa dodekafonskim nizom (O, R, I, RI) i transpozicija, javlja se i *ciklično permutovan niz*, tj. osnovni niz koji počinje od naprimjer osmog tona i iznosi sve tonove niza zatvarajući krug (8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7), kao i akordski nizovi koji zajedno čine dvanaesttonski agregat, ali ne i dodekafonski niz (Perle, 1996). Pri ovako kompleksnim vidovima rada sa dodekafonskim nizovima često dolazi do nadovezivanja narednog oblika niza sa ponavljanjem zajedničkog tona. Često se dešava da posljednji ton jednog niza istovremeno bude i početni ton narednog niza i ta pojava se naziva *lančanim vezivanjem* (Kohoutek, 1984: 116).

Kod Berga nailazimo i na druge izvedene oblike niza, kao što su: *kvartna i kvintna mutacija* i njihovi retrogradni oblici, te *ljestvična mutacija niza* (Danuser, 2007: 168–169). U pitanju je preraspodjela tonova unutar heksahorada, na način da se ističe kvitni ili kvartni interval kao primaran, a u slučaju ljestvične mutacije niza, tonovi unutar heksahorada se pregrupišu na način da se postave u ljestvični izgled, sa postupnim pokretom sekundi naviše.

Primjer 1

Alban Berg: *Lirska svita*, osnovni niz prvog stava i izvedeni oblici

The image displays three musical staves, each representing a different variation of a 12-tone series. The notes are represented by stems and flags, with accidentals (sharps and flats) indicating pitch. The first staff, labeled 'osnovni niz', shows the sequence 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12. The second staff, labeled 'kvintno/kvartna mutacija niza (X-niz)', shows the sequence 1 3 5 6 4 2 | 12 10 8 7 9 11. The third staff, labeled 'ljestvična mutacija niza (Y-niz)', shows the sequence 1 5 4 3 6 2 | 12 8 9 10 7 11. The notes in the second and third staves are arranged to show stepwise intervals (semitones) between adjacent notes, illustrating the 'ljestvični izgled' (ladder-like appearance).

Opisani razvoj novih načela dodekafonske tehnike i različitih mogućnosti segmentacija i permutacija nizova, vodiće do raspada Šenbergovih principa dodekafonije. Kompozitori imaju potpunu slobodu u odabiru vidova niza i načinu njegovog izlaganja; a dodajući tome još i variranje ritma i oktavne transpozicije dobija se mnoštvo tematskih cjelina (Perićić, 1962: 268). Berg kombinuje dostignuća Šenberga (Arnold Schoenberg, 1874–1951) i Hauera (Josef Matthias Hauer, 1883–1959), tako da komponuje pomoću dodekafonskih nizova, ali u okviru heksahorada mijenja slijed tonova kao što je Hauer radio u svojim tropima.¹

¹ Ukupno 44 tropa su osnova Hauerove tehnike komponovanja, u vidu heksahorda unutar kojih je slijed tonova proizvoljan, za razliku od dvanaesttonske tehnike

Osnovni niz iz *Lirske svite* sadrži i jasne tonalitete implikacije, iako je napravljen po principima simetrije, gdje se javljaju svi intervali u opsegu od male sekunde do čiste oktave (tzv. sveintervalski niz).² Kada uporedimo heksahorde, ili kako ih Berg naziva „poluserije“ (Carner, 1975: 113–121) evidentno je da je drugi heksahord isti u retrogradnom vidu uz transpoziciju za tritonus. Prvi heksahord u ljestvičnom obliku je heksahord C-dura, dok je drugi heksahord, kada ga svedemo na ljestvični oblik, heksahord Ges-dura. Ova dva heksahorda, zbog opisanih karakteristika, često u literaturi nazivaju i bijeli i crni heksahord, jer se C-dur kreće po bijelim dirkama klavira, a Ges-dur po crnim dirkama klavira (Carner, 1975; Ashby, 1995).

Berg koristi osnovni niz i opisanu varijantu niza svedenu na ljestvični oblik, a za koji se ustalio naziv *Y-niz* preuzet od Redliha (Redlich, 1957: 135). Takođe, Redlich daje oznaku *X-niz*, za još jednu varijantu niza koju Berg koristi u *Lirskoj sviti*, a to je varijanta niza koja kreće od prvog tona niza *f*, i dalje permutuje tonove tako da ih niže po čistim kvintama naviše. Ove dvije varijante niza se javljaju samo u prvom stavu *Lirske svite* i donose dodatne tonalitete konotacije, asocirajući na tonalitete ljestvice i kvinte koje su postulat tonalitete harmonije.

Tonski centri i osovinski sistem

Tonalitetni elementi su, kao što smo prethodno napomenuli, ugrađeni u konstrukciju osnovnog niza. Ako posmatramo po tetrahordima, mogli bismo reći da je prvi tetrahord zasnovan na tonovima F-dura, a treći na tonovima H-dura; ili posmatrajući manje segmente, da uočimo izlaganje a-mol i es-mol trozvuka (Brindle, 1966: 6). Kako god, postojanje ovakvih tonaliteta analogija, nije od strukturnog značaja jer Berg ne koristi segmentaciju niza koja bi naglasila ove karakteristike.

S druge strane, evidentno je potenciranje tritonusnih odnosa. Ljestvična varijanta niza sadrži tritonusno udaljene heksahorde, C–Ges. Prvi i posljednji ton niza čine tritonus *f–h*, dok na spoju dva heksahorda opet imamo tritonus, *d–as*. To nas navodi na razmišljanja o osovinskom sistemu i mogućnosti grupisanja nizova po srodnosti na osnovu pripadnosti toničnoj, dominantnoj ili subdominantnoj osovini.³ Tako bismo za toničnu osovinu, koja karakteriše osnovni niz *Lirske svite*, proglasili tonove *h–d–f–as*, koji se nalaze na početku i kraju heksahorada u nizu. Svi dodekafonski nizovi koji gravitiraju ka ovoj

Šenberga, gdje su tonovi strogo fiksirani unutar niza. Takođe, dok je u dodekafonskoj tehnici Šenberga u osnovi jedan jedini niz i njegove varijante (O, R, I, RI) i transpozicije, Hauer u svojim dvanaesttonskim djelima koristi više tropa.

² Isti niz Berg je koristio i nešto ranije u pjesmi za glas i klavir *Zatvori mi oči* (*Schliesse mir die Augen beide II*, 1926), koja predstavlja i njegovo prvo u potpunosti dodekafonski pisano djelo (Ashby, 1995: 71).

³ Više o principima osovinskog sistema koji se primarno koristi kao analitička alatka kod Bele Bartoka (Bela Bartok, 1890–1945) pogledati u knjizi pod nazivom *Béla Bartók: an analysis of his music* autora Erne Lendvaja (Ernő Lendvai, 1925–1993).

osovini na osnovu početaka i krajeva svojih heksahorada, spadali bi u grupu nizova sa toničnom osovinom; a istim principom bismo mogli odrediti i grupe nizova koje pripadaju dominantnoj osovini *fis-a-c-es*, i subdominantnoj osovini *cis-e-g-b*.

Tabela 1

Prikaz pripadnosti nizova osovinama⁴

Tonična osovina	O ₁ , O ₄ , O ₇ , O ₁₀ , I ₁ , I ₄ , I ₇ , I ₁₀
Dominantna osovina	O ₂ , O ₅ , O ₈ , O ₁₁ , I ₂ , I ₅ , I ₈ , I ₁₁
Subdominantna osovina	O ₃ , O ₆ , O ₉ , O ₁₂ , I ₃ , I ₆ , I ₉ , I ₁₂

Ako imamo u vidu da je osnovni niz (O₁) identičan kao i tritonusno transponovan niz u retrogradnom obliku (R₇); te da to znači da su sve retrogradne varijante niza (R, RI) identične sa nekim od originalnih i inverznih transpozicija nizova, dobijamo 24 različita oblika niza u Bergovoj *Lirskoj sviti*. S toga, u datom grupisanju nizova po osovinama, retrogradni vidovi nizova nisu uzeti u obzir. Takođe, ono što je zanimljivo, to je izgradnja cijelog prvog stava *Lirske svite* pomoću nizova koji pripadaju toničnoj osovini, što ovakvom vidu grupisanja nizova daje na kredibilitnosti.

Postoji i još jedna podjela nizova u Bergovoj *Lirskoj sviti*, koja pored pripadnosti nizova osovinama, uzima u obzir i srodnost nizova u smislu *komplementarno i permutaciono srodnih nizova*,⁵ koji bi činili porodicu nizova, a koje pronalazimo u napisima Ašbija (Ashby, 1995). Tako bismo došli do nešto izmjenjenog grupisanja nizova, u odnosu na podjelu naspam pripadnosti osovinama. U istoj grupi bi ostali O₁ i O₇, iz razloga što je O₇ u svom retrogradnom obliku u potpunosti identičan sa osnovnim nizom. Na taj način bi se sve transpozicije originalnog vida niza svele na šest grupa nizova, kako je i prikazano u narednoj tabeli.

⁴ Kako u muzičkoj literaturi nailazimo na brojne različite načine obilježavanja nizova, potrebno je obrazložiti način na koji su dodekafonski nizovi numerisani u datom radu. Dodekafonski nizovi su numerisani brojevima 1–12. Osnovni niz u djelu nosi oznaku O₁, a njegova retrogradna pojava oznaku R₁. Svaka naredna transpozicija za polustepen dobija numeričku oznaku više. Inverzija osnovnog niza takođe nosi oznaku I₁ i njen retrogradni oblik istu numeričku oznaku RI₁, a sve naredne transpozicije za polustepen dobijaju numeričku oznaku više.

⁵ Dva niza čiji prvi heksahordi zajedno čine hromatski dvanaesttonski total nazivamo *komplementarnim oblicima niza* (Kohoutek, 1984: 107). Postoje i *permutacioni oblici niza* (Kohoutek, 1984: 108) gdje su prvi heksahordi u dva niza sastavljeni od istih tonova, samo u drugom redoslijedu, kao i drugi heksahordi koji sadrže iste tonove u različitom redoslijedu. Ako se uporede srodnosti nizova i njenih varijanti i transpozicija unutar dodekafonskog matriksa, moguće je pronaći manji ili veći broj srodnih nizova (4, 8, 12, 24, 48), a sveukupno komplementarni i permutacioni oblici nazivaju se porodicom oblika (Kohoutek, 1984: 108).

Tabela 2

Prikaz pripadnosti nizova tonskim regijama (Ashby, 1995: 97)

O₁	O₇, I₆, I₁₂	Tonika
O₂	O₈, I₇, I₁	Dominanta
O₃	O₉, I₈, I₂	Subdominanta
O₄	O₁₀, I₉, I₃	Tonika
O₅	O₁₁, I₁₀, I₄	Dominanta
O₆	O₁₂, I₁₁, I₅	Subdominanta

Na osnovu njihove pripadnosti ranije opisanim osovinama, dobijaju oznaku tonične, dominantne ili subdominantne regije. Ipak, kada pogledamo dalju podjelu inverznih vidova niza, jasno je da one nisu grupisane po principu osovinskog sistema, već na osnovu srodnosti (komplementarne ili permutacione) naspram originalnih vidova niza. Osnovni niz ima samo jedan srodan niz, a to je inverzija niza transponovana za kvartu više (I_6), koji je permutaciono srodan sa osnovnim nizom. Tom logikom, svim transpozicijama osnovnog niza su dodjeljeni i njihovi permutaciono srodni nizovi, i na taj način raspoređeni inverzni oblici niza.

To nas dovodi do druge logike u razmišljanju na polju tonskih centara. Ako uzmemo u obzir samo grupisanje nizova na osnovu osovinskog sistema, došli bismo do zaključka da svi nizovi koji se javljaju u prvom stavu *Lirske svite* pripadaju toničnoj osovini. Ova druga podjela donekle pravi razliku između originalnih i inverznih vidova niza, upravo onako kako je i Šenberg razmišljao, često u svojim rukopisima navodeći original kao tonični centar, a inverziju kao dominantni centar. Na taj način Berg uvodi Šenbergovske analogije s tonalitetom i diferencira dvije teme u prvom stavu *Lirske svite* upravo na taj način: prva tema je zasnovana na originalnim oblicima niza (pandan tonike), a druga tema na inverznim oblicima niza (pandan dominante).

Programnost utkana u dodekafonski niz *Lirske svite*

Imajući u vidu i činjenicu, da je Berg u trenutku pisanja *Lirske svite* bio zaljubljen u Hanu Fuh-Robetin (Hanna Fuchs-Robettin, 1896–1964), sa kojom je imao tajnu ljubavnu aferu od maja 1925. godine, mogli bismo okvirne tonove osnovnog niza *f-h* shvatiti i kao monogram posvećen Hani.⁶ S

⁶ Dolazeći u Prag na svoj autorski koncert, Berg maja 1925. godine stupa u tajnu ljubavnu aferu sa ženom svog prijatelja, poznatog industrijalca u Pragu, Herberta Fuh-Robetina (Herbert Fusch-Robettin), koji je bio veliki ljubitelj muzike. Bergovih 14 ljubavnih pisma Hani su otkrivena javnosti 1976. godine. U jednom od pisama, Berg govori o utkanju simboličnog monograma Berga i Hane, kao i bitnosti brojeva 10 i 23 koji su osnova formalne konstrukcije djela, o čemu će više riječi biti nešto kasnije (Flores, 2007).

toga ne čudi upotreba nizova koji su samo iz tonične osovine, jer samo oni ističu tritonus tj. monogram FH.

Treći stav *Lirske svite* zasnovan je na permutovanom vidu serije, u kojem su četvrti i deseti ton niza zamjenili svoja mjesta. Na taj način dolazi do izražaja programnost djela. Početna slova imena Albana Berga i Hanne Fusch-Robettin čine monogramski motiv ABHF. Ističući ovaj monogram, Berg je cijeli treći stav izgradio primarno na dodekafonskim nizovima koji sadrže u svom toku slijed tonova ABHF, a to su: O₁, O₄, O₆ i I₁₁.

Primjer 2

Permutovani vid niza iz trećeg stava Bergove *Lirske svite*, i motiv ABHF

The image displays four musical staves, each representing a different permutation of the ABHF motif. The first staff, labeled O₁, shows the original sequence of notes: F, A, B, H. A bracket labeled 'permutacija' spans from the 4th note (B) to the 10th note (H). The second staff, O₄, shows the permutation A, B, F, H. The third staff, O₆, shows the permutation B, A, F, H. The fourth staff, I₁₁, shows the permutation F, H, B, A.

Kako je primjetno da motiv ABHF nije uvijek na početku ili kraju niza, da bi istakao motiv, Berg koristi i ciklične permutacije niza, tj. niz će krenuti od tonova motiva ABHF izlažući svih dvanaest tonova redom zatvarajući krug nazad do motiva.

Peti i šesti stav su izgrađeni od novih permutovanih varjanti niza, u kojima se gubi motiv ABHF, heksahordalne simetrije, kao i bilo kakva mogućnost evidentiranja srodnih nizova. Ipak, kao okvir i dalje ostaje osovina *h-d-f-as*.

Primjer 3

Permutovani vid niza iz petog i šestog stava Bergova *Lirske svite*, i tzv. poluserija

osnovni niz petog stava

osnovni niz šestog stava

"poluserija"

Ako uporedimo ovu izvedenu permutaciju niza sa onom iz trećeg stava, primjetna je veća sličnost. Peti i deseti ton su zamjenili mjesta (tonovi *g* i *a*), kao i šesti i osmi ton niza (tonovi *d* i *des*). Poslednji, šesti stav sadrži i pojavu najslobodnije izvedenog niza koji je Mosko Karner (Mosco Carner) iz razloga što ima sekundarni strukturni značaj nazvao *Poluserijom* (Carner, 1975).

Takođe, ne narušavajući dodekafonsku tonsku osnovu, na pojedinim mjestima (prvi stav, 57, 26–27 t, 38–39 t.) je evidentna pojava Tristanovog motiva, što je Berg svojevremeno i napomenuo u svojim pismima. Treba imati na umu da je *Lirska svita* programski pod snažnim uticajem Vagnerovog (Richard Wagner, 1813–1883) *Tristana*, i svojevrsna Bergova verzija *Tristana i Izolde* (Straus, 1990: 144).

Primjer 4

Tristanov motiv (4a), i poređenje sa segmentima iz Bergove *Lirske svite* (4b)

Sumirajući karakteristike dodekafonije i njene upotrebe u Bergovoj *Lirskoj sviti* mogli bismo izdvojiti osovinu *h–d–f–as* i značaj programnosti (Tristanov motiv i monogram ABHF). Takođe, jasno je da Berg koristi više različitih varijanti niza kao osnovu *Lirske svite*, što podsjeća na Hauerove dvanaesttonske principe.

Dalje implikacije

Slični primjeri korištenja nizova i transpozicija tako da asociraju na tonalitne funkcije su veoma česti u muzici Šenberga i Berga. "Krhotine"

tonalitetnog sistema se očitavaju i u čestoj pojavi kvintno/kvartnog skoka u basu, kako element tonalitetnih progresija, kao i pojava terčno građenih akorada, koji su produkt karakteristika dodekafonskog niza ili namjerna asocijacija na tonalitetni sistem (Grujić, 2020). To su potvrdili i brojni značajni autori (Phipps, 1984; Hicken, 1974; Haimo, Johnson, 1984; Haimo 1990; Milstein, 1992; Fukuchi, 2004) ali niko nije niti pokušao da odredi kriterijume nove harmonske hijerarhije.

Ipak ne treba zaboraviti da dodekafonska muzika slijedi istu zakonomjernu prirodu koja postoji i u tonalitetnoj muzici, oslanjajući se na prirodu samog tona, fenomen alikvotnog niza, kao najznačajnije karakteristike tona. Da li nas to navodi na mogućnosti sagledavanja disonantnih i manje disonantnih sazvučja po zakonomjernostima alikvotnog niza?

Upravo na tim principima su i zasnovane mnoge metode harmonske analize atonalitetne neresijalne muzike poput one Paula Hindemina (Paul Hindemith, 1895–1963), Ernesta Kšeneka (Ernst Krenek, 1900–1991), Nila Njutna (Neil Newton), Oli Vaisale (Olli Väisälä), i mnogih drugih, što nas navodi na pitanje da li bi nešto slično bilo izvodljivo i primjenjivo na dodekafonsku muziku, i na koji način? Da li bi izdvojena dodekafonska sazvučja, iako nemaju tonalitetne veze i funkcionalne akordske međuodnose, mogla da se rangiraju na osnovu prisustva disonanci i tritonusa, po fakturi, registru, dinamici, slično razmišljanjima Džordža Rohberga (George Rochberg, 1918–2005)? Da li bi takva sazvučja ili čak i jedan istaknut ton mogao da evocira na tonalitet i funkcije u tonalitetu, kako je predlagao Džordž Perl (George Perle, 1915–2009)?

Nažalost, u slučaju kada je osnova dodekafonska, nemoguće je postaviti pravila niti bilo kakvu harmonsku teoriju koja bi razjasnila muzički jezik dodekafonije u smislu vertikale, vrste akorada i njihovih najčešćih odnosa.⁷ Svaki dodekafonski niz je specijalno pretkomponovan za određenu kompoziciju i sadrži specifične odnose među tonovima, grupama tonova, i vrste simetrija unutar niza. Izgleda da dodekafonski niz možemo reinterpretirati kao kontrolora harmonskih kombinacija, ali isto tako moramo biti svjesni da se dobijeni parametri razlikuju iz kompozicije do kompozicije, kao i sami dodekafonski nizovi. Dodatnu komplikaciju donose istovremene i isprepletene upotrebe različitih transpozicija niza, kao i upotrebe različitih permutovanih varijanti niza jer tada pojedini isti tonovi zvuče prebrzo jedan

⁷ U grupi od 2 do 12 tonova u akordu postoji preko 4 000 akordskih mogućnosti. Dalje, ako računamo i na obrtaje akorada (dvozvuk ima 2 obrtaja, trozvuk 6, četvorozvuk 24, petozvuk 120, šestozvuk 720, sedmozvuk 5 040, akord od osam tonova 40 320, akord od devet tonova 362 880, akord od deset tonova 3 628 800, akord od jedanaest tonova 39 916 800, i akord od dvanaest tonova 479 001 600 obrtaja istog akorda) to bi značilo postojanje nešto više od pola milijarde ili tačnije 522 956 312 različitih obrtaja potpunog ili nepotpunog dvanaesttonskog akorda. Kada tome još dodeamo i mogućnosti transpozicija akorada i registarski različite vidove izlaganja akorada, jasno je da je skoro nemoguće uspostaviti sistem koji bi razvrstao vrste akorada i obrazložio njihove međuodnose u dodekafonskim uslovima.

za drugim, skoro kao repeticija, te takođe dolazi do opasnosti da se tako istaknut ton interpretira kao tonski centar.

Takođe pojedini tonovi niza mogu biti istaknuti pomoću orkestracije, registarske dispozicije, dinamike ili ritma, navodeći nas na mogućnost da istaknuti ton ponekad percipiramo kao potencijalni tonski centar. Jedan ton ili grupa tonova mogu biti istaknuti na osnovu svog položaja i u tom pogledu kao najučestalije sazvučje u djelu nositi ulogu osnovnog sazvučja (DeLio, 1994: 17). Ovakvi vidovi segmentiranja muzičkog toka imaju primjenu u slobodno atonalitetnim djelima, ali ne i u dodekafoniji. Dodekafonski niz sadrži karakteristike koje utiču na sazvučja, ali isto tako, ako imamo u vidu da su nizovi nekada izloženi i faktorno složenije, uz preplitanja više varijanti niza istovremeno, jasno je da dodekafonski niz ne može donijeti nikakav intervalsko-hijerarhijski poredak, te da se ne može govoriti o vrstama sazvučja u tom smislu (Babbitt, 1960: 248).

Pojavom Fortove *pitch-class* set teorije mnogi analitičari, počevši od Donalda Martina (Donald Martino, 1931–2005) koji je 1961. godine na taj način analizirao Šenbergov *Klavirski koncert op.42* i Vebernov *Koncert za devet instrumenata op.24*; pokušali su da implementiraju i ovu analitičku alatku i u dodekafonsku muziku, iako ona prvenstveno odgovara za analizu slobodno atonalitetnih djela. Nažalost, ni tako dobijene zvučne strukture ne generišu po pravilu tonalitetni niti tonski centar, već su to pojedinačna sazvučja, njihove pozicije i smjene.

Iako u literaturi nailazimo na brojne pokušaje primjene Fortove teorije skupova pri analizi dodekafonskih djela, pokazalo se da tako dobijena sazvučja najčešće imaju veze sa strukturama trihorada ili tetrahorada iz dodekafonskog niza. U tom slučaju, nema razloga da upotrebljavamo Fortove oznake, ukoliko nešto možemo jednostavnije nazvati prvim ili drugim trihordom niza, i na taj način govoriti o višedimenzionalnosti pri pozicioniranju dodekafonskih nizova i njegovih segmenata u djelu; upravo onako kako i brojni poznati analitičari i analiziraju dodekafonsku muziku bez uplitanja Forteovih ideja (Babbitt, 1955; Starr, Morris, 1977/78; Dubiel, 1990; Alegant, 1993).

Postoje i brojna teoretska i empirijska istraživanja koja su se bavila mogućnostima slušnog evidentiranja segmenata niza (trihordi, heksahordi i slično) što bi otvorilo put ka indiciranju istaknutih i manje istaknutih sazvučja i tonova u smislu tonskih centara (Krumhansl, Shepard, 1979; Krumhansl, Kessler, 1982; Krumhansl, Sandell, Sereant, 1987); kao i mogućnosti prepoznavanja varijanti niza (O, R, I, RI) i segmenata niza izloženih inverzno ili retrogradno (Dowling, 1972; DeLannoy, 1972; Balch, 1981; Krumhansl, Sandell, Sereant, 1987). Takođe tu su i brojna istraživanja mogućnosti percepcije istog niza koji podliježe ritmičkim i melodijskim/registarskim izmjenama (Frances, 1972; DeLannoy, 1972; Pederson, 1975; Krumhansl, Sandell, Sereant, 1987); i na kraju mogućnosti uočavanja hijerarhije nizova koji imaju strukturni značaj, pri čemu su značajni parametri apsolutne visine tonova, trajanje tonova, kao i broj nastupa (Krumhansl, Sandell, Sereant, 1987). Sva istraživanja su uvijek vršena na dvije grupe slušalaca, muzički

obrazovanim i muzički neobrazovanim slušaocima. Rezultati istraživanja su veoma pozitivni jer ukazuju na veliki postotak uspješnosti pri percipiranju nabrojanih karakteristika u dodekafonskoj muzici (66–82%), s tim da su profesionalni muzičari mogli da percipiraju sve očekivane muzičke komponente u većoj mjeri, u odnosu na muzički neobrazovane slušaocima.

Ovom prilikom izdvajamo istraživanje Aleksandra Lamonta (Alexander Lamont) i Nikole Dibben (Nicola Dibben) sa Univerziteta u Kaliforniji (University of California), koji su istraživali mogućnosti percepcije sličnosti u djelima koja pripadaju različitim stilskim epohama. Kao materijali su im poslužili prvi stav Betovenove *Klavirske sonate op. 10 br.1* i Šenbergov *Klavirski komad op. 33a*. Svi slušaoci, kako obrazovani muzičari tako i muzički neobrazovani slušaoci, uočili su sličnost između ova dva djela na površini, tj. u pogledu dinamike, artikulacije i fature; ali i razliku u pogledu motivskih i harmonskih relacija (Lamont, Dibben, 2001). Ovakvi eksperimenti i njihovi rezultati idu u prilog svemu, te sa većom sigurnošću možemo tvrditi da dodekafonija, kao i način izlaganja dodekafonskih nizova i njegovih varijanti i segmenata svakako imaju strukturni značaj, kao i da čine polaznu tačku za formalnu analizu djela i podjelu muzičkog toka na dijelove i odsjeke.

Korišćena literatura:

- Alegant, Brian. (1993). *The Seventy-Seven Partions of the Aggrerate: Analytical and Theoretical Implications*. New York: University of Rochester. (doctoral thesis)
- Ashby, Arved. (1995). Of „Modell-Typen“ and „Reihenformen“: Berg, Schoenberg, F.H. Klein and Conception of Row Derivation. *Journal of the American Musicological Society* (48/1), 67–105.
- Babbitt, Milton. (1955). Some Aspects of Twelve-Tone Composition. *The Score and I.M.A. Magazine* (12), 53–61.
- Babbitt, Milton. (1960). Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly* (46/2), 246–259.
- Balch, William R. (1981). The role of symmetry in the good continuation rating of two-part tonal melodies. *Perception and Psychophysics* (29), 47–55.
- Brindle, Reginald Smith. (1966). *Serial Composition*. London: Oxford Univesity Press.
- Carner, Mosco. (1969). Alban Berg in his Letters to his Wife. *Music and Letters* (50/3), 365–375.
- Carner, Mosco. (1975). *Alban Berg: the Man and his Work*. London: Gerald Duckworth.
- Danuser, Hermann. (2007). *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- DeLannoy, Charles. (1972). Detection and discrimination of dodecaphonic series. *Interface* (1), 13–27.
- DeLio, Thomas. (1994). Language and Form in An Early Atonal Composition: Schoenberg's Opus 19, No. 2. *Indiana Theory Review* (15/2), 17–54.
- Dowling, Walter J. (1972). Recognition of melodic transformations: Inversion, Retrograde and Retrograde Inversion. *Perception and Psychophysics* (12), 417–421.

- Dubiel, Joseph. (1990). Three Essays on Milton Babbitt. *Perspectives of New Music* (28/2), 216–261.
- Floros, Constantin. (2007). *Alban Berg and Hanna Fuchs*. Trans. Ernest Bernhardt-Kabisch. Bloomington: Indiana University Press.
- Frances, Robert. (1972). *La perception de la musique*. Paris: J. Virgin.
- Fukuchi, Hidetoshi. (2004). *Begleitungs-music zu Einer Lichtspielszene, op.34: Evidence of Arnold Schoenbergs Musikalische Gedanke*. Denton, Texas: University of North Texas. (doctoral thesis)
- Grujić, Gordana. (2020). *Formalni procesi u dodekafonskim instrumentalnim djelima Druge bečke škole*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu. (doktorska teza)
- Haimo, Ethan; Johnson, Paul. (1984). Isomorphic Partitioning and Schoenberg's Fourth String Quartet. *Journal of Music Theory* (28), 47–72.
- Haimo, Ethan. (1990). Aspects of Set Structure on Schoenberg's Op36 and 37. *Israel Studies in Musicology* (5), 131–145.
- Klein, Rudolf. (1974). O aktuelnosti dvanaetonske tehnike. *Muzika* (5), 144–148.
- Kohoutek, Ctirad. (1984). *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Krenek, Ernst. (1953). Is the Twelve-Tone Technique on the Decline? *The Musical Quarterly* (39/4), 513–528.
- Krenek, Ernst. (1960). Extent and Limits of Serial Techniques. *The Musical Quarterly* (XLVI/2), 210–232.
- Krumhansl, Carol L; Shepard, Roger N. (1979). Quantification of the hierarchy of tonal function within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* (5), 579–594.
- Krumhansl, Carol L; Kessler, Edward J. (1982). Tracing the dynamic changes and perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review* (89), 334–368.
- Krumhansl, Carol L; Sandell, Gregory J; Sergeant, Desmond C. (1987). The Perception of Tone Hierarchies and Mirror Forms in Twelve-Tone Serial Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* (5/1), 31–77.
- Lamont, Alexander; Dibben, Nikola. (2001). Motivic Structure and the Perception of Similarity. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* (18/3), 245–274.
- Lendvai, Ernő. (1971). *Bela Bartok: an analysis of his music*. London: Kahn&Averill.
- Martino, Donald. (1961). The Source Set and its Aggregate Formations. *Journal of Music Theory* (5/2), 224–273.
- Milstein, Silvina. (1992). *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Newton, Neil. (2013). An Extension of Classical Form in the Music of Arnold Schoenberg. U Miloš Zatkalik, Denis Collins i Milena Medić (ured.). *Histories and Narratives of Music Analysis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 628–644.
- Pederson, Peter. (1975). The perception of octave equivalence in twelve-tone rows. *Psychology of music kurzivom* (3), 3–8.
- Peričić, Vlastimir. (1962). O dodekafonskoj tehnici. *Zvuk* (53), 265–275.
- Perle, George. (1990). *Listening Composers*. Los Angeles: University of California Press.
- Perle, George. (1996). *Twelve-Tone Tonality*. Los Angeles: University of California Press.

- Phipps, Graham H. (1984). Comprehending twelve-tone music: As an Extension of the Primary Musical Language of Tonality. *College Music Symposium* (24/2), 35–54.
- Prodanov-Krajišnik, Ira. (2012). *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad.
- Redlich, Hans F. (1957). *Alban Berg – The Man and his Music*. New York: Abelard-Schumann limited.
- Rochberg, George. (1959). The Harmonic Tendency of the Hexachord. *Journal of Music Theory* (3/2), 208–230.
- Starr, Daniel; Morris, Robert. (1977/78). A General Theory of Combinatoriality and the Aggregates. *Perspectives of New Music* (6/1), 3–35; and (6/2), 50–84.
- Straus, Joseph N. (1990). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New York: Prentice Hall.
- Vaisala, Olli. (2004). *Prolongation in Early Post-Tonal Music: Analytical Examples and Theoretical Principles*. Helsinki: Sibelius Akatemia. (doctoral thesis)

SUMMARY

CHARACTERISTICS OF DODECAPHONY IN ALBAN BERG'S *LYRIC SUITE*

PhD Gordana Grujić

It is known that insight into the form and formal processes is not possible without an adequate insight into the harmonic language of the composition; and that such a necessity is present regardless of the stylistic epoch to which the work belongs. Therefore, it is clear that an insight into the dodecaphonic processes in the *Lyric Suite* of Alban Berg is not possible without insight into the basic principles of dodecaphony, but also individual ways of using dodecaphony, and insight into the permeations and similarities with the harmonic language of other composers of that time, such as Joseph Hauer and Bela Bartok. In this work we can see different transformations of the dodecaphonic rows, such as cyclical permutations within rows, fifth/fourth and scale mutations, X-row and Y-row, and segmentation and work with hexachords close to Hauer's twelve-tone principles. Also, the tone centers and tritone relationships are structurally very important, leading to conclusions about the application of the axis-system that generates tone centers and relationships among the dodecaphonic rows.

Key words: Alban Berg, *Lyric Suite*, dodecaphony.

ŠESTA RUKOVET VOJINA KOMADINE¹

mr Ljiljana Vojkić

E-mail: ljubljevic@yahoo.com

UDK: 781.7

78.071.1 Komadina, V.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Vojin Komadina, kao autor *Rukoveti*, pripada nastavljačima srpske vokalne tradicije „rukovedanja“. U fokusu rada je njegova *Šesta rukovet*, u kojoj je zastupljen „ekološki“ pristup folklornoj građi (Николић, 1996: 62). Delo je sagledano u kontekstu naslanjanja na svojevrсни model mokranjčevske rukoveti (Николић, 1997a). Takođe, rekonstruisan je proces njegovog nastanka u svim fazama – od izbora narodnih pesama, redukovanja tekstova, njihovog dovođenja u međusobnu vezu i uticaja na globalnu formu *Rukoveti* i pojedinačnih pesama, kompozitorov odnos prema citatu i njegovoj obradi, kao i posezanje za sredstvima folklorne tradicije.

Ključne reči: Vojin Komadina, *Šesta rukovet*, folklorni materijal, „ekološki“ pristup

Vokalna tradicija kao polazište

Pod pojmom rukoveti podrazumevaju se kompozicije zasnovane na obradi i nadgradnji većeg broja narodnih pesama (najmanje dve), pri čemu se, pored teksta i napeva narodnih pesama, u delima ove vrste mogu koristiti i napevi kompozitora „ukoliko su rađeni po folklornim obrascima“ (Николић, 1995: 6). Za razliku od zbirki, ciklusa, potpurija i svita u kojima ne nalazimo dublju sadržinsko-formalnu povezanost pesama (Николић, 1995), u rukovetima se sprovode različiti postupci koji imaju za cilj ostvarivanje jedinstva celine. U vezi sa tim, usvajajući dostignuća do kojih su došli njegovi prethodnici i savremenici (Марковић, 1996), pre svega Josif Marinković u *Kolima*,² Stevan Stojanović Mokranjac je, stvarajući *Rukoveti*, postepeno otkrivao zakonitosti koje doprinose homogenizaciji dela.

Nove postavke do kojih je Mokranjac došao, a koje se tiču sužavanja folklorne oblasti iz koje se biraju narodne pesme – citati, izbora pesama čiji se tekstovi mogu dovesti u vezu, dok strukture napeva pokazuju sličnost, odnosa prema napevu (preuzimanje melostrofe kao osnove za obradu i nadgradnju, logično i funkcionalno redukovanje teksta narodne pesme, ukoliko postoji

¹ Članak je nastao proširenjem prvog seminarskog rada iz predmeta Vokalna literatura II pod nazivom „Vojin Komadina: *VI Rukovet*“, rađenog na četvrtoj godini studija na odseku Opšta muzička pedagogija, školske 2006/2007. godine, u klasi prof. Miloja Nikolića i asistentkinje Milene Medić, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

² O uticaju *Kola srpskih narodnih pesama* Josifa Marinkovića na (prve) Mokranjčeve *Rukoveti* pisao je Miloje Nikolić. „Obrazac“ rukoveti koji je Mokranjac zatekao i kasnije usavršio podrazumevao je postojanje velikog broja pesama preuzetih sa širokog geografskog područja, pretežno ljubavne tematike, kod kojih je globalna tekstualna dramaturgija bila zanemarena. Bilo je, međutim, moguće dramaturški povezati tekstove manjeg broja uzastopnih pesama koje su međusobno kontrastirale po tempu i karakteru (Николић, 1997b).

potreba za tim), svođenja broja pesama na razumnu meru koja, između ostalog, treba da doprinese stvaranju čvrste dramaturške konstrukcije, rasporeda pesama koje sadržinski treba da se nadovezuju, a muzički kontrastiraju, vođenje dramaturške niti koja podrazumeva izdvajanje i osmišljavanje lokalnih i globalnih kulminacionih tačaka, uticale su na stvaranje svojevrsnog modela mokranjčevske rukoveti (Николић, 1997а). Navedeni model je poslužio kao polazna osnova brojnim kompozitorima koji su nastavili da neguju ovaj žanr u međuratnom i posleratnom periodu, istražuju nove načine ostvarivanja jedinstva celine i usavršavaju sve komponente sadržaja i forme (Николић, 1996: 51).

S obzirom na upotrebu folklornog citata, kompozitori rukoveti ispoljavaju dvojaki pristup: koriste ga u neizmenjenom i najčešće integralnom vidu ili u toku rada sa napevom na njemu primenjuju različite intervencije koje se odnose na ritmičko-melodijsko variranje, a katkad i zadiranje u njegovu strukturu, pri čemu nije isključeno kombinovanje navedenih pristupa na primerima različitih citata iz iste rukoveti.

Prilikom obrade, napevi u delima autora rukoveti dobijaju različito „ruho“, u zavisnosti od sredstava koja koriste. Mogu biti obrađeni tonalno (što podrazumeva upotrebu fonda akorada i akordskih veza tipičnih za klasicizam, rani i pozni romantizam), modalno, ili su, pak, nadgrađeni sredstvima koja proističu iz njihovog lestvičnog tipa, iz folklora kraja u kojem su nastali, pri čemu se, na primer, prilikom obrade napeva malog ambitusa koriste specifična sazvučja obrazovana od sekundi, kvarti i kvinti, bitonalnost, bimodalnost.

U zavisnosti od toga kako pristupaju citatu i njegovoj obradi, kompozitori pokazuju dve orijentacije: 1. daju prednost napevu i nastoje da obezbede takav kontekst u kojem će on doći do punog izražaja (ovaj pristup Miloje Nikolić je definisao kao *ekološki* /Николић, 1996: 62/),³ 2. daju prednost inventivnoj obradi napeva, pri čemu je napev polazište, osnova za razvijanje kompozitorove invencije (*artificijelni* pristup /Николић, 1996: 62/).

U grupi autora rukoveti, među nastavljajcima srpske vokalne tradicije, nailazimo na Vojina Komadinu. Predmet ovog rada biće njegoва *Šesta rukovet*, tačnije sagledavanje načina na koji je ovaj kompozitor pristupio folklornom materijalu, njegovoj obradi i nadgradnji.

„Rekonstrukcija“ procesa stvaranja *Šeste rukoveti Vojina Komadine*

U literaturi, *Šesta rukovet* sagledana je u kontekstu ostalih *Rukoveti* proisteklih iz pera Vojina Komadine (Cerović, 2015). Takođe, razmatrani su i

³ Pojedini zastupnici ekološkog pristupa tragajući za što većim očuvanjem autentičnosti, otišli su korak dalje stvarajući obredne rukoveti, koje se odlikuju najčvršćom konstrukcijom, zbog fiksiranog rasporeda pesama koje se izvode u toku obreda (Николић, 1996: 49, 56–61). Krajnji vid prodora u formu rukoveti predstavlja etno teatar. (Iz beležaka sa predavanja iz predmeta Vokalna literatura II, u klasi prof. Miloja Nikolića)

umetnička transpozicija folklornih napeva i njihova primena u ovom delu (Дутина, 2015), kao i mogućnost njihove upotrebe u nastavi solfedā (Ерак, 2015). Ovaj rad biće svojevrsna rekonstrukcija procesa stvaranja *Rukoveti*, sagledana kroz različite faze njenog nastanka.

Svoju *Šestu rukovet Vojin Komadina* zasnovao je na pet bosanskih narodnih pesama koje je zabeležio,⁴ sakupio, analizirao i objavio etnomuzikolog i kompozitor Vlado Milošević (Милошевић, 1954 /primer 1/) – *Podkozarje* (primer 2), *Evo braće* (primer 3), *Djevojka sam* (primer 4), *Bela vila* (primer 5) i *Hajd' u kolo* (primer 6).⁵ Pesme su zabeležene u okolini Banja Luke, Zmijanju⁶ i Glamoču, što ukazuje na činjenicu da su poreklom iz različitih krajeva u Bosni, tj. iz nešto šireg folklornog područja. Sa izuzetkom pesme *Bela vila*⁷ koja je dvoglasna, ostale su izvorno jednoglasne. Za razliku od pesme *Djevojka sam* koja pripada novijoj seoskoj (varoškoj) tradiciji, ostale pesme svrstane su u stariju seosku tradiciju (seljačko pevanje /Милошевић, 1954: 5/).⁸ Napevi se pretežno zasnivaju na oskudnom tonskom materijalu i malog su ambitusa (um.4 – dve pesme, č.4 – dve pesme i v.6 – jedna pesma, novije tradicije).

	<i>Podkozarje</i>	<i>Evo braće</i>	<i>Djevojka sam</i>	<i>Bela vila</i>	<i>Hajd' u kolo</i>
tonski niz	f, g, a, b	fis, g, gis, a, b	f, g, a, b	fis, g, a, b	f, g, as, a, b, c, d
ambitus	f - b	fis - b	f - b	fis - b	f - d
početni i zav. stupanj	I / I	I / I	VII / I	I / I	I / I
struktura stihova	10 (4+6)	10 (4+6)	11	10 (4+6)	8 (4+4)
metrička analiza	5/4	3/8	C, 5/4, C	3/4, 4/4	3/8, 4/8, 5/8

⁴ Izuzetak predstavlja pesma *Bela vila* koju je 1940. godine zabeležio Milan Travar, koji je te godine radio kao učitelj u Gornjem Ratkovu (Ključ).

⁵ Primeri se nalaze u prilogu na kraju ovog rada.

⁶ „Zmijanjem se naziva planinska oblast između rijeke Vrbasa i Sane, ograničena vazdušnom linijom: Jajce, Mrkonjić-Grad, Sanski Most, s jedne strane i vazdušnom linijom: Banja Luka – Prijedor, s druge strane.“ (Милошевић, 1954: 5)

⁷ U ovoj pesmi je, za razliku od ostalih, upotrebljen ekavski govor. Prema rečima Vlade Miloševića, u krajevima gde većina stanovništva govori ijekavski, stari i, još u većoj meri, mladi pevači povremeno upotrebljavaju ekavicu (Милошевић, 1954: 7). Vlado Milošević je prilikom obrade istog napeva koristio ijekavicu – *B'jela vila* (Савић, 2001: 124–126).

⁸ Napevi *Podkozarje*, *Evo braće* i *Hajd' u kolo* izvedeni su kao tonalno nestabilni, na šta upućuju oznake V za malo niži i Λ za malo viši ton - odnosi se na trećinostepene tonove (Милошевић, 1954: 10).

Tekstovi pesama su različite dužine (od 4 do 22 stiha), sadržaja i umetničke vrednosti. Pesme su astrofične, sa izuzetkom treće (*Djevojka sam*) koja je strofična i čiji se stihovi rimuju. Pisane su u simetričnom osmercu, epskom desetercu i jedanaesteru. Stihovi sadrže više stopa:⁹ trohej ^- - (npr. šenu), daktil ^- - - (npr. zelenu) i amfibrah - ^ - (npr. djevojka). Pored, najvećim delom, ritmički neujednačenih stihova (npr. *Šenu /trohej/ žela /trohej/ lijepa /amfibrah/ djevojka /amfibrah/*), nailazimo i na ritmički ujednačene stihove (npr. *Hajd' u kolo /trohej/ koj' za kolo /trohej/*). Za razliku od katalektičkog stiha „kako ću ti jedno ploda donijet“ ostali stihovi su akatalektički (sa potpunim stopama na kraju).

Na osnovu metričke analize možemo konstatovati da u napevima nalazimo proste (jednostavne), složene i nejednake taktove (metričke izmene prostih i složenih taktova), dok su napevi po obliku jednodelni ili dvodelni, najčešće u formi rečenice (Милошевић, 1954: 16, 17).

Nakon odabira narodnih pesama, Vojin Komadina je pristupio redukovanju tekstova, uz minimalne izmene, kako bi došao do njihovog jezgra i lakše ostvario njihovo jedinstvo:

1. “Podkozarje”

Podkozarje, moje polje ravno!
 Šenu žela lijepa djevojka!
 Kad je šenu djevojka požela,
 polje joj je vako govorilo:
 “Oj, djevojko, lijepa djevojko
 kako ću ti jedno ploda donijet'
kad si mene jedna ogoljela?”
Podkozarje, moje polje ravno!

1. “Podkozarje”

Potkozarje, moje polje ravno,
Šenu žela lijepa djevojka,
Kad je šenu djevojka požela,
Polje joj je tiho govorilo:
 “Oj, djevojko, lijepa djevojko
 Što si mene jadna ogoljela?
 Jadno čekam zime i snijega,
 Što ću jedno propasti od leda,
 A u tebe ugrijana soba.
 Soba će ti pluća razvijati,
 A ja ću se jedno smrzavati.
Kako ću ti jedno ploda don'jet?
 Kada bude cv'jetak cvatavo,
 Svako će se brdo veseliti,
 A ja, polje, moram zaplakati;
 A ti ćeš se mlada obzirati
 Kad kroza me mlada ti putuješ,
 A u meni nikvog cv'jeta nema
 Da okitiš sebe i dragoga.
 Onda ćeš me jedna proklinjati
 Što ti nisam nikvog cv'jeta dalo
 Da okitiš sebe i dragoga.”

⁹ Stope su dvosložne ili trosložne reči „koje se sastoje od dugog i kratkog sloga“ (Dević, 1981: 207).

2. “Evo braće”

Evo braće ispod Kozarice,
pogino bi jedan za drugoga.

3. “Djevojka sam”

Djevojka sam na sve mi se žaluje,
jer ja ne znam đe moj dragi stanuje.
Đel' stanuje koju dragu miluje?
Doć' će vr'jeme i sam će se kajati,
ja mu neću ni za suze hajati.

4. “Bela vila”

Bela vila grade obigrala
na onome konju Stojanovu.
Čekaj vilo, da odpočinjemo!

5. “Hajd' u kolo”

Hajd' u kolo koj' za kolo
a koj' nije nek ne ide.
Hajd' za goru za zelenu,
hajd' za goru za zelenu
a koj' nije nek ne ide.
Hajd' za goru *cvijeće* brati,
hajd' za goru *cvijeće* brati
a koj' nije nek ne ide.
Hajd' u kolo koj' za kolo,
a koj' nije nek ne ide!

Skraćenje je u najvećoj meri primenjeno u prvoj, najdužoj pesmi, koja ima najveću umetničku vrednost. Na taj način odstranjen je veći deo lirskog „govora polja“, pri čemu je izostao čitav kontekst koji rasvetljava pitanje upućeno devojci: „Oj, djevojko, lijepa djevojko, kako ću ti jedno ploda donijet' kad si mene jedno ogoljela?“ Takođe, minimalnim izmenama u tekstu umanjena je njegova ekspresivna vrednost:

redukovan tekst
„Polje joj je vako govorilo“

2. “Evo braće”

Evo braće, jedan do drugoga,
Pogin'o bi jedan za drugoga.
Mi u tuđe dobro ne diramo,
A bez krvi svoga ne puštamo.

3. “Djevojka sam”

Djevojka sam, na sve mi se žaluje,
Jer ja ne znam đe moj dragi stanuje.
Đe l' stanuje koju l' dragu miluje?
Doć' će vr'jeme, i sam će se kajati,
Pa će doći pod moj pendžer plakati.
Ja mu neću ni za suze hajati,
Već ću mu se sa pendžera smijati.

4. “Bela vila”

Bela vila grade obigrala
Na onome konju Stojanovu.
“Čekaj, vilo, da otpočinemo!”-
“Nije meni do otpočinjanja,
Stara mi je na umoru majka.”-
“Neka umre, i gore joj bilo.”

5. “Hajd' u kolo”

Hajd' u kolo ko j' za kolo,
A ko nije, nek' ne ide.
Hajd' za goru, za zelenu,
Hajd' za goru, za zelenu,
Hajd' za goru *cv'jeće* brati,
Hajd' za goru *cv'jeće* brati.

tekst narodne pesme
„Polje joj je tihu govorilo“

...
 „Kako ću ti jedno ploda donijet'
 kad si mene jedna ogoljela?“

...
 „Što si mene jedna ogoljela?“

Primenom navedenih postupaka u izvesnoj meri je promenjen (zaoštren) lirski ton narodne pesme. Nastojeći da zaokruži formu pesme, Komadina je na njenom kraju ponovio početni stih.

Iz pesme *Evo braće* kompozitor je preuzeo prva dva stiha, što nije narušilo njenu ravnotežu. Kako druga dva stiha potvrđuju i pojačavaju prva dva, Vojin Komadina ih je smatrao suvišnim. Osim toga, eventualni izbor poslednjeg stiha „a bez krvi svoga ne puštamo“ značio bi disonancu u harmoničnom, pretežno lirskom fonu objedinjenih tekstova *Rukoveti*. Izmenom teksta „jedan za drugoga“ tekstom „ispod Kozarice“ Komadina je nastojao da ostvari kontinuitet sa pesmom *Podkozarje* i, iz dramaturških razloga, locira mesto radnje u podnožju Kozare.

Najveći deo teksta pesme *Djevojka sam* kompozitor je preuzeo. Izostavljanjem stiha „pa će doći pod moj pendžer plakati“ sadržaj nije suštinski narušen. Međutim, izostavljanjem stiha „već ću mu se sa pendžera smijati“, iz pesme je odstranjen sloj koji karakter devojke rasvetljava na nešto drugačiji način – kao osvetoljubivu.

Preuzimanjem prvog, a izostavljanjem drugog dela pesme *Bela vila*, svojevrsnog dijaloga vile i nepoznate osobe, izostao je vilin odgovor i objašnjenje za nemogućnost otpočinjanja, kao i nesuvisli odgovor dotične osobe.

Uz minimalnu izmenu reči „ko“ rečju „koj“, koja se logično uklapa u kontekst, i korišćenjem potpunog, a ne skraćenog oblika reči „cvijeće“, Vojin Komadina je u potpunosti preuzeo tekst narodne pesme, dok je ponavljanjem određenih stihova nastojao da doprinese njegovoj ritmičnosti, većoj kompaktnosti i zaokruženosti forme. U sadržajnom smislu u narodnoj pesmi se upućuje poziv u kolo, koji nije obavezan za one koji ne vole da igraju. Njima se ostavlja mogućnost da u gori beru cveće i pesma se završava (novim) pozivom. Dodavanjem stihova „a koj' nije nek ne ide“ naglašen je odbijajući ton, dok ponavljanje stiha „hajd' u kolo koj' za kolo“ ima opravdanje u formalnom, mada ne i u sadržajnom smislu.¹⁰

Nakon uređenja tekstova, kompozitor je otišao korak dalje, nastojeći da ih dovede u međusobnu vezu. Iz tog razloga odabrao je stih *Podkozarje, moje polje ravno* kao svojevrsni lajt-motiv *Rukoveti*. Potkozarje ukazuje na mesto dešavanja radnje – u podnožju Kozare, dok drugi deo stiha – *moje polje ravno* priziva asocijacije na vezanost kako likova koji će se u daljem toku radnje javiti, tako i samog kompozitora, za ovaj kraj. Ponavljanjem navedenog stiha u pesmi *Podkozarje* postiže se njeno zaokruženje. Ova pesma iznosi svojevrsnu sliku iz potkozarskog kraja – devojku među klasovima zrelog žita. Njen sadržaj nam posredno ukazuje na vremensku odrednicu – leto, koje se

¹⁰ Prilikom intervencije na tekstovima narodnih pesama očuvana je struktura stihova.

dovodi u vezu sa sezonom žetve (Стевановић, 1999). U vezi sa tim, javlja se asocijacija na kalendarske pesme o radu.

Prva pesma, koja *Rukoveti* udahnuje specifičnu atmosferu, predstavlja i ekspozicionu oblast ženskog lika. Na osnovu sadržaja saznajemo da je reč o lepoj devojci (termin devojka ukazuje na to da je reč o neudatoj osobi), uz to i izuzetno vrednoj (sama je požnjela polje sa zreloom pšenicom). Međutim, uvođenjem motiva ogolelog polja, anticipira se sadržaj narednih pesama i ljubavne sumnje devojke koja će se ispoljiti u trećoj pesmi.

Druga pesma predstavlja ekspozicionu oblast muških likova – složne, hrabre i požrtvovne braće koja žive ispod Kozare, koja je od milja nazvana Kozarica. Dodajući stihovima druge pesme dva stiha iz prve pesme (*Podkozarje, moje polje ravno, šenu žela lijepa djevojka*), Komadina na neposredan način devojku dovodi u vezu sa braćom, odnosno sa jednim od braće, koji je njen dragi, o čemu se govori u narednoj pesmi.

U trećoj pesmi, kroz ispovest devojke koju muči ljubavna sumnja, naznačuje se latentan dramski konflikt između nje i mladića. Ona ne zna gde njen dragi stanuje i pretpostavlja da svoju naklonost izražava prema novoj dragoj. Sigurna je u njegov povratak i kajanje, pa čak i planira da odgovori ravnodušnošću. S obzirom na to da je situacija sagledana jednostrano, iz ugla ženskog lika, nije jasno da li postoji realna pretpostavka za sumnju ili devojka sebe sažaljeva zbog zanemarenosti od strane dragog i neopravdano ga optužuje za neverstvo.

U četvrtoj pesmi po prvi put se spominje ime muške osobe, Stojana, koji može da bude jedan od braće u koga je zaljubljena devojka. Činjenica da je ostao bez konja, na kojem vila obilazi gradove, može da se dovede u vezu sa prethodnom pesmom i da se na taj način pojasni razlog njegovog nedolaženja kod drage, koji je u njoj pokrenuo zle slutnje. Na svojevrsnu povezanost četvrte pesme sa prethodnim kompozitor je ukazao ponavljanjem stiha *Podkozarje, moje polje ravno*.

Poslednja pesma, poziv u kolo, unosi atmosferu radosti i kao da nagoveštava srećan ishod ljubavi. Motiv ogolelog polja iz prve pesme, koji je simbolizovao duševno stanje zabrinute devojke, zamenjen je motivom procvetalih gorskih livada.

Na osnovu postojeće koncepcije, možemo konstatovati da u ovoj *Rukoveti* postoji mogućnost povezivanja sadržaja tekstova u priču (Николић, 1997a: 24), kao i da je zastupljena kombinacija aktivne (prave) i pasivne (latentne) drame. Ova kategorija „kombinuje navedena dva principa tako da dramaturški tok ima svoja aktivna, etapna polja, kao i svoje statične plohe koje su latentno vezane za osnovnu dramsku liniju, ali su i dovoljno organizaciono samostalne“ (Стевановић, 1999: 112–113).¹¹

¹¹ Da kompozitor nije primenio preplitanje stihova iz različitih pesama i na taj način ukazao na njihovu dublju povezanost, tekstove pesama mogli bismo da posmatramo kao „svojevrsnu paletu slika iz života jedne folklorne zajednice“, pri čemu bi pesma *Bela vila* pomalo „štrčala“ iz konteksta (Николић, 1997a: 24).

Organizacija teksta je na direktan način uticala na globalnu formu *Rukoveti*, kao i na formu pojedinačnih pesama:

Redni br. stava	1. <i>Podkozarje</i>	2. <i>Braća</i>	3.	4. <i>Djevojka sam</i>	5. <i>Bela vila</i>	6.	7. <i>Hajd' u kolo</i>
oznake pesme	A	B	IpA	C	D	IpA	E
tempo	Andante	Moderato ~ Allegretto	Moderato	Andante	Moderato	Andantino	Allegro
vrsta takta	5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4	3/8	6/4	smena taktova 4/4 i 5/4	smena taktova 3/4 i 4/4	5/4	smena taktova 4/8, 5/8 i 3/8

Na prvi pogled se uočava tendencija kompozitora da napevom *Podkozarje* (IpA) ostvari muzičko-poetsko jedinstvo *Rukoveti*. Pesme su povezane attacca i među sobom kontrastiraju u tempu. Razlike nisu izrazite, već se odnose na izmenu pesama laganog i umerenog tempa, pri čemu se u dramaturškom pogledu priprema najbrža, završna pesma, koja predstavlja poentu dela – njegov srećni rasplet.

Učestale izmene taktova u pojedinim pesmama nastale su, s jedne strane, zbog metričke raznovrsnosti napeva, a sa druge strane, javljaju se kao posledica kompozitorove intervencije u vezi sa pevanim stihovima, kojima dodaje pripeve (nove slogove i reči) i na kojima se vrši izmena metra (u prvoj pesmi). Dodate zapeve nalazimo u pesmama *Podkozarje* („Oj, oj!“ i „Oj! O, o, o, oj“), *Braća* („ho“) i *Hajd' u kolo* („brej, brej, valaj“), dok se u sastavu napeva *Podkozarje* javlja zapev, kao i upev u pesmi *Bela vila*.

Za razliku od prve pesme, koja je trodelnog oblika, u ostalim pesmama nailazimo na varijacione forme. One su, pre svega, uslovljene tretmanom napeva koje Vojin Komadina najčešće koristi u izvornom, neizmenjenom vidu, pri čemu ih transponuje na različitim tonskim visinama.

Već u prvoj pesmi basovi izlažu jednoglasni napev *Podkozarje* i ovakvim početkom, u izvesnom smislu, ukazuju na usmerenost kompozitora ka folklornom izvoru i njegovom očuvanju. Kao iz dubine, neizmenjen napev u piano dinamici imitaciono prelazi iz glasa u glas, osvajajući zvučni prostor. Njegovim naslojavanjem, od najdubljih do najviših glasova, dočaran je duh folklorne zajednice Potkozarja – pojedinačne i kolektivne vezanosti za ovaj prostor. Opredeljujući se za višekratno ponavljanje izoritmickog i izometričkog napeva, Komadina je obezbedio odgovarajući okvir u kojem je on došao do punog izražaja – sazvučja kvinti, kvarti i sekundi, izložena sukcesivno i/ili istovremeno. Od 5. takta i izlaganja napeva u altu, javljaju se dva zvučna sloja, koja teku paralelno (bitonalnost).

Privevom „oj“, koji se prirodno izvodi u jačoj dinamici, ispevano, što je kompozitor ispoštovao, pripremljeno je izlaganje novog materijala koji je izveden iz napeva *Podkozarja*. Vojin Komadina preuzeo je njegov element – malu tercu i „popunio“ je silaznim sekundnim pokretom. Produžavajući trajanje poslednjeg sloga („ka“) imao je nameru da proizvede efekat „dugog glasa“ i da izazove asocijaciju na narodnu tradiciju. Nov materijal izneo je dvoglasno, davši vodeću funkciju višem glasu i formirajući završetak u intervalu velike sekunde (sekundna dijafonija). Evocirajući atmosferu žetve, zamislio je da se izoritmički i izometrički napev izvodi antifono, u duhu natpevanja, o čemu svedoči i forte dinamika. Prilikom sjedinjavanja glasova primenjeno je pevanje u paralelnim oktavama (sopran – tenor i alt – bas).¹²

Komadina je središnji deo pesme povezo sa izmenjenom reprizom pedalom udvojene sekunde, preuzetim iz folklorne tradicije. Pedal se izlaže u piano dinamici, kako bi solo tenor (element mokranjčevske tradicije) izložio motiv *Podkozarja*, koji prelazi u deonicu soprana. Dramski vrhunac pesme, koji se poklapa sa motivom ogolelog polja poentiran je dinamikom, udvajanjem altova i basova (šestoglas) i pojavom bikorda (paralelnih kvartsektakorada i sektakorada). Kako se radi o ravnom, ali ogolelom polju, Komadina na kraju pesme u izvesnoj meri menja napev *Podkozarja* uvodeći varirani materijal iz središnjeg dela pesme.

Kao i u prvoj pesmi, početni materijal druge pesme donose muški glasovi, što je u skladu sa karakterom napeva. Izometrički i izoritmički dvodelni napev, izvorno jednoglasan, kompozitor izlaže dvoglasno, na maloju udaljenosti, koristeći opora sazvučja. Vodeća melodija je uvek u višem glasu (najpre je izlaže tenor od g, prvi tenor od b, alt od es1, sopran od b1). Od 10. t. dolazi do udvajanja basova, a zatim i tenora. U trenutku kada alt preuzima napev, u pratnji se javljaju osminska pauza i dve osmine kojima se potencira borbenost i naglašava gorštački karakter braće, čemu doprinose homofona faktura, giusto silabic ritam i dinamika (f). Na sličan način kao i u prvoj pesmi, vrhunac druge pesme – naglašavanje požrtvovanosti braće koja se ogleđa u spremnosti svakog od njih da pogine za drugoga – ostvorena je dinamikom (ff), razdeljivanjem glasova (šestoglas), praznim kvintama u basu koje uporedo zvuče sa kvartama, a zatim i sekundama, u deonici alta. Kratkim zapevom „ho“ potvrđuje se odlučnost braće. Pauzom pod koronom (više psihološkom pauzom) izdvojena je ekspozicija muških likova. Izlaganjem napeva *Podkozarja* priprema se atmosfera za lirsku ispovest devojke.

Za razliku od ostalih narodnih napeva u *Rukoveti*, koje Vojin Komadina izlaže integralno, na različitim tonskim visinama, menjajući registar i njihovu boju u zavisnosti od toga da li ih dodeljuje muškim ili ženskim glasovima, napev *Podkozarja*, zbog specifične muzičko-poetske funkcije koju ima u dramaturgiji *Rukoveti*, trpi izvesne izmene. Najavljujući lirski monolog sa dramskim nabojem, napev poprima „žalobni ton“ ostvaren ritmičko-

¹² U folklornoj tradiciji pevanje u paralelnim oktavama predstavlja prelazni oblik od jednoglasja ka višeglasju (Dević, 1981: 119).

melodijskim variranjem, prenošenjem njegovog prvog dela iz glasa u glas, počevši od ženskih ka muškim, u piano dinamici, sa posebnim načinom izvođenja, nazvanim *izvikivanje*. Vlado Milošević je ovu pojavu objasnio na sledeći način: „Kod nekih pjevačica se čuje prije početka pjesme ili iza glavne cezure nazalni glas 'm' kao da se one time upjevavaju i spremaju na pjevanje“ (Милошевић, 1954: 6).

Opis kompozicionog postupka primenjenog u pesmi *Djevojka sam* mogao bi da glasi: čisto svodjenje na narodnu tradiciju njenim sredstvima, svakako uz pomoć velike veštine kompozitora, što bi trebalo da znači da je on dao prednost napevu, a sam se povukao u drugi plan. Na malom prostoru napev je izložen čak devet puta. Heteroritmičku i heterometričku melodiju u giusto silabic ritmu najpre iznose sopran i alt u kanonskoj imitaciji (t. 1–4), zatim sopran (t. 4–6), nakon toga drugi alt, sopran i prvi alt (t. 7–10) u kanonskoj imitaciji, zatim sopran i alt u kanonskoj imitaciji (t. 10–12) i, na kraju, sopran (t. 13–16). Doslednim sprovođenjem polifonog postupka oslikava se uskomešanost u duši devojke. On je najizrazitiji (najgušći) u trenutku kada se devojka pita: „Đel' stanuje koju dragu miluje?“, a postignut je kanonskom imitacijom sprovedenom u tri glasa, usled koje dolazi do ukrštanja glasova i njihovog trenja.

Iako je naznačeno da se pesme povezuju *attacca*, kompozitor je ostavio pauzu u trajanju tri četvrtine između pesama *Djevojka sam* i *Bela vila* zato što u dramaturškom pogledu, u narednoj pesmi leži začetak raspleta. Kontrast je ostvaren i po pitanju dinamike, jer naredna pesma počinje u forte dinamici. U izvorno dvoglasnoj heteroritmičkoj i heterometričkoj melodiji, u kojoj viši glas ima vodeću funkciju, a završava se unisonom dijafonijom, javlja se poniranje glasom i pokret u paralelnim sekundama, što je tipično za narodnu vokalnu tradiciju. Napev donose najpre muški glasovi, dok im se prilikom ponavljanja njegovog drugog dela pridružuju ženski glasovi (zbog udvajanja, četvoroglas je u suštini sveden na dvoglas). Glasovi zatim zamenjuju uloge, da bi se na kraju ujedinili. U vezi sa tim, alt i tenor nakon slobodno imitativnog početka u 21. taktu u nastavku izlažu svojevrsni ritmizovani ostinato (alt - d1, e1, tenor - c1, d1).

Nakon četvrtinske pauze sledi napev *Podkozarja* u nešto bržem tempu, piano dinamici, izvornom metru (5/4), u razređenijoj vertikali, razdeljen između muških i ženskih glasova. Novi kontekst u kojem možemo da nazremo elemente tonalnosti ukazuje na rasplet događaja i najavljuje završno kolo.

U poslednjoj pesmi kompozitor po drugi put poseže za novim materijalom. Njegova prva pojava ima funkciju uvoda, koji, iako se peva, ispoljava crte instrumentalnog idioma. Melodija je u gornjem glasu i ne premaša obim male terce. Za njom sledi jednodelan narodni napev koji je, za razliku od prethodnih, većeg obima (velika seksta) i izlaže se u deonici alta, a zatim soprana. Pred njegov treći nastup Vojin Komadina još jedanput poseže za novim materijalom koji će ponoviti i pred poslednjim izlaganjem napeva u sopranu. Specifičnost ovog materijala je u klasterskoj strukturi obrazovanoj naslojavanjem velikih sekundi (a, h, c, d) u t. 15–17. i 24–27. Vrhunac

poslednje pesme i cele *Rukoveti* ostvaren je u kodi (t. 33–38) u kojoj se javlja materijal iz uvoda. Izrazita dinamička tenzija od subito piana do fortissima, ostvarena u okviru šest taktova (u brzom tempu) dovodi do poslednjeg kvartnog akorda sa dodatom sekundom koji se brzo gubi u poniranju glasova.

Zaključak

Stvarajući *Šestu rukovet Vojin Komadina* je preduzeo brojne postupke s ciljem stvaranja kompaktne dramaturške celine, počevši od izbora narodnih pesama, skraćivanja, neznatnog menjanja tekstova, dodavanja stihova i njihovog umetanja između pesama, uz logično promišljanje o njihovom redosledu. Većinu napeva kompozitor je koristio u neizmenjenom, celovitom vidu, pojedinim pevanim stihovima dodavao je pripeve, dok je napev *Podkozarje* u izvesnoj meri menjao, u zavisnosti od njegove dramaturške funkcije, bilo da zaokružuje ono što mu prethodi ili nagoveštava ono što sledi. Prilikom osmišljavanja novih materijala nastojao je da budu u narodnom duhu i da se uklope u opšte okruženje. Pod uticajem folklorne tradicije posezao je za upotrebom ostinata, pedala, kanona i određenih načina izvođenja kao što su poniranje glasom, izvikivanje, otezanje i stakato izvođenje na slogu „oj“, antifono pevanje.

Sredstva za obradu i nadgradnju Komadina je crpeo iz samog napeva. U vezi sa tim, u istorijskom smislu *Šesta rukovet* znači nastavak prakse koju je započeo Vlado Milošević u *Pjesmama sa Zmijanja* (1940). Milošević se prvi poduhvatio obrade napeva malog ambitusa koja je zahtevala „reorganizaciju“ vertikale, zato što su akordi terčne građe u datoj situaciji bili gotovo neupotrebljivi. Međutim, u odnosu na Miloševića, Vojin Komadina doslednije sprovodi ovaj način obrade, primenjujući ga na sve pesme u *Rukoveti*.¹³ U skladu sa tim, on koristi kvartne, kvintne akorde u kombinaciji sa sekundama, bikorde, klasterske strukture, a u pojedinim delovima muzičkog toka poseže za bitonalnošću.

Na osnovu analize možemo zaključiti da je *Šesta rukovet Vojina Komadine* očigledan primer za ilustraciju ekološkog pristupa folklornoj građi, koji podrazumeva davanje prednosti napevu i usmeravanje stvaralačke invencije kompozitora na obezbeđivanje njegovog što prirodnijeg okruženja, koji zahteva duboko poznavanje folklorne tradicije i izvođačke prakse kraja iz kojeg je potekao napev.

Korišćena literatura

Cerović, Ivana. (2015). Osvrt na formu rukoveti u djelima Vojina Komadine. *Artefact (1)*, 57–65.

Dević, Dragoslav. (1981). *Etnomuzikologija I-II* (skripta). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

¹³ Iz beležaka sa predavanja iz predmeta Vokalna literatura II, u klasi prof. Miloja Nikolića.

- Дутина, Валентина. (2015). Умјетничка транспозиција фолклорних напјева и њихова примјена у VI Руковети Поткозарје Војина Комадине. У Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација, Тематски зборник са научног скупа 2014. године*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 86–100.
- Ерак, Душан. (2015). Обрада народних напјева хармонским средствима музике XX вијека у Руковетима Војина Комадине и њихова примјенљивост у настави солфеђа. У Соња Маринковић и Санда Додик (уред.), *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација, Тематски зборник са научног скупа 2014. године*, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 605–615.
- Марковић, Татјана. (1996). Облик руковети у стваралаштву Мокрањчевих претходника и савременика. У Драгослав Девић и др. (уред.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин: Мокрањчеви дани, 93–119.
- Милошевић, Владо. (1954). *Босанске народне пјесме I*. Бања Лука: Народни музеј – Одјељење за музички фолклор.
- Николић, Милоје. (1995). Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (први део). *Нови Звук (6)*, 111–122.
- Николић, Милоје. (1996). Руковети и сродне форме у српској хорској музици после Другог светског рата (други део). *Нови Звук (7)*, 47–62.
- Николић, Милоје. (1997а). Прилог истраживањима форме Мокрањчевих руковети. У Драгослав Девић и др. (уред.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин: Мокрањчеви дани, 21–37.
- Николић, Милоје. (1997б). Кола Јосифа Маринковића - пут ка форми руковети. У Драгослав Девић и др. (уред.), *Симпозијум Мокрањчеви дани 1994–1996*, Неготин: Мокрањчеви дани, 121–128.
- Савић, Немања. (2001). *Хорови Владе Милошевића*. Бања Лука: Музичка школа *Владо Милошевић*.
- Стевановић, Ксенија. (1999). Текстуално-музичка драматургија Руковети. *Нови Звук (14)*, 101–114.

SUMMARY

THE SIXTH GARLAND BY VOJIN KOMADINA

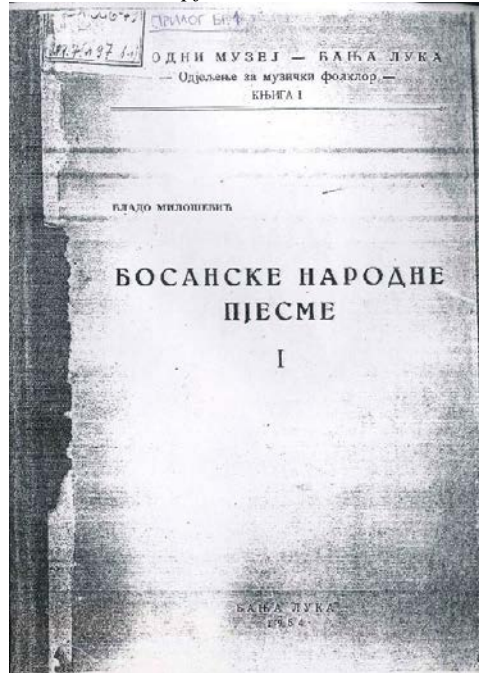
MA Ljiljana Vojkić

Vojin Komadina, as the author of *Garlands* belongs to the continuation of Serbian vocal tradition of 'garland work'. The work has been perceived in the context of a kind of reliance on the model of Mokranjac's garlands' (Николић, 1997a). In addition, the process of its creation is being reconstructed in all phases, from the selection of folk songs, text reductions, their mutual relation, the influence to the form of *Garland* and each individual song, the composer's attitude to a citation and its treatment as well as to the link with its folk tradition.

Key words: Vojin Komadina, *The Sixth Garland*, folklore material, 'ecological' approach

PRILOG:

Primer 1

Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme*

Primer 2

Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme: Podkozarje*

Подкозарје, моје поље равно,	Како ћу ти јадно плода дон'јет?
Шену жола лијепа дјевојка,	Када буде цв'јетак цватаво.
Кад је млепу дјевојка пожелла,	Свако ће се брдо веселити,
Поље јој је тихо гонсрило:	"А ја, поље, морам заллапати;
"Ој дјевојко, лијепа дјевојко,	А ти ћеш се млада обзирати
Што си мене јадна огољела?"	Кад кроза ме млада ти путујеш,
Јадно чекам зиме и снџега,	А у мени никог цв'јета нема
Ште ћу јадно пропасти од леда,	Да окитиш себе и драгога.
А; у тебе угријана соба,	Онда ћеш ме јадна преклињати
Себа ће ти плућа развијати,	Што ти нисам никог цв'јета
А ја ћу се јадно смрзивати.	дало

Да окитиш себе и драгога".

Пјевао Мато Павловић, Сасина, 1953 год.

Primer 3Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme: Evo braće*

Агино Село - Ђива Лука

♩ = 60

Е - во бра - ће е - во бра - ће,
 е - во бра - ће је - драг до дра - го - га.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef, 3/8 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as quarter note = 60. There are some handwritten annotations above the notes, including 'v' and 'y'.

Ево браће, један до другогa, Ми у туђе добро не дирамо,
 Погин'о би један за другогa. Δ без крви свога не пуштамо

Пјевао Јован Десниговић, Агино Село, 1949 год.

Primer 4Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme: Djevojka sam*

Трпачи

♩ = 100

Дје-вој-ка сам на све ми се жа-лује.
 Јер ја не знам ће мој драги ста-нује.
 Ће л' ста-нује, коју л' драгу милује.
 Доћ' ће вр'јеме, и сам ће се кајати
 На ће доћи под мој пенџер плакати.
 Ја му нећу ни за сузе кајати,
 Већ ћу му се са пенџера смијати.

Detailed description: The image shows a single staff of musical notation in treble clef, 3/8 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The melody is written across the staff with lyrics underneath. There are some handwritten annotations above the notes, including 'o' and 'a'.

Пјевала Санка Милошевић, Трпач, 1952 год.

Primer 5Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme: Bela vila*

Горско Раткова - Кола

Музички примерак за 'Бела вила' у 3/4 такта, темпо 100. Музика је у Г-мајору. Текст је у Кирилицу.

Бела вила граде сбирала
 На ономе коњу Стојанову.
 „Мекај, вило, да отпочинемо!“ -
 „Није мени до отпочињања,
 Стара ми је на умору мајка.“ -
 „Нека умре, и горе јој било.“

Пјесала група пјевача, Гор. Раткова, 1940 год.

Primer 6Vlado Milošević, *Bosanske narodne pjesme: Hajd' u kolo*

Мрчевић - Ђос Градишка

Музички примерак за 'Хајд у коло' у 3/8 такта, темпо 168. Музика је у Г-мајору. Текст је у Кирилицу.

Хајд' у коло ко ј' за коло,
 А ко није, нек' не иде.
 Хајд' за гору, за зелену,
 Хајд' за гору, за зелену,
 Хајд' за гору цв'јеће брати,
 Хајд' за гору цв'јеће брати.

Пјевас Ђуро Стојановић, Мрчевић, 1940 год.

ОБЛИКОТВОРНИ ПРИНЦИПИ И ПРОГРАМСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ У ДЈЕЛИМА КОМПОЗИТОРА РУСКЕ НАЦИОНАЛНЕ ШКОЛЕ

мр Биљана Штака

УДК: 781.21

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

Прегледни научни чланак

Сажетак: На почетку рада, кроз одабрана дјела: Оркестарска фантазија *Ноћ на Голом Брду* М. Мусоргског, Симфонијска слика *У степама централне Азије* А. Бородина, Увертира-фантазија *Ромео и Јулија* П. И. Чајковског и Симфонијска свита *Шехерезада* Н. Римског-Корсакова, пажњу ћемо усмјерити на сагледавање развоја *симфонијске поеме*, као форме типичне за програмску музику романтизма. Прожимање облика и жанровских одређења: *оркестарска фантазија*, *симфонијска слика*, *увертира-фантазија* и *симфонијска свита*, указују на богатство и разноврсност облика и жанрова симфонијске програмске музике и колики значај и утицај на свако одабрано дјело имају таква специфична жанровска одређења и квалификације. Кроз примјену главних *обликотворних принципа: контраста, симетричности и пропорционалности*, те основних *принципа развоја* као што су *мотивно-тематски* и *принцип "расцвјетавања"* и *секвенционалног развоја широких мелодијских слојева*, уочићемо заједничка формално-структурална обиљежја, изражена у свим наведеним дјелима. Здружено дјеловање оба основна принципа изградње музичких облика (*архитектонског и еволуционог*) створило је могућност усклађивања програмског и музичког садржаја и настанак специфичних прожимајућих облика.

Кључне ријечи: обликотворни принципи, оркестарска фантазија, симфонијска слика, увертира фантазија, симфонијска свита.

Симфонијска поема, развој и формална грађа

Друга половина XIX вијека је вријеме када наука, култура и умјетност доживљавају свој процват мијењајући слику европске музике. Многи од народа који су до тада своју музичку културу обликовали претежно под утицајем италијанске, њемачке или француске музике, налазе могућност и начин да новим, снажним и дубоко оригиналним дјелима својих композитора унесу у европску музику препознатљиве и нове црте. Јавља се занимање за фолклор, оживљено општим романтичарским правцем. Биљеже се народне мелодије, легенде, приче; проучавају се народни обичаји и рукотворине; народни напјевы се издају у збиркама...

Романтизам је објавио нови садржај, а њему је требао и нови облик. Промјенљивост и наглост својих емоција композитори су покушали уобличити помоћу калуца класичних инструменталних облика, али убрзо су пронашли и нове путеве: сачувавши обиљежје синтетичности настао је тип програмског оркестарског дјела који се, на линији стваралачке дјелатности Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869), Листа

(Franz Liszt, 1811–1886), Р. Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949) и неколико великих словенских композитора: Сметане (Bedřich Smetana, 1824–1884), Римског-Корсакова (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908) и Бородина (Alexander Porfirjevich Borodin, 1833–1887), конкретизовало у облику једноставачне оркестарске композиције - *симфонијске поеме*. Програмске садржаје симфонијских поема композитори су црпили из различитих извора. Понекад су их саопштавали слушаоцу писаним коментаром, а могао је бити изречен и самим насловом дјела. Програм је често коришћен из неког литерарног дјела (у почетку из поезије, а касније и из прозе), а нису ријетки ни садржаји који се темеље на историјским догађајима, легендама или на појединим ликовним остварењима. Као неисцрпан извор инспирације јављају се елементи из природе тј. свијета који нас окружује.

Симфонијска поема нема своју одређену формалну шему. Неке форме показују сличност са проширеним, слободно схваћеним сонатним обликом или сонатним циклусом, а неке са рондом, пјесмом и варијацијама. Свима је заједничко изграђивање форме која представља вјерни одраз програмске идеје и садржаја. Због тога теме или групе тема немају у овом облику оно значење у обликовању става као на примјер у симфонији. Теме и мотиви овдје су носиоци ванмузичког садржаја, а не елементи архитектонске изградње, а тонско сликање, музичка симболика и примјена лајтмотива су основна средства помоћу којих композитори описују програмска дешавања.

Иако је формална грађа симфонијске поеме условљена првенствено програмским садржајем, ипак се из проучавања различитих извора и из њихових досадашњих теоријских и аналитичких разматрања могло доћи до неких (најчешће примјењених) облика или форми систематизованих на слиједећи начин:

1. Форма сонате

- *Увод* (углавном у лаганом темпу) може и изостати.
- *Експозиција*: постављање двије до три тематске групе које међусобно контрастирају.
- Развојни дио: извођење тематског материјала у слободној музичкој обради.
- *Реприза*: поновно увођење експозиције често у скраћеној или нешто измијењеној форми и
- *Кода*

2. Облик пјесме из два дијела

- *Главни дио (А)* - са једном или двије теме
- *Средњи дио (Б)* - без самосталне тематике
- *Реприза* - са углавном скраћеним главним дијелом и
- *Кода*

3. Облик пјесме из три дијела

- *Главни дио* - већином у приказу **а-б-а**
- *Средњи дио* са самосталном тематиком
- *Реприза* главног дијела и
- *Кода*

4. Менует и скерцо

- *Главни дио* - као код пјесме из три дијела (**а-б-а**)
- *Средњи дио* - са властитом тематиком, већином означен као *Трио*
- *Главни дио (Da Capo)* са или без коде.

5. Рондо

- Шема рондо-структуре углавном гласи: **А-Б-А-Ц-А-Б-А** што значи: главној групи са „рондо-темом“, која се често понавља, супростављају се двије или више “међугрупа”- дијелова са властитом тематиком, при чему ти дијелови углавном имају карактер “проласка”.

Многе симфонијске поеме налазе се на прелазу између симфоније и музичке драме - посебно по техници употребе лајтмотива. Ипак, неки композитори у својим симфонијским поемама се ограничавају само на стварање општег расположења.

Специфична жанровска одређења као врста и начин музичког изражавања

Велики значај и утицај на свако одабрано дјело имају специфична жанровска одређења и квалификације изражене кроз њихове називе (*фантазија, слика, увертира-фантазија, свита*). Они су првенствено производ композиторове инвенције и субјективног доживљаја одређеног дјела, а потом и додатни начин да се кроз таква одређења дјело конкретније „освијетли“ и детерминише, те слушаоца додатно инспирише или заинтригира. Иако им је форма одређена ванмузичким елементима (програмским садржајем), ипак у свим наведеним дјелима запажамо црте познатих формалних типова - прије свега сонатног облика или сонатног циклуса.

На примјер, у симфонијској поеми *Ноћ на Голом брду*¹, назив *оркестарска фантазија* (као ближе и јасније одређење) више се односи на саму тематику и расположење у оквиру дјела, као својеврсна умјетничка аутосугестија ствараоца, него што утиче и одсликава

¹Оркестарска фантазија *Ноћ на Голом брду* је тонски приказ сабласне ноћи у којој демони и духови из народне фантазије оргијају док их не растјерају звона најављујући свитање. Изворна мелодија и маштовита инструментација описују кошмар и помало наивну стравичност из народне приче. Четири тематска одејка:

– *Скуп вјештица* – *Долазак Сатане* – *Црна миса* и – *Шабаш* (игра вјештица), формално су заокружени кроз слободни *sonatni allegro*.

промјене у оквиру структуре и облика симфонијске поеме. Из познатих сазнања о овом облику јасно је да слободан облик фантазије не значи хаотичност и одсуство органске повезаности, већ се она често и јасно ослања на познате формалне принципе. Обзиром да је у формалном погледу нарочито блиска облику сонате у једном ставу, своју „фантастичну причу“, базирану на народној легенди² композитор је умјешно и лако смјестио у оквире једне праве и типичне „фантазије“ која, слиједећи програмску замисао, одише управо „фантастичним“ музичким угођајима.

Сличну појаву имамо и у Бородиновој симфонијској слици *У степама централне Азије*³. Тешко би се и једно другачије жанровско одређење боље уклопило и већ на самом почетку (још у наслову) јасније одредило врсту и начин музичког изражавања. Јер управо „слика“⁴ коју носимо са собом, након само једног слушања композиције, производ је намјере и начина на који аутор остварује своју имагинацију стварајући једно овакво дјело. Тренутак који траје као вјечност, остаје „визуелно“ забиљежен као слика, а све уз помоћ музичке и умјетничке имагинације. Тек након објављивања програма, постало је јасно да, практично, сваки

²На вече уочи Светог Јована – 23. јуни, према руском предању, Чернобог (Сатана) и његове вјештице, чаробњаци и зли духови, сакупљају се на Голом брду (планина Триглав близу Кијева) бдијући цијелу ноћ. Наредни – 24. јуни је дан гозбе којом се слави рођење Св. Јована Крститеља. По фолклорној традицији, ноћ прије се сматра временом магије. Прича *Ноћ Светог Јована* Николаја Гогоља и музика *Игра смрти* Франца Листа били су инспирација за настанак симфонијске поеме *Ноћ на Голом брду (Ивањска- Ивањданска ноћ на Голом брду, Иванова ноћ на Љиссой горе)*.

³Настанак симфонијске слике *У степама централне Азије* везује се за 1880. годину и церемонију обиљежавања 25 година владавине цара Александра II на руском пријестољу. Планиране свечаности обухватале су историјски приказ са оригиналном музиком неких од најеминентнијих руских композитора међу којима се нашао и сам Бородин.

⁴Уочавамо веома једноставну програмску основу; “пред очима” слушалаца пролази источњачки караван под пратњом руских војника у једној од степа централне Азије;

- *Из тишине и монотоније степа централне Азије зачуо се непознат звук мирољубиве руске пјесме.*

- *Из даљине најављује се долазак коња и камила, а чују се и необични и меланхолични тонови оријенталне мелодије.*

- *Караван се приближава праћен руским војницима и наставља сигурно свој дуги пут кроз непрегледну пустињу.*

- *Одлази све даље и даље и полако нестаје...*

- *Мирни напјеви (мелодије) руске и азијске теме спајају се у јединственој хармонији и сливају у општи склад, а одјеци им се дуго чују у степи.*

- *Караван полако нестаје у даљини...* Овај програм је објављен 1882. године и од тада постаје саставни дио самог дјела.

моменат и покрет имају своје конкретно значење⁵. Најближи начин овакве музичке обраде програма јесте тонско сликање или дескрипција (описна, илустративна музика). Та имитација је у извјесној мјери музички стилизована и комбинује се са аналогijом као даљим извором музичких симбола.

Детаљно описивање програма, које је карактеристично за оба наведена дјела, остварено је како *тонским сликањем* тако и *употребом лајтмотива*. Додамо ли као заједничку карактеристику и избор програма (композитори замисао везују за природу, обogaђујући је „нестварним“ и „легендарним“) јасно је да одабир наведених дјела управо упућује на једну врсту програмске концепције која је обрађена сличним и специфичним начинима разраде и програмског музичког изражавања.

Избор наредна два дјела (увертуре-фантазије *Ромео и Јулија* и симфонијске свите *Шехерезада*) за циљ има да представи сасвим различит приступ и начин презентовања програма који почива на темељима већ постојећег литерарног дјела - драме и народне приповјетке (Шекспировог дјела *Ромео и Јулија*⁶ и збирке источњачких легенди *Хиљаду и једна ноћ*⁷).

Увертира-фантазија *Ромео и Јулија*, конструисана као слободни облик сонатне форме са уводом и кодом, настала је вјештим спајањем Шекспирових најпознатијих сцена. Јасна логика сонатне форме у потпуности је одговорила задатку и основном смислу Шекспирове трагедије⁸, док је пут стварања увертире-фантазије био нешто тежи и

⁵Нпр: високи једнолични тонови виолина вјерно и сугестивно дочаравају непрегледност и једнобојност азијске степе тј. њену тишину над којом се појављује „дашак“ руске пјесме и меланхоличних звукова оријенталне мелодије; пицикато фигуре у нижем регистру представљају сигурну неујурбану кретњу каравана на свом путу преко неизмјерне пустоши, а коначно спајање двије мелодије у контрапункту чине визију империје цара Александра више идеалном него стварном.

⁶„Идеја Шекспирове трагедије *Ромео и Јулија*, побједа љубави над мржњом, остварена кроз трагичну концепцију борбе старог-одживљеног и новог-надолазећег, испољила се у великом покрету хуманизма шекспировске епохе. Огроман степен утицаја трагедије се објашњава „изванвременским“ конфликтом, борбом „нових хероја“ за срећу, против мржње и жеђи за рушењем“ (Григорович, Андреева, 1990: 254).

⁷Инспирацију за своју симфонијску свиту *Шехерезада*, Римски-Корсаков је пронашао у чувеном дјелу арапске књижевности, збирци прича *Хиљаду и једна ноћ*. Ту збирку чини мноштво прича које су настајале у различитим вијековима и на различитим мјестима. Неке од њих настале су у Багдаду средином VIII вијека, неке у Персији у IX вијеку, док су оне поријеклом из Каира писане од XII до XIV вијека (Makdisi, Nussbaum, 2008: 14).

⁸У идеално јасној форми тог дјела код Шекспира је кориштен *принцип динамичног понављања*; нпр. сцене Ромео и Јулије на балкону (II чин), у спаваћој соби (IV чин), битка (I и III чин), сцена у хелији оца Лоренца (II и III чин), што изазива аналогiju са динамичном репризом сонатне форме.

тако постао предмет темељног посла композитора, о чему свједоче и бројне прераде овог дјела.⁹ Сиже *Ромеа и Јулије* отварао је могућност стварања “трагичног” музичког дјела и врло брзо, потпуно јасно, откривамо метод програмског симфонизма¹⁰ својствен скоро свим програмским дјелима Чајковског. *Симфонијска форма са конфликтном драматургијом* била је коначно достигнуће Чајковског у оквиру овог дјела. *Увертира*, као општи назив за уводну музику пред опером, у овом дјелу односи се на *увод у драму* и замишљена је као самостална композиција. Њено прожимање са *фантазијом* (у самом наслову) додатно обогаћује и распламсава стваралачки набој композитора, а инспиративно утиче и на машту слушаоца. Сродност са симфонијском поемом је и овдје евидентна, тако да је тешко повући границу између та два облика. Ако прихватимо чињеницу да увертира, по правилу, има сажетију и строжију форму (обично сонатну), за разлику од шире и слободније конципиране симфонијске поеме, јасно је откуд та потреба за њеним жанровским комбиновањем са фантазијом, јер се ради о слободније обликованој сонатној форми која је захтијевала и шири и еластичнији оквир. Ово дјело можемо посматрати као типичан примјер који указује да мјера успјешности програмског дјела ипак лежи у његовој чисто музичкој вриједности, при чему се програм јавља као помоћно средство да се ауторова замисао потпуније схвати.

Као обимније и захтјевније програмско дјело, у односу на претходна, појављује се и симфонијска свита *Шехерезада*, која указује на могућност другачије конструкције програмских облика. Програм¹¹ којим се Корсаков руководио при компоновању *Шехерезаде* састојао се од неповезаних епизода и слика из збирке *Хиљаду и једна ноћ*, распоређених у сва четири става свите и насталих као резултат постојане композиторове тежње за дочаравањем источњачких и фантастичних угођаја. Нит која повезује ове слике и фрагменте представљају кратки

⁹Трећа, дефинитивна верзија, коначно уведена у концертни живот, најсавршенија је варијанта у којој је нађена лаконска форма и строга логика градње.

¹⁰Изражавање суштине литерарног дјела у музичкој форми специфичним музичким средствима. У *Ромеу и Јулији* Чајковски је оживио основне водеће снаге Шекспирове трагедије, представио је њихове сукобе и трагичан расплет тј. музички је изразио централну идеју трагедије.

¹¹На партитури композитор је исписао сљедећи програм: „*Султан Шахријар, убијећен у женску подмуклост и невјерство, заклео се да ће сваку своју жену убити послје прве брачне ноћи. Шехерезада, везирова кћи која се удаје за султана женомрца, спасила је свој живот тако што га је успјела заинтересовати за приче које му је причала сваке ноћи (укупно 1001 ноћ). Увијек знатижељан да чује крај приче, султан је наново одгађао извршење казне и коначно је потпуно одустао од тога. Шехерезада му је причала многе чудновате бајке, употпуњене и обогаћене са поемама и лирским пјесмама, преплићући тако бајку са бајком, причу са причом, прозу са поезијом”* (Розанова, 1986: 279)

уводи I, II и IV става и *соло епизода* у оквиру репризе сонатног облика III става, написани за соло-виолину и у програмском смислу представљају сáму Шехерезаду (теме *Шехерезаде*). Исто умјетничко значење има и *епилог* у IV ставу. Композитор је своје дјело скромно назвао *свитом*, мада се са таквом жанровском квалификацијом тешко у потпуности сложити, јер дјело повремено садржи типична обиљежја и других форми (концерта, виолинског концерта, симфоније) па можемо говорити и о појави *прожимања жанрова*. Ако узмемо у обзир димензије и ширину дјела (који свакако превазилазе оквире свите), као и чињеницу да су сва четири става тематски и музички садржајнија и богатија у односу на ставове свите, а при том и повезана једном програмском замисли и заједничким тематским музичким материјалом (спаја их неколико тема заједничких за све дијелове), долазимо до закључка да је свита заиста скроман и можда не у потпуности адекватан назив за једно овакво дјело. Овоме иду у прилог и монументалне и необичне теме *Шехерезаде* које се тешко могу довести у везу са представом о форми свите (евидентно је и одсуство “играчког” у оквиру ставова). Стално присутни типични знакови и обиљежја симфоније (четири става и обилато коришћење сонатне форме) дали су за право да се *Шехерезада* назове *симфонијском свитом* или чак *програмском симфонијом* састављеном од четири става.¹² Наведени наслови ставова само на први поглед изгледају сасвим довољни да воде слушаоца до необичних ноћних ликова Шехерезадиних

¹²Треба напоменути да је првобитна замисао композитора била да дијелове (ставове) свите дефинише и назове у складу са њиховим музичким карактером: I став – *Preludij*; II – *Balada*; III – *Adagio* i IV – *Finale*. У писму Глазунову (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в, 1865–1936), датираном 7. јула 1888, композитор поново истиче да дјело нема одређени специфичан програм, те да би ставове могао окарактерисати и као: I став - *Прелудиј*; II – *Приповјетка (Расказ)*; III – *Сањарење* и IV – *Забава на Источном фестивалу (Багдадски карневал)*. Ипак, одлучујући је био савјет и приједлог Лјадова (Анато́лий Константи́нович Ля́дов, 1855–1914) да једно такво програмско дјело, инспирисано *Причама из 1001 ноћи*, неминовно захтијева ванмузичке тј. програмске називе његових ставова. Које су то сцене и приче из наведене збирке инспирисале Корсакова, видљиво је из наслова ставова свите који су се појавили у првој публикацији, као и из објављених дијелова композиторових разговора са пријатељима:

1. *Море и Синдбадова лађа* (прича о Синдбаду-морепловцу који својим бродом полази на пустиловно путовање)
2. *Прича о принцу Календеру* (базира се на причама принца Календера о чудима које је видио током својих лутања)
3. *Царевић и принцеза* (лирска сцена - прича о малом принцу и принцези)
4. *Багдадски празник и брод који се разбија о стијену са бронзаним коњаником* (двје самосталне приче).

Ипак, композиторова аверзија према претјерано дефинисаном програму рада на крају га је навела да уклони све сугестије које су требале бити садржане у наслову сваког става и да конкретније и детаљније идеје препусти вољи и расположењу сваког слушаоца.

прича. Ближим посматрањем постаје јасно да су то само наговјештаји чији је задатак да развијају и воде машту слушаоца према његовом сопственом осјећају и нахођењу. Управо то је и била намјера самог композитора па је једном приликом и објаснио: “Приликом компоновања *Шехерезаде* хтио сам тек незнатно да управим машту слушаоца на онај пут којим се кретала моја сопствена фантазија, остављајући детаљније представе вољи и расположењу сваког понаособ. Желио сам само да слушалац првенствено понесе утисак да се ради о несумњиво источњачком казивању неких бројних и различитих чудеса из приповјетки, а не просто о четири музичка става изведена један за другим и компонована на заједничке теме. Зашто у овом случају моја свита заправо носи име “*Шехерезада*”? Зато што ово име, синоним за “1001 ноћ”, код сваког човјека изазива асоцијације и представе везане за исток и чудеса из приповједака, а што, осим тога, неке појединости везане за начин музичког излагања дају наслутити да све те различите приповјетке прича иста особа – *Шехерезада* која је својим причама успјела забавити свог страшног мужа” (Римски-Корсаков, 1955: 167).

И у овом избору, заједничка нит која повезује и ова два дјела лежи, како у избору програмског садржаја, тако и у начину презентовања тог програма, при чему његово “сликање” не иде у детаље; избјегава се претјерано дефинисани програм, а конкретније и детаљније идеје препуштене су вољи и расположењу сваког слушаоца.

Обликовање форме, специфичности и прожимања

Једно од основних и заједничких естетских обиљежја и осјећања, изражених у свим наведеним дјелима, огледа се у примјени главних обликотворних принципа: *принципа контраста, симетричности и пропорционалности*. Разнолик тематски материјал, заокружење облика увођењем репризе те умјерена и прилагођена дужина трајања одсјека, основна су обиљежја наведених композиција настала управо примјеном ових принципа. Услед програмске условљености, наведене појаве сагледавамо и доживљавамо уз примјену мањих или већих одступања и специфичности везаних за свако дјело понаособ, а као резултат учоавамо и настанак необичних *прожимајућих облика* који се јављају из потребе композитора да што вјерније изрази сиже дјела. Рјешење коме се често прибјегава је и *метод интерполирања* појединих одсјека из једног облика у други.

Издавајемо најчешће примјењиване поступке којима су композитори прибјежавали са намјером да дочарају одређене појаве и расположења, а који су истовремено утицали на обликовање форме доводећи до мањих или већих помјерања граница облика и њиховог прожимања. Тачније, усклађивањем програмског и музичког садржаја настајали су специфични облици. Нпр:

- *Двострука експозиција I теме* у оквиру *sonatnog allegro*, као спољашњег оквира оркестарске фантазије *Ноћ на Голем брду*, условљена

је првенствено покушајем композитора да дескриптивним музичким средствима изрази драматичност која расте доласком све већег броја демона и вјештица.

- *Појава III теме* (са три тематска одсјека различите садржине) на мјесту *завршне групе* сонатног облика, са изразитим полифоним начинима обраде тематског материјала, такође је програмски условљена; да би описао и дочарао величање и славу Сатане, композитор се одлучио да уведе нов и изразит тематски материјал (као III тему).

- Облик *варијација*, у оквиру *уводног одсјека развојног дијела*, нашао је своје мјесто при описивању петоструког преображења Сатане.

Могло би се рећи да је формално рјешење композиције подстакнуто, ако не и условљено, програмском основом којом се Мусоргски користио. Инспирисан руском легендом о Светом Јовану, као и причом Николаја Гогоља о овом свецу, композитор у фокус збивања ставља пагански ритуални обред и цјелокупну атмосферу таквих окупљања. Стога и карактер ове музичке композиције у великој мери одсликава атмосферу паганства, ритуалног, фантастичког и магијског, што се огледа и у његовој формално-драматуршкој структури¹³.

У оквиру Бородинове симфонијске слике *У степима централне Азије*, под утицајем специфичног програма, *облик пјесме*, прожима се са *сонатним обликом*, градећи *слободни битематски облик сродан дводјелној пјесми*. Двије теме (*руска и азијска*), као у експозицији сонатног облика, интерполиране су у први дио композиције, градећи специфичну форму¹⁴ са обиљежјима и једног и другог облика. Потом, појава *моста*, са новим тематским материјалом, још више истиче описану сродност са сонатним обликом. Други (средњи дио Б), као одсјек без самосталне тематике, овдје је типичан “програмски одсјек” чији је задатак да опише долазак каравана. У њему лежи специфичност читаве форме која се базира на двије супростављене теме, повезане прелазима (мостовима) јединственог музичког и програмског садржаја. Динамичка градација у оквиру мостова, као прелазних одсјека, основно је дешавање и један од главних начина остваривања тог програмског задатка. Уз помоћ динамике, агогике, артикулације и других необичних начина у карактеру извођења, композитор је успио довести караван сасвим близу слушаоцу, а потом га, на исти начин, и удаљити од њега. У репризи издвајамо и поступак *контрапунктског спајања* дотад супростављених тема, као начин на који се најлакше и најбрже превазилазе супротности и успоставља завршни склад.

Увертира-фантазија *Ромео и Јулија*, конструисана као *слободни облик сонатне форме са уводом и кодом*, настала је вјештим спајањем

¹³ <http://www.britannica.com/topic/Night-on-Bald-Mountain-by-Mussorgsky>, приступљено јануара 2021. године.

¹⁴ Дводјелност је изражена у сфери тематике (као у експозицији сонатног облика), а тродјелност у сфери архитектонике у виду заокружења цјелине помоћу репризе.

Шекспирових најпознатијих сцена. Кроз коралну скрушеност почетног дијела композитор нас уводи у љуте окршаје охолих породица Капулета и Монтегија (Capuleti, Montecchi), непратећи у потпуности радњу комада, са циљем да музички репродукује емоционални утицај драме као цјелине и без илустровања “сцену по сцену”. Иако га је композитор описао као *фантазију-увертуру* (или *увертуру-фантазију*), дјело је формално осмишљено као симфонијска поема, јер прича о Ромеу и Јулији била је идеална основа за овакву врсту музичког третмана. Свађа између двије ривалске куће Монтегија и Капулета директно је „позвала“ композитора да замисли моћну, ватрену и живу *прву тему*, док је велика љубав Ромеа и Јулије инспирисала “групу тема” топлог, лирског карактера - као *другу тему*. Сљедећи контраст могао је бити постигнут једино темом духовне природе¹⁵ која симболички приказује оца Лоренца (Lorenzo) и тајни брак који је посветио уједињење љубавника.

Специфичности у оквиру формалног обрасца овог дјела Чајковски је смјестио у оквире *увода* и *репризе*. Поред значајне програмске улоге која је припала *уводу* (представљање и упознавање са једним од главних ликова дјела - оцем Лоренцом), подсећамо и на његове значајне димензије (111 тактова), необичну формалну грађу и структуру (а б а¹ б¹ а²), као и неоспоран тематски значај (постојање двије теме које, као лајттеме, дају подједнак значај и важност овом уводном одломку у односу на остале градивне одсјеке). Чињеницу да програмски садржај неријетко и у великој мјери учествује у обликовању форме и формалних образаца појединих одсјека, па и читаве композиције, допунићемо и примјером како утврђени програм може да утиче и на тонална, па и хармонска кретања у оквиру дјела. Утисак да је „еолско звучање“ у оквиру *фис-мола*, као „доминантно иступање” на самом почетку дјела, композитор изабрао са разлогом, резултирао је чињеницом да корална мелодија, повјерена кларинетима и фаготима, звучи чисто и узвишено одсликавајући духовност и лик оца Лоренца. Заокруженост *увода*, као посебне цјелине већег обима и дефинисаног облика, садржаја и програмског значаја, потврђује се и кроз појаву *кодете увода*.

Уобичајено значење *репризе* мијења се увођењем *другог развојног дијела*, чиме она постаје нова напета фаза развоја инструменталне драме и трагична кулминација читавог дјела, одвијајући се истовремено са расплетом дјела. Овакав развој музичког тока условљен је првенствено програмским садржајем и резултирао је појавом *симфонијске форме са конфликтном драматургијом* у оквиру које откривамо *метод програмског симфонизма*. Потпуно сажимање прве теме у репризи још више истиче значење друге, која овдје добија савршено нови, трагични карактер. Преобраћање лирског, „свијетлог“ облика у трагични, несумњиво представља једну од важнијих карактеристика зрелог симфонизма код Чајковског. Важно је споменути и то да је Чајковски у овом дјелу, кроз три фазе програмског „тонског причања“, успио

¹⁵ Корална тема увода (фатумска).

сјединити уопштеност инструменталне и конкретност сценске музике. Тај начин (облик) катастрофе и смрти композитор је ријешио не само симфонијски него и кроз “оперско” поимање; у моменту “пробоја” тема у репризи: друге (теме љубави), уводне (коралне) и прве (теме мржње), композитор као да води изражајни “оперски речитатив”.

Као специфичан облик, настао усклађивањем програмског и музичког садржаја у оквиру II става симфонијске свите *Шехерезада*, издвајамо *слободну тродјелну форму* (АБА) у оквиру које су дијелови изграђени у облику *тема са варијацијама*. Прожимање се овдје одвија на релацији *облика пјесме* и *варијација*, што је условило и појаву *дуплих варијација*. Приче принца Календера, као основни наративни елемент овог става, своје остварење, у музичком и формалном смислу, нашле су управо у облику варијација, а веза са главним актерима дјела, Шахријаром и Шехерезадом, остварена је кроз тродјелност форме. Овдје можемо додати и појаву *сонатног ронда са интерполираним елементима сонатног облика*¹⁶ (уочену у II и IV ставу ове свите). Услјед примјене *цикличног* и *принципа реминисценције*, који подразумевају увођење и експлоатацију већ познатих тематских цјелина, њихових дијелова или споредних-пратећих мотива, *III тема* у оквиру *сонатног ронда* није била одговарајуће рјешење. Еластичнији оквир давао је интерполирани *развојни дио*, базиран на три уобичајена одсјека. Захваљујући тако широко постављеној концепцији, у оквиру *централног одсјека развојног дијела*, своје мјесто су нашле различите теме и њихови дијелови, као *епизоде* већ познатог, доживљеног музичког материјала.

Појава коју бисмо такође могли истаћи као често коришћену у техници компоновања композитора руске националне школе, а коју уочавамо и у завршном ставу свите *Шехерезада*, јесте примјена *варијабилних метара*. Иако квадратна структура, са двотактом као основном метричко-формалном цјелином, доминира микро-структуралним планом IV става, прилагођена композиционој техници Римског-Корсакова, ипак добија особена својства кроз примјену *варијабилних метара* односно разбијањем симетрије честим промјенама такта. Додамо ли овој појави и *контрапунктско спајање* двије теме уз примјену *битоналности* и *полиметрије*, добићемо слику изразито сложеног музичког ткива, у програмском смислу везаног за атмосферу празничног весеља у Багдаду.

Након сагледавања специфичности везаних за свако дјело понаособ, пажњу ћемо усмјерити и на *увод* и *кodu*, посматрајући их као саставне дијелове облика програмске оријентације. У композицијама програмског националног романтизма *увод* је најчешће заокружена музичка цјелина

¹⁶ Увођење развојног дијела на мјесто III теме (Ц) сонатног ронда је појава која није била ријетка ни у доба класичара. Тиме се рондо, на свом развојном путу, још више приближио сонатном облику. Често се карактеристике *ронда* и *сонатног облика* толико преплићу да те ставове можемо подвести под обје ове формалне шеме.

израженог програмског значаја. Као *пролог*, често подсећа да листу ликова у опери, што свакако може наговјештавати и сценичност дјела. То је посебно изражено у *прологу* симфонијске свите *Шехерезада*, јер се одмах на почетку дјела сусрећемо са необичном и неуобичајеном обрадом тема (у уводу, композитор нам представља главне ликове читаве збирке). *Увод* се у овом дјелу појављује као „извор“ одакле је „потекла“ читава музичка прича, док у увертири-фантазији *Ромео и Јулија* увод има сасвим другачије значење. У оба случаја, теме и фрагменти увода се појављују као реминисценција у току читавог дјела доводећи до *вишег ступња повезаности увода са обликом или циклусом*. У функцији завршног заокружења облика, као редовна појава, истиче се *кода*. Услед већ описаних појава и промјена насталих у оквирима *репризе*, изражених у појави *симфонијске форме са конфликтном драматургијом*, *кода* добија на значају и углавном се појављује као *развијенија кода*. Такве *коде* најчешће користе елементе једне или обје теме (често и материјал из других одсјека) и углавном садрже, као и *развијени дио*, три одсјека. Издвојићемо и појаву *коде* која је у цјелини заснована на новом тематском материјалу и као таква, настала првенствено као резултат програмског садржаја. Уочили смо је у фантазији *Ноћ на Голом брду*, а њена необична грађа и специфичан садржај резултат су увођења двије сасвим нове и изражајне теме са дефинисаним програмским значењем (лајттема IV – *Растјеривање духова ноћи* и лајттема V – *Свитање*). Због тога се оваква *кода* доживљава као сасвим нов одсјек.

Закључна разматрања

Након сагледавања узајамних веза и утицаја специфичних жанровских одређења и прожимајућих облика на еластичност унутрашњег обликовања и настајање различитих рјешења спољашњих формалних образаца, те сагледавања специфичности везаних за свако дјело понаособ, можемо закључити да је начин обликовања наведених програмских дјела првенствено проистекао из потребе композитора да што вјерније изрази сиже дјела. Форма, којој се најчешће прибјегавало, је истовремено и врста стваралачког приступа и поимања одређене идеје. Класичне облике попут *облика пјесме, теме са варијацијама, ронда, свите, сонатног облика*, композитори су користили као еластичан оквир у који су уносили и смјештали различите програме и садржаје. Границе тих оквира су се могле значајно мијењати и помјерати, задирући тако у друге облике тј. интерполирајући у свој оквир њихове поједине дијелове или одсјеке. Тако су настајали нови облици, изграђени на принципу већ постојећих, остављајући ствараоцима слободу музичког обликовања као и начин презентовања програма. Често је управо начин изношења фабуле и приче утицао на већа или мања помјерања тих граница облика. Тако и реприза често постаје виши и важнији степен развоја, са смјеном кулминационих

момената са расплетом, што је у блиској вези са појавом драмског симфонизма.

Сагледавајући основне *принципе развоја тематског материјала* (кориштене у разради тематског материјала наведених дјела), можемо их окарактерисати као:

- *мотивно-тематски принцип* (базиран на развоју тематског материјала из само једног- иницијалног мотива чија сложена структура омогућава његово даље вишеструко „цијепање“ и дијељење) и

- *принцип „расцвјетавања“ и секвенционог развоја* широких мелодијских слојева који подразумева изградњу „тема дугог даха“. Руске теме „дугог даха“¹⁷ своје упориште имале су у фолклору и развијале се без каденцирања.

У циљу постизања цјеловитије и чвршће архитектонике дјела, а у потрази за новим и особеним рјешењима у тематском обједињавању ставова, композитори се често одлучују за примјену *монотематизма*, а потом и *битематизма*, поступка који је дубоко утемељен у основе *цикличног принципа*, који га на тај начин надограђује, отварајући нове путеве у тежњи ка остварењу још компактнијег повезивања ставова у циклусу.

Детаљнијом анализом спољашњег и унутрашњег облика свих наведених композиција, може се закључити да су у дјелима композитора руске националне школе углавном присутна оба основна принципа изградње музичких облика:

- *архитектонски принцип* (испољен у честој симетрији структуре, појави репризе, понављању дијелова истог садржаја и величине и сл.) и

- *еволуциони принцип* који је чешће својствен музичкој форми као развојном процесу и зближава музику са осталим умјетностима, прије свега са литературом.

Природно је да се ова два супротна принципа често јављају здружени у оквиру једног дјела, било у међусобној равнотежи, било са превагом једног од њих доприносећи усклађивању програмског и музичког садржаја и настанку специфичних прожимајућих облика.

На крају треба истаћи да су се Мусоргски, Бородин, Чајковски и Римски-Корсаков, као најзначајнији композитори тог времена у Русији, наметнули сами по себи, а одабрана дјела свакако представљају облике довољно инспиративне да нам укажу колико је богатство тих блиских и прожимајућих форми симфонијске програмске музике. Одабир наведених дјела омогућио нам је да сагледамо и прикажемо и различите врсте програмске концепције које су често настајале примјеном специфичних начина разраде и програмског музичког изражавања. Тако смо уочили два сасвим различита приступа и начина презентовања

¹⁷ На руском се зову „протјажне теме“ и типичне су за драмски симфонизам Чајковског. (*Протяжная песня* је жанр руске и монголске традиционалне пјесме, обично лирског карактера.)

програма: један који почива на детаљном описивању (карактеристично за оркестарску фантазију *Ноћ на Голом брду* и симфонијску слику *У степима централне Азије*) и други који полази од сасвим различитог принципа: програмски садржај (радњу дјела) ставља у други план, док пажњу посвећује карактеризацији главних ликова и њихових осјећања (уветира-фантазија *Ромео и Јулија* и симфонијска свита *Шехерезада*). Додајмо још да специфична нит која наведена дјела повезује на једној сасвим новој основи јесте базирана на избору програмског садржаја. По тој основи, у прва два дјела композитори замисао везују за природу, обогаћујући је нестварним и легендарним, док наредна два дјела почивају на темељима већ постојећег литерарног дјела – драме *Ромео и Јулија* и народне приповјетке – збирке источњачких легенди *Хиљаду и једна ноћ*.

Литература:

- Григорович, В. Б. и Андреева З. М. (1990). *Слово о музице: Русские композитори XIX века: Хрестоматия; книга для Учащихся старших классов*; 2-е издание исправленное. Москва: Просвещение. 254.
- Makdisi, Saree and Felicity Nussbaum. (2008). *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: University Press. 14.
- Римски-Корсаков, Н. (1955). Сабрана дјела: *Литерарна дјела и преписка* (Полн. собр. соч. *Лит. произведения и преписка*, Том I. Москва: Государственное музыкальное издательство. 167.
- Розанова, Ю. А. (1986). *История русской музыки. Т.3, кн. 1.; Вторая половина XIX века; Н. А. Римский-Корсаков*; 2-е изд. испр. и доп. Москва: Музыка. 279.
- Scruton, Roger. (2001). *Programme music*. Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394?q=programme&search=quick&p_os=3&_start=1#firsthit. Преузето дана 14.01.2021.
- Schwarm, Betsy. <http://www.britannica.com/topic/Night-on-Bald-Mountain-by-Mussorgsky>. Приступљено јануара 2021. године.
- Cooke, Deryck. (1982). *Jezik muzike*. Beograd: Nolit. 18.

SUMMARY

PRINCIPLES OF FORMAL SHAPING AND PROGRAM CONCEPTIONS IN THE WORKS OF THE COMPOSERS OF THE RUSSIAN NATIONAL SCHOOL

MA Biljana Štaka

At the beginning of the work, through selected works: Orchestral phantasy *Night on Bald Mountain* by M. Mussorgsky (1867-75), Symphonic poem *In the Steppes of Central Asia* by A. Borodin (1880), Overture-Fantasy *Romeo and Juliet* by P. I. Tchaikovsky (1869-1880), Symphonic suite *Scheherazade* by N. Rimsky-Korsakov (1888), we will focus on the development of the symphonic poem, as a form typical of the program music of romanticism. Interweaving of forms and genre definitions: *orchestral fantasy, symphonic picture, overture-fantasy and symphonic suite*, indicate

the richness and diversity of forms and genres of symphonic program music and how much significance and influence such specific genre qualifications have on each selected work. Through the application of the main principles of formal shaping: contrast, symmetry and proportionality, as well as basic principles of development such as motif-thematic and the principle of "blooming" and sequential development of wide melodic layers, we notice common aesthetic features expressed in all compositions. Adding the combined action of both basic principles of building musical forms (architectural and evolutionary), as a combination of traditional and modern expression, it will be possible to compare the course of a musical work with the course of a literary (drama) work.

Key words: principles of formal shaping, orchestral fantasy, symphonic picture, overture-fantasy, symphonic suite.

MUZIČKI JEZIK KOMPOZICIJE *MANASIJA* MILOŠA ZATKALIKA

mr Milena Zelenović

JU Muzička škola „Stevan
Stojanović Mokranjac” Bijeljina

E-mail: milenzelenovic67@gmail.com

UDK: 781.21

78.071.1 Zatkalik, M.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Kompozicija *Manasija* je pisana za mešoviti a capella hor, sa delenjem glasova koji u određenim trenucima muzičkog toka dostižu i do četrnaest različitih zvučnih linija. Globalna forma kompozicije je determinisana strukturom poetskog teksta i većim delom njeno unutrašnje strukturo uređenje, a njen karakter načinom na koji je kompozitor doživio poetski tekst. Analizirajući formu poetskog teksta i formu muzičke kompozicije primetne su značajne analogije u njihovoj formalnoj i strukturnoj uređenosti. Ovaj rad želi da ukaže na neke karakteristike koje se tiču harmonskih i formalnih rešenja u horskoj kompoziciji *Manasija* kompozitora Miloša Zatkalika.

Ključne riječi: *Manasija*, horska kompozicija, analiza forme poetskog teksta, formalna analiza

Manasija – Miloš Zatkalik

Kompozicija je pisana za mešoviti *a cappella* hor, sa delenjem glasova koji u određenim trenucima muzičkog toka dostižu i do četrnaest različitih zvučnih linija. Inspiraciju za stvaranje dela kompozitor je pronašao u stihovima istoimene, refleksivne pesme Vaska Pope (1922–1991), predstavnika posleratne avangarde u srpskoj književnosti.

Manasija je srpski srednjovekovni manastir, sagrađen u prvoj polovini XV veka kao zadužbina Despota Stefana Lazarevića, koji je u to vreme bio središte srpske srednjovekovne pismenosti i kulture, jer je u njegovom okviru postojao skriptarijum i radila škola prepisivanja (Resavska škola), a bila je razvijena i praksa *al fresco* slikarstva. Premda pesma govori o dramatičnim vremenima turskih osvajanja srpskih teritorija, centralni motiv ove pesme posvećen je stvaralačkom i usamljeničkom prkosu umetnika, Zografa, koji smisao života vidi u tome da iza sebe ostavi neko značajno i vredno delo vanvremenske vrednosti.

Dok čitamo pesmu imamo utisak da pisac posmatra Zografa dok stvara, i oseća njegovu dramu stvaranja, sluteći nadolazeće događaje i tragedije koja je na pomolu, ali da u samim događajima ne učestvuje.

Miloš Zatkalik, *Manasija* - formalna šema

Primer 1.

Manasija – formalna šema (Zelenović, 2016).

Deo	A (5-53t.)					B 60-114t.)				A ₁ (115-133t.) Obrnuta repriza		Koda (128-141t.)		
Odsek	Uvod (1-4t.)	a (5-20t.)	b (21-27t.)	c (28-38t.)	d (39-53t.)	prelaz (54-59t.)	a (60-73t.)	b (74-87t.)	c (88-107t.)	prelaz (108-114t.)	a ₁ (115-121t.)	a ₁ (121-127t.)	I etapa (128-132t.)	II etapa (133-141t.)
Strukturno uređenje	1+1+2	10+6	7	3+4+4	4+3	6	14	6+8	8+12	7	3+4	3+4	6	8
Tekst	Nema teksta samo vokal "o".	<u>I strofa:</u> Plavo i zlatno.	<u>I strofa:</u> Poslednji prsten vidika. Poslednja jabuka sunca.	<u>II strofa:</u> Zografe, dokle tvoj pogled dopire.	<u>III strofa:</u> Čuješ li konjicu noći? Alah, il ilalah.	<u>III strofa:</u> Čuješ li konjicu noći? Alah, il ilalah.	<u>III strofa:</u> Alah!	<u>IV strofa:</u> Kičica tvoja ne drhti. Boje tvoje ne plaše se.	<u>V strofa:</u> Bliži se konjica noći. Alah, il ilalah.	<u>VI strofa:</u> Zografe, šta li vidiš na dnu noći?	Nema teksta samo vokal "u".	<u>VII strofa:</u> Zlatno i plavo. Poslednja zvezda u duši.	<u>VII strofa:</u> Poslednji beskraj u oku.	Nema teksta samo vokal "a".

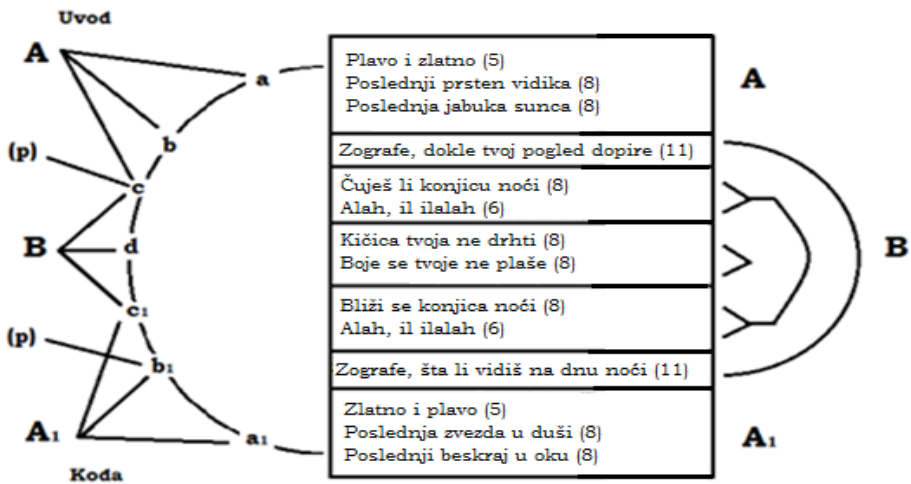
Globalna forma kompozicije je determinisana strukturom poetskog teksta – kao i većim delom njeno unutrašnje strukturo uređenje – a njen karakter načinom na koji je kompozitor doživeo poetski tekst. Njen oblik na makroplanu čini složenu trodelnu pesmu: A (5–53), B (60–107) i A₁ (115–127), sa prelazima između delova, a uokviren je uvodom (1–5) i kodom (128–141) koja ima dve etape - (primer 1). U strukturnoj uređenosti cele kompozicije raspoznaju se tri hijerarhijska nivoa: nivo delova, nivo odseka i motivski nivo. Delovi se dalje razgraničavaju na odseke na sledeći način: A deo ima četiri odseka, B deo ima tri, a deo A₁ dva. U odnosu na prvi, A deo, A₁ donosi dosta skraćenu i faktorno značajno pojednostavljenu obrnutu reprizu, tako što se od ukupno četiri odseka repriziraju samo dva: c₁ (115–120) i a₁ (121–127). Repriza sa primenjuje jer tekst pruža mogućnosti za to – ne sadrži doslovna ponavljanja, ali ima momente slične po sadržaju i raspoloženju, te i u muzičkom smislu, takođe nema doslovnih ponavljanja. Odseci se dalje dele na manje ili veće segmente, nejednakih dimenzija, koji bi bili najpribližniji definiciji motiva, teme ili muzičke fraze. Granice između delova, odseka i manjih segmenata - pa i sama segmentacija na skupove prema Fortovoj teoriji - muzičkog oblika su primarno povučene na osnovu dispozicije teksta - strofa i tekstualnih fraza u pesmi - a, zatim i na osnovu samih muzičkih svojstava kao što su faktorni i dinamički kontrasti, promene

kompozicionog postupka, smenjivanje tonских centara, promene u tretmanu vokalnih deonica i tako dalje.

Analizirajući formu poetskog teksta – dispoziciju strofa i tekstualnih fraza unutar njih – i formu muzičke kompozicije, možemo da primetimo značajne analogije u njihovoj formalnoj i strukturnoj uređenosti. Muzička kompozicija je kao i pesma zasnovana na statičkoj simetriji ili osnovj refleksiji jer na nivou delova ima trodelnu formu. Statička simetrija prema Jadranci Hofman-Jablan (rođena 1945.) predstavlja jedan od najčešćih oblika simetrije na tematskom planu kompozicije (Hofman-Jablan, 1995). Pesma počinje i završava se tercinama, koje u muzičkoj formi predstavljaju delove A i A₁, a koje zatvaraju pet distiha, ili muzički deo B (primer 2). Ono što određuje ovakvu kompoziciju jesu ponavljanja istih motiva na početku i na kraju pesme – *plavo i zlatno...poslednja* – ali i unutrašnja ponavljanja – *konjica noći* i pokličići turske vojske *Alah* (primer 2). Održavanje harmonskog ritma omogućava razvoj subjektivnog osećaja kako vreme prolazi. Sa usporavanjem harmonskog ritma slušanjem kompozicije stiče se osećaj da vreme sporije teče (Brandt, 2010).

Primer 2.

Formalne sličnosti i neznatna odstupanja u odnosu teksta i muzike (Zelenović, 2016)



Simboli u desnom delu primeru 2. ukazuju na globalnu formalnu organizaciju teksta. Mala slova, spojena polukružnom linijom, u levom delu primeru 2, se odnose na unutrašnje strukturno uređenje teksta, gde je evidentno prisustvo osne refleksije, koja prolazi kroz slovo d. Mala slova su dalje spojena pravim linijama sa slovnim simbolima koji ukazuju na formu i strukturu muzičke kompozicije. Sličnosti na globalnim formalnim nivoima poetskog teksta i

kompozicije su evidentne dok se u unutrašnjem strukturnom uređenju mogu uočiti značajne razlike: na primer muzički A i A₁ deo obuhvataju stihove iz B dela poetskog teksta, u primeru 2 označenih slovima a, b, c i a₁, b₁, c₁, čime nije narušen princip simetrije; muzički B deo je kraći, ima manje stihova od poetskog dela B, u primeru 2 označenih slovima c, d, c₁, i ovde je zadržana osna simetrija. U grafikonu možemo da primetimo da su stihovi označeni slovom c i c₁ zajednički za muzičke delove A i B, usled čega možemo da govorimo o njihovoj vezivnoj funkciji. Međutim, određena asimetričnost ovde dolazi do izražaja. Prelaz između A i B dela je zaista projektovan u slovu c, ali ne i u slovu c₁ između B i A₁ dela drugi put funkciju prelaza ima b₁.

Osim podudarnosti u formalnoj i strukturnoj organizaciji prilagođavanje muzike literarnoj podlozi je u najvećoj meri ostvareno kroz maksimalnu očuvanost prirodne ritmike, naglasaka i dužine sloga u stihu teksta, koja se najlakše može uočiti kroz konstantne promene muzičkog metra, tako da u ritmičkom i metričkom smislu reč i muzika predstavljaju međuzavisnu i homogenu celinu (slika 1).

Muzički metar	Muzički ritam i ritam stiha
$\frac{3}{4}$	Pla - vo i zla - tno
$\frac{6}{8}$	Po - sle - dnji pr - sten vi - di - ka
$\frac{6}{8}$	Po - sle - dnja ja - bu - ka sun - ca
$\frac{6}{4}$	Zo - gra - fe $\frac{6}{8}$ do - kle tvoj po - gled $\frac{6}{4}$ do - pi - re
$\frac{6}{8}$	Ču - ješ li ko - nji - cu no - či
$\frac{8}{8}$	A - lah $\frac{9}{8}$ il - a - lah
$\frac{3}{4}$	Ki - či - ca tvo - ja ne dr - hti
$\frac{5}{8}$	Bo - je se tvo - je ne pla - še
$\frac{3}{4}$	Bli - ži se ko - nji - ca no - či
$\frac{2}{4}$	A - lah il - il - a - lah
$\frac{6}{8}$	Zo - gra - fe $\frac{9}{8}$ šta li vi - diš na dnu no - či
$\frac{4}{4}$	Zla - tno i pla - vo
$\frac{3}{4}$	Po - sle - dnja zve - zda u $\frac{4}{4}$ du - ši
$\frac{3}{4}$	Po - sle - dnji be - skraj u o - ku

Slika 1. Sličnosti muzičkog ritma i metra sa ritmičkom organizacijom stihova pesme (Zelenović, 2016).

Početak kompozicije sugerirše u tonalnom smislu a-eolski modus usled prisustva mola i odsustva vođice. Upečatljiva karakteristika ovog segmenta je kretanje u paralelnim kvartama između tenora (I i II) i basa (I) (što podseća na organum). Svi tonovi koji se javljaju u prva četiri takta formiraju mali molški septakord na tonu A. Septakord se u 1t. javlja sa izostavljenom kvintom, a zatim i kao sekundakord u kome je izostavljena terca septakorda. Ovaj harmonski obrazac se u drugom taktu doslovno ponavlja, a zatim i u neznatno variranom vidu u preostala dva takta uvoda. Variranje se sprovodi tako što se u vokalnim deonicama diviziranog tenora i prvog basa, zadržava pokret u paralelnim kvartama, dok se u augmentiranim ritmičkim vrednostima, u vokalnoj deonici drugog basa supstituišu tonovi G i A – te je u odnosu na početni harmonski model na mesto tona A stavljen ton G, a na mesto tona G stavljen ton A (3–4 t.).

Zahvaljujući navedenoj zameni tonova kompozitor je u vertikali proizveo sazvučja savršenih konsonanci - prvo paralelne kvarte, a zatim i paralelne kvinte - asocirajući na drevni organum, i pripremajući svojevrsan "ison" za nadolazeću melodiju koja će se javiti u altu u petom taktu (slika 2).

Andante ♩ = 69

1.t. 4.t.

Tenor I, II

Bass I

Bass II

model dosl. ponavljanje varirano ponavljanje

kretanje u paralelnim kvartama

a-eolski: I⁷

Slika 2. *Manasija*, uvod, 1–4 takt (Zaktalik, 1987)

Upečatljiv impresionistički manir u organizaciji harmonskog ritma i način na koji kompozitor vrši promene metričko–ritmičkih jedinica takta, upućuju na zaključak da je kompozitor želeo da tonski „naslika“, da predstavi zvuk manastirskih zvona, koja su u zvučnom smislu karakteristična po tome što prvo čujemo udarac koji traje kratko, a zatim njegov eho koji dugo odzvanja što je u uvodu predstavljeno kombinacijom kraće, pa duže notne vrednosti (slika 3).



Slika 3. Harmonski ritam uvoda (Zelenović, 2016)

Naime, asocijacijom na pevanje drevnog organuma i harmonskog ritma, a zatim i na osnovu prigušene dinamike i poveravanja uvoda muškim horskim deonicama; a naročito usled nedostatka artikulisanih reči – glasovi pevaju na "o" – stiče se utisak da kompozitor želi da postigne arhaičan prizvuk u muzičkom izrazu – koji nije karakterističan samo za uvod, već i za kompoziciju u celini.

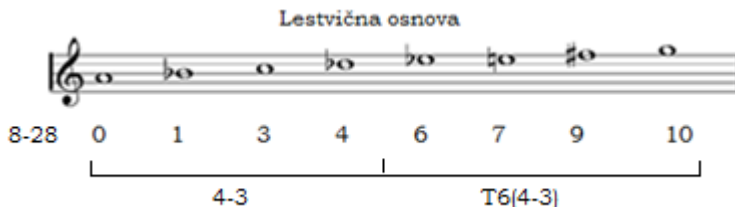
Kompoziciju *Manasija* odlikuju tonovi oktatske lestvice koji se prožimaju kroz celu kompoziciju. Načela ove oktatske lestvice uočljiva su već u prvim taktovima kompozicije.

U uvodnom odseku nazire se mali molski septakord koji se javlja na tonu A, koji se može posmatrati kao podskup eolske i oktatske lestvice. Sa pojavom tonova cis_1 i dis_1 u vokalnoj deonici alta, u petom taktu, na početku a odseka dela A, možemo da primetimo kako se lestvična osnova redefiniše, premda tonski centar ostaje isti kao u uvodu (in A) (Zelenović, 2016).

Slika 3a. *Manasija*, A, a 5–13 takt (Zatkalik, 1987)

Premda se navedeni tonovi ovde javljaju melodijski, njihova uloga na nivou celog odseka a je prvenstveno harmonska. Svi navedeni tonovi uvoda predstavljaju pedalne tonove koji se najčešće javljaju. Svi navedeni, harmonski značajni tonovi odseka a, u tradicionalnom smislu reči daju mali durski septakord na tonu A sa zadržičnom prekomernom kvartom – A, Cis, Dis, E, G (slika 3). Osim u svom potpunom vidu, mali durski septakord sa zadržičnom prekomernom kvartom se u odseku a u vertikali plasira i u svojim

različitim obrtajima i redukovanim varijantama. Kraj odseka je označen upravo jednom od varijanti ovog referentnog harmonskog sazvuca, a to je durski kvintakord sa prekomernom kvartom A, Cis, Dis, E.



Slika 4. Oktatonska lestvica (Zelenović, 2016)

Sa tonovima *his* u altu i *fis* u basu, u šestom taktu, se definitivno uspostavlja i razotkriva oktatonska lestvica, te se može uvideti da su tonovi eolske i lidijske lestvice zapravo samo podskupovi oktatonske lestvice (slika 3, 4). Oktatonska lestvica (slika 3) nastaje iz zbira četiri obrasca smenjivanjem polustepena i stepena.

Selekcija tonskih klasa koje kompozitor upotrebljava počiva na oktatonskoj lestvici – koja se formira od tonske klase A te daje tonske klase A, B, C, Des, Es, E, Fis, G – logično bi bilo da onim tonskim klasama, kojima iz ove referentne kolekcije nismo pripisali harmonsku funkciju, pripišemo melodijsku funkciju, a to bi u okviru odseka a bile tonske klase B, C i Fis, što ne bi bila netačna konstatacija.

Međutim, određene tonske klase imaju i dvostruku funkciju, kao na primer tonska klasa Dis koja se javlja frekventno i melodijski i harmonski, ili tonska klasa B koja u drugom delu a odseka (21 t.) dobija na značaju kao harmonski relevantan ton. Da li će neka tonska klasa dobiti harmonski ili melodijski primat svakako prvenstveno zavisi od trenutnog muzičkog konteksta. Tonska klasa predstavlja skup tonova istog naziva međusobno udaljenih za jednu ili više oktava uključujući i enharmonske ekvivalente tih tonova (Forte, 1973).

U okviru a odseka se u petnaestom taktu – kada se muškim horskim glasovima i altu priključi divizirani sopran – primećuje lokalni diskontinuitet sa dotadašnjim muzičkim tokom. Taj diskontinuitet u logici izlaganja muzičkog sadržaja je prouzrokovan pojavom tona *d₁* u altu ili tonske klase D.

Na početku odseka b (slika 5) iz dela A takođe su učljivi tonovi oktatonske lestvice Fis, G, A, B, zbog čega je uočljiv kontinuitet sa prethodnim odsekom (Zelenović, 2016).

The image shows a musical score for six voices: Alto I, Alto II, Tenor I, Tenor II, Bass I, and Bass II. The score is in 4/4 time with a tempo of 100. It is marked 'fp piki agitato' and 'p'. The lyrics are 'Po-sle-dnji pr-sten vi-di ka' and 'Poslednja jabuka sun-ca'. A red box highlights the final measure of the piece, and a blue circle highlights a specific note in the Tenor I part.

Slika 5. Manasija, A, b 21–27 takt (Zatkalik, 1987)

Tonska klasa Fis u odseku b dela A dobija izrazito harmonsku funkciju, funkciju tonskog centra. To možemo da uočimo na osnovu njene zastupljenosti i produženog trajanja kao pedalnog tona u svim vokalnim deonicama – u basu u formi „gajdaške kvinte“ zajedno sa tonom Cis – a naročito zbog uvođenja tona *eis* kao sugestija vodice (22 t.). Tonskim klasama Fis i Cis se u 24. taktu pridružuju i tonske klase G i D, dakle radi se o intervalima čiste kvinte na polustepenom razmaku, kojima se na trenutak sugeriše i frigijski prizvuk. Kraj odseka je označen ponovnim uspostavljanjem harmonskog oslonca na tonu A, iznad koga se, u tradicionalnom smislu reči gradi ili molski akord sa dodatom velikom sekstom, ili prvi obrtaj poluumanjenog (Fis, A, C, E).

U odseku c dela A je dominacija sopranskog dvoglasa, što u odnosu na prethodni odsek, u kome sopranska vokalna deonica uopšte nije bila upotrebljavana, donosi značajan faktorni kontrast, premda slobodno možemo reći i kontrast celokupnom dotadašnjem muzičkom toku u kome je dominirala tamnija boja muških glasova. U melodijskoj liniji soprana pažnju privlači ton d_2 koji ne pripada oktatonskoj lestvici od tonske klase A, te se u tom smislu može smatrati "vanlestvičnim". Segmentacija sopranske linije je sprovedena prema horizontalnom principu, sa izuzetkom drugog i poslednjeg takta ovog odseka gde je segmentacija sprovedena vertikalno (slika 6).

The image shows a musical score for two soprano parts, labeled 'soprano I' and 'soprano II'. The score spans measures 28 to 36. The tempo is marked as quarter note = 69. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf*, *espressivo e doloroso*, and *quasi tempo rubato*. The lyrics are: "Zo - gra-fe Zo - gra-fe Zo - gra-fe O Zo-gra-fe dokle tvoj pogled do - pi - re".

Slika 6. Manasija, A, c 28–36 takt (Zatkalik, 1987)

Na nivou celog dela A, odsek d predstavlja najsloženiji i najrazrađeniji odsek. U ovom odseku prvenstveno zadivljuje način na koji kompozitor već poznat tonski materijal podvrgava kontrapunktskim eksperimentima, angažujući sve linije diviziranih horskih glasova. Jedna od upečatljivih harmonskih karakteristika ovog odseka je obilato prisustvo pedalnih tonova, kao i kretanje u intervalima paralelnih kvinti i kvarti u basovim deonicama.

Između dela A i dela B se nalazi prelaz od oko šest taktova (slika 7), čija struktura zahteva objašnjenje. Kontinuitet sa prethodnim muzičkim tokom je zadržan u deonici diviziranog soprana, u kome se javlja tematski materijal koji je srodan tematskom materijalu iz odseka c, ali ispod melodijske linije nije potpisan tekst, već se muzika izvodi na vokal "a" kao u uvodu. U preostala tri horska glasa se javljaju neartikulisani tonovi, sa jasnom ritmikom, ali sa aproksimativno označenim vrednostima tona, ispod kojih je potpisan tekst (Zelenović, 2016).

Nakon dostignutog *fortissimo*-a u poslednjem taktu d odseka iz dela A, segment koji je zapravo prelaz svakako ne bi mogao da dobije status završnog odseka dela A, dok bi za njegov status uvoda u deo B bilo više analitički relevantnih opravdanja, prvenstveno zbog melodijske linije u sopranu koja nema potpisan tekst, kao što to u prvom odseku dela B neće imati ni prve tri zvučne formacije, i zbog javljanja neartikulisanih tonova, koji će se u delu B, takođe upotrebljavati. Međutim, zbog tematskog srodstva sa oba navedena dela, zbog toga što nas podseća na već izložen tematski materijal, dok istovremeno nagoveštava neke buduće postupke, ovaj segment muzičkog toka ipak dobija status vezivnog odseka, to jeste funkciju refrena parcijalnog sprovedenog.

The image shows a musical score for a piece titled 'Manasija'. It consists of eight staves: two for Soprano (S. I, S. II), two for Alto (A. I, A. II), two for Tenor (T. I, T. II), and two for Bass (B. I, B. II). The score is divided into two sections, A and B, with a transition between them. Section A starts at measure 54 and ends at measure 59. Section B begins at measure 59. The score includes various musical notations such as time signatures (3/4, 4/4), dynamic markings (piano, *quasi rubato*, *espressivo e doloroso*, *molto rit.*), and articulation marks. Above the staves, there are rhythmic patterns: 4-3 [0,1,3,4], 4-13 [0,1,3,6], and 3-3 [0,1,4]. The lyrics are written below the vocal staves: 'Čuješ li konjicu no-ći A - lah il' il - a - lah A-lah'. A vertical label '5-Z18 [0,1,4,5,7]' is positioned on the right side of the score.

Slika 7. *Manasija*, prelaz između dela A i B dela 54–59 takt (Zatkalik, 1987)

Prvi odsek dela B ima troslojnu fakturu, koju obrazuju tri međusobno diferentne zvučne mase. Prva zvučna masa je formirana u petostruko diviziranom altu i dvostruko diviziranom tenoru. Karakteristična je po odsustvu melodijske linije, koja je zamenjena jednim intonacionim tonom – g_1 u altu i g u tenoru. Smisao ovog postupka proizlazi iz potrebe da se tekst, u ovom slučaju samo jedna reč *Alah*, akustički oživi u smislu nadolazeće opasnosti, jer je ovaj termin obično upotrebljavan pred početak, ili u toku bitke radi podizanja morala Osmanlijskih osvajača (Zelenović, 2016).

Drugu zvučnu masu obrazuje divizirana basova deonica sa tonskom klasom Fis u drugoj i tonskom klasom Cis u prvoj basovoj deonici, obrazujući tako pedal čiste kvinte, koji u piano dinamici i traje narednih 14 taktova, to jeste sve do početka drugog odseka dela B. Za razliku od prve dve zvučne mase gde su se svi njihovi tonovi javljali simultano, treća zvučna masa se postepeno širi (Zelenović, 2016).

Treća zvučna masa u svojoj krajnjoj fakturnoj dinamici obuhvata deset vokalnih deonica, pet sopranskih i pet altovskih. Zvučna masa je karakteristična i po svojoj unutrašnjoj dinamici koja podrazumeva razmenu tonova na osnovi umanjenog četvorozvuka. Prema sastavu tonskih klasa ovaj skup pripada oktatonskoj lestvici. Na početku drugog odseka dela B, treća zvučna masa i dalje traje, ali je potisnuta u treći plan maksimalnim dinamičkim stišavanjem, te deluje kao da se čuje izdaleka, za razliku od prethodnog odseka gde je bila u prvom planu. Uključuje se tenor, sa melodijskom linijom koja je tematski srodna sa odsekom c iz dela A. Premda je u prvom odseku i u prvih nekoliko taktova drugog odseka dela B tonski

centar bio *Fis*, u poslednjih nekoliko taktova drugog odseka se uspostavlja tonski centar F, koji deluje kao da priprema, nagoveštava pojavu tona B kao tonskog centra trećeg odseka. Sve vokalne deonice trećeg odseka dela **B** su dvostruko divizirane, sem soprana, i u dvoglasima formiraju zvučne mase, koje se sa dinamičkim promenama *p*, *mp*, *mf* ponavljaju u dvotaktima. Prva zvučna masa se javlja u basu, ponovljena četiri puta. Dve vokalne deonice tenora obrazuju drugu zvučnu masu, a treća zvučna masa se formira u altu u 94. taktu. Istovremeno se uključuje sopran u kome se uspostavlja dvoglasni pedal u intervalu čiste kvarte, koji traje sve do kraja odseka. Zvučne linije masa se od 96 t. postepeno i sukcesivno transformišu u zvukove približno određene intonacije, ali ritmički upečatljive. Diferencira se solo tenor koji donosi tematski materijal srodan sa tematskim materijalom soprana od 55. do 59. takta (Zelenović, 2016).

Deo B završava u 107 t. sa *fortissimo possibile*-om, na tekst *Alah*. Između poslednjeg takta dela B i prelaza napravljen je takt pauze, a zatim se tekst *Zografe, šta li vidiš na dnu noći*, potpisuje ispod tonski nestabilnih, ali ritmički jasnih, intonativnih linija. Ovaj segment muzičkog toka je dobio status prelaza između dela B i reprize, zbog analogija koje mogu da se uoče sa prvim prelazom između dela A i dela B (slika 8).

The image shows a musical score for three vocal parts: Alto, Tenor, and Bass. The score is in 9/8 time and marked *con grande espressione*. The lyrics are: "Zo - gra - fe šta - li vi - diš na dnu no - ċi A". The Alto and Tenor parts have a melodic line with some chromaticism, while the Bass part provides a harmonic accompaniment with a steady rhythmic pattern. The score ends with a fermata over the final note of each part.

Slika 8. *Manasija*, prelaz, 108–114 takt (Zatkalik, 1987)

Repriza koja se javlja od 115. takta je obrnuta. Prvo se javlja tematski materijal odseka c, a zatim tematski materijal a odseka iz dela A. Oba odseka su značajno faktorno pojednostavljena, gotovo svedena na jednoglas. Temu iz alta koja se javljala na početku odseka a dela A, sada donosi tenor.

Koda ima dve etape. Prva etapa između soprana i alta donosi kretanje u paralelnim sekstama, koje se javljalo i u delu A u njegovom prvom odseku. U deonici basa se povremeno javlja pokret u paralelnim kvartama. U drugoj etapi koda se diferencira melodijska linija soprana, u kojoj se izlaže tematski materijal koji se javljao u dva navrata u toku kompozicije, dok ostatak vokalnih deonica predstavlja harmonsku podlogu.

Kompozicija je zasnovana većinom na oktatonskoj lestvici, premda se javljaju mestimična odstupanja pojavom tonova koji joj ne pripadaju, osećaj

pokreta od jednog harmonskog područja ka drugom je ostvaren promenom tonskih centara, kao uporišnih harmonskih tačaka, koje se kao takve prvenstveno uspostavljaju na osnovu frekventnosti javljanja u produženom ritmičkom trajanju – u smislu pedalnih tonova (Zelenović, 2016).

Prvi odsek dela A zadržava ton *A* kao svoj tonski centar na kome harmonski relevantni tonovi sugerišu lidijski modus, jer se javlja mali durski septakord sa zadržičnom prekomernom kvartom. U drugom odseku se kao tonski centar uspostavlja ton *Fis*, ali naznaka tonskog roda nema. Pred kraj odseka kao da se tonski centar redefiniše, jer je poslednji harmonski sazvuak poluumanjeni kvint – sekstakord od tona *A*, sa naročito upečatljivim intervalom tritonusa (*C-Fis*) u najviša dva glasa.

U odseku *d* se prvo uspostavlja ton *F* kao tonski centar, jer se javlja u basu i u još nekoliko deonica kao pedalni ton. Interesantno je da on ne pripada oktatonskoj lestvici koja se primenjuje u ovoj kompoziciji, tako da je u tom smislu prouzrokovan diskontinuitet u muzičkom toku, ali samo na kratko. Prateći hod basa možemo da primetimo da se on kreće prema sledećim tonovima: *F*, *Gis* (*As*), *A*, *C*, a ukoliko obratimo pažnju i na dispoziciju ovih tonova u ostalim vokalnim deonicama, primetićemo da se upravo ovi tonovi javljaju kao pedalni, to jeste harmonski relevantni. Dakle, radi se o dvorodnom akordu, koji se osim kao trozvuk, javlja i kao četvorozvuk.

U prva dva odseka *B* dela ton *Fis* se uspostavlja kao tonalni centar, s tim što se pred sam kraj drugog odseka tonska osnova redefiniše u korist tona *F* kao centra. Kompozicija završava in *E*, a počela je in *A*, moguće je da to sagledamo kao odnos *D-T* ili *S-T* (Zelenović, 2016).

Zaključak

Opšti pogled na kompoziciju *Manasija* ukazuje da je uređenost kompozicije determinisana strukturom teksta, a karakter same kompozicije je određen načinom na koji se tekst doživljava. Na samom početku jasno se izdvaja uloga modalnosti, dok tokom kompozicije preovlađuje dijattonika. Naročitu ulogu ima i hromatika, dok je najuočljivija tamo gdje se suprostavljaju durska i molska terca (dvorodni akord) na tekst “Zografe” nekoliko taktova pre samog kraja. Početak kompozicije se karakteriše uvođenjem novih tonskih klasa čime se redefiniše lestvična osnova. Prva četiri takta ukazuju na pentatoniku, ali sa pojavom teksta i tonova *cis* i *dis* najavljuje se lidijski modus. Od lidijske lestvice su iskorišteni tonovi, kao podskup oktatonске lestvice, koja se sa tonovima *his* i *fis* definiše u šestom taktu. Kompozicija nije tonalna, ali pokazuje organizaciju oko određenih referentnih tonskih centara. Simetričnost građe oktatonске lestvice isključuje tonalnost, ukazivanje na tonske centre, ali oni u kompoziciji ipak egzistiraju. Uočljivo je da osim podudarnosti u formalnoj i strukturnoj organizaciji prilagođavanje muzike literarnoj podlozi najviše je ostvareno kroz maksimalnu očuvanost ritmike, naglasaka i dužine sloga u stihu teksta što je uočljivo kroz konstantne promjene muzičkog metra tako da u ritmičkom i metričkom smislu reč i muzika predstavljaju međuzavisnu i homogenu celinu.

Literatura:

Brandt, A. (2010). *Harmonic rhythm*, OpenStax-CNX module: m35113.

Forte, A. (1973). *The structure of Atonal music*, Yale University Press, New Haven.

Hofman, J. J. (1995). *Simetrija muzičkog dela*, Zadužbina Andrejević, Beograd.

Zelenović, M. (2016). *Organizacija tonskih visina u odabranim delima Miloša Zatkalika*, Magistarski rad. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija Umetnosti, Novi Sad.

Zatkalik, M. (1987). *Manasija*, rukopis

SUMMARY

MUSIC LANGUAGE OF THE COMPOSITION MANASIJA BY MILOŠ ZATKALIK

MA Milena Zelenović

The composition *Manasija* was written for mixed a capella choir, with a division of voices that at certain moments reaches up to fourteen individual lines. The global form of the composition is determined by the structure of the poetic text and its internal structure. The composition is characterized by how the composer experienced the poetic text. Analyzing the form of the poetic text and the form of the musical composition, significant analogies are noticeable in their formal and structural arrangement. The aim of this paper is to point out some characteristics of harmonic and formal solutions in the choral composition *Manasija* by composer Miloš Zatkalik.

Key words: *Manasija*, choral composition, analysis of the form of a poetic text, formal analysis

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

ULOGA OSNOVNIH GLAZBENIH ŠKOLA U OBLIKOVANJU GLAZBENIH PREFERENCIJA UČENIKA

mag. mus. Marija Bilić*
dr. sc. Jasna Šulentić Begić**
dr. sc. Amir Begić**

UDK: 37.02:78

*Glazbena škola Muzički Atelje,
Zagreb, Republika Hrvatska
**Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku,
Osijek, Republika Hrvatska
E-mail: marijabilicv@gmail.com

Originalan naučni članak

Sažetak: Glazbene preferencije podrazumijevaju davanje prednosti vrsti, stilu, pravcu ili žanru glazbe. S obzirom da im je svrha školovanje profesionalnih glazbenika, glazbene bi škole morale odigrati najveću ulogu u oblikovanju glazbenih preferencija i glazbenog ukusa učenika koji ih pohađaju. U okviru rada provedeno je istraživanje u Republici Hrvatskoj online anketiranjem tijekom travnja 2020. godine. Istraživanjem su se htjele utvrditi glazbene preferencije učenika petih i šestih razreda osnovnih glazbenih škola. Rezultati su pokazali da glazbena škola djelomično utječe na sklonost učenika prema umjetničkoj glazbi. Osim toga, utvrđeno je i da učenici ne smatraju kako mediji utječu na razvoj njihovih preferencija. Najpopularnijom među ispitanicima pokazala se popularna glazba, a drugo mjesto pripalo je umjetničkoj glazbi.

Ključne riječi: glazbene preferencije, glazbeni ukus, učenici osnovne glazbene škole.

Uvod

Riječ *preferencija*¹ znači davanje prednosti ili prvenstva nečemu, dok *ukus*² predstavlja sustav estetskih pogleda, shvaćanje lijepoga, tj. estetsko mjerilo. Primijenjeno na područje glazbe, glazbene preferencije stoga podrazumijevaju davanje prednosti vrsti, stilu, pravcu ili žanru glazbe, dok je glazbeni ukus shvaćanje, razumijevanje i cijenjenje lijepe glazbe. Također, glazbeni ukus predstavlja stabilnu i dugoročnu, tj. dispozicijsku afektivnost prema glazbi i glazbenim izričajima (Mirković-Radoš, 1996). To znači da bi se, s obzirom na to da glazbene preferencije i glazbeni ukus pripadaju području afektivnog, na glazbene preferencije moglo utjecati pozitivno i negativno te tako formirati glazbeni ukus.

Glazbene preferencije tema su mnogih istraživanja. Rentfrow i Gosling (2003) su utvrdili kako ljudi smatraju da glazbene preferencije govore o njima samima jednako kao i njihovi hobiji. Također, kada govorimo o povezanosti

¹*Preferencija*. Hrvatski jezični portal. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, pristupljeno 5.11.2020.

²*Ukus*. Hrvatski jezični portal. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, pristupljeno 5.11.2020.

osobnosti i glazbenog ukusa, ne može se poreći ni utjecaj mjesta i perioda odrastanja (de la Motte-Haber, 1999). To tvrdi i Farnsworth (1950) kada kaže da se glazbeni ukus mijenja u odnosu na određeno vrijeme i usko kulturno područje. Iz svega navedenog može se zaključiti kako je stvaranje glazbenih preferencija složen proces u kojem je estetika same glazbe često zanemarena, a sam proces uvjetovan je (ne)poticajnim okruženjem, odgojem, kulturnim navikama obitelji i stupnjem obrazovanja (Suarez Canedo, 2013; Yagisan, 2013). De la Motte-Haber (1999) navodi kako glazbeni sudovi ovise o obrazovanju, tj. što je glazbeno obrazovanje manje, to je slušatelj skloniji uopćavanju. Također, iskazuje mišljenje kako i u samoj procjeni glazbe postoji tzv. halo-efekt, odnosno da će novootkrivena skladba nekog poznatog skladatelja biti ocijenjena kao kvalitetna, dostojna koncertnih dvorana, prije nego skladba nepoznatog autora, bez obzira na njezinu potvrđenu vrijednost. Postoji nekoliko faktora koji bi mogli imati utjecaja na glazbene preferencije, a to su tempo, ritam, visina, ponavljanje slušanja i upoznatost s određenom glazbom, slušateljeva emotivna iskustva dok sluša glazbu i socijalni utjecaji (Schäfer i Sedlmeier, 2009). Kada se u današnjem društvu govori o glazbenim preferencijama, nezaobilazna tema je i utjecaj medija. Ako mediji forsiraju određene pjesme uskoro se one definiraju kao „popularne“. „Što smo češće okruženi istim pjesmama, one nam postaju poznatije“ (Glavina, 2014: 43) jer „...ponavljano slušanje nepoznate glazbe vodi sviđanju“ (de la Motte-Haber, 1999: 77). Sve rečeno navodi na zaključak kako glazbene preferencije i njihov nastanak i dalje ostaju područje koje se treba ponnije istražiti.

Glazbene preferencije mladih

De la Motte-Haber (1999) iznosi pretpostavku kako se već u predškolskoj dobi u djece oblikuju stavovi koje je kasnije teško promijeniti. Mladima je (popularna) glazba bitan dio života i često je dio njihovog identiteta. Selfhout i sur. (2009) potvrđuju kako je utjecaj glazbe vjerojatno najviše prisutan kod mladih, naročito u razdoblju adolescencije, a da je u tom razdoblju iskazivanje stvarnih vlastitih stavova na velikoj kušnji zbog želje za pripadanjem i prihvaćanjem od strane vršnjaka. Glavina (2014) ističe kako pomoću glazbe mladi definiraju stilove ponašanja i razlike od drugih vršnjačkih skupina. Rezultati istraživanja koje su provele Dobrota i Obradović (2012) pokazali da je za učenike osmih razreda najznačajnija potvrda i prihvaćenost od vršnjaka te da se učenici osmih razreda uvelike služe internetom, a tu se pak plasira i nudi svakovrsna glazba upitne kvalitete. Dakle, učenje i oblikovanje stavova mladih o glazbi sve se više odvija izvan škole čemu doprinosi ubrzani razvoj tehnologije, ali i rastuća uloga popularne glazbe u stvaranju vlastitog identiteta (Dobrota, 2008). Količina informacija koju dnevno primimo je puno veća nego prije 5, 10 ili 15 godina. To je utjecalo i na samu glazbu: autori pjesama su svjesni da moraju privući pažnju slušatelja. U prvih 5–10 sekundi čovjek odlučuje je li zainteresiran za nastavak slušanja pjesme. Zbog toga se i glazbena industrija promijenila. Glazbeni producenti, audio inženjeri i ostali koji sudjeluju u procesu nastanka pjesme znaju da je bitno u tih prvih 5–10

sekundi ubaciti tzv. „udicu“ (eng. *the hook*). „Udica“ podrazumijeva ono što se u pjesmi „prodaje“, dakle, sadržava „zarazan“ ritam koji potiče na ples, pamtljivu melodiju ili specifičan tekst, tj. nešto što zaokuplja pažnju (Kasha i Hirschhorn, 1973; prema Burns, 1987). Ako odrasli ne uspijevaju odoljeti takvom psihološkom podražaju, a svjedoci smo kakva glazba „caruje“ na javnim mjestima, sigurno ni mladi, a posebno oni bez kvalitetnog estetskog odgoja, nisu iznimka. Mladi vole glazbu koja im je razumljiva, koja im se obraća izravno, dakle glazbu koja je svojevrstni medij. Jednostavno rečeno – žele glazbu koja će im objasniti kako treba izgledati, čemu treba težiti, kako se nositi s razočaranjima. To nije slučaj s umjetničkom glazbom koja ne prenosi ništa drugo osim sebe same. Ipak, istraživanje provedeno u gimnaziji u Osijeku pokazuje kako učenici ne odbijaju umjetničku glazbu, iako je većina njih ne sluša u slobodno vrijeme. Od ukupnog broja učenika koji su sudjelovali u istraživanju njih 71,56% su iskazali su stav da vole slušati umjetničku glazbu u nastavi Glazbene umjetnosti (Šulentić Begić i Begić, 2013). Ipak, umjetnička glazba najčešće nije prvi izbor djece i mladih. Naprotiv, to su „svjetske trenutne glazbene atrakcije, izvođači i/ili stilovi“ (Vidulin, 2013: 202). „Mediji, radio, TV, novine, portali podilaze publici (auditoriju) radi veće slušanosti (gledanosti), a glazba istinske estetske i umjetničke kvalitete ne pronalazi puta do slušatelja“ (Vidulin, 2013: 202). Zaključak koji se nameće jest sljedeći: ako se glazba sluša na TV i radio postajama, to nije glazba po vlastitom izboru. Čak i kada se sluša putem interneta, iako se možda smatra da imamo slobodu izbora, često nam se nude pjesme s velikim brojem pregleda ili se konstantno reklamiraju iste. Najbolji primjer za to je Youtube koji reklamira i nudi izvođače koji si mogu priuštiti oglas. Unatoč brojnim istraživanjima o glazbenim preferencijama još uvijek nije poznato na koji se način one formiraju. Ipak, ono što sa sigurnošću možemo reći jest da opetovano slušanje vodi svidanju (Meyers, 2012), a svjedoci smo toga da radijske i TV postaje često reproduciraju iste pjesme. Dakle, medijski utjecaj na glazbeni ukus mladih nemoguće je izbjeći.

Osnovna glazbena škola

Od svih umjetnosti jedino glazba ima detaljno razrađenu metodiku i sustavni način učenja počevši od osnovnoškolske dobi, ponekad čak i vrtičke. U Republici Hrvatskoj osnovna glazbena škola traje šest godina i pripada, kao i općeobrazovne škole, pod nadležnost Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa. Osnovne glazbene škole trebale bi, osim pripreme za nastavak školovanja u srednjim školama onih učenika koji su prepoznati kao glazbeno daroviti, odgajati i obrazovati koncertnu publiku. To podrazumijeva upoznavanje glazbene literature, redovito posjećivanje koncerata te stjecanje sviračkih vještina na različitim glazbenim instrumentima imajući u vidu kako se od svih učenika ne može očekivati da postanu glazbeni virtuozni (Radoš, 2010; prema Brđanović, 2014). Osnovna glazbena škola, kao mjesto gdje se

sustavno uči glazba, trebala bi biti temeljni čimbenik u kreiranju glazbenih preferencija svojih polaznika. „Glazbene bi škole trebale imati važnu ulogu u glazbenom opismenjavanju djece, razbijanju stereotipa o glazbi i odgajanju ljubitelja kvalitetne glazbe“ (Brđanović, 2015: 668).

U *Nastavnim planovima i programima za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole* (MZOŠ, 2006) kao obavezan element predmeta Solfeggio navodi se slušanje glazbe s ciljem razvijanja glazbenog ukusa učenika. Nastava Solfeggia, iako kompleksna i mnogim učenicima zahtjevna, može zasigurno imati utjecaj na glazbeni ukus učenika. Uzevši u obzir da nastava Solfeggia traje šest godina kao i cijelo osnovno glazbeno obrazovanje, uz pomno planiranje i organizaciju nastave ona može doprinijeti kreiranju glazbenih preferencija. Stoga, kad god je to moguće, treba se baviti primjerima iz literature umjesto tehničkih primjera. To tvrdi i Rojko (2012: 43) kada kaže: „Didaktički primjeri samo su sredstvo, dakle, tehnika, pravi glazbeni primjeri ujedno su i sredstvo i cilj, dakle, udružene tehnika i umjetnost.“ Nastava glazbala je razlog zbog kojeg učenici upisuju glazbenu školu, a odvija se individualno, dva puta tjedno (MZOŠ, 2006). Upravo individualnost nastave omogućuje snažan utjecaj učitelja na učenika, osobito u dobi u kojoj se pohađa osnovna glazbena škola. Nastava skupnog muziciranja bi trebala biti koncipirana tako da se pridaje važnost emocionalnom doživljaju i zanimanju učenika za glazbeno djelo. Navodi se, također, da je program sastavljen od skladbi umjetničke, zabavne i izvorne narodne glazbe (MZOŠ, 2006). Zaključak koji se nameće jest taj da i nastava skupnog muziciranja posredno može pozitivno utjecati na glazbene preferencije učenika. Podrazumijeva se da je sve to ostvarivo pod pretpostavkom da nastavom rukovodi spretan i entuzijastičan učitelj koji je spreman na cjeloživotno učenje, prilagođavanje sklonostima učenika i naposljetku, promjenama koje neminovno nailaze u svijetu, pa i u svijetu glazbe. Nastava Teorije glazbe obuhvaća teoriju koja se upoznaje tijekom šest godina nastave Solfeggia s nadopunom u vidu osnova harmonije, povijesti glazbe i sl. Problematika ovog predmeta je činjenica da je vrlo često glazba izvađena iz konteksta, dakle, stječu se znanja o glazbi, a ne glazbena znanja. U nastavnom planu i programu za ovaj predmet između ostalog piše sljedeće: „Temeljna je svrha uvođenja ovog predmeta omogućiti učeniku da pred završetak školovanja u osnovnoj glazbenoj školi stekne određena dodatna znanja o glazbi koja će mu pomoći da na određen način zaokruži i upotpuni svoje poznavanje tog umjetničkog područja. (...) Ako ne nastave sa školovanjem, ta će im znanja pomoći u kasnijem stjecanju novih zvukovnih iskustava te da djeluju kao korisnici umjetničke glazbe ili kao sudionici i poticatelji kulturnog života svoje sredine“ (MZOŠ, 2006: 121). Dakle, krajnji cilj predmeta jest odgajanje novih generacija glazbenika i koncertne publike. Ipak, ostvarivost cilja je upitna zbog razloga koji je ranije naveden: znanja o glazbi ne mogu doprinijeti razvoju glazbenih preferencija.

Empirijski dio

Određenje problema istraživanja

Problem istraživanja su glazbene preferencije učenika osnovnih glazbenih škola. Problem je relevantan jer se glazbene preferencije i ukus mladih mijenjaju s obzirom na sve veći utjecaj medija, društvenih mreža i globalizacije. Problem je i istraživački jer se očekuju odgovori koji bi mogli pridonijeti boljem razumijevanju vanjskih utjecaja na glazbene preferencije mladih u osnovnim glazbenim školama.

Cilj istraživanja je utvrditi glazbene preferencije anketiranih učenika.

Istraživačke hipoteze

Istraživanje se zasniva na sljedećim hipotezama:

H1. Učenici su mišljenja kako pohađanje glazbene škole pozitivno utječe na njihovu sklonost prema umjetničkoj glazbi.

H2. Učenici smatraju kako mediji utječu na njihov glazbeni ukus.

H3. Učenici glazbene škole najviše preferiraju pop glazbu.

Način provođenja istraživanja

Empirijsko istraživanje je provedeno metodom anketiranja koristeći se anonimnim anketnim upitnikom kao glavnim instrumentom istraživanja. Anketiranje je izvršeno u travnju 2020. godine u sedam osnovnih glazbenih škola u Republici Hrvatskoj, tj. tri glazbene škole na području grada Zagreba, osnovnoj glazbenoj školi u Osijeku, osnovnoj glazbenoj školi u Belom Manastiru, osnovnoj glazbenoj školi u Slatini i osnovnoj glazbenoj školi u Zaprešiću. Anketni upitnik bio je u online formatu te su ga učenici tako i ispunili.

Uzorak

U istraživanju je sudjelovalo 95 učenika petih i šestih razreda osnovnih glazbenih škola. Detaljniji opis uzorka nalazi se u Tablici 1.

Tablica 1.

Opis uzorka učenika

Varijabla	Kategorije	Učenici (N=95)
Spol	Muški	30 (31,6%)
	Ženski	65 (68,4%)
Razred	Peti	50 (52,6%)
	Šesti	45 (47,4%)
Mjesto stanovanja	Grad	72 (75,8%)
	Predgrađe	4 (4,2%)
	Selo	19 (20,0%)

Kao što je vidljivo iz Tablice 1, u anketiranju je sudjelovao značajno veći broj ispitanika ženskog spola. Razlika je manja kod druge varijable. Sudjelovao je nešto manji broj ispitanika koji pohađaju šesti razred u odnosu na ispitanike koji pohađaju peti razred. Ujedno, najviše učenika živi u gradu, manje u seoskom području, a vrlo malo u predgrađu.

Postupak i instrument

Podatci su prikupljeni postupkom anketiranja, a kao instrument istraživanja korišten je anketni upitnik. Anketni upitnik sastojao se od 22 pitanja koja su dvočlanog i višestrukog izbora. Od ukupnog broja pitanja osam ih je bilo dvočlanog, a četrnaest višestrukog izbora. Četiri pitanja višestrukog izbora bila su u formi Likertove skale.

Rezultati i rasprava

Na početku anketnog upitnika učenici su trebali odgovoriti na pitanje koliko često slušaju glazbu (Tablica 2.).

Tablica 2.

Učestalost slušanja glazbe

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Koliko često slušaš glazbu?	Slušam glazbu svaki dan	81 (85,3%)
	Slušam glazbu nekoliko puta tjedno	11 (11,6%)
	Uopće ju ne slušam	3 (3,2%)

Iz Tablice 2. možemo vidjeti kako većina učenika (85,3%) sluša glazbu svaki dan. Dobiveni podatci ne iznenađuju s obzirom da su učenici svakodnevno okruženi glazbom, bilo u školi ili izvan nje. Osim toga, kao što navode Selfhout i sur. (2009), glazba predstavlja važan dio života mladog čovjeka. Također, za pretpostaviti je kako ispitani učenici vole glazbu jer su upisali glazbenu školu. Troje učenika je izjavilo kako ju uopće ne sluša. Mogući razlog je da su prezasićeni glazbom u školi i vježbanjem kod kuće, ali nije isključeno kako ima učenika koji ne pohađaju glazbenu školu vlastitom željom.

U sljedećem pitanju učenici su trebali odgovoriti što najčešće rade dok slušaju glazbu (Tablica 3.).

Tablica 3.

Dok slušam glazbu...

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Dok slušam glazbu	Ne radim ništa drugo	6 (6,3%)
	Radim različite aktivnosti: učim, zabavljam se, vježbam, plešem ili nešto drugo	89 (93,7%)

Iz odgovora u Tablici 3. da se naslutiti da je u pitanju model ponašanja današnjih mladih, tj. da je pasivno slušanje glazbe (slušanje glazbe u pozadini) vrlo rašireno u populaciji. Nažalost, mnogi ju doživljavaju samo kao zvučnu kulu koja im upotpunjava svakodnevne aktivnosti, ali bez dubljeg i koncentriranijeg slušanja odnosno aktivnog slušanja. Iz toga slijedi odsustvo kritičkog mišljenja prema onome što se sluša, a glazba najčešće služi samo kao razonoda.

Sljedeće pitanje glasilo je *Kada najčešće slušaš glazbu?*. Rezultati su vidljivi u Tablici 4.

Tablica 4.

Kada najčešće slušaš glazbu?

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Kada najčešće slušaš glazbu?	Kada sam sretan/sretna	34(35,8%)
	Kada sam tužan/tužna	8 (8,4%)
	Kada učim	15 (15,8%)
	Kada sam s prijateljima	10 (10,5%)
	Ne slušam glazbu	1 (1,1%)
	Kada radim nešto drugo	27 (28,4%)

Kao što se može vidjeti iz Tablice 4, Najviše učenika sluša glazbu kada su sretni ili kada rade nešto drugo. Pod „drugo“ učenici su naveli odgovore poput: *uvijek, kada vježbam, kada igram igrice, kada putujem...*

S ciljem provjere prve hipoteze koja je glasila *Učenici su mišljenja kako pohađanje glazbene škole pozitivno utječe na njihovu sklonost prema umjetničkoj glazbi* analizirani su odgovori na tri pitanja (Tablice 5. i 6.).

Tablica 5.

Koliko često posjećuješ koncerte umjetničke glazbe?

Pitanje	Odgovori	Učenici (N = 95)
Koliko često posjećuješ koncerte umjetničke glazbe?	Jednom tjedno	2 (2,1%)
	Jednom mjesečno	6 (6,3%)
	Nekoliko puta godišnje	57 (60,0%)
	Ne idem	30 (31,6%)

Kao što se može vidjeti u Tablici 5., najveći broj učenika posjećuje koncerte umjetničke glazbe nekoliko puta godišnje. Bez obzira što petina ispitanika živi u seoskim područjima, ipak iznenađuje podatak da 30 učenika uopće ne ide na koncerte umjetničke glazbe. Naime, od 30 učenika koji ne posjećuju koncerte čak 22 živi u gradu gdje su takva događanja ipak relativno česta.

Dakle, razlog nije nedostupnost koncerata, nego moguća nezainteresiranost ili finansijski razlozi ako su u pitanju koncerti na koje se ulaz naplaćuje.

U Tablici 6. vidljivi su odgovori na sljedeća dva pitanja: *Smatraš li da nastava u glazbenoj školi utječe na ono što voliš slušati?* i *Slušaš li kod kuće skladbe koje sviraš u glazbenoj školi jer ti se sviđaju?*.

Tablica 6.

Utjecaj glazbene škole na odabir skladba

Pitanje	Učenci (N=95)	
	Da	Ne
Smatraš li da nastava u glazbenoj školi utječe na ono što voliš slušati?	45 (47,4%)	50 (52,6%)
Slušaš li kod kuće skladbe koje sviraš u glazbenoj školi jer ti se sviđaju?	49 (51,6%)	46 (48,4%)

Iz Tablice 6. može se vidjeti kako približno polovica učenika smatra da glazbeno školovanje ima utjecaja na njihove glazbene preferencije. Pretpostavka je da dobar dio učenika i nije svjestan kako nastava u glazbenoj školi ipak utječe na odabir. No, isto tako pozitivna je činjenica da je polovica učenika svjesna utjecaja glazbene škole i da sluša skladbe koje uče u školi.

Zaključno, s obzirom na dobivene odgovore, prva hipoteza koja je glasila *Pohađanje glazbene škole pozitivno utječe na sklonost učenika prema umjetničkoj glazbi*, djelomično je prihvaćena.

S ciljem provjere druge hipoteze koja je glasila *Učenci smatraju kako mediji utječu na njihov glazbeni ukus* analizirani su odgovori na četiri pitanja i detaljnije prikazani u Tablicama 7., 8. i 9.

Tablica 7.

Utjecaj okoline na glazbene preferencije

Pitanje	Odgovori	Učenci (N=95)
Po tvom mišljenju, tko/što najviše utječe na tvoj odabir glazbe?	Obitelj	10 (10,5%)
	Prijatelji	15 (15,8%)
	Internet	17 (17,9%)
	Glazbena škola	5 (5,3%)
	Nitko	45 (47,4%)
	Ostalo	3 (3,2%)

Tablica 7. pokazuje mišljenje ispitanika o vanjskim utjecajima na njihove glazbene preferencije. Zanimljivo je primijetiti da gotovo polovica ispitanika smatra kako njihova stajališta nisu uvjetovana vanjskim faktorima, odnosno da nitko ne utječe na njihov odabir glazbe. Razlog tome vjerojatno leži u činjenici da se ispitanici nalaze u razdoblju puberteta kada se ličnost počinje snažnije formirati odbacujući autoritete i često buntovno zastupajući vlastite

stavove. Očekivano, utjecaj interneta je na drugom mjestu. Lako je pristupačan, koristi se čak i u odgoju i obrazovanju te ga se smatra neophodnim za život modernog čovjeka (Dodig Hundrić i sur., 2018). Nadalje, 15 ispitanika smatra kako prijatelji najviše utječu na njihove glazbene preferencije. Ovaj odabir je sam po sebi razumljiv i jasan imajući na umu važnost prihvaćenosti od strane vršnjaka u razdoblju puberteta. Najmanji broj ispitanika odgovorio je kako glazbena škola utječe na njihove glazbene preferencije. Ipak, dobiveni rezultati ne moraju nužno značiti da je uistinu tako, nego je moguće da neki učenici nisu svjesni utjecaja glazbene škole. S druge strane, moguće je i da će se utjecaj glazbene škole tek u zrelijoj dobi odraziti na glazbene preferencije.

Tablica 8.*Medij posredovanja glazbe*

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Glazbu slušam pomoću:	Televizije/radija	0 (0%)
	Youtubea	55 (57,9%)
	CD-a	1 (1,1%)
	Deezera i sličnih aplikacija	7 (7,4%)
	Mobitela	29 (30,5%)
	Ostalo	3 (3,2%)

Iz Tablice 8. može se vidjeti da više od polovice ispitanika glazbu konzumira putem internetske platforme *Youtube*. Takav rezultat može se objasniti njegovom popularnošću, ali i činjenici da je besplatan, jednostavan za korištenje te nudi bogatu kolekciju glazbe svih vrsta. Odabir mobitela kao sredstva slušanja glazbe također je razumljiv zbog svoje praktičnosti. Nijedan učenik glazbu ne sluša putem radija ili televizije. To se može objasniti stalnim porastom korištenja interneta, ali i internetskih platformi kao što su *Youtube*, *Deezer* i sl. koje imaju široku ponudu glazbe raznih žanrova i izvođača.

Tablica 9. prikazuje odgovore na dva međusobno povezana pitanja: *Slušaš li neku pjesmu samo zato jer je popularna?* i *Misliš li da, ako neka pjesma ima veliki broj pregleda na Youtubeu, to ujedno znači i da je kvalitetna?*

Tablica 9.*Utjecaj popularnosti pjesme*

Pitanje	Učenici (N=95)	
	Da	Ne
Slušaš li neku pjesmu samo zato jer je popularna?	11 (11,6%)	84 (88,4%)
Misliš li da, ako neka pjesma ima veliki broj pregleda na Youtubeu, to ujedno znači da je kvalitetna?	10 (10,5%)	85 (89,5%)

Većina ispitanika na pitanja je odgovorila negacijom, odnosno ne smatraju da popularnost pjesme nužno odražava i njezinu kvalitetu. Ovakvi rezultati su svakako pozitivni jer popularnost pjesme, osobito u današnje vrijeme, nije garancija estetske vrijednosti. Kod učenika (glazbenih) škola treba razvijati glazbeni ukus kako bi se prema svakoj vrsti glazbe znali kritički postaviti. Moguće je da je upravo glazbena škola utjecala na ovakav odgovor.

S obzirom na dobivene odgovore, druga hipoteza naziva *Učenici smatraju kako mediji utječu na njihov glazbeni ukus* nije prihvaćena.

Treća hipoteza koja je glasila *Učenici glazbene škole najviše preferiraju pop glazbu* provjerena je analiziranjem odgovora na sedam pitanja (Tablice 10., 11., 12., 13., 14., 15. i 16.).

U tablici 10. prikazani su rezultati odgovora na pitanje *Koliko često ideš na koncerte popularne glazbe?*

Tablica 10.

Koliko često ideš na koncerte popularne glazbe?

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Koliko često ideš na koncerte popularne glazbe?	Jednom tjedno	0 (0%)
	Jednom mjesečno	4 (4,2%)
	Nekoliko puta godišnje	47 (49,5%)
	Ne idem na koncerte popularne glazbe	44 (46,3%)

Analiza odgovora na pitanje *Koliko često ideš na koncerte popularne glazbe?* pokazala je kako učenici ipak više pohađaju koncerte umjetničke glazbe (Tablica 5.) nego koncerte popularne glazbe. I jedno i drugo pitanje pokazalo je da učenici na koncerte idu nekoliko puta godišnje, bez obzira na mjesto stanovanja.

U Tablici 11. prikazani su odgovori na pitanje *Na čiji koncert od ponuđenih bi najradije išao/išla?*

Tablica 11.

Na čiji koncert od ponuđenih bi najradije išao/išla?

Pitanje	Odgovori	Učenici (N=95)
Na čiji koncert od ponuđenih bi najradije išao/išla?	Umjetnička glazba	8 (8,4%)
	Parni Valjak	8 (8,4%)
	Iron Maiden	1 (1,1%)
	Severina	0 (0%)
	Ariana Grande	14 (14,7%)
	Senidah	7 (7,4%)
	Tony Cetinski	5 (5,3%)
	Josipa Lisac	0 (0%)
	Justin Bieber	3 (3,2%)
	Rasta	4 (4,2%)
	Billie Eilish	11 (11,6%)
	BTS	7 (7,4%)
	Ostalo	27 (28,4%)

Iz Tablice 11. može se vidjeti da se najveći broj ispitanika odlučio za Arianu Grande, američku pop pjevačicu čija su ciljana skupina upravo adolescenti. Za koncert Billie Eilish, osamnaestogodišnje američke pop pjevačice, izjasnilo se 11 ispitanika. Ako usporedimo domaće i strane izvođače, jasno je kako ispitanici više preferiraju strane izvođače. Pod „ostalo“ ispitanici su se odlučili za sljedeće izvođače: Travis Scott, 24k golden, Raf Camora, Tyler the Creator (rap), pjevače ili grupe domaće pop glazbe: Dubioza Kolektiv, Miroslav Škoro, Vanna, Oliver Dragojević, ali su se i tu u najvećem broju našli strani pop izvođači: The Weeknd, Marshmello, Maroon 5, One Direction, Shawn Mendes...

Tablice 12., 13., 14. i 15. prikazuju odgovore na pitanja u formi Likertove skale o preferenciji određenog stila. Umjetnička i turbofolk glazba odabrane su zbog oprečnih vrijednosti, a rock i pop glazba zbog toga što su vrlo često prvi odabir mladih. Na ova pitanja učenici su trebali odgovoriti odabirom opcije od 1 do 5 gdje 1 znači da im se određena glazba uopće ne sviđa, 2 da im se donekle ne sviđa, 3 niti sviđa, niti ne sviđa, 4 da im se donekle sviđa, a 5 da im se jako sviđa.

Tablica 12.*Umjetnička glazba*

Sviđanje umjetničke glazbe	Učenici (N = 95)
Uopće mi se ne sviđa	4 (4,2%)
Donekle mi se ne sviđa	4 (4,2%)
Niti mi se sviđa, niti ne sviđa	23 (24,2%)
Donekle mi se sviđa	38 (40,0%)
Jako mi se sviđa	26 (27,4%)

U Tablici 12. može se vidjeti kako su se ispitanici izjasnili po pitanju umjetničke glazbe. Da im se umjetnička glazba „donekle sviđa“ smatra 38 ispitanika, a 26 ispitanika da im se „jako sviđa“. S obzirom na to da su ispitanici pet ili šest godina okruženi umjetničkom glazbom, ovaj odgovor ne čudi. Ipak, 23 učenika se odlučilo za odgovor „niti mi se sviđa, niti ne sviđa“, četiri učenika tvrde da im se „donekle ne sviđa“, a četiri učenika su se izjasnila da im se „uopće ne sviđa“. Razlog zbog kojeg su potonji odgovorili tako mogao bi biti prezasićenje takvom vrstom glazbe. Također, možda ne pohađaju glazbenu školu svojom voljom već zbog želje obitelji ili zato što im prijatelji pohađaju glazbenu školu.

Tablica 13.*Rock glazba*

Sviđanje rock glazbe	Učenici (N = 95)
Uopće mi se ne sviđa	15 (15,8%)
Donekle mi se ne sviđa	20 (21,1%)
Niti mi se sviđa, niti ne sviđa	19 (20,0%)
Donekle mi se sviđa	24 (25,3%)
Jako mi se sviđa	17 (17,9%)

Tablica 13. pokazuje da 15 ispitanika uopće ne preferira rock glazbu, 20 ih donekle ne preferira, a 19 se izjašnjava da im se „niti sviđa, niti ne sviđa“. Od onih koji su pozitivno ocijenili ovaj žanr, 24 ispitanika su za rock glazbu rekli da im se „donekle sviđa“, a 17 da im se jako sviđa.

Tablica 14.*Turbofolk glazba*

Svidanje turbofolk glazbe	Učenici (N = 95)
Uopće mi se ne sviđa	46 (48,4%)
Donekle mi se ne sviđa	14 (14,7%)
Niti mi se sviđa, niti ne sviđa	20 (21,1%)
Donekle mi se sviđa	9 (9,5%)
Jako mi se sviđa	6 (6,3%)

Na osnovu rezultata iz Tablice 14. slijedi zaključak da najveći broj učenika nema pozitivan stav o turbofolk glazbi. Njih 46 odgovorilo je da im se turbofolk „uopće ne sviđa“, 14 da im se „donekle ne sviđa“; 20 da im se „niti sviđa, niti ne sviđa“; devet da im se donekle sviđa, a šest da im se „jako sviđa“. Velika je vjerojatnost da je pohađanje glazbene škole utjecalo na ovakve rezultate, odnosno da su učenici školovanjem naučili kritički promišljati o estetici glazbe koja ih okružuje.

Tablica 15.*Pop glazba*

Svidanje pop glazbe	Učenici (N = 95)
Uopće mi se ne sviđa	3 (3,2%)
Donekle mi se ne sviđa	2 (2,1%)
Niti mi se sviđa, niti ne sviđa	12 (12,6%)
Donekle mi se sviđa	30 (30,5%)
Jako mi se sviđa	49 (51,6%)

Kada je u pitanju popularna glazba, 30 ispitanika odlučilo se za odgovor „donekle mi se sviđa“, a čak 49 ispitanika odgovorilo je da im se pop glazba „jako sviđa“. Zbroj ta dva odgovora daje brojku od 79 ispitanika, odnosno čak 82,1% ispitanika koji imaju pozitivan stav prema pop glazbi. Tek tri ispitanika su se izjasnila da im se pop glazba „uopće ne sviđa“; a dva da im se „donekle ne sviđa“: Njih 12 tvrdi da nemaju posebno mišljenje o pop glazbi, odnosno da im se „niti sviđa, niti ne sviđa“.

U posljednjem pitanju (Tablica 16.) učenici su mogli odabrati više odgovora, a ne samo jedan.

Tablica 16.*Učeničke preferencije glazbenih žanrova*

Učeničke preferencije glazbenih žanrova	Učenici (N = 95)
Umjetnička glazba	29 (31 %)
Pop	66 (69 %)
Rock	22 (23 %)
Metal	7 (7 %)
Hip-hop	12 (13 %)
Punk	4 (4 %)
Turbofolk	11 (12 %)
Funk	2 (2 %)
Rap	25 (26 %)
Reggae	6 (6 %)
Jazz	21 (22 %)
Elektronska glazba	8 (8 %)
Filmska glazba i glazba iz video igara	24 (25 %)

U Tablici 16. vidljivo je da 66 ispitanika preferira pop glazbu, 29 umjetničku, 25 rap, 24 filmsku glazbu i glazbu iz video igara, 22 rock, 21 jazz, 12 hip-hop, 11 turbofolk, dok se za metal, reggae, funk, punk i elektronsku glazbu odlučilo šest ili manje ispitanika.

S obzirom na dobivene odgovore, treća hipoteza koja glasi *Učenici glazbene škole najviše preferiraju pop glazbu* je prihvaćena.

Zaključak

Analizom anketnog upitnika utvrđeno je da najveći postotak ispitanih učenika glazbu sluša svakodnevno, da je najviše slušaju kad su sretni, ali da je takvo slušanje obično pasivno. Dakle, slušanje glazbe nije samo sebi svrha, nego je najčešće u službi neke druge aktivnosti. Nadalje, više od polovice učenika posjećuje koncerte umjetničke glazbe nekoliko puta godišnje bez obzira na mjesto stanovanja. Da nastava u glazbenoj školi ne utječe na njihove glazbene preferencije smatra oko polovice ispitanih učenika, a isto toliko učenika ne sluša skladbe koje sviraju u školi u slobodno vrijeme. S obzirom na odgovore, prva hipoteza koja se odnosila na utjecaj glazbene škole na glazbene preferencije je djelomično prihvaćena. S obzirom na transverzalnu prirodu istraživanja, ovakvi rezultati nisu obeshrabrujući te vjerujemo da će umjetnička glazba postati dijelom života učenika odrastanjem, na temeljima koje je postavila glazbena škola, ali i potencijalnim daljnjim glazbenim obrazovanjem. Daljnjom analizom utvrđeno je da gotovo polovica učenika smatra da nitko ne utječe na njihov odabir glazbe. Internetska platforma kojom se najčešće koriste kada slušaju glazbu je *Youtube*, a najveći broj učenika smatra da popularnost pjesme ne odražava njezinu kvalitetu. Također, učenici ne smatraju da pjesma mora biti nužno popularna kako bi je slušali. S

obzirom na odgovore, druga hipoteza nije prihvaćena. Ipak, treba naglasiti kako se hipoteza odnosila na mišljenje učenika o utjecaju medija na njihove preferencije, a ne na stvarni utjecaj. Analiza pitanja vezanih uz glazbeni žanr pokazala je da učenici najviše preferiraju popularnu glazbu. Također, izvođači čiji bi koncert najradije posjetili su izvođači koji trenutno vladaju svjetskim glazbenim ljestvicama: Ariana Grande, Billie Eilish, BTS... Na drugo mjesto po popularnosti smjestila se umjetnička glazba za koju se odlučilo trećina ispitanika. Pitanja u formi Likertove skale koja su ponudila četiri glazbena žanra (umjetnička glazba, rock, turbofolk i pop) još jednom su pokazala da učenici najviše preferiraju popularnu glazbu. Na drugom mjestu je umjetnička glazba, potom slijedi rock glazba. Shodno tome, treća hipoteza vezana uz preferiranje popularne glazbe je prihvaćena.

Možemo zaključiti da je glazba dio života većine učenika osnovnih glazbenih škola, i to ne samo u školi nego i izvan nje. Unatoč velikoj ponudi i popularizaciji određenih izvođača i glazbenih žanrova putem medija, čini se da umjetnička glazba i dalje nije izgubila na „popularnosti“. Nadamo se da će rezultati ovog istraživanja biti daljnji poticaj učiteljima u glazbenim školama da predano rade na naobrazbi budućih glazbenika i buduće koncertne publike estetski istančanog ukusa koja će u glazbi znati uživati zbog nje same. Naime, zadaća je nastave glazbe u glazbenim školama ponuditi učenicima zanimljive i aktualne sadržaje, upoznati ih s različitim vrstama glazbenog izričaja, poticati kvalitetu i kreativnost u glazbi te formirati i razvijati njihov glazbeni ukus. U smjeru modernizacije glazbeno-pedagoške prakse u nastavne programe, osim umjetničke glazbe trebalo bi uvrstiti i druge vrste glazbe koje to svojom kvalitetom zavređuju jer se glazbeno obrazovanje treba ponašati u skladu s vremenom u kojem djeluje (Brđanović, 2014).

Literatura

- Brđanović, Davor. (2015). Glazbena darovitost i obrazovni sustav. *Školski vjesnik*, 64 (4), 661–678.
- Brđanović, Davor. (2014). Glazbene preferencije učenika srednje glazbene škole. *Napredak*, 154 (1–2), 7–64.
- Burns, Gary. (1987). A Typology of 'Hooks' in Popular Records. *Popular Music*, 6 (1), 1–20.
- Dobrota, Snježana i Ivana Obradović. (2012). Stavovi učenika osnovne škole prema glazbi i nastavi glazbe. *Školski vjesnik: časopis za pedagoška i školska pitanja*, 61 (1–2), 115–131.
- Dobrota, Snježana. (2008). *Popularna glazba, glazbena nastava i glazbeni ukus mladih* (Doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet.
- Dodig Hundrić, Dora, Neven Ricijaš i Monika Vlček. (2018). Mladi i ovisnost o internetu – pregled suvremenih spoznaja. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja*, 54 (1), 123–137.
- Farnsworth, Paul Randolph. (1950). *Musical Taste Its Measurement and Cultural Nature*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Glavina, Barbara. (2014). *Uloga medija u formiranju glazbenih preferencija mladih* (Diplomski rad). Osijek: Filozofski fakultet, Hrvatski jezični portal. <http://hjp.znanje.hr/>, pristupljeno 3.11.2020.
- Meyers, Chanel K. (2012). Influences on Music Preference Formation. *PURE Insights*, 1, 31–34.
- Mirković Radoš, Ksenija. (1996). *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Motte-Haber de la, Helga. (1999). *Psihologija glazbe*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- MZOŠ. (2006). *Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole*. Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa.
- Rentfrow, Peter. J. i Samuel D. Gosling. (2003). The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure And Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, 1236–1256.
- Rojko, Pavel. (2012). *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: Jakša Zlatar.
- Schäfer, Thomas i Peter Sedlmeier. (2009). From the functions of music to music preference. *Psychology of Music*. 37 (3), 279–300.
- Selfhout, Maarten H. W., Susan J. T Branje, S., Tom F Ter, Bogt i Wim H. J. Meeus. (2009). The role of music preferences in early adolescents' friendship formation and stability. *Journal of Adolescence*, 32, 95–107.
- Suarez Canedo, Roman. (2013). Students' Musical Preferences and Music Analysis Learning in Secondary Education. *International Journal for Cross-Disciplinary Subjects in Education (IJCDSE), Special Issue*, 3 (2), 1472–1475.
- Šulentić Begić, Jasna i Amir Begić. (2013). Glazbene preferencije učenika I. gimnazije u Osijeku. U Miljenko Brekalo i Ivana Žužul (ured.). *Međunarodni interdisciplinarni znanstveni skup kultura, društvo, identitet – europski realiteti*. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju, 844–861.
- Vidulin, Sabina. (2013). Propitivanje ostvarenja cilja nastave glazbe u kontekstu vremena glazbene hiperprodukcije. *Arti musices*, 44 (2), 201–226.
- Yagisan, Nihan. (2013). Musical preferences of university students and the correlation of these preferences with aggressiveness. *Journal of Art Education*, 1 (2), 96–113.

SUMMARY

THE ROLE OF PRIMARY MUSIC SCHOOLS IN SHAPING STUDENTS' MUSICAL PREFERENCES

MA Marija Bilić, PhD Jasna Šulentić Begić, PhD Amir Begić

Musical preferences imply giving preference to style or genre of music. Since their purpose is to educate professional musicians, music schools should play the biggest role in shaping musical preferences and musical tastes of students who attend them. As part of the paper, a survey was conducted in the Republic of Croatia through an online survey during April 2020. The research sought to determine the musical preferences of fifth and sixth grade students of primary music schools. The results showed that music school, to some extent, influences students' preference for classical music. In addition, it was found that students do not feel that the media has an influence on the development of their preferences. Among the respondents, the most popular was popular music, and the second place went to classical music.

Key words: musical preferences, musical taste, primary music school students.

ИНСТРУМЕНТИ СА ДИРКАМА У НАСТАВИ ПРЕДМЕТА МУЗИЧКА КУЛТУРА: УТВРЂИВАЊЕ СТЕЧЕНИХ ЗНАЊА ПО МОДЕЛУ АКТИВНЕ НАСТАВЕ

др Биљана Јб. 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: 37.012:781.91

Прегледни научни чланак

Сажетак: У раду се представља методички концепт наменски креиране образовне средине са циљем да презентује иновативно методичко решење које омогућава увид у ниво стеченог знања и разумевања из области *Музички инструменти*. Креираће се образовна средина, у сегменту у коме ученик треба да препозна инструменте са диркама или групу инструмената према врсти композиције у оквиру датог музичког стила (оргуље, клавир, чембало, хармоника), а које ће омогућити увид у ниво стеченог знања применом групног облика рада. Методама, теоријске анализе и синтезе и генерализације и конкретизације, овако креиран наставни концепт имплицираће транспарентност методичких приступа током провере, односно утврђивања степена усвојености обрађених наставних садржаја.

Кључне речи: Музичка култура, наставни садржај, групни облик рада, инструменти са диркама

Уводна разматрања

Развијање критичког мишљења, важан је сегмент васпитно-образовног процеса. Критичко мишљење у наставном процесу има задатак, да омогући реципијенту да садржаје које усваја повезује са сопственим искуством, упоређује, испитује, конструише, изводи закључке. Иницирањем критичког мишљења креира се осећање задовољства током решавања задатих образовних задатака, боља примена и повезивање информација са постојећим знањима, утврђивање међусобних односа, преиспитивање применљивости и слично. Наставник од ученика тражи да аргументују, разликују битно од небитног, тачно од нетачног, износе креативне идеје, активно слушају друге, да се децентрирају, вреднују, повезују, доказују, решавају проблемске ситуације, закључују, класификују. Улога наставника је да кроз охрабривање, иницијативу, самосталност, оригиналност, радозналост и различите облике рада, иницира критичко мишљење које ће допринети конструкцији знања, са циљем, да се ученици оспособљавају да овладавају мисаоним операцијама, помоћу којих усвајају и користе знања (према: Вилотијевић, Мандић, 2016: 30). У наменски креираној образовној средини у којој се „ученик налази у улози самосталног субјекта који ступа у интеракцију са образовном средином“ (Исто, 31), ученик неће усвајати готова знања, већ ће их стицати сам путем открића, односно, кроз ланац наставних задатака који се постепено усложњавају.

Насупрот *традиционалном приступу* обради наставног градива који подразумева организацију наставног програма са нагласком на основним знањима и умењима, ослањање на препоручени уџбеник или приручник, трансфер знања и новог наставног материјала у готовом облику, верификацију ефикасности образовно-васпитног процеса по количини правилних одговора који се, као повратне информације добијају од ученика, контролу и оцењивање наставних постигнућа независно од процеса наставе и учења, и доминантан фронтални облик рада (према: Џинкић и Милутиновић, 2018: 138), *конструктивистички приступ* учењу фокус усмерава ка наставнику чија улога добија нова значења. Наставник постаје водитељ, мотиватор, сарадник, фацитатор стварања идеја, ставова, мишљења и вредности. Од начина рада наставника, од тога колико је спреман за сарадњу и отворен за примену различитих метода рада, зависи колико ће ученици бити укључени у процес учења, у улогу конструктора сопствених знања и колико ће бити мотивисани да преузму активну улогу у наставном процесу. Уџбеник више није основни извор информације, већ оригинални извори и примарне чињенице о предметима и појавама. Ученик није само у функцији примаоца готових знања, већ је равноправан учесник наставног процеса са властитим погледима на свет који га окружује. Улога наставника је да организује наставно-сазнајне и истраживачке активности ученика, да не намеће личне ставове и убеђења, већ да оцењује самостално расуђивање, умна питања, исправљање властитих грешака, све резултате сазнајних активности, залагање и допринос ученика у конструисању новог знања и напредак у учењу (Исто, 138). Контрола и оцењивање у тесној су вези са процесом наставе и учења, а наставне активности се реализују кроз групни облик рада. Овако креирана образовна средина имплицира хеуристичну наставу и „образовно-васпитни рад ученика и наставника усмерен на самостално проналажење и откривање сазнања“ (Вилотијевић, Мандић, 2016: 73). Наставна стратегија усмерава се на студиозан и осмишљен приступ који ће омогућити креирање ефикасних начина рада, креативно одступање од утврђених шема и стандардних решења, са циљем „да ученици при савладавању садржаја схвате смисленост материјала који уче, проблеме које он поставља, начине решавања проблема, да осмисле и провере резултате“ (Исто, 78). Наставник континуирано примењује наставне методе и поступке који ће подстицати ученике на мисаону активност и оспособљавати их да самостално овладавају знањима.

Организација наставног процеса

За организовање наставе, али и за образовно-васпитни рад у целини, подједнако је значајна комуникација која се одвија између ученика и наставника, али и ученика међусобно. Суштина организације савремене наставе у фокус поставља онога који учи. О организацији наставе одлучује наставник као њен руководилац, уз артикулацију основних

задатака наставе, карактеру и обиму наставних садржаја, узрасту ученика, месту извођења наставе, расположивом времену и средствима које планира да користи на часу (Симеуновић, Спасојевић, 2005: 133). Као главни елемент разредно-часовног система и основни, променљив и флексибилан облик организације наставе, наставни или школски час,¹ подразумева смишљен избор и структурисање наставних садржаја, рационално коришћење времена, примену различитих наставних метода и облика рада. Наставник организује хармоничан наставни процес током кога сви елементи дају највећи могући допринос реализацији постављених задатака, организује проблемске ситуације, услове, активности ученика и властити рад, тако да постоји спрега сила усмерена на задатке (Бранковић, Мандић, 2003: 110). Како наводи и Младен Вилотијевић „управљање разредом није могуће без јасног, планског коришћења времена, простора и подесног материјала кога је могуће трансформисати“ (Вилотијевић, 1999: 149).

Групни облик рада

Групни облик рада изводи се унутар ученичког колектива формирањем мањих група које самостално раде на одређеним задацима. У групном облику рада одељење се дели на групе које, свака за себе, решавају постављене наставне задатке, а након завршетка, о резултату свога рада обавештавају наставника и одељенски колектив (Пољак, 1985: 159). Суштина групног рада је циркулација и размена знања, идеја и искустава међу самим ученицима која се дешава у току изградње знања, а потом уједињавање бројних различитих знања и искуства у јединствену конструкцију *e pluribus unum* (из мноштва у један) (Пешикан, 2003: 99). За адекватну организацију групног облика рада, важна је величина групе. Педагог Марко Стевановић наводи да група треба да има од 3 до 6 чланова, те да се најбољи резултати постижу у групи од 3 до 4 члана (Стевановић, 1999). Насупрот овом мишљењу, Младен Вилотијевић сматра да број чланова унутар групе треба да буде од 5 до 7 чланова (Вилотијевић, 1999). Величина групе варираће у зависности од укупног броја ученика у одељењу и од узраста ученика. Млађи ученици ефикасније раде у мањим групама (оптимално 4 учесника), док група ученика старијих разреда може бити и већа од 5 до 6 чланова. Наставник, водећи рачуна о циљевима и задацима које треба решити на часу, формира тип групе који најбоље одговара датој ситуацији и

¹ Час је целовит, логички заокружен, временски ограничен део наставног процеса, током којег се заједничким радом наставника и ученика, решавају одређени дидактички и васпитно-образовни задаци (Трнавац, Ђорђевић 2010: 12).

обезбеђује свим групама део у учионицу где самостално, и без ометања осталих група решавају постављене наставне задатке.

Групе се по саставу могу формирати као *хомогене* или *хетерогене* у зависности од ученичког предзнања. *Хомогени* састав групе претпоставља исти степен познавања градива, док *хетерогени* састав подразумева да су ученичка предзнања различита. У настави предмета Музичка култура пожељан је хетерогени састав група, јер се тако омогућава, да слабији и музички мање даровити ученици, додатно уче од ученика који задато градиво брже и успешније савладавају. Приступ корелира са Бенетовим становиштем, да хетерогене групе доводе до високог степена интеракције (Bennett, 1978) и Данкиновим (Dunkin, 1987) тврдњама, да хетерогене групе показују врхунске резултате приликом решавања задатих проблема.

Да ли ће задаци који се додељују групама бити *истоврсни* или *диференцијални*, првенствено зависи од карактера наставног градива, али и постављених образовних циљева. Без обзира на то што се истоврсни задаци креирају приликом обнављања или утврђивања одређеног наставног садржаја, у примеру који ће уследити у делу рада под насловом *Артикулација наставне активности*, сугерише се креирање оба типа задатака. На овај начин оствариће се потпунија сврха групног облика рада, а постављене задатке групе ће решавати истим или приближно истим темпом. Фокус наставничке креације и опсервације, усмерен је на контролу рада свих група и интеграцију повратних информација у целину вишег реда. Током прве, припремне фазе, наставник ће извршити избор наставне јединице, одредити критеријум за формирање група, припремити литературу, наставна средства и програм рада за сваку групу. Након тога, све групе ученика се упознаје са начином коришћења програма рада, начином решавања задатака, техникама, употребом припремљеног дидактичког материјала и начин(у)има евидентирања рада.

Друга, радна фаза одвија се у четири етапе. Током прве *преоперативне* етапе, врши се формирање група, утврђују проблеми, израђује пројекат, припремају средства за рад. Циљ друге, *оперативне* етапе је реализација радних задатака. *Верификативна* етапа подразумева дискусију, доношење коначног извештаја, оцену рада груп(а)е, док је задатак четврте *апликативне* етапе, да по могућности изврши примену добијених резултата (према: Гавриловић-Обрадовић, 2014: 448). У радној фази наставник формира групе, а затим се групама деле конкретни задаци који се решавају самосталним радом. Наставник контролише рад свих група, даје допунска упутства, саветује, подстиче на рад и одговара на ученичка питања. Након завршетка рада, представници група презентују појединачни рад групе и приступа се синтетизовању резултата свих група. Без обзира на недостатке групног облика рада (не може се обезбедити потпуни успех у свим наставним ситуацијама), перципира се као облик рада који се примењује уз процену

природе наставног градива, сложеност наставних задатака и структуре учесника у образовном процесу.

Тема музички инструменти

Један од циљева обраде теме *Музички инструменти* у основношколској настави је, да се поред употпуњавања градива у оквиру теме стилска епоха, аудитивним и визуелним демонстрацијама музичких инструмената у контексту стилског периода оствари „продубљивање музичких и формирање кохерентних (са)знања, у конкретном случају спознаја о изгледу, улози, тембровским карактеристикама, извођачким могућностима и развоју музичких инструмената“ (Мандић, 2020: 74–75). Инструмент/и се класификују по изгледу, начину добијања тона, боји звука, демонстрира се грађа, делови инструмен(а)та, препознаје група инструмената и идентификују музички инструменти у контексту задате стилске епохе (упор. Наставни програм, 2019). У Наставном програму Републике Српске наводи се, да исходи учења упућују на оспособљавање ученика да „наведу и опишу, те аудитивно и визуелно разликује најзначајније инструменте“ (различитих стилских епоха), али и да „опишу типичне инструменталне облике“ (Наставни програм, 2014: 544–547). Осим аудитивне и визуелне идентификације инструмената, ученик се оспособљава да аудитивно препознаје најрепрезентативнија дела композитора инструменталне музике барока и класицизма, одређује историјски оквир, препознаје и наводи карактеристичне форме музике барока и класицизма, разуме појмове солистичка, камерна и оркестарска музика, разликује врсте камерних ансамбала према броју извођача (дуо, трио, квартет), класификује ансамбле према врсти инструмената који учествују у извођењу одређеног дела, наводи музичке форме, именује и описује водећи инструмент у одређеном делу, те аудитивно идентификује најпознатије инструменталне композиције (према: Наставни програм, 2014). У Републици Српској крајњи исходи учења дефинисани су у наставним програмом виших разреда основне школе на следећи начин „ученик је у стању да звучно и визуелно идентификује одређени инструмент, групу инструмената, одређени састав, да анализом издвоји главне карактеристике одређеног музичког дјела (уочи солистички инструмент, музички облик)“ (Исто, 2014).

Артикулација наставне активности

Циљ обнављања и утврђивања наставне јединице *Инструменти са диркама*, усмерен је на утврђивање у којој мери ученици успевају да: 1) идентификују инструмент/е по изгледу и звучним карактеристикама, изражајним и техничким могућностима, 2) препознају инструменте у

различитим стилским епохама као солистичке, камерне и оркестарске, 3) препознају претече инструмената и 4) препознају инструменте у класичној, цез музици и музици популарних жанрова. За сваки наведени задатак, изоставиће се сегмент везан за претече инструмената, приказаће се потенцијално методичко решење.

Формирање група. Формираће се четири групе хетерогеног састава (до шест ученика у групи) за чији ће рад, наставник адекватно организовати учioniчки простор.² На столу се налази припремљен и обележен радни материјал. Наставник даје упутства о начинима његовог коришћења, односно, припремљени материјал користи се када наставник дâ налог за његову употребу. Приликом уласка у учионицу, ученици из припремљене кутије узимају по једну картицу или обојену цедуљу са уписаним бројем (један, два, три, четири). Потом, заузимају место у групи која је обележена на исти начин. Након формирања група, које имају називе *прва*, *друга*, *трећа* и *четврта*, наставник пружа инструкције о начину реализације наставне активности. Групе решавају оба типа задатака, *истоврсне* и *диференцијалне* са назнаком, ако групе решавају диференцијалне задатке, немају увид у задатке других група. Циљ је да се различити задаци заједно са одговорима, интегришу у целину вишег реда.

Задатак број 1. је усмерен на „откривање“ теме часа *Инструменти са диркама*, креирањем истог налога за све четири групе – „Подигни радни лист (обележен је бројем један) и реши задатак.“

Задатак за прву групу: „Пронађи уљеза и објасни!“³

Задатак за другу групу: „Који од инструмената се сматра претечом клавира?“

² Претпоставка је да се у одељењу налази оптимална број до 25 ученика, а сугестија је да ученици седе у кругу око четири, у облику правоугаоника, спојене ученичке клупе.

³ Сlike под редним бројем 1 и 2 преузете су са

<https://www.slideshare.net/dusicamano/instrumenti-sa-dirkama-11857683>



Слика 1. Задатак за прву групу

Слика 2. Задатак за другу групу

Задатак за трећу групу: „Препознај и заокружи инструмент оргуље.“



Слика 3. Инструменти са диркама (оргуље, чембало, клавир и хармоника)

Задатак за четврту групу: *Загонетно питање*.⁴ „Помаже нам да распламсамо ватру, а део је и једног музичког инструмента. Који је то инструмент?“

Када групе реше задатке, представник сваке групе презентује осталим групама задати налог и тачан одговор. На основу решених задатака, групе заједно закључују да је час посвећен обнављању *инструмената са диркама* и назначавају имена – прва група тада добија назив **КЛАВИР**, друга **ЧЕМБАЛО**, трећа **ОРГУЉЕ** и четврта **ХАРМОНИКА**. Из припремљене коверте (обележена је бројем два), узимају апликације на којима је слика инструмента из првог задатка (нови назив групе), 'лепе' је на гардеробу и настављају групну активност под новим именом.

Након визуелне, други задатак усмерен је на аудитивну идентификацију инструмената са диркама. У овом сегменту, препоручује се група *истородних* задатака у виду припремљених питања на које ће групе одговарати применом технике „врућа оловка“. Техника „врућа оловка“ подразумева, да се у кратком временском периоду одговори на један или више постављених задатака.⁵

Задатак број 2. *Аудитивна идентификација инструмената са диркама*. Задатак 2.1. *Испод слике инструмента, упиши број по редоследу звучног појављивања*.⁶ Наставник репродукује кратке, изразито упечатљиве слушне инсерте, а ученици решавају постављени задатак. У хијерархији наставних задатака овај задатак (исти је за све групе), класификује се као најједноставнији и очекивање је да ће све групе одговорити правилно. Наставна активност траје 60 секунди.

Задатак број 3. *Звучне, изражајне и техничке могућности инструмената са диркама*. Наставник репродукује кратке слушне инсерте, а ученици имају задатке да напишу и заокруже тачне одговоре. На радном листу (обележен је бројем 3), видљиве су слике инструмената са диркама и издвојени делови за израду задатака 3.1, 3.2 и 3.3.

Задатак 3.1. Поредимо инструменте. *Опиши звук инструмената, сличности и разлике у начину добијања тона ако свирају ХАРМОНИКА и ОРГУЉЕ*.

⁴ Загонетно питање има задатак „да омогући минут или два интензивног размишљања, повезивања и закључивања. Требало би да изазове бар једно повезивање података и закључивање бар једног новог“ (Рајовић 2021: 68).

⁵ Ученик кога је група раније одабрала „врућом оловком“ записује одговоре које добија од осталих чланова групе. Време предвиђено за израду задатка износи 60 секунди, за сваки сегмент.

⁶ Примери које је наставник одабрао за слушну демонстрацију, партиципирају са наставним програмом и аудитивним примерима са којима су се ученици упознали на претходним часовима. У овом сегменту неће бити сугерисани потенцијални слушни примери за овај тип провере.

Задатак. 3.2. Поредимо инструменте. *Опиши звук инструмената, сличности и разлике у начину добијања тона ако свирају КЛАВИР и ЧЕМБАЛО.*⁷

Задатак. 3.3. *Изражајне могућности инструмената.* Наставник репродукује кратке (препоручују се нове композиције), изразито упечатљиве аудио и (или) видео инсерте. Звук којих инструмената одговара следећим описима: благо, величанствено, мирно, грандиозно, прозрано, снажно, виртуозно, продорно, покретљиво, тихо, одсечно, светло, монументално, кратко, јако?⁸ *Објасни! Бонус питање.* Напиши назив бар једне композиције коју си слушно препознао и име њеног композитора. Провера тачних одговора одвија се наизменично између група, по редоследу који одреди наставник.

Задатак број 4. *Повезујемо стилске епохе и инструменте са диркама.*⁹

Задатак 4.1. У чему се огледа сличност епохе барока и инструмента оргуље? Објасни!

Задатак 4.2. Пред који европским краљем је Георг Фридрих Хендл свирао хармонику? Објасни!

Задатак 4.3. Која два појма се крију иза слогова **КЛА**, **КЛА**? Објасни како су повезани!

Задатак. 4.4. Ко сам ја? Немам педал(е) и највише су ме свирали помоћу пернатих животиња између XVI и XVIII века? Објасни и напиши све што знаш о мени.

Када групе реше задатке, представник сваке групе презентује осталим групама задати налог и тачан одговор. Наставник мотивише групе да коментаришу, допуњавају питања са новим информацијама и континуирано врши интегрисање информација. Време предвиђено за израду задатака из четврте групе је четири минуте.

Задатак број 5. *Солистичко, камерно и оркестарско музицирање – Инструменти са диркама у џез, филмској и музици популарних жанрова.*

⁷ Време предвиђено за решавање задатака 3.1. и 3.2. је 60 секунди за сваки задатак (укупно 2 минуте), техником „врућа оловка“, са знаком да групе под називом ХАРМОНИКА и ОРГУЉЕ решавају само задатак [3.1.], а групе под називом КЛАВИР и ЧЕМБАЛО решавају само задатак [3.2.], након репродукованог аудио или видео примера.

⁸ Атрибутивне звучне карактеристике инструмената презентоване су вертикално, једна испод друге. Поред датог описа, ученици хоризонтално (препоручују се адекватно обележје □) додају иницијале инструмената **Х** (хармоника), **О** (оргуље), **К** (клавир), **Ч** (чембало). Неопходно је нагласити да се једном опису може придружити више иницијала.

⁹ Диференцијални тип задатка. Групе немају увид у задатке других група и на постављена питања одговарају одвојене. Добијене одговоре, неопходно је интегрисати у целину вишег реда.

Пети задатак омогућава, да наставник на различите начине интегрише досадашња знања која ће додатно усмерити на, препознавање инструмената са диркама у различитим извођачким ансамблима, повезивањем са музичко-стилском епохом и музиком популарних жанрова.

Задатак. 5.1. Уочи извођачки састав, препознај стилску епоху, назив композиције и композитора – А. Вивалди: *Зима* (трио хармоника), Ј. С. Бах: *Токата и fuga де-мол* (оргуље).

5.2. Уочи извођачки састав, препознај стилску епоху, музичку форму и композитора – Ј. С. Бах: *Концерт за чембало и гудачки оркестар де-мол*, Л. ван Бетовен: *За Елизу* (соло клавир).

5.3. Уочи извођачки састав – Бора Дугић: *Балада нерођених* (оркестар хармоника), Вера Миланковић, *Концертино на српске теме* (клавир и симфонијски оркестар)¹⁰ или други примери које наставник презентује по личном нахођењу.

5.4. Музика и популарни жанрови. *Морске оргуље у Задру*.¹¹ Објасни како, и за коју уметност би се пример могао употребити! Након презентованих слушних примера, групе приступају решавању задатака у исто време. Време предвиђено за израду задатака из пете групе је две минуте.

Шта смо научили? Мапа ума.

Сумирање и структурирање утврђиваног градива може се закључити израдом адекватне *мапе ума*, чији ће графички приказ омогућити додатно издвајање кључних појмова. Пожељно је да *мапа ума* садржи цртеже инструмената, инструменталних састава, стилских епоха, имена композитора, називе музичких форми у складу са темом која се утврђивала. Креирана *мапа ума* додатно ће усмерити и структурирати наставни садржај, а визуелно представљање великог броја информација допринеће концептуализацији утврђиваног наставног градива.

¹⁰ Задатак за ову групу усмерен је на аудитивно идентификовање извођачког састава. Све групе добијају исти налог, прочитајте „у себи“ задати задатак. Размисли и послушај звучне примере (све групе заједно слушају/гледају *све* припремљене аудио или видео примере. Након тога, решавају/записују одговоре на задати налог за своју групу.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5rUVc5ZnnDk>

Закључак

Тема *Музички инструменти*, без обзира да ли се савладава појединачно, или у оквиру задате стилске епохе, незаобилазан је део наставног градива предмета Музичка култура. Упечатљива и блиска ученицима свих разреда, подразумева да њено разумевање проистиче из јасно презентованих чињеница (спознаје), да су музички инструменти средство човековог естетског израза. Информације које се презентују, конципирају се кроз два угла разматрања – историјског (хронолошког) и стваралачког контекста, уз повезивање са друштвеним догађајима који су пратили развој инструмен(а)та и инструменталне музике. Техничке и изражајне карактеристике музичких инструмената демонстрирају се кроз упечатљиве аудитивне, визуелне и видео примере, који ће омогућити да ученици интегришу знања о њиховим основним карактеристикама путем слушања и опажања, али без механичког меморисања или фактографског набрајања. Утврђивању наставног градива неопходно је приступити осмишљено и на начин, да за сваки сегмент постоји упечатљиво методичко решење које ће допринети прецизном усмеравању појединачних наставних активности. Усмеравање наставних активности по моделу активне наставе, допринеће већем степену ученичке мотивације да систематски решавају постављене задатке уз пружање адекватних повратних информација. Креирани концепт активне наставе, допринеће развијању персоналних и емоционално-естетских капацитета ученика и потпуној концептуализацији знања из ове наставне области.

Коришћена литература

- Bennett, N. Stephen. (1978). *Recent research on teaching: a dream, a belief, and a model*. British Journal of Educational Psychology. vol. 48. <https://bpspsychub.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.2044-8279.1978.tb02379.x> 127–147.
- Бранковић, Драго и Данимир Мандић. (2003). *Методика информатичког образовања са основама информатике*. Бања Лука: Филозофски факултет.
- Вилотијевић, Младен и Данимир Мандић. (2016). *Информатичко-развијајућа настава у ефикасној школи*. Београд: Учитељски факултет.
- Вилотијевић, Младен. (1999). *Дидактика 1*. Београд: Научна књига – Учитељски факултет.
- Вилотијевић, Младен. (2000). *Дидактика 2*. Београд: Учитељски факултет и Завод за уџбенике.
- Гавриловић-Обрадовић, Драгана. (2014). Групни облик рада у функцији различитих истраживачких приступа књижевном тексту. *Зборник радова са научног скупа Књижевност за децу у науци и настави* (одржан 11–12. априла 2014. године), књ. 18, Јагодина: Факултет педагошких наука, 447–451.

- Dunkin, J. Michael. (1987). *The international Encyclopedia of Teaching and Teacher Education*. Oxford: Pergamon.
- Мандић, Биљана. (2020). Модернизација основношколских програма за предмет Музичка култура (2017–2019): нови педагошки изазов. у: др Биљана Мандић и др Јелена Атанасијевић (уред.), *Зборник радова са XIV међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност, Експресивност и интимност у музици* (одржан 25–26. X 2019. године), књ. 3, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 67–81.
- Наставни програм предмета Музичка култура за осми разред основне школе у Републици Српској 2014. https://www.rpz-rs.org/sajt/doc/file/Novi_nastavni_programi/Redovna_nastava/Muzicka_kultura_od_2_do_9_razreda.pdf, приступљено 31.01.2021. године.
- Наставни програм предмета Музичка култура за седми разред основне школе Република Србија 2017. <https://zuov.gov.rs/programi-i-udzbenici/> приступљено 31.01.2021. године.
- Пешикан, Ана. (2003). *Уважавање индивидуалних разлика у активном учењу*. Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Пољак, Владимир. (1985). *Дидактика*. Загреб: Школска књига.
- Рајовић Рајко. (2012). *Како успешно развијати IQ детета кроз игру*. Novi Sad: Smart production.
- Симеуновић, Владо и Предраг Спасојевић. (2005). *Савремене дидактичке теме: нацрт за савремену дидактичку концепцију и стратегију наставног рада у основној школи*. Бијељина: Педагошки факултет.
- Стевановић, Марко. (1999). *Дидактика*. Тузла: РАС.
- Трнавац, Недељко и Јован Ђорђевић. (2010). *Педагогија (уџбеник за наставнике)*. Београд: Научна КМД.
- Џинкић, Оља и Јована Милутиновић. (2018). Идеје конструктивизма у савременој школској пракси. у: Јована Милутиновић (уред.) *Зборник Одсека за педагогију*. 27, Нови Сад: Филозофски факултет, 129–149.

Видео примери (могући избор):

- https://www.youtube.com/watch?v=KhJ2V1_oPJA Вера Миланковић: *Концертно на српске теме* (клавир и симфонијски оркестар)
- <https://www.youtube.com/watch?v=vcrBKnBG98I> А. Вивалди: *зима* (трио хармоника)
- <https://www.youtube.com/watch?v=k-1BRZJHNDw> Ј. Дербенко: *Рок токата* (хармоника соло)
- <https://www.youtube.com/watch?v=Nnuq9PXbywA> Ј. С. Бах: *Токата и fuga де-мол* (оргуље)
- <https://www.youtube.com/watch?v=ouDz7Wj2TJQ> Ј. С. Бах: *Концерт за чембало и гудачки оркестар де-мол* (чембало)
- <https://www.youtube.com/watch?v=LQTFUfMSvQ> Л. ван Бетовен: *За Елизу* (соло клавир)
- https://www.youtube.com/watch?v=kOULPd11uxc&feature=emb_logo Бора Дугић: *Балада нерођених* (оркестар хармоника)
- <https://www.youtube.com/watch?v=5rUVc5ZnnDk> Морске оргуље у Задру/Хрватска.

SUMMARY

**INSTRUMENTS WITH KEYS IN THE TEACHING OF THE SUBJECT
MUSIC CULTURE: DETERMINING THE ACQUIRED KNOWLEDGE
ACCORDING TO THE MODEL OF ACTIVE TEACHING**

PhD Biljana Lj. Mandić

The paper presents a methodical concept a specially created educational environment with the aim of presenting an innovative methodological solution that provides insight into the level of acquired knowledge and understanding in the field of Musical Instruments. An educational environment will be created, in the segment in which the student should recognize instruments with keys or a group of instruments according to the type of composition within a given musical style (organ, piano, harpsichord, accordion), which will provide insight into the level of acquired knowledge using group form of work. Using methods of theoretical analysis and synthesis and generalization and concretization, the teaching concept created in this way will imply transparency of methodological approaches during the examination, ie determining the degree of adoption of the processed teaching contents.

Key words: Music culture, teaching content, group form of work, instruments with keys

САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У ПРИМЈЕНИ ДВОГЛАСНИХ И ВИШЕГЛАСНИХ ПРИМЈЕРА ИЗ ПРИРУЧНИКА ЗА СОЛФЕЂО МАРКА БАРОШЕВЧИЋА

мр Душан Ерак

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 371.3:784.9

Прегледни научни чланак

Сажетак: Истраживањем су обухваћени двогласни и вишегласни примјери у приручницима за солфеђо Марка Барошевчића публикованих у Сарајеву осамдесетих година XX вијека. Разноврсност ових примјера сагледана у броју гласова, њиховим мелодијским и хармонским одликама указују на могућу примјену истих у савременој настави солфеђа. У истраживању су примјењиване историјска метода, анализа садржаја, аналитичко-синтетичка и дескриптивна метода. Аналитички и компаративни приказ примјера према предложеном нивоу образовања, као и скромна методичка упутства аутора, показују значајне разлике у приступу у раду на двогласу и вишегласу у односу на друге ауторе чији су приручници данас у употреби у настави солфеђа у Републици Српској.

Кључне ријечи: Марко Барошевчић, двогласни примјери, вишегласни примјери, методика наставе солфеђа

Двогласни и вишегласни примјери у приручницима солфеђа примјењиваним у босанскохерцеговачким музичким школама – ранија истраживања, методичка разматрања

Сложеност задатака у раду на двогласним и вишегласним примјерима у настави солфеђа је неопходно сагледати у заступљености ових примјера у литератури за солфеђо у дужем временском периоду о чему су написани бројни научноистраживачки радови, дипломски и магистарски радови које није могуће због бројности споменути у тексту овога рада.¹ У периоду послје Другог свјетског рата, у босанскохерцеговачким музичким школама је дуго био примјењиван наставни план и програм из 1949. године, према којем је било предвиђено да се у настави солфеђа примјењују двогласни и вишегласни примјери за пјевање и диктат, али без методичких упутстава о начину рада у савладавању истих (Nastavni

¹ Међу бројним текстовима који указују на проблематику рада вишегласних примјера у настави солфеђа, вриједно је споменути научноистраживачки рад *Заступљеност вишегласја у литератури за солфеђо од друге половине XX века до прве деценије XXI века* аутора Јелене Дубљевић и Љиљане Војкић (Дубљевић, Војкић, 2014) у којем су систематично разврстани начини извођења и заступљеност ових примјера према нивоима образовања у литератури за солфеђо која се примјењивала у музичким школама у Србији од друге половине XX вијека.

plan i program za muzičke škole, 1949: 18–20)². Књига *Методика музичке наставе* Јоже Пожгаја (1914–1984) је дуго времена био једини примјењивани приручник за наставнике музике у Југославији (Роџгај, 1950; Ferović, 1991: 93), у ком постоје врло скромна објашњења начина записивања двогласног ритмичког диктата (Роџгај 1950: 140–143), без детаљнијих упутстава о методичкој поступности у слушном препознавању ритмичких фигура у двогласном музичком току.

Двогласни примјери у најчешће примјењиваним приручницима за наставу солфеџа у босанскохерцеговачким основним музичким школама седамдесетих и осамдесетих година XX вијека су заступљени у савладавању *полиритмичких вјежби*³ у уџбенику Боривоја Поповића (1918–1994) за пети разред (Popović, 1990b: 83–85)⁴, уз методичка објашњења начина извођења примјера: мануелном репродукцијом, пјевањем једне дионице на једном тону и куцањем друге дионице, као и инструментално извођење вјежбе на клавиру (Popović, 1990b: 8–9).

Као допунска литература намјењена за двогласно пјевање у основној музичкој школи, пјевање и свирање у средњој музичкој школи и двогласни диктат на највишем ступњу музичког образовања, примјењиван је *Двогласни солфеџо* Боривоја Поповића (Popović, 1975: 3), у којем су двогласни примјери разврстани у два дијела приручника: модусе и све дурске и молске тоналитете према предзнацима квинтно-квартног круга. Методичка поступност у интонативном савладавању примјера из овог приручника је заснована прије свега на поступном усложњавању интонативних захтјева разврстаних према *конктрапунктским врстама* (од хомофоног ка *полифоном* двогласу), модусима заснованим на основним тоновима⁵, поступним интонативним савладавањем примјера у тоналитетима квинтног круга.

Крајем седамдесетих и у осамдесетим годинама XX вијека, публиковани су приручници за солфеџо наслова *Солфеџо с пјесмом*

² Пјевање двогласних вјежби (III, IV разред), двогласног канона (II разред), трогласног канона (III Разред), четворогласног канона (IV разред), трогласних примјера (V разред) као и двогласни диктат (VI разред).

³ У савременој методици наставе солфеџа (права) полиритмија подразумјева „једновремено, једна према другој појаве различите, а појединачно равномерне поделе истих ритмичких јединица...“ (Деспих, 1997: 57).

⁴ У босанскохерцеговачким музичким школама су у периоду од седамдесетих до краја осамдесетих година XX вијека били у примјени приручници за солфеџо Боривоја Поповића, (Popović, 1990a; Popović, 1991; Popović, 1985; Popović, 1989; Popović, 1990b; Popović, 1988), а ријеђе и приручници Владимира Јовановића (Jovanović, 1972; Jovanović, 1973) (Erak, 2020: 229). У циљу савладавања читања с листа, у овим приручницима су заступљене вјежбе наизмјеничног читања у два линијска система, виолинском и бас кључу, што је у основи рад на једногласном музичком току.

⁵ Тоновни Це-дура, односно на бијелим диркама клавира.

Марка Барошевчића⁶ разврстаних у шест свесака, према разредима основне музичке школе⁷ (Baroševčić, 1984; Baroševčić, 1990a; Baroševčić, 1990b; Baroševčić, 1985; Baroševčić, 1986; Baroševčić, 1988). Прво издање приручника *Солфеђо с пјесмом I* (Baroševčić, 1984) је штампано 1979. године у издању сарајевске издавачке куће *Свјетлост, Завода за уџбенике и наставна средства*. Педагошки савјет Социјалистичке Републике Босне и Херцеговине је у новембру 1979. године препоручио прве три свеске ових приручника за употребу у босанскохерцеговачким основним музичким школама, а шеста свеска је одобрена од Савјета за унапређивање васпитно-образовног рада Босне и Херцеговине у јуну 1987. године, док је њено прво издање одштампано 1988. године (Baroševčić, 1988). Музичку грађу ових приручника сачињавају дјечије, дјечије компоноване пјесме југословенских и страних аутора, примјери из умјетничке литературе (Ерак, 2020: 231).

Можемо закључити да су у настави солфеђа у босанскохерцеговачким музичким школама, поред Поповићевог приручника (Роровић, 1975) у којем су заступљени двогласни примјери намјењени пјевању, пјевању и свирању и диктату, осамдесетих година XX вијека су били у примјени и приручници Марка Барошевчића *Солфеђо с пјесмом* (Baroševčić, 1984; Baroševčić, 1990a; Baroševčić, 1990b; Baroševčić, 1985; Baroševčić, 1986; Baroševčić, 1988).

Класификација двогласних и вишегласних примјера у приручницима Марка Барошевчића

У приручницима Марка Барошевчића *Солфеђо с пјесмом* били су заступљени једногласни, двогласни и вишегласни примјери. У овим приручницима, аутор је водио рачуна да у свим свескама буде заступљен канон, као један од начина двогласног или вишегласног пјевања. Најбројнији су двогласни (8) и трогласни канони (13), док је мањи број четворогласних, петогласних и шестогласних канона (детаљније у табели 1).

⁶ Рођен 1935. године (Ливно, Босна и Херцеговина), био учитељ и наставник музичке културе, просвјетни савјетник за музичку наставу у Просвјетно-педагошком савјету (Ерак, 2020: 230).

⁷ Приручници за солфеђо Марка Барошевчића су оставили видан утицај у настави солфеђа у Брчком (Тракиловић, 1999: 96), такође је аутор уџбеника и приручника примјењиваних седамдесетих и осамдесетих година 20. вијека у основним школама у Босни и Херцеговини. (Тракиловић, 1999: 45–57)

Табела 1Канони у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Барошевчић ** <i>Солфеђо</i> <i>с пјесмом</i>	(* ,1984) **1 (примјер бр.)	(* ,1990а) **2 (пр. бр.)	(*1990б) **3 (пр. бр.)	(* ,1985) **4 (пр. бр.)	(* ,1986) **5 (пр. бр.)	(* ,1988) **6 (пр. бр.)
1.1.	Канон двогласни	42, 52, 149	39, 101, 102, 129	/	/	40	/
1.2.	Канон трогласни	138, 139, 162	40	7, 12, 126	49,	/	14, 15, 16, 42 53
1.3.	Канон четвороглас и	/	41, 52,	22, 70, 122,	/	/	/
1.4.	Канон петогласни	/	/	35	/	/	/
1.5.	Канон шестогласн и	/	/	/	/	50	/

У приручницима није истакнут значај рада на интонативној поставци ни методички поступак у раду на канону, већ је примарна ауторова намјена исказана у интонативном савладавању мелодијског низа или акорда што је назначено на почетку примјера (примјер 1).

Примјер 1Барошевчић: *Солфеђо с пјесмом 3*, канон (Барошевчић, 1990b: 18)

22. KUKAVICA — kanon
(Autor nepoznat) Durski sekstakord h — d — g

TKO BU-DI NAS U ZO - RU, ČI-JI JE TO GLAS? TO KU-KA-VI-CA KU - KA, BU-DI RE-DOM NAS. TO
KU-KA - VI-CA KU - KA I ZO-VE RE-DOM NAS! KU - KU, KU-KU, I ZO-VE RE-DOM NAS.

Међу двогласним примјерима, најбројнији (46) су они примјери који почињу једногласно, а затим се у току композиције прикључи и други глас. Према бројности слиједи: двогласни примјери са различитим двозвучима⁸ (16), примјери са мелодијом другог гласа у терци (10) и примјери бордунског двогласа (3) (табела 2).

⁸ „Термин двозвук разликује се од термина интервал, што указује да се не ради о идентификовању удаљења између тонова, већ о опажању два тона у истовременом свирању оба тона. Њих ученици певају од доњег тона ка горњем

Табела 2

Двогласни примјери у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Варошевчић **Солфеђо с пјесмом	(* ,1984) **1 (пр. бр.)	(* ,1990а) **2 (пр. бр.)	(*1990б) **3 (пр. бр.)	(* ,1985) **4 (пр. бр.)	(* ,1986) **5 (пр. бр.)	(* ,1988) **6 (пр. бр.)
2.1.	Један глас лежи	12,	/	/	/	5, 76,	/
2.2.	Паралелне терце	53, 116, 155	1, 53	71, 101, 108, 138	134	/	/
2.3.	Двоглас	/	138, 143	75, 86,	18, 19, 30, 42, 44, 46, 51, 124	75,	1, 78, 128,
2.4.	Слободна имитација (двоглас)	/	160	/	/	/	/
2.5.	Из једногласа у двоглас	112	19, 59, 64, 106	1, 14, 31, 50, 58, 64, 72, 80, 103, 116, 118, 120, 125, 144	2, 33, 47, (55), 57, 58, (60), 89, 122, 133,	4, 18, 33, 38, 48, 54, 66, 68, 69, 70, 89, 100, 103, 113, 116, 133, 139	37, 102, 112 (istarska lj), 131,

Од трогласних примјера, најбројнији су хомофони (20), а затим они који почињу наступом једног (5) или два гласа (3), као и имитација у трогласу (табела 3).

Табела 3

Трогласни примјери у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Варошевчић **Солфеђо с пјесмом	(* ,1984) **1 (пр. бр.)	(* ,1990а) **2 (пр. бр.)	(*1990б) **3 (пр. бр.)	(* ,1985) **4 (пр. бр.)	(* ,1986) **5 (пр. бр.)	(* ,1988) **6 (пр. бр.)
3.1.	Троглас	/	/	23, 29, 110, 150	6, 105,	23, 37, 51, 59, 65, 73, 105, 131,	12, 48, 63, 83, 89,126,
3.2.	Имитација трогласу у	/	/	/	/	137	
3.3.	Из једногласа у троглас	/	/	/	99, 127,	42, 45, 140	
3.4.	Из двогласа у троглас	/	/	/		28, 31, 128	

У појединим примјерима аутор назначава примјену љествичних акорада, чиме, поред пјевања трогласног примјера, сугерише и теоријску анализу акорада у истом примјеру (примјер 2).

Примјер 2

Барошевчић: *Солфеђо с пјесмом 5*, троглас (Варошевчић, 1986: 61)

51. Anton Čelar Trozvuci u Cis-duru
 ŠUMA /Proljetna svita/
 Стихови: Ferdo Škrljac
 Andante /♩ = 92/
 mp Ze-lenim se li- stom šu- ma o-ki- ti- la i
 pru-ži-la ši- rom gra-ne vi- tke ru- ke, pa

Четворогласни примјери, хомофони или са почетним наступом једног, два или три гласа, највише су заступљени у задњој свесци (13), док су малобројни примјери у претходне двије свеске (табела 4).

Табела 4

Четворогласни примјери у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Варошевчић **Солфеђо пјесмом	с	(* ,1984) **1 (пр. бр.)	(* ,1990а) **2 (пр. бр.)	(*1990б) **3 (пр. бр.)	(* ,1985) **4 (пр. бр.)	(* ,1986) **5 (пр. бр.)	(* ,1988) **6 (пр. бр.)
4.1.	Четвороглас							81, 133, 142,
4.2.	Из једногласа четвороглас	у /	/	/	/	/	138	13, 86,
4.3.	Двоглас четвороглас	у						94, 116
4.4.	Троглас четвороглас	у /	/	/	/	135		51, 108, 123,
4.5.	Једноглас трогласном пратњом	са /	/	/	/	/	136,	

Уврштавањем вишегласних примјера из умјетничке литературе у поменуте приручнике, аутор је настојао да испуни како функционално-практичне, тако и естетско-васпитне циљеве⁹, али многи од тих примјера премашују могућности испуњења интонативних захтјева за ученике основне музичке школе, најчешће у опсегу гласова (примјер 3).

Примјер 3

Барошевчић: *Солфеђо с пјесмом б*, четвороглас (Baroševčić, 1988: 143–144)

142. POLJEM SE NJIJA
(Crna Gora)
Stevan Mokranjac: IX rukovet

Južnoslavensko-orijentalni mol
melodijski sa nestab. IV stupnjem

Andante moderato

PO - LJEM SE NJI - JA, OZ TOR DE - LI - JA,
PO - LJU RAV - NU, NA KO - NJU VRA - NU,
E?, GLE - DA - LA GA A7 - KA SA ČAR - DA - KA-

Међу вишегласним примјерима, најмање је петогласних, свега два примјера у завршној свесци (табела 5).

Табела 5

Петогласни примјери у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Baroševčić **Солфеђо с пјесмом	(* ,1984) **1 (пр. бр.)	(* ,1990a) **2 (пр. бр.)	(*1990b) **3 (пр. бр.)	(* ,1985) **4 (пр. бр.)	(* ,1986) **5 (пр. бр.)	(* ,1988) **6 (пр. бр.)
5.1.	Једноглас са четворогласном пратњом	-	-	-	-	-	148,
5.2.	Петогласна набрајалица	-	-	-	-	-	2

Марко Барошевчић је у приручнике уврстио двогласне примјере намјене раду у области ритма и савладавању комбинованих мелодијско-ритмичких вјежби: пјевања и куцања ритмичке линије (25), двогласног пјевања канона и куцања ритмичке линије (2), пјевања и мануелне репродукције куцањем двије ритмичке линије (3) и импровизације другог гласа (1) (табела 6). Многи од ових примјера су изведбено захтјевни за ученике основних музичких школа и захтјевају

⁹ У савременој настави солфеђа је неопходан рад на испуњавању функционално-практичних, образовно-сазнајних и васпитних циљева (Vasiljević, 1991: 4–5).

поступан рад на ритмичком и интонативном савладавању појединачних дионица (примјер 4).

Примјер 4

Барошевчић: *Солфеђо с пјесмом 2*, мануелна репродукција и пјевање (Baroševčić, 1990a: 25)

26. Marko Baroševčić
SNJEG I RUDARI
Stihovi: Branko Ćopić

Kvintakord g-h-d
na V stupnju a-mola

Andante

Табела 6

Мелодијски примјери са ритмичком пратњом у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића

	*Baroševčić **Солфеђо с пјесмом	(*1984) **1 (пр. бр.)	(*1990a) **2 (пр. бр.)	(*1990б) **3 (пр. бр.)	(*1985) **4 (пр. бр.)	(*1986) **5 (пр. бр.)	(*1988) **6 (пр. бр.)
6.1.	Једноглас и ритмичка линија	94	4(2р***), 22 (2р), 26 (2р), 63 (2р), 72 (2р), 96 (2р)	31, 42, 51, 55, 77, 95	/	/	5, 6, 8, 18, 30, 43, 46, 47, 50 (2р), 61, 65 (2р), 70
6.2.	Двоглас и ритмичка линија	/	11 (2р)	/	/	/	7,
6.3.	Двогласни канон и ритмичка линија	/	13, 95 (2р)	/	/	/	
6.4.	Мануелна репродукција (2 ритмичке линије) и пјевање	/	/	/	/	/	17, 115, 135,
7.	Импровизација другог гласа	/	/	/	/	/	19, (24)
*** - куцање двијема рукама							

Од укупног броја двогласних и вишегласних примјера (185), највише примјера је заступљено у задњој свесци, 25.94% (48), петој 21.08% (39), трећој свесци 20% (37), док су у другој и четвртој свесци по 25 примјера (13.51%), а најмање у првој свесци 5.94% (11). Према укупној бројности у свим свескама, највише је двогласних примјера 43.24% (80), примјера мануелне репродукције 18.38% (34), трогласних примјера 15.14% (28), канона 14.59% (27), док је најмањи проценат четворогласних, 7.56% (14) и петогласних примјера 1.08% (2). (табела 7)

Табела 7Заступљеност двогласних и вишегласних примјера у приручницима *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевића

*Варошевић **Солфеђо с пјесмом	Укупно свих примјера	Канон (број)	Двогласни примјери (број)	Трогласни примјери (број)	Четворогласни примјери (број)	Петогласни (број)	Мануелна репродукција	
(*, 1984) **1	170	5	5	-	-	-	1	11 (5.94%)
(*, 1990а) **2	160	7	9	-	-	-	9	25 (13.51%)
(*, 1990б) **3	150	7	20	4	-	-	6	37 (20%)
(*, 1985) **4	150	1	19	4	1	-	-	25 (13.51%)
(*, 1986) **5	140	2	20	15	2	-	-	39 (21.08%)
(*, 1988) **6	149	5	7	5	11	2	18	48 (25.94%)
УКУПНО:	919	27 (14.59 %)	80 (43.24%)	28 (15.14%)	14 (7.56%)	2 (1.08%)	34 (18.38%)	185

У циљу примјењивости поменутих примјера у савременој настави солфеђа, неопходно је сагледати бројност и приступ у раду на двогласним и вишегласним примјерима аутора који су били заступљени у настави солфеђа у осамдесетим годинама ХХ вијека (Боривоја Поповића), као и аутора чији се приручници примјењују према актуелном плану и програму у Републици Српској¹⁰ (Зорислава Васиљевић, 1932–2009)

Двогласни солфеђо Боривоја Поповића

У настави солфеђа је и данас заступљена примјена *Двогласног солфеђа* Боривоја Поповића (Роровић, 1975). У предговору овог приручника су назначена методска упутства у раду на двогласним примјерима: у основној музичкој школи – пјевање без теоријске анализе примјера, у

¹⁰ Због прегледније компаративне анализе двогласних и вишегласних примјера, у овом раду неће бити разматрани приручници који се примјењују у настави солфеђа у Федерацији Босне и Херцеговине.

средњој музичкој школи – свирање и пјевање¹¹. Приручник садржи укупно 201 примјер: 182 инструктивна примјера и 19 примјера из умјетничке и педагошке литературе (табела 8).

Табела 8

Редослијед примјера у *Двогласном солфеђу* Боривоја Поповића (Роровић, 1975)

	Јонски, еолски, фригијски, дорски, миксолидијски модус					Синкопирани ритам у једном од гласова	Сви дурски и молски тоналитети	Примјери из литературе
	1:1	2:1	3:1	4:1				
Примјери	1– 12	13– 22	23– 26	27– 44	45–52	53– 94	95–182	1–19

Двогласни примјери су разврстани према принципу теоријске поставке двогласа (табела 8), дидактичком принципу од лакшег ка тежем, познатог ка непознатом: у области ритма – од хомофоног двогласа, односно слиједа двозвука, ка двогласу развијенијег мелодијског кретања у оба гласа, а у области мелодике – од модуса заснованих на основним тоновима до постепеног увођења тоналитета повећавањем броја предзнака.

Двогласни и вишегласни примјери у приручницима за солфеђо за основну музичку школу Зориславе Васиљевић и групе аутора¹²

У савременој настави солфеђа за основну музичку школу, интонативна поставка и обнављање једног тоналитета се заснива на раду у три круга (поставке). Двогласно и трогласно пјевање се одвија у другом кругу, али са интонативним захтјевима савладаним у првом кругу поставке тоналитета (Vasiljević: 2006: 89).

¹¹ Описано и на страни 222, поднаслов овог рада *Двогласни и вишегласни примјери у приручницима солфеђа примјењиваним у босанскохерцеговачким музичким школама – ранија истраживања, методичка разматрања*, трећи параграф.

¹² (Васиљевић З, Александровић В, Поповић М. 2006). (Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М. 2007). (Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М., Дробни Т. 2001).

Табела 9

Приказ поставке тоналитета према уџбеницима солфеџа Зориславе Васиљевић и групе аутора за основну музичку школу у Републици Српској

Приказ поставке и обнављања и утврђивања тоналитета у уџбеницима за основну музичку школу у Републици Српској			
Разред	предзнаци	Тоналитети Интонативна поставка	Обнављање тоналитета и теоријско поређење (ТП)
припремни	-	Основни тонови	---
I*	/, 1#, 1b	Це, Еф, Ге	---
II*	/, 1#, 1b	а, де, е	Це, Ге.
III**	2#, 3# 2b, 3b	Це – це. Де, Де - ха. Е-ге. А, Ес.	Це, Еф, Ге– Бе, А.
IV**	3#, 4# 3b, 4b	е – Е. Ес. Еф – еф. Еф – Ас. цис	А, а, Це, це. (ТП) Е Ес, Ас А.
V***	1,2#, 5# 1-4b, 5b	Ге – ге. Бе – бе. ха – Ха.	Еф, еф, Ас. а, де, е, це, ге.
VI***	5#, 6# 5b, 6b	Фис – позиционо (солмизација). Фис - фис. дис, ес. Дес, цис, гис. Цис, аис – интон. Цес, ас - каденце.	ха, Ха, еф, Еф. (ТП) – Дес, цис, гис.
*Васиљевић З, Александровић В, Поповић М. 2006. **Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М. 2007. ***Васиљевић З, Јовић-Милетић А, Поповић М., Дробни Т. 2001..			

У уџбеницима Зориславе Васиљевић (и групе аутора), двогласни примјери су присутни у приручнику за предшколско образовање (Васиљевић, 2003), као и уџбеницима за основно музичко образовање (изузев другог разреда). Двогласни примјери су углавном засновани на народним пјесмама и намјењени двогласном пјевању, али постоје и интруктивни примјери за препознавање двогласних мотива, двогласне ритмичке вјежбе, као и примјери за пјевање и свирање. (табела 10)

Табела 10

Двогласни примјери у уџбеницима солфеџа Зориславе Васиљевић (и групе аутора) за солфеџо у основној музичкој школи у Репулици Српској

Двогласни примјери (Уџбеници Васиљевић и др)	Страна	Примјер из литературе Начин извођења примјера
Музички буквар (Васиљевић, 2003). /8 примјера/	23, 28 29, 65, 94 95, 99, 101	Звечке, пјевање терце – Накрај села, Чобан тера, Шта се сија Киша пада Шума на киши Смиљан Смиљанићу
I разред (Васиљевић и др, 2006). /6 примјера/	13 29,31,83, 90, 91	секунде – пјевање и свирање пјевање и свирање Повела је јела – двогласно пјевање, бочно кретање
II разред (Васиљевић и др, 2006).	///	///
III разред (Васиљевић и др, 2007). /12 примјера/	15 21 22 24 37 38 43 74 83 87 89 90	канон Ода радости лежећи тон двогласно пјевање препознавање двогласних мотива пјевање у терцама, двогласна ритмичка вјежба двогласна каденца У Будиму – двогласно пјевање имитација двогласно пјевање –хроматске пролазнице канон Дандело двогласни примјери за читање и пјевање
IV разред (Васиљевић и др, 2007). /9 примјера/	97 113 123, 124 125, 129 150, 164 154	двогласно пјевање канон двогласно пјевање препознавање двогласних мотива препознавање двогласних мотива двогласно пјевање
V разред (Васиљевић и др, 2001). /8 примјера/	14 27 34 39 40 51 54 61	опажање двозвука и пјевање Ге-дур, пјевање и свирање, пјевање и свирање, двогласно пјевање – Смиљан Смиљанићу, двогласно пјевање, балкански мол, терце 7/8, двоглас 7/8, двогласно пјевање, скокови, пјевање и свирање, пјевање, препознавање,
VI разред (Васиљевић и др, 2001). /13 примјера/	90 94 110–112 132–136	двоглас 9/8, двоглас 5/4, пјевање, препознавање, двогласно пјевање.

Трогласни примјери у уџбеницима Васиљевић и групе аутора су адаптирани примјери из народног умјетничког стваралаштва, али су заступљене мјестимично трогласне каденце и примјери из умјетничке литературе (Бахов корал), као и ритмички примјер за рецитаторски хор (табела 11).

Табела 11

Трогласни примјери у уџбеницима солфеџа Зориславе Васиљевић (и групе аутора) за солфеџо у ОМШ у Републици Српској

Трогласни примјери (Уџбеници Васиљевић и др)	Страна	Примјер из литературе
I и II разред (Васиљевић и др, 2006).	-	-
III разред (Васиљевић и др, 2007).	29 73 75	Бахов корал, Бе-дур Чобан тера овчице, Де-дур Уранила коледо
IV разред (Васиљевић и др, 2007).	127 129	У Милице дуге трепавице Три су ми горе, Бе-дур
V разред (Васиљевић и др, 2001).	62–65 66–68	Виго, маго, Е-дур Трогласни рецитаторски хор
VI разред (Васиљевић и др, 2001).	91 92–93 110 134–135	Бао, жао, Ес-дур Лазо, Лазо, Лазаре трогласна каденца Це-дур (6/8) Дум бара дум

Компаративни приказ двогласних и трогласних примјера у приручницима Марка Барошевчића, Боривоја Поповића и Зориславе Васиљевић и групе аутора

У приручницима Марка Барошевчића и Зориславе Васиљевић и групе аутора, поред једногласних, заступљени су двогласни и трогласни примјери, док Боривоје Поповић у једном приручнику обухвата рад на двогласним примјерима за све разреде музичке школе. Иако је у приручницима Боривоја Поповића заступљено укупно 201 двогласних примјера (Роровић, 1975) и девет ритмичких двогласних вјежби у приручнику за пети разред (Роровић, 1990b), као и у приручницима Барошевчића укупно 80 двогласних примјера, можемо закључити да у приручницима Васиљевић и групе аутора, поред мање бројности, 56 примјера, постоје предложена методичка упутства у раду на двогласу (Vasiljević, 2006), као и објашњен начин извођења истих. (Табела 12) Такође, иако је незнатан број трогласних примјера у приручницима Васиљевић и групе аутора (11), повезани су у наставне јединице (часове) као логичан сlijед рада у поставци тоналитета и вјежбања пјевања у три групе.

Табела 12

Број двогласних и трогласних примјера у уџбеницима солфеђа Зориславе Васиљевић (и групе аутора) за солфеђо у основној музичкој школи у Репулици Српској

(Васиљевић и др, *)	Музички буквар (*2003)	I разред (*2006)	II разред (*2006)	III разред (*2007)	IV разред (*2007)	V разред (*2001)	VI разред (*2001)	Укупно
Двогласни примјери	8 (14.29%)	6 (10.71%)	0	12 (21.42%)	9 (16.07%)	8 (14.29%)	13 (23.21%)	56 (100%)
Трогласни примјери	/	/	/	3 (27.27%)	2 (18.18%)	2 (18.18%)	4 (36.36%)	11 (100%)
(Варошевић **)	/	**1984	**1990a	**1990b	**1985	**1986	**1988	
Двогласни примјери	-	5 (6.25%)	9 (11.25%)	20 (25%)	19 (23.75%)	20 (25%)	7 (8.75%)	80 (100%)
Трогласни примјери	/	/	/	4 (14.28%)	4 (14.28%)	15 (53.57%)	5 (17.86%)	28 (100%)
(Popović, 1975)	Примјери нису разврстани према разредима музичке школе, већ теоријској поставци, од ритмички и мелодијски једноставнијих ка сложенијим примјерима							
Двогласни примјери	-	182 инструктивна примјера + 19 примјера из педагошке литературе						201
(Popović, 1990b)	/	/	/	/	/	(Popović, 1990b: 83–85)	/	/
Двогласни примјери	-	/	/	/	/	9 (233–241)	/	9

Закључак

Тежња аутора приручника *Солфеђо с пјесмом*, Марка Барошевчића, да обухвати све елементе рада на двогласном и вишегласном музичком току у основношколском музичком образовању, уз досљедно спроведену логику поставке тоналитета, ипак није у потпуности спроведена у складу са у то вријеме примјењиваним приручницима за солфеђо (Popović, 1990a; Popović, 1991; Popović, 1985; Popović, 1989; Popović, 1990b; Popović, 1988; Popović, 1975).

Традиционалност у примјени поменутих примјера карактерише: 1/ симултани рад на савладавању једногласних и вишегласних примјера у поставци једног тоналитета, 2/ одсуство дидактички досљедно спроведене концепције (Варошевић, 1984: 4), 3/ ауторова сугестија у примјени модификованог релативног именованја тонова¹³ (Варошевић, 1985: 4), 4/ одсуство методских напомена у раду на интонативној поставци двогласних и вишегласних примјера.

У савременој настави солфеђа примјена поменутих примјера треба да буде усклађена: 1/ са захтјевима прописаним наставним програмом

¹³ У многим босанскохерцеговачким музичким школама се примјењивало и још се примјењује (у Федерацији Босне и Херцеговине) релативно именованје тонова, солмизациони слогови које је осмислила Ели Башић (1908–1998).

солфеђа за основну и средњу музичку школу у Републици Српској (<https://www.rpz-rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost>), 2/ са садржајем уџбеника који се примјењују у савременој настави солфеђа (Васиљевић и др, 2006) (Васиљевић и др, 2007). (Васиљевић и др. 2001), 3/ примјена разносврне музичке грађе – од примјера заснованих на народном стваралаштву, дјечијих пјесама, примјера из умјетничке и педагошке литературе домаћих и страних аутора, примјера из популарних музичких жанрова, до инструктивних примјера, 4/ пажљиво одабраним методичким поступцима у раду на интонативном савладавању двогласних и вишегласних примјера, према релевантним уџбеницима методике музичке писмености¹⁴ (Vasiljević, 2006: 302–318), 5/ у настави солфеђа у средњој музичкој школи – према актуелном наставном програму (<https://www.rpz-rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost>) – у раду на двогласном и вишегласном диктату.

Литература:

- 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)
- Baroševčić, Marko. (1986). *Solfedo 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)
- Baroševčić, Marko. (1988). *Solfedo 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.
- Vasiljević, Zorislava. (1978). *Metodika nastave solfeđa*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vasiljević, Zorislava. (1991). *Metodika solfeđa*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Vasiljević, Zorislava. (2006). *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

¹⁴ С обзиром на чињеницу да су приручници Марка Барошевчића намјењени за наставу солфеђа у основној музичкој школи, у овом раду нису разматрани методички поступци у раду на двогласном и вишегласном музичком току засновани на теоријском разумјевању елементарних знања из хармоније и теорије музике (Radičeva, 2000: 271–344).

- 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.
- Васиљевић З, Дробни И, Каран Г. (2007). *Солфеђо са теоријом музике за I. разред средње музичке школе*. Београд: Завод за уџбенике.
- Деспих, Д. (1997). *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Дубљевић Ј, Војкић Љ. (2014). Заступљеност вишегласја у литератури за солфеђо од друге половине XX века до прве деценије XXI века. Традиција као инспирација, тематски зборник. Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци (527–542)
- Erak, D. (2020). *Savremeni i tradicionalni metodički postupci u radu na melodijskim primjerima vojina komadine iz bosanskohercegovačkih priručnika za nastavu solfeđa*. (ур.) Мирадет Зулић. Зборник радова научног скупа одржаног 13. и 14. децембра 2019. године. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, музичка академија. (229–245).
- Jovanović, Vladimir. (1972). *Solfeđo za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: I i II razreda*. Knjaževac: Nota.
- Jovanović, Vladimir. (1973). *Solfeđo za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: V i VI razred*. Knjaževac: Nota.
- 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> [датум приступа: 27.02.2021.]
- Nastavni plan i program za muzičke škole. I Niža muzička škola. 1949. Beograd: Ministarstvo za nauku i kulturu Vlade FNRJ.
- Požgaj, Joža. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Popović, Borivoje. (1990a). *Solfeđo za I razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1991). *Solfeđo za II razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1985). *Solfeđo za III razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1989). *Solfeđo za IV razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1990b). *Solfeđo za V razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Udruženje muzičkih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1988). *Solfeđo za VI razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1975). *Dvoglasni solfeđo (VII izdanje)*. Beograd: Udruženje muzičkih pedagoga SR Srbije.
- Radičeva, Dorina. (2000). *Metodika komplementarne nastave solfeđa i teorija muzike*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.

- 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.
- Ferović, Selma, (1991). *Теорија и пракса музичког васпитања и образовања у Босни и Херцеговини*, Сарајево, ИДР „Удžbenici, прiručници и didaktičка sredstva“.

SUMMARY

CONTEMPORARY AND TRADITIONAL IN APPLIANCE OF TWO-VOICE AND POLYPHONIC EXAMPLES FROM SOLFEGGIO HANDBOOKS BY MARKO BAROŠEVIĆ

MA Dušan Erak

This scientific research includes two-voice and polyphonic examples in solfeggio handbooks by Marko Barošević (1984, 1990a, 1990b, 1985, 1986, 1988), published in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina) in the 1980s. The diversity of examples, considered through the number of voices, their melodic and harmonic qualities, indicates their apply in contemporary solfeggio teaching. In this research are used the historic method, method of content analysis, the analytical-synthetic method and descriptive method. The analytical and comparative overview of these examples, in accordance with proposed level of education, along with suggested instructions given by the author, shows the significant differences in the approach to two-voice and polyphony analysis, compared to other author's handbooks used in solfeggio teaching in Republic of Srpska: Zorislava Vasiljević et al. (2006, 2007, 2001) and rarely Borivoje Popović (1975). Traditionality in the work on two-voice and polyphonic examples is characterized by: 1 / simultaneous work on one-voice and polyphonic examples in setting one tonality, 2/ absence of didactically consistently implemented conception, 3/ author's suggestion in applying modified relative somization, 4 / absence of methodological notes in the work on the intonation setting of two-voice and polyphonic examples. In contemporary solfeggio teaching, the application of the mentioned examples should be aligned: 1/ with the requirements prescribed by the solfeggio curriculum for primary and secondary music school in the Republic of Srpska, 2/ with the content of handbooks that are applied in contemporary teaching of solfeggio (Vasiljević), 3/ application of various musical materials - from examples based on folk melodies, children's songs, examples from artistic and pedagogical literature of domestic and foreign authors, examples from popular music genres, instructive examples, 4/ carefully selected methodical procedures in the work on intonational setting of two-voice and polyphonic examples, according to relevant handbooks of music literacy methodology (Vasiljević, 2006), 5/ in teaching solfeggio in high school music - according to current curriculum in work on two-part and polyphonic dictation.

Key words: Marko Barošević, examples of two-voice singing, examples of polyphony, methodology of solfeggio teaching

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

КЉУЧНИ ФАКТОРИ ЗА ПРАВИЛНУ ПОСТАВКУ ХАРМОНИКЕ У ПОЧЕТНИМ ЕТАПАМА ОБРАЗОВАЊА

др Љубо Шкиљевић

Универзитет у Источном Сарајеву

Педагошки факултет Бијељина

E-mail: ljubo12@mail.ru

УДК: 78.071.5

Прегледни научни чланак

Сажетак: Поставка инструмента је једна од тема која никад не губи на значају, па самим тим и актуелности, и као таква чини базу сваког уџбеника предвиђеног за основну школу. Ипак, како досадашња педагошка пракса показује, квалитет поставке у многоме зависи од разних фактора - конституција извођача, одабир инструмента али и самог индивидуалног педагошког приступа сваком ученику. Неправилно формирана поставка не само да може знатно да утиче ток образовања, односно каријере извођача, него може потенцијално да проузрокује и најразличитије деформитете и професионална обољења извођача, о којима ће такође бити ријечи у раду.

Кључне ријечи: Поставка хармонице, основна школа, концертна активност, извођач.

Увод

Поставка инструмента, уколико говоримо о почетним етапама образовања на хармоници, је засигурно један од најважнијих фактора даљег формирања извођачког апарата. Ово је још једна од тема о којој се говори у континуитету и која је саставни дио готово свих уџбеника за хармонику, али ипак многи њени аспекти остају недоречени. Литература која покрива ову тематику је обимна, користили смо углавном ауторе са простора бившег Совјетског Савеза – (Бардин, 1978), (Басурманов, 1978), (Агафонов, Лондонов, Соловјев, 1980), (Липс, 1985), (Акимов, 1989), (Давидов, 1997), (Семенов, 2003) и други.

Након увида у литературу, која је заиста богата, стичемо утисак да ова тема већ деценијама није добила адекватан аналитички приступ, који би се прије свега односио на очигледне разлике у поставци за инструментом старе и нове хармоникашке школе.¹ Проблем поставке за

¹ Под појмом стара и нова хармоникашка школа подразумијевамо не само оно што се односи на поставку за инструментом, него и комплетну поставку свирачког апарата и формирања свирачких навика. Компликовано је повући црту и јасно временски разграничити гдје која почиње, али престанак старе школе треба тражити од момента када петоредни концертни инструменти све више узимају маха, те сходно својим конструкцијским спецификама отварају нове могућности, прије свега у погледу прстореда, односно поставке за инструментом. Као што крај старе школе није могуће јасно временски детерминисати, тако је компликовани одредити и почетак нове. Свакако, временски међу простор између двије поставке даје нам разне варијације на тему поставки за инструментом о којима ће више ријечи бити у даљем току рада.

инструментом је немогуће сагледати искључиво са хармоникашког аспекта, поред очигледних потенцијалних проблема који се јављају у даљем току образовања, а који се прије свега односе на медицински аспект, односно, професионална обољења музичара извођача. Сходно томе, у раду, поред стручне анализе литературе, односно дијела искуства које наводимо, износимо анализе у погледе на поставку са медицинског аспекта, који не смијемо ни једног момента занемарити када говоримо не само о поставци хармонике, него и о поставци свих инструмената. Самим тим циљ рада је био указати на значај формирања правилне поставке за инструментом. У склопу достизања циља рјешавали смо задатке који се односе на :

1. Кратак преглед еволуције поставке инструмента
2. Одабир инструмента
3. Положај за инструментом
4. Медицински аспект поставке за инструментом – професионална обољења

Користили смо литературу из методике у области хармонике, уџбенике, али и литературу из сфере медицине, односно кинезиологије (Протић-Гава, 2010), (Дедај), (Стевић, Митровић, Бокоњић 2017), (Ђорђевић, 2007) у оној мјери колико је било потребно за овакву врсту рада. Без намјере да залазимо у област која не улази у формалне оквири професионалног образовања једног музичара, сматрали смо неопходним указати на ову проблематику и на овај начин додатно скренути пажњу на шире компетенције педагога које се баве хармоником, а које, барем на нивоу елементарног интересовања треба да покрију ову област².

Рад је намјерен како педагозима и извођачима, тако и ученицима и студентима различитих етапа образовања, особама које свирају хармонику, али, с обзиром на медицински аспект и свим музичарима педагозима и извођачима на различитим инструментима.

Кратак преглед еволуције поставке инструмента

Питање поставке инструмента старо је колико и сам инструмент, односно његова еволуција у конструкторском погледу. Још из времена када је инструмент патентиран у XIX вијеку, биљежи се јавна расправа двојице извођача и даје јасне назнаке формирања будућих школа³.

² Детаљније о компетенцијама у области музике (Škiljević, 2012).

³ Кирил Демијан је добио патент на аккордеон 23. маја 1829. године (Имханицкиј, 2006). Зулић у исцрпном историјском прегледу развоја хармонике наводи још и податак да многи извори литературе наводе заправо Friedrich Buschmann-а као изумитеља хармонике и усне хармонике, док други извори наводе да је то ипак Zyrill Demian (Zulić, 2005). У *Менестрелу* су Рејснер и Џон Пишно водили неку врсту медијског рата 1834. године. Пишно је тврдио да се много раније уознао с хармоником те да је и спремио одређене композиције за овај инструмент. С друге стране Рејснер који је обећавао

Почетком XX вијека почиње експанзија хармонике и овај инструмент свирају самоуки музичари, професионални музичари који су у овом инструменту открили нове могућности, али и пијанисти⁴ у неким случајевима, којима је хармоника замјењивала клавир у појединим моментима. Сувише је компликовано говорити о поставкама и методама за овај инструмент кроз историју, с обзиром да их је било разних врста, величина, али и тонског распореда, па о конкретизацији метода поставке, бар када је у питању тадашња школа, говоримо тек након другог свјетског рата, односно од момента када добијамо концертну дугметарску хармонику⁵. Инструмент таквих габарита захтијевао је и крајњу озбиљност у разради методичких препорука, за његово држање с обзиром на габарите и тежину, поставка није смјела бити препуштена случају. Управо од овог времена, према нама у овом треутку доступним информацијама, педагози се озбиљно баве овом темом а ми га још детерминишемо као почетак нечега што смо у овом раду назвали еволуција поставке инструмента, односно, стара школа. Концертни петоредни инструмент се појављује нешто касније и његова форма већим дијелом остаје непромјењена до данас. Међутим, значајан број најизвјеснијих извођача с поменутог простра остаје вјеран троредном инструменту, који за разлику од петоредног дозволио/дозвољава отклоњења у самој поставци за инструментом. Наиме, због знатно мањих димензија ширине дисканта, троредни инструмент омогућио је извођачу стављањем првог прста за гриф далеко бољу контролу инструмента, који поред моторичке функције има статичку функцију да задржи инструмент приликом промјена мијеха. Ноге су у ширини рамена, перпендикуларне у односу на подлогу, инструмент је ослоњен на ноге без пропадања дисканта испод равни надколенице десне ноге – дакле положен на ноге, лијева нога је мало испред⁶. Леђа права, чак помало нагнута напријед, каишеви постављени готово формално, у неким случајевима постављен само каиш на десном рамену. Кретање мијеха кратко, контролисано и по истој путањи. Сам инструмент стоји окомито. Ово су методичке препоруке које су ушле у састав уџбеника

свирање хармонике после шест пјесмица, док је Пишно тврдио да ни после шест мјесеци неће успјети да свира боље. (Имханицкий, 2006)

⁴ Наши најпознатији професори извођачи су Никола Рацков, Мирко Шоуц, Френк Мароко је поред хармонике свирао је клавир и кларинет,

⁵Ф. А. Фиганов конструисао је и произвео прву дугметарску хармонику са конвертором 1951. године за Ј. Казакова (Имханицкий, 2006).

⁶ У овом положају, лијева нога је ипак незнатно нижа од десне и имамо разлога да претпостављамо да је управо овакав положај био идеалан да се приликом отварања мијеха максимално користи тежина лијевог покретног дијела хармонике и на тај начин комплетна лијева рука барем приликом отварања се максимално ослободи мишићног напрезања. Кратко и сведено вођење мијеха по истој путањи такође, према нашем мишљењу, је имало за циљ да максимално релаксира извођача те да га на тај начин ослободи кориштења великог броја мишића, нарочито у предјелу леђа.

(Полетаев, 1968; Бардин, 1978; Басурманов, 1989; Агафонов и сар., 1980; Алехин, Шашкин, 1977; Говорушко, 1981; Липс, 1985; и други).

Овакав тип поставке јасно изискује и показује мајсторство управљања инструментом, његовим балансом, који је с обзиром на чињеницу да се инструмент држи између двије руке, готово анулирао употребу каишева. Поред тога, у овој позицији је идеално сачувано правило три пута по деведесет степени, односно, подкољеница у односу на подлогу, надкољеница у односу на подкољеницу и леђа у односу на подлогу и надкољеницу, с медицинског аспекта најправилнији. Још један куриозитет који иде у прилог овој поставци јесте да је унифицирао положај за инструментом лишавајући га свих произвољних и сувишних покрета и на тај начин транспарентно створио осјећај „школе“.^{7,8}

Крајем друге половине XX вијека, долази до одређених промјена у погледу поставке. Наиме, посредством актуелизације петоредних инструмената најприје се мијења положај ногу, хармоника десном страном „утапа“ испод нивоа десне надкољенице, те кичмени стуб, самим тим, постаје изложен сколиотичним деформитетима, односно кривљењима у страну, ход мијеха постаје дужи, самим тим не задржава путању. Ноге на овај начин скоро да губе функцију ослонца (задржава је само лијева нога), тежина инструмента прелази на леђа/рамена, што их додатно оптерећује и ствара ризик од професионалних обољења. Инструмент може лагано да се наслања на извођача (Семенов, 2003)⁹, док се у нешто старијим уџбеницима објашњава да између инструмента и горњег дијела тијела извођача мора бити мало простора (Алехин, Шашкин, 1977). Видимо измјене и значајно посвећивање пажње каишевима и њиховој регулацији, па се у горњем дијелу донекле губи

⁷Овакав тип поставке најочитији је код једног од најбољих извођача и педагога свих времена, Јурија Казакова. У интернет пространству можемо пронаћи довољан број видео снимака на основу којих може да се стекне јасан увид у специфику поставке. Блиставо и сигурно извођење репертоара, иако помало у данашње вријеме обојено предрасудама према неправедно потцијењеном троредном инструменту, представља и данас после готово шездесет година тешко ријешив задатак за многе извођаче. Детаљније у: (Басурманов, 2003).

⁸Овом приликом желимо да се присјетимо прерано преминушег Андреја Николајевића Романова (1963–2015) професора на Новосибирској државној конзерваторији и његове изванредне мастеркласове које је држао широм Русије, гдје се јасно очитује познавање старе школе, али и промишљање о новим методама. Најупечатљивија су његова запажања по поводу апликатуре, која смо спомињали у једном од радова. Поред прсторедра, интересантно је запажање о вођењу мијеха, гдје, према ријечима Романова није неопходо да мијех има огромну путању, свакако се мора затворити, према томе, треба водити рачуна да извођачу буде удобно. А. Н. Романов Некоторые рекомендации для педагогов ДМШ. Новосибирск <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJh15Uluow> приступ 25.2.2021.

⁹ Семенов препоручује и кориштење плоче/штита иза десног дијела, како би положај инструмента био још стабилнији (Семенов, 2003).

слобода инструмента. С друге стране, у конструкторском смислу петоредна хармоника је неминовно наметнула одређене промјене и у самој поставци десне руке. Ипак, како петоредне инструменте свирају готово само ученици студенти на старијим образовним етапама, односно професионални извођачи, код њих се још увијек примјећује дио традиционалне поставке на треоредном инструменту, у већини случајева први прст десне руке је иза грифа па је кретање мијеха и добијање одређених звучних ефеката и даље знатно олакшано. Правило три угла од деведесет степени постаје тешко сачувати нарочито у односу леђа на подлогу.

Најрадикалније промјене у погледу поставке настају крајем 20. вијека, гдје се тотално губе традиционални елементи поставке ранијих методичких упута везано за ову тему. Битно је истаћи да петоредни инструмент постаје знатно доступнији, мијењају се схватања у погледу апликатуре с обзиром да је све већи број извођача који мијењају инструмент, односно прелазе с клавирске на дугметарску хармонику. Тотално се одступа од појма „школе“, па није риједак случај да ученици једног педагога немају ништа заједничко у погледу поставке инструмента, јер се, у неким случајевима, у трци за наградама на такмичењима прескачу основне етапе у развоју младих извођача, па се у погледу свега тражи што лакши и бржи начин за учење што је могуће тежег и узрасту непримјеренијег репертоара, што је, свакако, тема која завређује посебну пажњу у неком од будућих радова. Инструмент се поставља интуитивно, без конкретних методичких упута, које би се, прије свега, односиле, између осталог, на евентуално позитивно искориштавање габарита инструмента у току процеса извођења. Због чињенице да петоредна хармоника нуди значајан број комбинација прстореда, положај десне руке, нарочито код ученика који мијењају инструмент, зна да буде произвољан, без икаквог промишљања о логичним образцима прстореда који би код стручнијег дијела публике створили утисак да се ради о методичким образцима и спецификама школе једног педагога. (Шкиљевић, 2015, 2019)

Имајући у виду све наведено, сматрамо да је синтеза ранијих методичких упута са новонасталним околностима начин да се прије свега сачува здравље правилном поставком, да се усвоје раније методичке тековине које треба да послуже као јака база за младог извођача која ће му помоћи да на основу стечених базичних знања изгради њему адекватну и из медицинског аспекта коректну поставку за инструментом. Другим ријечима, уколико и постоји слобода у поставци за инструментом, она мора бити заснована на познавању детаља ове проблематике а ни у ком случају на произвољности и интуицији, што је најжалост најчешће случај. Детаљно познавање поставки за инструментом чини богат арсенал сваког извођача, који се по потреби може користити у композицијама за рјешавање најразличитијих и најсложенијих техничких проблема у репертоару. Па је тако и у данашње вријеме, према нашем мишљењу, сасвим извођачки коректно

ставити први прст десне руке за гриф, при извођењу одређених специфичних фактура у десној руци, односно, приликом извођења технике вибрата (Липс, 1985). Кратко и сведено вођење мијеха може да послужи у извођењу виртуозних комада, уз обавезан рад лијеве ноге¹⁰ и максимално искориштење габарита инструмента, односно баланса са тежином инструмента.

Одабир инструмента

Одабир инструмента и његова техничка исправност, нарочито на самом почетку школовања, али и даље, је један од најбитнијих фактора који знатно може да утиче на жељу и вољу за свирањем на хармоници. Његова улога је једна од најбитнијих и у погледу очувања здравља ученика будућих извођача. Како вишегодишња педагошка пракса показује, одабир инструмента је најчешће произвољан и приближан узрасту и конституцији ученика, те није риједак случај да инструмент буде нешто већи или нешто мањи него што је потребно, а у оба случаја може да резултира потенцијалним професионалним обољењима у будућности. Простору бивше Југославије углавном није свјоствена куповина нових инструмента на почетним етапама образовања који се мијењају сходно узрасту и промјени конституције извођача, те се махом купују половни инструменти са упитном техничком исправношћу од којих је свакако најпогубнија лоша компресија мијеха која приморава ученика да се бори са вођењем мијеха на уштрб само поставке за инструментом и на уштрб добијања звука.

Битан детаљ при услову правилног одабира инструмента је свакако и адекватан одабир столице за свакодневно вјежбање. Столица треба да омогући праве углове између поткољенице и подлоге и надкољенице и поткољенице. Ни у ком случају не дозволити да ученик сједи на меким комадима намјештаја – фотељама, софама, гарнитурима, табуреима, које, иако на први поглед удобније, наносе трајну штету у погледу медицинског аспекта. *Психичке и физичке сметње као што су: умор, пад концентрације, бол у глави, врату и леђима, смањена прецизност и координација често су последица дужег неправилног сједиња.* (Kosinac, 1998, према: Dedaj, 2020) Поред лошег одабира столице у данашње вријеме много је још најразличитијих фактора који посредују све лошијем положају кичменог стуба а све је мање активности које укључују правилно држање тијела – боравак у затвореном простору, телевизија и

¹⁰ Сходно досадашњој извођачкој пракси, лијева нога може да буде од велике помоћи уз одговарајуће кретање. Приликом отварања се лагано спушта испод нивоа десне која се упире у гриф, горња половина стопала лијеве ноге остаје фиксирана у једном положају, док нога подизањем кољена кружним покретном прати смјену мијеха и његово затварање па се на тај начин добија ефекат враћања мијеха „са висине“, односно са кољена, гдје опет долази до максималног искориштења тежине инструмента, док мијех задржава скоро исту путању и на тај начин количина ваздуха скоро да остаје не промјењена.

вјероватно опште одсуство образаца понашања у сврху стицања основних здравих навика (Protić – Gava i sag, 2010), као и дуготрајни непримјерени положаји тијела, недадекватан школски намјештај, физичка неактивност и прекомјерна тежина школске торбе сматрају се главним узроцима постуралних деформација код дјецe (Thivel et al., 2013, према Стевић, Митровић, Бокоњић 2017).

Када су услови одговарајућег инструмента и столице задовољени, следеће на шта треба обратити пажњу је свакако вријеме проведено у сједећем положају током вјежбања. Наиме, ученици, нарочито они у најранијим етапама, још увијек немају у довољној мјери развијене мишићне групе које би омогућиле дужи период сједења за инструментом без губитка концентрације, стога је у тај процес неопходно улазити постепено. Компликовано је дати универзално правило и подијелити вријеме у којем ученик мора да вјежба. Вријеме проведено за инструментом се заснива на властитом запажању, односно у најмлађем узрасту по препорукама педагога заснованим на праћењу сваког ученика посебно али у договору са родитељима.

Професионална обољења музичара

Сходно свему раније наведеном, много је фактора који могу да утичу на здравље музичара изођача, али велики дио њих се може превенирати правилним одабиром инструмента, односно столице те помним праћењем физичке позиције извођача за инструментом. Управо овај последњи фактор један је од кључних и најбитнијих који спада и у најризичније. Опасно је и компликовано на „око“ оцјенити да ли извођач сједи у правилном положају с обзиром да се комплетна мускулатура бори са тежином инструмента која је гура на стране. Потенцијалних обољења је велик број, али за ову прилику ми ћемо издвојити неколико:

Сколиоза – Кичмени стуб у фронталној равни нема физиолошких кривина. Постојање бочне кривине дела кичме или кичме у целини указује на сколиозу. Према локализацији кривине, сколиозе могу бити цервикалне, цервикоторакалне, торакалне, тораколумбалне, лумбалне и лумбосакралне. Најчешћи узрок структуралних сколиоза јесу идиопатске сколиозе и конгениталне сколиозе (развојни дефект кичменог стуба) (Ђорђевић, 2007).

Кифоза – Торакални део кичменог стуба формира физиолошку кривину у сагиталној равни, са конвекситетом окренутим према назад. Пренаглашена торакална кифоза ($>40^\circ$), међутим, представља одступање од нормалног постуралног статуса и може бити различите етиологије (Ђорђевић, 2007).

Цервикална спондилоза – је поремећај који погађа вратне пршљенове и еластичне дискове хрскавице између њих. Главни симптом спондилозе је укочен, болан врат. Пртисак које се врши на живце што воде до шака и руку може да проузрокује симптоме као што су трнци

(мравци), обамрлост и понекад болови (најчешће у шакама) (<http://reha.hr/cms/cervikalna-spondiloliza-2/>, приступ: 17.3.2021. године).

Ово су само нека од потенцијалних обољења која би могла да се појаве у каснијим годинама живота извођача, када је терапија много компликованија. Оно што би у музичким школама требало да је пракса, а није, бар не колико је нама познато, је увођење контролних мјерења са посебним инструментима. Један од таквих инструмената је свакако *winspinpointer*, помоћу којег можемо пратити стање кичменог стуба и евентуално превенирати потенцијална професионална обољења. Већ сада постоји велики број студија који се бави мјерењем и превенцијом обољења кичменог стуба, али и залагењем за праћењем школске и предшколске популације (Стевић, Митровић, Бокоњић, 2017). Сходно свему наведеном, у музичким школама би требало да се уведе овакав вид праксе праћења с обзиром на специфику инструмента. Константан надзор стручних лица биће од великог значаја за очување здравља али и постизања максималног извођачког учинка. Едукација музичких педагога у области медицине, односно кинезиологије је од великог значаја, као и сарадња с релевантним институцијама које се баве овом врстом проблема.

Закључак

Тема коју смо обрађивали у раду свакако завређује далеку већу научну пажњу и као таква, према нашем мишљењу, не смије бити посматрана само из угла музике и реда ради налазити се у уџбеницима за свирање на хармоници. Значај рада видимо у чињеници да смо по први пут, колико је нама познато, сагледали еволуцију поставке инструмента на простору бившег Совјетског Савеза, те синтетизовали есенцијалне моменте када је поставка инструмента у питању. Урађена је и нека врста оквирне класификације у току еволуције поставке за инструментом, што у наредном периоду може да представља изузетно богат научни терен. Учили смо и указали на проблем одсуства „школе“ у данашњем времену који је свакако условљен бирањем знатно завишеног репертоара а на уштрб стицања базичних извођачких знања и вјештина, али и самим интересовањима и жељом за стицањем компетенција код педагога и након завршетка формалног музичког образовања.

Проблем одабира инструмента и његова техничка исправност, односно, лаконски однос ка овој сложеној проблематици је такође један од главних, који захтијева посебну пажњу јер директно утиче на развијање младог извођача у сваком погледу, његову вољу и жељу да се бави извођаштвом на хармоници, али и превенира велики број медицинских обољења.

Одабир адекватне столице, односно вријеме проведено у седентарном положају су такође проблеми са којима мора да се суочавају извођачи од најранијег узраста и директно су одговорни за

разне евентуалне психофизичке сметње које могу настати услед занемаривања ове проблематике.

Најбитнији дио рада је свакако последњи који се односи на сарадњу са стручњацима из релевантних области, односно кинезиологије, са извођачко-педагошком, те да се медицинским праћењем са адекватним мјерним инструментима може превенирати велики број потенцијалних професионалних обољења.

Литература

- Агафонов, О., Лондонов, П., Соловьев, Ю. (1980). *Самоучитель игры на баяне*. Агафонов, О., Лондонов, П., Соловьев, Ј. Москва: «Музыка».
- Акимов, Ю. (1989). *Школа игры 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 аппликатуруначальный 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».
- Dedaj, M. (2020). *Uzroci nepravilnog držanja tela dece i mogućnost prevencije. Sport - Nauka i Praksa*. Vol. 10, №2. UDK 617.547-007.24-053.5 796.012.1:616.711-007.5. str. 71–84.
- Đorđić, V. (2007). Posturalni status kod predškolske dece. *Antropološke karakteristike i sposobnosti predškolske dece 2007* (153–202). Fakultet sporta i fizičkog vaspitanja u Novom Sadu, Urednik: Gustav Bala, Project: Anthropological status and physical activity of Vojvodina's children.
- Zulić, M. (2005). *HARMONIKA-Osnovni prikaz kroz historijat, literaturu, pedagoška iskustva i predstavnike*. Gračanica: Grin.
- Имханицкий, М. И. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Липс, Ф. Р. (1985). *Искусство игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Protić-Gava, B., Krneta, Ž., Bošković, K., Romanov, R. (2010). *Efekti programiranog vežbanja na status kičmenog stuba osmogodišnje dece Novog Sada*. Glasnik Antropološkog društva Srbije, 45, 365–374.
- Семенов, В. (2003). *Современная школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Стевић, Ђ. Д., Митровић, З. Н., Боковић, Р. Д. (2017). Преваленца деформитета кичменог стуба код деце млађег школског узраста из Републике Српске. *Иновације у настави*, XXXI, 2018/2. UDC 796:615.8-053.5. doi: 10.5937/inovacije1802013S. стр. 13–21.
- Шкиљевић, Љ. (2019). Поставка прсторедa на дугметарској хармоници као један од предуслова за успјешно савладавање извођачког репертоара. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву*. Зборник радова са научног скупа „Дани Војина Комадине“ одржаног 13–14. децембар 2019. године.

- ISBN 978-99976-902-1-0. COBISS.RS-ID 129609985. Источно Сарајево : Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. Стр. 313–328.
- Шкиљевић, Љ. (2015). *Прелазак са клавирске на дугметарску хармонику у Оквиру академског нивоа образовања*. 1. Међународна научно-стручна конференција M-inistar. Зборник радова. ISBN 978-99955-634-6-2. Cobiss.rs-id 5124632. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. С. 216–222.
- Škiljević, Lj. (2012). *Razvoj i jačanje kompetencija u sferi muzičkog obrazovanja. Nova škola*, ISSN 1840-0922 UDK 37, Br. IX/X. Bijeljina: Pedagoški fakultet u Bijeljini. S. 151–159.

Интернет извори

(<http://reha.hr/cms/cervikalna-spondiloliza-2/>, приступ: 17.3.2021. године).

А. Н. Романов Некоторые рекомендации для педагогов ДМШ. Новосибирск <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJh15Uluow> приступ 25.2.2021.

SUMMARY

MAIN FACTORS FOR THE CORRECT POSITION OF THE ACCORDION IN THE INITIAL STAGES OF EDUCATION

PhD Ljubo Škiljević

The position of the instrument is one of the topics that never loses its significance, and actuality. The position of the instrument is the basis of every methodic book intended for primary school, however, as previous pedagogical practice shows, the quality of the position largely depends on various factors - the constitution of the performer, the choice of instrument and the individual pedagogical approach to each student. Improperly formed position can not only significantly affect the course of education, ie the career of the performer, but can potentially cause various deformities and professional diseases of the performer, which will also be discussed in the paper.

Key words: Accordion setting, Primary school, Concert activity, Performer

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

78(082)

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

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

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

ISBN 978-99976-902-4-1

COBISS.RS-ID 134086145



[http:// www.mak.ues.rs.ba/](http://www.mak.ues.rs.ba/)
dvknaucniskup@mak.ues.rs.ba