

ФОЛКЛОР КАО ТЕМАТСКО-ФОРМАЛНА КОНЦЕПЦИЈА И КОМПОЗИЦИОНО-ТЕХНИЧКО ВРЕЛО У ОРКЕСТАРСКИМ ДЈЕЛИМА *БАЛКАНОФОНИЈА ОП. 10* И *ЧЕТИРИ БАЛКАНСКЕ ИГРЕ* ЈОСИПА Ш. СЛАВЕНСКОГ

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 78.08

78.071.1 Славенски, Ј.Ш.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Фолклор је за Славенског био полазна основа и први контакт са музиком. Стога у раду акценат стављамо на освјетљавање доминантне улоге фолклора у одабраним оркестарским дјелима. Сагледаћемо је са различитих аспеката; кроз низ ритмичких и мелодијских поступака произашлих управо из народне музичке традиције и уз бројне примјере карактеристика фолклорног ритмичко-мелодијског елемента. Уочићемо како се ритам у одабраним дјелима трансформише и поприма читав низ различитих физиономија, указати на изразитост и богатство мелодике, чији коријени такође леже у фолклору, фокусирајући се на њене најважније чиниоце: поријекло и начин изградње мелодије са посебним освртом на разноврстан и богат спектар мелодијских основа. У одабраним дјелима и оркестар је често подвргнут „захтјевима“ фолклора; уочићемо необичне спојеве инструмената и „потеза“ у оркестрацији који понекад дају неуобичајен и специфичан звук оркестру. Препознатљивим и прожимајућим поступцима, који се у наведеним композицијама појављују као константе (остинато са карактеристичним остинато-моделима, педал, аликвотни низ, дубоки тон Це), придружићемо и друге уочене фолклорне елементе (формалну концепцију на бази контраста пјевање-играње, варијациони принцип у изградњи облика, специфичне ознаке за темпа и начин извођења) и коначно позиционирати фолклор као полазну основу у тематско-формалној и композицио-техничкој концепцији наведених оркестарских дјела.

Кључне ријечи: фолклор, ритам, мелодија, *Балканофонија*, *Четири балканске игре*.

Балканске теме прожимају велики дио опуса Јосипа Славенског (1896–1955), најизразитије у раздобљу од 1910. (*Са Балкана*) до 1938. године (*Балканске игре*). Кључни примјери су свите *Са Балкана* (1910–1917), *Пјесме и игре са Балкана* (1927), *Балканофонија* (1927), *Балканска свита* (1930) и *Четири Балканске игре* (1937–1938). Што се тиче тематизма, свита *Са Балкана* је заснована на материјалу са сјевера Хрватске (из Међимурја и Загорја), *Балканске игре* на материјалу из Србије, док *Балканска свита* и *Балканофонија* инкорпорирају фолклорни материјал из Међимурја, али и са читавог југоисточног Балкана (Србија,

Македонија, Румунија, Бугарска, Албанија, Турска и Грчка)¹. Управо балканске теме и мотиви у дјелима Славенског пружају занимљив увид у његова идеолошка и ванмузичка размишљања, али и свједоче о његовим композиторским и естетским идејама.

Ритам и мелодија као основне компоненте

Као поступак произашао из фолклора, линеарност код Славенског добија размјере општег и доминантног поступка који води аутономији појединих компонената, у првом реду ритма и мелодије. Такво диференцирање на ритам и мелодију доводи до конфронтирања читавих ставова или дијелова као „пјесмених“ и „играчких“ гдје у „пјесменим“ логично доминира мелодијска, а у „играчким“ компонента ритма. У суштини, то је и логична посљедица фолклорног утицаја: за пјесму је битна мелодија, а за игру – ритам.

Ритам у наведеним дјелима Славенског поприма читав низ различитих физиономија трансформишући се од ритма као саставног дијела мелодије, преко равноправног чиниоца музичког ткива (остината и сл.), до „ритмичке формуле“ која постаје покретач читавог облика и његово језгро. Метро-ритмичка структура, иманентна мелодијском току код Славенског, често превазилази уобичајену правилну шему и најчешће доноси слободну метрику фразе (пјесмени ставови, асоцијацијом на фолклорни начин извођења „*parlando rubato*“) или изражену полиритмику народне игре (играчки ставови, са аналогijом фолклорног начина „*guisto sillabico*“).

Смјењивање метричких ознака и ознака темпа толико је уобичајено код Славенског да се може уврстити у константе његовог стваралаштва. Тако у *Балканофонији* у I ставу уочавамо промјене: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, а у уводу уз диминуирање нотних вриједности; и у II ставу $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$. Ознаке за темпа често су неуобичајене и специфичне и у њима се неријетко потенцира изражајност извођења (*Demonico, Balkanico, Furioso, Energico, Allegro vandalico, Lento misterioso, Adagio religioso...*), доприносећи интензивнијем развоју структуре дјела.

Полиметрија се среће често на почетку става као процес формирања и „учвршћивања“ основног ритма. У I ставу *Балканофоније* овакве промјене су праћене и „диминуирањем“ тј. сажимањем трајања нотних вриједности. Овај савремени поступак уочавамо у I и VII ставу *Балканофоније* (дионица тимпана, т. 25–31) и у финалу *Четири балканске игре*, током читавог става, али и у појединим моментима у дионици тимпана (т. 1–37).

¹ „Славенсково интересовање за фолклор се у концентричним круговима шири од родног Међимурја на све југословенске, затим на остале балканске земље, и најзад на сваки аутохтони музички израз било где у свету“ (Перичић, 1969: 487).

По свом значају и улози ритам у наведеним дјелима се манифестује у два вида:

- **ритам као примарни елемент**, као широко заснован плато на коме се одвија ток осталих компонената (остинато) и
- **ритам као језгро и покретач облика**, проистекао из ритма фолклорног обреда архаичног призвука.

Изразитост ритма подвучена је нарочито у играчким ставовима.

„Играње проглашава аутономију ритмичког, у најразличитијим видовима. Ритам се у таквим деловима афирмише као основни покретачки принцип, као израз нагонског, екстатичног. Могу то бити дуге остинатне плохе на разним висинским нивоима, са поступним градирањем звука, где је мелодија над њима сведена на минимум, дата у вишекратном понављању, или се ради о чврстом основном метру који ремете синкопе, паузе, промене такта, акценти на било ком тону; или је то гибак, сложен ритам, врло слободан, преузет опет из фолклорних модела, или је, коначно, чврста полиритмика народне игре.“ (Бергамо, 1980: 77).

Најбоље примјере ових карактеристика фолклорног ритмичког елемента пружају играчки ставови *Балканофоније* и сви ставови *Четири балканске игре* гдје до посебног изражаја долази улога ритма као примарног елемента. У играчким ставовима то је утврђена метро-ритмичка структура, намеће се као стални образац током игре, дозвољавајући дјелимичне промјене у мелодијском и хармонском склопу. Таква понављања прате изразити динамички контрасти и убрзавање темпа (присутна је у III ставу *Балканофоније* и финалу *Четири балканске игре*). Нпр. у „Игри турских дервиша“ (III став *Балканофоније*) ритам обреда је основ за развој свих осталих компонената: из њега израста мелодија, наслојавају се различити мотиви – ритмички и мелодијски, образује оркестарски слог, педал. Овдје ритмичка компонента утиче и на оркестрацију, у којој су протагонисти ритмички инструменти – удараљке, а неријетко их подржавају и други инструменти (фагот, т. 1–15). Основна ритмичка „формула“ од 5 тактова понавља се неколико пута, након чега се распада на све мање мотиве (примјер 1).

Примјер 1

Балканофонија, „Игра турских дервиша“, III став, т. 1–15

Allegro moderato (♩ = 120)

Flauto piccolo
Flauto grande
Oboe
Corno inglese
1. Clarinetti in B
2.
1. Fagotti
2.
Timpano
Gran Cassa
Tam tam

Allegro moderato (♩ = 120)

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Примјер ритма као језгра и покретача облика („ритам-формула“) најизразитији је у играма у којима је ритам главни садржај – нпр. „Тешкото“ (IV став *Балканских игара*). И овдје се, као у „Игри турских дервиша“ ритам нарастајући згушњава, али, за разлику од религиозног, магијског својства, овдје је суштина у *игри* односно ритму фолклорног поријекла. Убрзавање ритма, уз диминуирање нотних вриједности, прати убрзавање темпа (*Molto grave* – *Moderato* – *Allegro* – *Allegro vivace*), а централно мјесто у оркестрацији поново припада „ритмичким“

инструментима – удараљкама (тимпанима). Постигавши врхунац, игра се наставља на новом платоу повишене тензије и одјесечних фраза. Тако ритам, уз разноврсне трансформације и бројне варијетете, постаје основ и, уз мелодију (линеарну компоненту), главни фактор у одређењу цјелокупне музичке структуре.

Када се говори **о мелодици** наведених дјела, треба имати у виду више одређених чинилаца, од којих су најважнији:

- **поријекло мелодије као основе из које израста цјелокупна структура дјела и**
- **начин изградње – формирање мелодије и поступци са њом,** који сежу до уздицања мелодије на ниво доминантног принципа (аутономија мелодије).

Изразитост и богатство мелодике код Славенског коријене има управо у фолклору, у модалним основама и различитим врстама фолклорних љествица. Овдје треба издвојити и појаву *контрапунктске мелодије* која се јавља поред основне мелодијске линије и која јој је коресподентна (појава карактеристична за мелодику Славенског). Ова појава се даље рефлектује на разраду основне мелодије, што доводи до полифоног начина обраде, па и излагања тематског односно мелодијског материјала.² То је најчешће био случај са темама изразито фолклорног карактера, било да су оригинале или имагинарно фолклорне.

Примјери „допуњавања“ мелодијских линија – „полифонизације“ у *Балканофонији*:

I став: мелодија I и II виолина и виола уз основне теме у виолончелима и контрабасима (т. 82–97).

III став: мелодија обоа и енглеског рога уз флауту и пиколо (од т. 6).

IV став: мелодијска линија енглеског рога уз флауту (од т. 31).

V став: мелодија кларинета и виолине.

VI став: од почетка става изразит примјер у гудачима.

VII став: мелодијска линија обоа и хорни уз основну тему у гудачима (т. 61–76 и 124–142)

Примјери „полифонизације“ у *Четири балканске игре*:

I став: мелодијска линија обоа уз тему у I виолинама (т. 11–19) и хорне (т. 25–49); као и у репризи (т. 112–120).

² И ова појава води поријекло из народне музичке праксе, када се пјевачу који први почне мелодију постепено придружују остали, допуњавајући његову мелодију. Сличне поступке имали су и композитори руске националне школе гдје су се такође јављали такви „подгласови“ чије је поријекло – народна пјесма.

Примјер 2

Балканофонија, I став: мелодија I и II виолина и виола уз основне теме у виолончелима и контрабасима (т. 82–97)

The image displays three systems of musical notation for a string ensemble. The first system is marked "Molto appassionato" and the third system is marked "poco a poco diminuendo". Each system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (VI.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The notation features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Тематика и фолклорни основ мелодија у дјелима Славенског често потичу из склопова и тока народне мелодије, па и њеног аутентичног звука. Због тога је и велики број његових мелодија у дорском и еолском модусу, често са призвуком пентатонике, што потиче од првих контаката са фолклорном музиком, посебно музиком Међимурја која садржи ове карактеристике (призвук пентатонике на почетку мелодије у дорском модусу указује на међимурски фолклор). Честе су и друге врсте модалних љествица, скоро увијек модификованих: издвајамо лидијску са карактеристичним ходом прекомјерне кварте у „Румунској игри“,

миксолидијски модус и миксолидијски молдур у хармонизацији теме „Српске игре“ и фригијски молдур са лидијском квартом у „Грчкој пјесми“. Балкански мол је такође једна од љествица која се, у различитим облицима, често јавља код Славенског (остинато флаута у VII ставу *Балканофоније*; Це тема I става *Четири балканске игре*). *Балканофонија* пружа веома разноврстан и богат спектар љествичних основа и може да послужи за илустрацију сложености Славенских мелодијских основа.

Табела 1

Преглед мелодијских основа *Балканофоније*

I став „Српска игра“	II став „Албанска пјесма“	III став „Игра турских дервиша“	IV став „Грчка пјесма“	V став „Румунска игра“	VI став „Моја пјесма“	VII став „Бугарска игра“
Це дур (Теме А и Б)	еолски	ха мол еолски	фригијски молдур (са повишеним IV ступњем)	лидијски	ха мол еолски (дио А)	а мол – Ге дур (двозначна тоналност – осциловање) (Тема А)
Ха дур (Реприза А и Б) (са хармонизацијом миксолидијским модусом)					Е-дорски (са варијантним VI) Еолски (6 ¹)	а мол – Це дур (двозначна тоналност, хармонизација у дорском а-модусу) (Тема Б)
Це-миксолидијски (а а ¹ б б ¹) (са хармонизацијом миксолидијским молдуром)					ас мол еолски (6 ²)	Це дур – Ге дур (двозначна тоналност) (Тема Ц)
Варијанта „истарског“ низа (Тема средњег дијела)					гис мол еолски (дио А ¹)	а мол балкански (остинато флауте уз тему А)

Из овог прегледа мелодијских основа *Балканофоније*, уочљива је претежна заступљеност модуса (еолски, дорски, фригијски, лидијски, миксолидијски), али и специфичних „фолклорних“ љествица (уз извјесне модификације) као што су „истарска“, миксолидијски молдур, фригијски молдур и балкански мол. Лидијски модус у овом контексту „значања“ садржи и елементе гротеске („Румунска игра“ из *Балканофоније*).³

Може се запазити и начин на који Славенски формира и излаже мелодијску линију у наведеним дјелима гдје долази до изражаја контекст: „пјесма“ има другачије законитости (одреднице и захтјеве) од „игре“. Полазећи од ових, у суштини фолклорних постулата, Славенски их примјењује и у својој архитектоници фразе. Структуре његових мелодија су најчешће асиметричне, „неправилне“, са скоро обавезним проширењима. Издвајамо различите типове реченица:

- реченице од 4 и 6 тактова (*Балканофонија* – VII став – тема А (4 такта) и *Четири балканске игре* – I став – све теме су мале реченице од 4 или 6 тактова).

³ У сценској поставци „Румунске игре“ је предвиђена и појава медвједа на сцени.

- реченице од 8 и 12 тактова (*Балканофонија* – IV став и *Четири балканске игре* – III став – тема А (8 тактова); IV став - тема А (8 тактова), тема Б (12 тактова).
- слободно конципиране реченице (*Балканофонија* – III став – тема А).
- периодичне форме (*Балканофонија* – I став – основне теме А и Б; V став – тема А; VII став – теме Б и Ц су периоди).

Широко постављене фразе често су засноване на слободној или промјењљивој метрици, подсећајући на фолклорни начин „*parlando rubato*“. Поступно се и самостално развијају асоцирајући на слободну фолклорну импровизацију. У улози тема, оне представљају и покретаче облика пјесмених ставова, тежећи што већој звучности, повећању волумена, ширећи се по нивоима слојевито у оркестру. За разлику од пјесмених мелодија, које се углавном развијају у линеарној прогресији са надградњом линеарним тј. полифоним путем, играчке теме су претежно „кружне“, крећући се као „*perpetuum mobile*“ (нпр. „Бугарска игра“).

У наведеним дјелима, гдје су фолклорне везе очигледне, и оркестар је подвргнут „захтјевима“ фолклора. Бирајући састав оркестра, композитор не преза од најразноврснијих комбинација. У *Балканофонији* се не устручава да симфонијски оркестар коришћен у I ставу поступно смањује, „камернизује“; одбацује прво лимене дувачке инструменте (III став), да би га у IV ставу свео на квинтет (флаута, енгл. рог, виола, виолончело, харфа), а затим, у „Румунској игри“ и на трио необичног састава (кларинет, виолина, контрабас), као правој „групи народних музичара“. Третирајући оркестар као звучно поље, Славенски у њему види широку изражајну палету и простор за проналажење и истраживање нових комбинација звука, али и могућност за слободно и неспутано музицирање. Појаве „недовршености“ или „недорађености“ партитуре, што се понекад веже за његов рад, резултат је управо начина његовог рада са великим површинама, без потребе да се детаљише (у техничком смислу партитура није исписана у потпуности уколико се мотив, остинато или сл. понављају). Такав „спонтани однос“, атрибут често навођен да би се окарактерисало Славенсково стварање, уочљив је и у наведеним оркестарским дјелима. Оно што Петар Бингулац (1897–1990) наводи за *Симфонију оријента*, у многome се односи и на *Балканофонију* и *Четири балканске игре*: „Инструменти понегде наоко без плана ступају у заједничку свирку или иступају из ње, постижући тиме утисак праве радости у свирању.“ (Музичка енциклопедија III, 1977: 369). Баш таква „радост у музицирању“ извире из оркестра *Балканофоније* и *Четири балканске игре*. Она се у композиторским поступцима манифестује као начин да се дочара импровизаторски карактер народне музике. Поједини инструменти добијају улогу у ширем програмском контексту. Харфа, коју композитор често и радо користи, наступа често као инструмент „звучне боје“ у коме се формира остинато или педал. Тако се у ставовима гдје је поријекло тематике или абијента

међимурско, харфа појављује у улози звона са карактеристичним издржаним дубоким тоновима или акордима (VI став *Балканофоније*, т. 33–48).

С обзиром на чињеницу да за употребу одређених инструмената, као и за састав оркестра у *Балканофонији* и *Балканским играма*, Славенски налази инспирацију првенствено у фолклору, отуда понекад чудни спојеви инструмената и наизглед „незграпни“ потези у оркестрацији који дају неуобичајен и специфичан звук оркестру. У складу са својом општом концепцијом хармоничности у оквиру једног „природног система“⁴, Славенски и у инструментима тражи њихов „природан“ звук и регистар гдје поједини квинтни и квартни акорди заправо асоцирају на празне жице гудачких инструмената (у III ставу *Балканских игара* су ту заиста акорди на празним жицама). Уочавамо и ознаке са посебним захтјевима за извођење, најчешће условљене програмом или тежњом за „природним“ звуком у „природном тонском систему“ (нпр. у *Балканофонији* се захтијева дизање лијевка лимених дувачких инструмената увис, потенцира се начин свирања *arco i col legno* на контрабасу, да би се постигао ефекат удараљке; у IV ставу *Балканских игара* стоји напомена да се на тимпанима тонови изводе и обрнутим маљницама, асоцирајући на фолклорни инструмент гоч (тапан).

Анализирајући наведена дјела, наилазимо на неке препознатљиве и прожимајуће елементе. Можемо их посматрати као константе. Не само што чине саставни дио музичког ткива, већ се у истом или сличном облику појављују у наведеним композицијама, а поријекло им налазимо у фолклору. Издвојићемо неке поступке:

- остинато са карактеристичним остинато-моделима
- педал
- аликвотни низ
- дубоки тон Це

Остинату, као и педалу, припада посебно мјесто у наведеним дјелима. Неки поступци са остинатом, као што је слободно понављање на начин фолклорне импровизације, те неки облици педала⁵, проистичу директно из фолклорне традиције, док је „бављење акустичким

⁴ О „природном музичком систему” Славенског дознајемо из његових биљешки, али и двије композиције из 1937. године обједињене под насловом *Музика у природном тонском систему*. Ријеч је о тонском систему који се темељи на подјели октаве на 53 равномјерна дијела, тј. 53 коме. Идеја је преузета од Хелмхолца, њемачког математичара, научника и филозофа (Hermann von Helmholtz, 1821–1894), премда је, према претпоставкама Еве Седак, до Славенског могла најприје доћи посредством теоријских радова њемачког копозитора Зигфрида Карга-Елерта, (Sigfrid Karg-Elert, 1877–1933) које је Славенски у одређеном раздобљу живота интензивно проучавао (Sedak, 1984: 253).

⁵ *Педалне квинте* – уочене у I ставу *Балканских игара* и *дисонантни педал квати и секунди*, доминантан у III ставу *Балканофоније*.

феноменима иницирано, с једне стране фолклором (нетемперовани систем фолклорних мелодија), а са друге стране композиторовом раном опсесијом звуковима звона у којима је чуо тонове аликвотног низа и његов *основни тон* – *дубоки тон Це*“ (Грујић, 1984а: 100). Отуда и бројни акорди по узору на аликвотни низ и тон Це као фундаментални тон.

Аликвотни низ је за Славенског, не само хармонска основа у теоријско-техничком смислу, већ и један од начина да се досегне „природни тонски систем“. Ова улога најизразитија је тамо гдје аликвотни низ непрекидно бруји као звучни фундамент – згуснути педални тон, а у VI ставу *Балканофоније* се појављује и спорадично, као начин изградње акорада (првих пет тонова аликвотног низа, примјер 3).

Примјер 3

Балканофонија, VI став „Моја пјесма“, т. 35–40



Из аликвотног низа израстају и 12-тонски акорди који се појављују као *статични педал*, фундамент дјела из кога се формирају мелодијске линије и музичко ткиво (примјер 4)

Примјер 4

Балканофонија, I став „Српска игра“, т. 1–5

Дубоки тон Це, као основно тонално упориште, уједно је и основа аликвотног низа и језгро (атом) из кога се постепено „извлаче“ остали

тонови, а у I и II ставу *Балканофоније* и I ставу *Балканских игара* је и „иницијатор“ мелодијског тока. На самом почетку *Балканофоније* дубоки тон Це је уочен у поступку са педалом, гдје се појављује као фундаментални педал (примјер 4).

Наведеним константама код Славенског можемо придружити и формалну концепцију на бази контраста пјевање-играње, варијациони принцип у изградњи облика, специфичне ознаке за темпа и начин извођења.

Закључна разматрања

Из свега наведеног јасно је да основна садржајно-формална концепција Славенског почива на контрасту фолклорног поријекла, а и већина композиционих поступака своју основу такође има у фолклору. То се прије свега односи на формална рјешења наведених дјела, као и на њихово унутрашње структурирање засновано на фолклорном контрасту тј. формалном диптиху *пјевање - играње*⁶. За Славенског то су два основна пола фолклорног израза, као два начина манифестовања суштине балканског менталитета. Супростављање пјесме и игре односно мелодије и ритма, као један од основних контраста у фолклору, нашао је своју широку примјену управо у цикличном свитном облику, приближавајући Славенског схватањима фолклорног експресионизма израженог кроз „раздвајање“ на мелодијске и ритмичке елементе, до њихове потпуне аутономије. Унутрашња формална изградња пјесмично-игричних ставова упућује најчешће на јединствен принцип – *дословно или варирано понављање истог мотива* или теме (типа а а₁ а₂ а₃...), какво се најчешће и сусреће у народној музичкој пракси, гдје је мелодијски образац константа, а текстуални дио промјенљив.

Из прегледа мелодијских основа *Балканофоније*, уочљива је претежна заступљеност модуса, али и специфичних „фолклорних“ љествица као што су „истарска“, миксолидијски молдур, фригијски молдур и балкански мол. Оваква основа представља окосницу „фолклорних преокупација“ Славенског. У оваквим односима, дур и мол можемо посматрати као могуће диференцијације модалне основе. Поједини модуси могу се везати и за специфична друга значења; тако нпр. дорски модус и пентатонику уско вежемо за међимурски фолклор, а егзотичне љествице за фолклор Балкана.

Приступајући оркестру као „звучном простору“ Славенски у њему проналази могућност уобличиња свих елемената свог музичког језика. Што се тиче тематике и фолклорног основа мелодија, запажамо склопове и ток народне мелодије са аутентичним звуком. Тако у V „Румунској игри“ *Балканофоније* чујемо оркестар који је сведен на

⁶ Двојство *пјевање - играње*, као особен начин изградње форме кроз специфичан однос ставова, адекватно лаганим и брзим ставовима „класичне“ свите, једна је од првих уочених особености музике Славенског.

„групу народних инструмената“⁷. Фолклорног поријекла је и излагање теме у дисонанцама (пр. у I и VII ставу *Балканофоније*), а фолклорни утицаји проналазе се и у специфичној оркестрацији кроз настојања да начином свирања, регистром и типом мелодије коју одабрани инструмент изводи, дочара народни инструмент и његов карактер (у III ставу „Турска игра“, инструменти имају улогу „вокалних солиста“ гдје дрвени дувачки инструменти имитирају назални начин пјевања).

Славенски се залагао за систематско и стручно записивање фолклорних мелодија, према којима се касније односио као према „материјалу“ за потенцијалне композиције тј. основи за каснију умјетничку надоградњу (Грујић, 1984б: 10–14). „У рукописној заоставштини Ј. Славенског налази се мноштво скицираних хармонизација народних песама, уз разноврсне лествичне низове, што сведочи о опесивном тражењу латентних хармонија народне мелодике“ (Живковић, 1996: 19). Често није наводио изворе из којих је црпио аутентичне фолклорне мелодије; чак и тамо гдје наводи да је тема оригинална („*thema del autore*“)⁸ могуће је да постоји скоро идентичан фолклорни оригинал.⁹ Понекад оригиналне фолклорне теме цитира дословно, обрађујући их путем фолклорног варирања. Тако је у VII „Бугарској игри“ *Балканофоније* дословно цитирана фолклорна мелодија „Сношти си Јанка“. Интересантан је и фолклорни цитат¹⁰ који има улогу контрастног дијела или епизодне теме. Осим оригиналних фолклорних цитата, примјећујемо да неке од тема „играчких ставова“ подсјећају на права народна кола. Таква је нпр. главна тема I „Српске игре“ *Балканофоније* као и I „Кокоњешће“ и III става „Српска игра“ из *Четири балканске игре*.

Полазећи са идејних позиција национално-романтичарског стила, Славенски је осавремењивање свог музичког израза често тражио и проналазио у фолклору користећи чист изворни фолклор. Поједини његови савременици замјерали су му примјену средстава која се разликују од уобичајених тј. оних која фолклор користе у оквирима традиционалног, класично-романтичарског формалног концепта¹¹. Јасно је да му савремени токови европске музике нису били страни; основе четврт-тонског система проналазио је у нетемперованом систему фолклорних мелодија, а додекафони систем код Славенског „садржавао“

⁷ Солоиста на фрули – кларинет; пратећи глас – виолина и дубоки бас са функцијом ударалке – контрабас, са ознакама за извођење *Quasi schlagwerk* и *Col legno*

⁸ *Четири балканске игре*, II став.

⁹ Појава која се најчешће јавља као последица третирања фолклорне мелодије као „материјала“ за компоновање.

¹⁰ Цитат, шаљиви напјев „Тамо доле граду Цариграду“, поријеклом из Пирота, јавља се у средњем дијелу I става „Српске игре“ *Балканофоније*.

¹¹ У стваралачком методу Славенског присутан је низ експресионистичких елемената, а такав израз је код Славенског најјачи и најчистији у његовој првој стваралачкој етапи (до 1925), гдје спадају и одабрана дјела.

се у аликвотном низу и дванаестозвучима. Славенски се често и сам декларисао као стваралац који, одбацујући све постојеће шаблоне, у народној музици тражи, како средства, тако и формалне обрасце свог умјетничког стварања. По мишљењу Марије Бергамо, основни квалитет „Славенсковог експресионизма“ могао би бити одређен атрибутом „интуитиван“ и „резултат је три основна фактора који се међусобно прожимају, а део су експресионистичког метода: први је експресионистичка редуција на фолклор, други аутономија мелодијског и трећи аутономија ритмичког елемента.“ (Бергамо, 1980: 67). У одређеној мјери другачију контекстуализацију стваралаштва Славенског даје музиколог Данијела Шпирић у својој докторској дисертацији *Далеки свијет музиком докучен*, посвећеној овом композитору. Ауторка, наиме, сматра да се композитори који дјелују у прве три деценије XX вијека дијеле на двије главне категорије: композитори чија музика оличава модернистичке тенденције засноване на атоналности и серијалној музици и композитори који су остали усидрени у традицији тоналне музике уз наклоност ка одређеном националном усмјерењу, које карактерише употреба фолклора, стилизованих плесова и друго. За разумијевање Славенског и његове музике, потребно је, према ријечима ауторке, пронаћи алтернативни приступ у смјештању Славенског и његових дјела у историјски контекст, будући да је он један од оних аутора који у свом опусу спаја двије наведене категорије. Тачније, дјела Славенског су ослоњена на веома јаку фолклорну основу, под тим подразумијевајући и везу са праксом писања традиционалне тоналне музике, али, упркос томе, он је током читавог свог стваралаштва истраживао и у домену нових музичких пракси какве су се јављале у европској музици тог времена.¹² На тај начин Славенски је, не само дјелима већ и теоријским образложењима, успио повезати генерацију стваралаца који се одређују ка фолклору са онима који су своје подстицаје налазили у савременим стремљењима у западноевропској музици.

¹² Špirić, Danijela, *Daleki svijet muzikom dokučen* (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski, Durham Theses, Durham University, 2003, 44, <http://etheses.dur.ac.uk/3141/>, ac. 10.02.2022, at 20:45.

Прилог - Табела 2

Балканофонија и Четири балканске игре

Формални обрасци ставова са прегледом мелодијских основа

„Балканофонија“						
I став „Српска игра“	II став „Албанска песма“	III став „Турска игра“	IV став „Грчка песма“	V став „Румунска игра“	VI став „Моја песма“	VII став „Бугарска игра“
Тродјелна структура са уводом А Б А ₁	Варијантна форма А А ₁ А ₂	Слободан (рапсодичан) облик А Б	Дводјелни облик А Б	Варијантна форма А А ₁ А ₂	Тродјелна пјесма А Б А ₁	Облик варијација
- Це-дур (Тема А и Б) - Ха-дур (Реприза А и Б) - Це-миксолид-Варијанта "истарског низа"	Еолски модус	ха-мол еолски	фригијски молдур (са повиш. IV ступњ.)	Низање варијанних одсјека основне теме (а а ₁ а ₂) Лидијски мод.	- ха-мол еолски (дио А) - е-дорски (са варијантним VI) - еолски (61) - ас-мол еолски (62) - гис мол еолски (А1)	а мол/Ге-дур (тема А) а мол/Це-дур (тема Б) це-дур/Ге-дур (тема Ц) Балкански а-мол

„Четири балканске игре“			
I став „Кокоњешће“	II став „Преспанска“	III став „Српска игра“	IV став „Тешкото“
Тродјелна структура са уводом А Б А ¹	Варијантна форма А А ₁ А ₂	Варијантна дводјелна форма А Б	Дводјелна структура А Б
прелаз - це - ге (балкан.) - де мол (А) - а мол (Б) - цис - гис мол - ге (балк.) - де-мол (А1)	низаше варијанних одсјека основне теме (а а ₁ а ₂ а ₃) - еолски де-мол	Низаше вариј. одсјека основне теме (а а ₁ а ₂) де-мол хармонски / ге мол балкански (колебање) - (А) - Це-миксолидијски - ас (гис) - ге /е мол (Б)	Са контрапунктским спојем тема - а мол еолски (А) - де дорски (Б) (са повременим снижењем II и V ступ.)

Легенда:
 *пјесмени ставови
 *играчки ставови

Коришћена литература:

- Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, књига DXXVI. Београд: Српска академија наука и уметности, посебна издања, 77.
- Грујић, Сања. (1984а). *Оркестарска музика Јосипа Славенског*. Београд: Удружење композитора Србије, 100.
- Грујић, Сања. (1984б). Улога фолклора у оркестарским делима Ј. Славенског. *Звук 2*, Сарајево. 10–14.
- Музичка енциклопедија, III. (1971–1977). Загреб: Jugoslovenski leksikografski zavod, izdanje 2, 369.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета, 487.
- Sedak, Eva. (1984). *Josip Štolcer Slavenski - skladatelj prijelaza, sv. 2*. Загреб: Muzikološko-informativni centar i Muzikološki zavod, 253.
- Славенски, Јосип. (1989). *Балканофонија* [Партитура]. Сабрана дјела. Београд/Загреб: Друштво складатеља Хрватске и Удружење композитора Србије.
- Славенски, Јосип. (1988). *Балканске игре* [Партитура]. Сабрана дјела. Београд/Загреб: Друштво складатеља Хрватске и Удружење композитора Србије.
- Живковић, Мирјана. (1996). Тежња ка вишем уметничком реду, Београд. *Нови Звук: интернационални часопис за музику*, бр. 7, 15–20.

Špirić, Danijela. (2003). *Daleki svijet muzikom dokučen* (A distant world touched by music): a contextual and critical study of Yugoslavian music as exemplified in the life and music of Josip Stolcer Slavenski, Durham Theses, Durham University, 44, <http://etheses.dur.ac.uk/3141/>, ac. 10.02.2022, at 20:45.

SUMMARY

FOLKLORE AS A THEMATIC-FORMAL CONCEPTION AND COMPOSITION-TECHNICAL SOURCE IN ORCHESTRA WORKS *BALKANOPHONY* OP. 10 AND *FOUR BALKAN DANCES* BY JOSIP SLAVENSKY

MA Biljana Štaka

For Slavenski, folklore was the starting point and the first contact with music. Therefore, we based this work on showing the dominant role of folklore in selected orchestral works. We looked at it from different aspects; through multiple rhythmic and melodic procedures derived from the folk music tradition and with numerous examples of the characteristics of the folklore rhythmic-melodic element. We have shown how the rhythm in the selected works is transformed and takes on a whole series of different physiognomies, transforming from the rhythm as an integral part of the melody, through rhythm as equal component of the musical fabric (ostinato), to the "rhythmic formula" that becomes the driver of the entire form. We pointed out the distinctive style and richness of the Slavensky's melody, whose roots also lie in folklore, focusing on its most important factors: the origins and manner of construction of the melody with special reference to the diverse and rich spectrum of her melodic bases. The expressiveness and richness of the melody in the selected works has its roots precisely in the modal foundations and different types of folklore scales. From the final overview of the melodic foundations of *Balkanophony*, it is noticeable the predominant representation of modes (Aeolian, Doric, Phrygian, Lydian, Mixolydian), but also specific "folk" scales (with certain modifications) such as "Istrian", Mixolydian minor-major, Phrygian minor-major and Balkan minor. The way in which Slavenski builds the melodic line is also noticeable in the mentioned works, where the context "song has different rules than dance" comes to the fore. In selected works, the orchestra is often subjected to the "requirements" of folklore; we noticed unusual combinations of instruments and "moves" in the orchestration which often give an unusual and specific sound to the orchestra. To recognizable procedures, which appear as constants in the mentioned compositions (ostinato with characteristic ostinato-models, pedal, aliquots, deep tone C), we added other observed folklore elements, which appear as constants in the aforementioned compositions, finally positioning folklore as a starting point in the thematic-formal and compositional-technical conception of the aforementioned orchestral works.

Key words: Slavensky, folklore, rhythm, melody, *Balkanophony*, *Four Balkan Dances*.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.
године / [главни уредник Предраг Ђоковић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

На врху насл. стр.: Универзитет у Источном Сарајеву. - На насл.
стр.: Дани Војина Комадине. - Текст ћир. и лат. - Текст на срп. и
рус. језику. - Тираж 100. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-99976-902-6-5

1. Дани Војина Комадине (3 ; 2021 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 136885249