

САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 3

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 9–11. децембра 2021. године

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Violin (V-la.), and Cello (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 19. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *Allegretto* and *ripet. sim. accelerando*. The Violin part starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *Moderato* and *ripet. sim. non accelerando*. The Cello part starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *Allegretto* and *ripet. sim. diminuendo*. The second system covers measures 20 through 25. The Flute part includes markings for *[P]* and *f*. The Violin part includes markings for *[e']* and *f*. The Cello part includes markings for *[v]* and *f*. The score also includes various performance instructions such as *Allegretto*, *Moderato*, *ripet. sim.*, *accelerando*, and *diminuendo*.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



***САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО
У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 3***

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 9–11. децембра 2021. године

Источно Сарајево, 2022.

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: <https://dvk.mak.ues.rs.ba/>
<http://www.mak.ues.rs.ba/>

Издавач

Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија

Главни уредник

др Предраг Ђоковић, *Музичка академија Универзитета у
Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*

Уредници

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

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.

Техничко уређење

мр Душан Ерак

Научни одбор

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

др Маријана Кокановић Марковић, ванр. проф.

Академија уметности Универзитета у Новом Саду, Србија

др Весна Пено, научни саветник

*Музиколошки институт Српске академије наука и уметности
Србија*

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
- др Ергиев Иван Дмитриевич
*Одесская национальная музыкальная академия имени А. В.
Неждановой, Одесса, Украина*
- др Соња Маринковић,
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- др Зоран Божанић
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- др Гордана Каран
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- др Амра Боснић,
*Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и
Херцеговина*
- др Данијела Здравих Михаиловић, Факултет уметности у Нишу,
Универзитет у Нишу, Србија
- др Саша Павловић, Академија умјетности Универзитета у Бањој
Луци, Република Српска, Босна и Херцеговина
- др Биљана Мандић,
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевца, Србија*

Рецензенти

- др Рефик Хоџић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у
Сарајеву, Босна и Херцеговина*
- др Биљана Горуновић, ред. проф, *Академија уметности,
Универзитет у Новом Саду, 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

ддр Весна Ивков, ванр. проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија

др Драгица Панић Кашански, ванр. проф.

Универзитет у Бањој Луци, Академија уметности

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 Зоран Божанић, ванр. проф, *Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија*

др Катја Пуповац, доцент, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*

др Владимир Трмчић, доцент, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*

мр Урош Степановић, ванр. проф, *Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија*

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

др Предраг Ђоковић, ред. проф, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Република Српска, Босна и Херцеговина*

мр Невена Ђеклић, 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, 2022.

ISBN 978-99976-902-6-5

COBISS.RS-ID 136885249

Спонзори манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2021*

Министарство просвјете и културе Републике Српске

Град Источно Сарајево

Партнер манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2021*:

Асоцијација за његовање академске музике „Нови Звук“

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

Зоран Комадина

Утицај стручног усавршавања у Дармштату и
Келну на стваралаштво Војина Комадине

3

МУЗИКОЛОГИЈА

Miradet Zulić

Kompozitorska djelatnost studenata Vojina Komadine:
Vojislav Ivanović i njegovo stvaralaštvo

21

Marija Dinov

Pijanizam kao retorička disciplina: 'Ruka koja peva'

37

ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

Јелена Јоковић

Обогаћење транспозиције нумера народних песама
у аранжману за трубачки оркестар у контексту
савременог трубаства западне Србије

49

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

Ивана Церовић, Пеђа Харт

Традиционално и савремено у *Концерту за
клавир и гудачки оркестар бр. 2* Војина Комадине

69

Дубий Андрей Андреевич

Математическиј симболизм музики
И. С. Баха как метод семиотического анализа

85

Valentina Dutina

Primjena folklornog napjeva u stvaralačkom procesu

99

Dorotea Vejnović

Redefinisanje žanra opere i savremeni pristup
percepciji muzike u operi *Loengrin Salvatorea Šarina*

113

Merima Čaušević

Stilske karakteristike klavirskih kompozicija
kompozitora Vojina Komadine

125

Биљана Штака

Фолклор као тематско-формална концепција и композиционо-техничко врело у оркестарским дјелима *Балконофонија оп. 10* и *Четири балканске игре* Јосипа Ш. Славенског

145

Бранка Ивковић-Петронић

Фолклорни идиом и утицај Стевана Стојановића Мокрањца на стваралаштво Константина Бабића

161

Сњежана Ђукић-Чамур

Карактеризација ликова у балету *Дервиш и смрт* Војина Комадине

175

Стефан Којић

Изворни напев као инспирација у обликовању руковетне форме босанскохерцеговачких композитора Владе Милошевића и Војина Комадине

191

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Душан Ерак

Методичке основе у раду на музичком диктату у босанскохерцеговачким школама у првој половини XX вијека

203

Јелена Беочанин

Методички приступ Асена Диамандиева језику савремене музике кроз књигу *Техничке вежбе за овладавање интервалима*

221

Быстров Денис Викторович

Значење педагогическе праксе у Русској системе вишег музикалног образовања

235

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

Љубо М. Шкиљевић

Поставка лијеве руке на хармоници

251

Тарасова Елена Геннадьевна

Д. Шостакович. *Соната № 2* для фортепиано. История создания. Анализ. Интерпретации.

259

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

УТИЦАЈ СТРУЧНОГ УСАВРШАВАЊА У ДАРМШТАТУ И КЕЛНУ НА СТВАРАЛАШТВО ВОЈИНА КОМАДИНЕ

мр Зоран Комадина

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за музику

Катедра за музичку теорију и педагогију

E-mail: komadinaz@gmail.com

УДК: 78

78.071.1 Komadina, V.

Пленарно предавање

Сажетак: Војин Комадина је боравио 1969. године на чувеном Интернационалном летњем курсу за Нову музику у Дармштату који су водили нека од највећих имена савремене музике као Карлхајнз Штокхаузен и Ђерђ Лигети. У следећој години је завршио мастерклас на Високој школи у Келну код Милка Келемена. Приказаћемо дела која су или започета или и завршена током боравака у Немачкој уз осврт на неке од композиција које су настале у годинама пре али и након усавршавања на којима је Комадина боравио. Композиција Ганге за сопран и виолину је започета у Дармштату, *Рефрен I* за соло виолину је започет у Келну а микро опера (либрето је написао композитор) *Купац купује, продавац продаје* је у потпуности реализована током боравка у Келну. У композицији *Ганге* се истиче спој фолклорне традиције и потпуно савременог музичког израза а у делу *Рефрен I* централно место заузима дванаестотонске серија уз велику слободу која се додељује извођачу не само у интерпретацији већ и коначном уобличењу дела. Микро опера *Купац купује, продавац продаје* комбинује елементе модерног, атоналног и сонористичког музичког развоја са нумерама које су у потпуности засноване на јасној тоналној одређености. Увидом у нека од дела која је Комадина написао у периоду који је претходио овим боровцима у Немачкој (II гудачки квартет *Еписодиос*, *Микро сонате* за клавир итд.) потенцираћемо да у стваралаштву Војина Комадине није дошло до револуционарне промене музичког мишљења (како се често мисли) током усавршавања у Дармштату и Келну.

Кључне речи: Војин Комадина, музичка авангарда, додекафонија, музички фолклор.

Војин Комадина (1933–1997) студије композиције је започео у Београду 1955. године у класи Миховила Логара а наставио у Сарајеву у класи Божидара Трудића где је и дипломирао 1960. године. Као почетак свог композиторског рада узимао је датум 16. септембар 1954. године када се први пут јавно емитовала његова музика на Радио Београду.

Током студија се активно бавио компоновањем па је поред студентских обавеза радио као аутор музике за већи број представа у Народном позоришту Тузла. По завршетку студија интезивно компонује и ствара дела различитих жанрова. Осим оркестарске и хорске музике пише и дела намењена различитим инструментима и разноврсним камерним ансамблима. У музичко–стваралачком изразу се појављују

заокрети уз праћење и прихватање тенденција које су присутне у савременој музици.

У том периоду настају бројна дела од којих овде помињемо - *Концертантне импровизације* за оркестар (1965.), *Микро сонате* за клавир (1966.), *Микро сонате* за камерни ансамбл (1966/1967), *Микро кантате* за сопран и клавир (1967.), П гудачки квартет *Epeisodius* (1967.) и између осталих и кореографска свита *Рука до руке* 1969.

Дела му се изводе на Трибини музичког стваралаштва Југославије у Опатији, Музичком бијеналу у Загребу као и на фестивалу Варшавска јесен где има прилику да види и чује актуелна дешавања у (пре свега) европском музичком стваралаштву.

Већ и површни поглед на композиције које Комадина пише у овом раздобљу показују да је упознат са савременим тенденцијама у музичком стваралаштву и да примењује и у техници компоновања и у музичко поетском изразу језик који у великој мери прати она струјања (генерално авангардна) која су одраз тога времена.

На основу увида у композиција које су написане или започете током усавршавања у Дармштату (Darmstadt) (*Рефрен I* за соло виолину и *Ганге* за сопран и виолину) и Келну (Kholnu) (микро опера *Колаж или Купац купује продавац продаје*) као и дела која настају у периоду иза тога може се извући општи закључак да није дошло до радикалног заокрета у начину стварања или размишљања већ пре да су идеје којима се већ бавио добиле своју потврду кроз рад и сусрете са неким од најистакнутијих имена са европског музичког простора.

Војин Комадина је боравио у Дармштату у лето 1969. године на чувеном Интернационалном летњем курсу за нову музику, где је имао прилику да сарађује са Карлхајнц Штокхаузенем (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) и Ђерђом Лигетијем (Gyorgy Ligeti, 1923–2006), композиторима коју су у то време (и данас) представљали најистакнутије фигуре у домену нове музике. У септембру месецу наредне (1970) године Комадина похађа Мајсторски курс на Високој школи за музику у Келну код Милка Келемена (1924–2018), истакнутог композитора који претежно делује у Немачкој а долази са простора тадашње заједничке државе.

Композиције настале у Дармштату

Прва композиција која је поменута је *Рефрен I* за соло виолину код које као место настанка стоји Дармштат – Сарајево, а прво извођење је имала исте године на Трибини музичког стваралаштва Југославије. Извођач је била Мирослава Пашић којој је дело и посвећено.

Композиција полази од основне концепције идеје Рефрена – облика композиције која се јавља код Штокхаузена и претпоставља се да је на

неки начин послужила као узор за настанак, макар овог, односно првих Рефрена Војина Комадине.¹

Пример 1

В.Комадина, *Рефрен* за Мирославу Пашић, партитура

Композиција се састоји од рефрена и четири 'строфе' или групе како их аутор назива у упутству за извођење. Рефрен представља дванаестонска серија. Серија је постављена тако да се може читати (свирати) на два основна начина. У правом кретању (традиционално читање) или у ретроградном кретању које је још и у инверзији. Инверзија је изведена око централне линије нотног система као својеврсног огледала а читање је олакшано окретањем партитуре за 180 степени. Серија је постављена према познатим начелима изградње дванаестонског низа, тонови су претежно у различитим октавама како би се избегло било какво издвајање или афирмација било ког тона као потенцијалне тонике. Упутство за извођење је незаобилазан део ове партитуре у којој је основни композиционо технички принцип алеаторички. Наиме, каже се да рефрен треба извести најмање четири пута а сваки пут се мора одсвирати различито нпр. другим темпом, ритмом или у другим октавама, уз додавање дисонантних интервала и сл. У четири групе

¹ Војин Комадина је написао седам композиција за различите соло инструменте под називом Рефрен. Сачуване су три партитуре (Рефрен I, IV и VI) и скица за Рефрен III.

('строфе') налазе се сегменти који су повезани пре свега извођачком техником. Тако је у првој групи пицикато свирање, у другој лежеће групе тонова а четвртој мелодијски покрети... Редослед свирања сегмената унутар једне групе је произвољан а могу се комбиновати и сегменти из различитих група. Почетак и завршетак композиције су произвољни. На основу овога, види се да извођач овог дела има значајну слободу и да у великој мери обликује композицију. У партитури је дат (задат) градивни материјал и смернице, док је реализација и обликовање у потпуности препуштено извођачу. У упутству за извођење се налази (под тачком 8) и интересантна напомена о трајању дела: Трајање целе композиције не сме бити краће од два минута а никако дуже од 120 минута. Претпоставља се да је ова горња граница трајања дата као својеврсна шала.

Мирослава Пашић је остварили и трајни снимак (трајања 5,10") на коме се може увидети једна концепција извођења односно реализације овог дела. Рефреном извођење започиње а појављује се четири пута. Први пут је у оригиналном – правом кретању, други пут је у ретроградном (нешто измењен), трећи пут је оригинална серија али у флажолетима уз унутрашње и спољашње проширење и последњи пут је измењена верзија ретроградне серије. Прве две групе (строфе) су изложене редом чак уз излагање сегмената по поретку који је аутор поставио. Трећа група доноси слободнију комбинацију различитих сегманата али су у већини присутни сегменти управо из треће (Ц) групе. Слично је и у извођењу четврте 'строфе' – групе која се базира на елементима из четврте (Д) групе али и уз сегменте из осталих целина и тако и завршава композиција – у овој интерпретацији.

Серијалност односно употреба дванаесттонског низа нису новина у Комадинином стваралаштву као ни алеаторички принцип, али се овде може констатовати да је серија стављена у центар збивања и да се у предлозима за извођење строги принципи серијалности нарушавају само сугестијом за евентуално додавање интервала (колико год они били дисонантни) уз интерпретацију јер то формално може да доведе до нарушавања принципа једнаке важности свих тонова у серији.

Даље, концепција обликовања форме је у пуној мери препуштена извођачу на начин који није бивао у тој мери присутан у ранијим али и већини каснијих композиција. Алеаторику је Комадина користио и раније (а присутна је и у седамдесетим годинама) али опет у нешто мањој мери, односно она најчешће бива контролисана што у овом делу није случај.

Композиције настале током шездесетих година

Дванаесттонску серију или боље рећи мелодију (фразу) изграђену као дванаесттонски низ, налазимо у различитим композицијама које су настале по завршетку студија а свакако пре боравка у Дармштату. Серија

није увек пласирана према 'строгим' правилима (пре свега када се ради о регистарској удаљености) што свакако није недостатак по себи већ пре упућује на нешто креативнији приступ употреби оваквог материјала. Већ у то време је и била уобичајена појава да се серијалност не примењује у строгом виду, онако како је прокламована у првој половини прошлог века. У таквом случају се не бежи (по сваку цену) од било какве, па макар и случајне асоцијације на тренутни центар око кога би се могла одређена фраза или макар њен део кретати. Може се рећи да је у питању унеколико и креативнији па и музикалнији приступ дванаесттонској лествици и атоналности (можда и релативној) која из ње произилази. Као илустрација могу да послуже примери из следећих дела:

Пример 2В. Комадина, *Микро сонате* за клавир (1965) први став

I

The musical score consists of ten staves. The first staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The second staff is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The third staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The fourth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The fifth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The sixth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The seventh staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The eighth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The ninth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The tenth staff is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right.

У прва три 'такта' препознајемо прву дванаестонску серију, затим још једну у четвртном реду и трећу 'опадајућу' у последњем реду.

Пример 3

В. Комадина, *Концертантне импровизације* за оркестар (1965) четврти став, почетни тактови

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement. It includes staves for Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked 'Andante moderato'. A circled '4.' is written above the top staff. The Violoncelli and Contrabassi parts begin with a six-measure melodic sequence: $\text{D}^{\flat} - \text{D} - \text{C}^{\flat} - \text{B}^{\flat} - \text{A} - \text{G}^{\flat}$ in the first measure, followed by $\text{F}^{\flat} - \text{E} - \text{D}^{\flat} - \text{C}^{\flat} - \text{B}^{\flat} - \text{A}$ in the second measure, and $\text{G}^{\flat} - \text{F}^{\flat} - \text{E} - \text{D}^{\flat} - \text{C}^{\flat} - \text{B}^{\flat}$ in the third measure. The Violini and Viole parts are mostly blank in the first few measures.

На почетку овог става може се приметити дванаесттонска (мелодија) која се излаже кроз шест тактова у деоницама виолончела и контрабаса. Та серија – тема ће се поновити шест пута (као у каквој пасакаљи) док ће се постепено прикључивати остале групе гудачког оркестра са сваки пут различитим серијама, у оквирима истих шест тактова - дакле са истовременим почецима.

Пример 4

В. Комадина, II Гудачки квартет *Ereisodius* (1967) пети став, део материјала (А)

5.

материјал А

Viol. 1

Viol. 2

Vla.

Vcl.

Лако је уочити да дванаесттонски низ представља главну идеју за обликовање мелодија у свим инструментима. Оно што је карактеристично је да се не примењује строгост у обликовању серије односно да се јавља виšekратно понављање одређених тонова као и различити поступни покрети мелодије. У деоници прве виолине и виолончела налазе се комплетне две серије док је у другој виолини и виоли друга серија (дванаесттонска мелодија) непотпуна.

На основу ових примера (а има их још у овим и другим делима) са сигурношћу се може закључити да Комадини свакако различити видови испољавања серијалности нису представљали новину па ће чак и губити на значају у наредном стваралачком периоду.

Алеаторика каква је присутна у *Рефрену I* премашује оно како Комадина ради до тада али различити примери налазе се у делима насталим пре боравка у Дармштату.

Овде може да послужи следећи пример:

Пример 5

В. Комадина, *Рука до руке* кореографска свита (1969) Коло виловито ,
кулминативни одсек

The image displays a handwritten musical score for a climactic section of 'Kolo vilovito'. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a handwritten number '47'. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams. A large section of the score is shaded with diagonal lines, indicating a specific passage. There are also some red markings, including a cross and a plus sign, on the staves. The score is written in a style typical of a composer's manuscript.

Алеаторику Комадина користи у годинама које долазе након студијских боравака у Немачкој али је она мање или више контролисана. Најчешће се мелодија или мотив непрецизно записују односно графички илуструју, трајање или број понављања могу бити приближно одређени али се основа форме и уобличавање дела не препушта случајности. Са те стране *Рефрен* за Мирославу Пашић представља својеврстан изузетак и из данашњег угла делује као и да је композиција рађена као својеврстан 'задатак' приликом боравка на Летњој школи у Дармштату.

Иако композиција *Рефрен III* за Sinty 100 из 1972. године према партитури у многострујној подсећа на *Рефрен* за виолину: садржи рефрен и четири групе (строфе) као и упутство за извођење - у овом случају реализацију односно снимање у електронском студију. Алеаторички принцип компоновања је и овде у пуној мери присутан али је у овом случају сам аутор и извођач - реализатор дела тако да изостаје симбиоза композитора и извођача која је карактеристична код интерпретације музичких дела писаних на овај начин.

Композиције настале током боравка у Келну

Боравак у Келну и Мајсторски курс код Милка Келемена директно је повезан са настанком две композиције: *Ганге* за сопран и виолину, започета у току боравка у Немачкој а довршена нешто касније у Сарајеву и Микро опера *Колаж или Купац купује, продавац продаје* која је у потпуности реализована у Келну.

У делу *Ганге* (посвећено Милици Зечевић) препознају се елементи и идеје које се код Комадине јављају и пре али су присутне и након боравка у Немачкој. То је потпуно модеран музички језик уз елементе контролисане алеаторике али и јасна и врло истакнута веза са музичким фолклором која је углавном лишена цитата односно употребе готових напева. То су карактеристике које се препознају у бројним делима Војина Комадине а у потпуности су присутне у неким од најуспелијих композиција као што су *Смрт мајке Југовића* (1973) за казивача, сопран, баритон и групу инструмената и *Рефрен IV Нијемо гламочко коло* (1975) за клавир. Иако су ова дела настала у периоду након боравка у Келну сличне поступке и приступ музичком фолклору бележимо и у делима која настају нешто пре тога. Као пример наводимо Кореографску свиту *Рука до руке* у којој се аутор у потпуности ослања на идеју музичког фолклора са нашег поднебља али без употребе цитата односно познатих напева. То је приступ идеји употребе музичког наслеђа о којој Комадина у интервију² из 1992 каже:

„Говорим језиком камена, језиком једне опоре пјесме, језиком менталитета који је научио умирати, који је чувао главу али је имао на

² Дневни лист Побједа, 3.април 1992.године. Аутор Поповић Маја

уму да је и образ саставни део главе... Мене интересује идиом - корен и инспирација народног ствараоца. Фолклору не прилазим као украсу, као туристичкој атракцији. Трудим се да осетим тај извор и да га својим језиком дочарам. ”

Пример 6

В.Комадина, *Ганге* за сопран и виолину, почетак

GANGE

Vojin Komadina
(1971)

The musical score for 'GANGE' is presented in a multi-staff format. It begins with a Violino part in 6/8 time, marked 'sul. g' and 'p', with dynamics ranging from 'p' to 'f'. Above the staff are fingerings for the first 16 measures. The tempo is 'Allegro moderato'. A double bar line is followed by a 'ripet. sim.' marking and a 'p f' dynamic. The Vn. part follows, marked 'ad lib.' and 'p', with dynamics 'pp' and 'p'. It includes fingerings for measures 1-5 and 1-6. The Soprano part has lyrics 'gn gn gn' and dynamics 'mf' and 'gn.gn.gn.... (sim.)'. The Vn. part has a 'ripet. sim. cca 6s' marking. A section marked 'Allegro' follows, with a 'ripet. sim. cca 20'' marking. The final part of the score includes the lyrics 'gange, gange, gange, gange' for the Soprano, with dynamics 'f' and 'p', and a 'senza misura' marking for the Vn. part, which includes a 'cresc.' marking.

У примеру из првог става композиције могу се препознати елементи савременог музичког језика (и нотације) као и елементи који асоцирају на различите делове музичког фолклора.

Микро опера *Колаж или Купац купује, продавац продаје* урађена је на ауторов либрето и у потпуности завршена током боравка у Келну а прва верзија назива дела је била Колаж или Прича о љубави, патњи и срећи. Написана је за пет извођача а осим двоје певача (сопран и баритон) учествују и клавира, виолина и ударалке.

Опера се састоји из три слике у којима се појављују и три нумере назване 'сонгови'.

Може се рећи да је дело комично-сатирично чак и да има одлике театара апсурда. Иако се из самог наслова то не може са сигурношћу утврдити, већ и летимични поглед на либрето и дијалоге ликова упућује на такве узоре. Текстуални део није једини елемент који ово дело сврстава у ту категорију већ и по третману музичког материјала који у маниру колажа спаја веома различите материјале.

Као илустрација може да послужи део дијалога са почетка друге слике:

„Он: Био сам задовољан.

Она: У смислу нашег разговора молимо вас да водите рачуна да квалитет у сваком погледу удовољи ваша очекивања.

Он: Да ли још увек важи стара цена?

Она: Цене не смеју да се сниже на терет квалитета.

Он: Купац купује, продавац продаје!

Она: Уговор постаје правоснажан када га одобре обострано надлежни органи...”

У тексту који се до краја реализује кроз дијалог појављују се алузије и мање или више прикривене асоцијације на љубавне па чак и интимне односе протагониста.

У реализацији музичког тока појављују се драстични контрасти између сцена које су писана крајње савремено и слободно, уз нестандартни третман инструмената па делом и гласова. Са друге стране су нумере (уклопљене у сцене) означене као 'сонгови' који користе једноставне, на ивици баналности, мелодије потпуно тонално одређене, тако да је тешко и замислити како функционишу као целина са окружењем. Тај и такав колаж је и управо оно што делује да је музичко осликавање Театра апсурда. Овде се наводи пример почетка треће слике:

Пример 7

В. Комадина, *Колаж или Купац купује, продавац продаје*, трећа слика, почетак

The image shows a handwritten musical score for a play. It is divided into two systems. The top system, labeled 'III' and circled '13', shows a percussion part with a complex rhythmic pattern and a piano part with a melodic line. The bottom system shows vocal parts for 'Ona' and 'Он' with lyrics in Serbian. The vocal parts are accompanied by a piano part with a simple melodic line and a percussion part with a simple rhythmic pattern. The score is written in a mix of modern and traditional notation.

System 1 (Top):

- III (circled 13)
- Ona: []
- Он: []
- Viol. []
- Perc. []
- Piano []

System 2 (Bottom):

- Ona: У смислу нашег разговора молимо вас да водите рачуна да квалитет у сваком погледу удовољи ваша очекивања.
- Он: Био сам задовољан.
- Viol. []
- Perc. []
- Piano []

Additional markings include 'Cordes' with a diamond shape and 'f' and 'h' below it, and 'Cordes' with a diamond shape and 'f' and 'h' below it.

Већ и сам нотни запис, неодређена или произвољно одређена интонација и висина тонова, са орјентационо датим ритмичким вредностима говори о каквој се партитури ради.

Међутим посебно изненађење се јавља приликом појаве 'сонгова ' који су претходно већ описани као једноставне, тонално потпуно одређене мелодије, на ивици баналности. Извесни врхунац музичког апсурда представља то што је трећи 'сонг' у потпуности преузео мелодију познате песме (кафанске) *Чујеш, чујеш секо*.

Пример 8В. Комадина, *Колаж или Купац купује, продавац продаје*, трећи 'сонг', почетак

Song 3.

All: wendend

Piano 2/4

Ouc

On

Viol

Piano

Ouc

On

Viol

Piano

Juste volim. Gde je hotel? Tra-la-la, la-la

la-la Tra-lala, lala, lala la-la, la-la-la

lala, lala tram,

Star „Skizzenblock“

У овом делу које и има назив Колаж... препознаје се различит приступ музици који се и иначе среће код Војина Комадине. Једно је савремени, атонални музички језик уз импровизације и нестандартни, колористички третман инструмената а са друге стране нумере писане тонално (у овој

ситуацији изразито поједностављено) какве је знао да пише када је у питању примењена музика (за позориште) или музика за децу. По томе је ово ипак јединствен случај да се такве две супротности нађу у једној композицији.

Уместо закључка

Сагледавши, пре свега ове три различите композиције које су или настале или започете током студијских боравака у Немачкој у две узастопне године (1969 и 1970) кроз призму онога што је Комадина писао у годинама које су претходиле али и онога што је стварао у наредном периоду, може се закључити да заиста и није дошло до значајне промене у размишљању и начину стварања. Стилске промене а понегде и заокрети у стваралаштву Војина Комадине су се дешавале и пре и после овог периода али су ипак најчешће бивале еволутивне и без наглих прекида или безусловног усвајања новина.

У делима која су настала у шездесетим годинама (а приказане су само један мањи део) Комадина је у пуној мери користио атонални музички језик, серијалност у организацији музичког материјала уз елементе импровизације и претежно контролисане алеаторике. Са те стране гледано, *Рефрен* за виолину који је написан током боравка у Дармштату се издваја по доследније и потпуније примењеној алеаторици односно готово потпуној слободи која се оставља извођачу у обликовању дела. Како се у каснијем стваралаштву неће више појавити такав случај (са неограниченом слободом која се ставља пред извођача) можемо констатовати да је ова композиција рађена по својеврсном задатку, претпоставља се како би се приказало владање материјом која у том тренутку представља један од још увек актуелних праваца музичког размишљања. У многим делима писаним од шездесетих до осамдесетих година Комадина је извођачима давао велику дозу слободе у интерпретацији, односно од њих се очекивало да буду активни у креирању коначног изгледа дела али су основе музичког материјала и музичке форме увек били мање или више одређени. У *Гангама* се препознаје начин рада, музички језик и поступци са фолклорним кореном какав је присутан и пре и после ове композиције, тако да са тог становишта не представља посебну новину. Микро опера *Колаж или Кунац купује, продавац продаје* представља крајње интересантну комбинацију различитих поступака и изражајних средстава која се уобичајено нису сретала на једном месту у делима Војина Комадине. Али мање више не доноси посебне новине нити наговештава заокрет у размишљању и стварању будућих дела.

Коришћена литература:

Комадина, Војин. (1965.) *Концертантне импровизације*. [Партитура]. Рукопис

- Комадина, Војин. (1965.) *Микросонате* за клавир. [Партитура]. Рукопис
- Комадина, Војин. (1967.) *Erepsodius*, II гудачки квартет, [Партитура]. Удружење композитора Босне и Херцеговине
- Комадина, Војин. (1969.) *Рука до руке*, кореографска свита [Партитура].
Рукопис
- Комадина, Војин. (1969.) *Рефрен за Мирославу Пашић*. [Партитура]. Удружење композитора Босне и Херцеговине
- Комадина, Војин. (1970.) *Ганге*. [Партитура]. Удружење композитора Босне и Херцеговине
- Комадина, Војин. (1970.) *Колаж или Купац купује, продавац продаје*. [Партитура]. Рукопис
- Комадина, Зоран. (2017.) *Рефрени Војина Комадине*. У Лана Паћука (гл. уредник). *Музика*, година XXI, број 1.

SUMMARY

THE INFLUENCE OF PROFESSIONAL TRAINING IN DARMSTAD AND COLOGNE ON THE CREATIVITY OF VOJIN KOMADINA

Zoran Komadina

Considering, above all, these three different compositions that were either created or started during his study stays in Germany for two consecutive years (1969 and 1970) through the prism of what Komadina wrote in the years that preceded but also what he created in the following period, we can conclude that there has really been no significant change in thinking and way of creating. Stylistic changes and sometimes twists in the work of Vojin Komadina took place before and after this period, but they were still mostly evolutionary and without sudden interruptions or unconditional adoption of novelties. In the works created in the sixties (and we have shown only a small part), Komadina made full use of atonal musical language, seriality in the organization of musical material with elements of improvisation and mostly controlled aleatorics. Viewed from that side, the Refrain for Violin, which was written during his stay in Darmstadt, stands out for its more consistently and completely applied aleatorics, ie almost complete freedom that is left to the performer in shaping the work. As such a case will no longer appear in later works (with unlimited freedom placed before the performer), we can state that this composition was made according to a kind of task, we assume that it would show the mastery of matter which is one of the still current directions of music thinking. In many works written from the 1960s to the 1980s, Komadina gave performers a great deal of freedom in interpretation, ie they were expected to be active in creating the final look of the work, but the basics of musical material and musical form were always more or less determined. In the Ganges, one recognizes the way of work, musical language and procedures with folklore roots as it is present both before and after this composition, so from that point of view it is not a special novelty. The micro opera Collage or Buyer Buys, Sales Seller is an extremely interesting combination of different procedures and means of expression that are not usually found in one place in the works of Vojin Komadina. But more or less it does not bring special novelties or suggest a turn in thinking and creating future works.

Key words: Vojin Komadina, musical avant-garde, dodecaphony, musical folklore.

МУЗИКОЛОГИЈА
ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

KOMPOZITORSKA DJELATNOST STUDENATA VOJINA KOMADINE: VOJISLAV IVANOVIĆ 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: Značajno mjesto u biografiji Vojina Komadine, osim kompozitorskog stvaralaštva, zauzima i pedagoška djelatnost ostvorena tokom rada na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Na naučnom skupu, održanom 2020. u okviru manifestacije *Dani Vojina Komadine*, predstavljene su djelatnosti Dragoja Đenadera i Asima Horozića, prvog i drugog diplomiranog studenta u klasi Vojina Komadine. Cilj ovog rada je predstavljanje kompozitorske djelatnosti Vojislava Ivanovića, koji je treći po redu diplomirao u klasi Komadine. Osim kompozitorske djelatnosti, u radu se uporedo obrađuje i umjetnička-solistička i pedagoška djelatnost Vojislava Ivanovića.

Ključne riječi: Studenti Vojina Komadine, Vojislav Ivanović, stvaralaštvo.

Djelatnost Vojislava Ivanovića u oblasti muzike kontinuirano traje više od četiri decenije. Međutim, njegova djelatnost nije fokusirana samo na kompozitorstvo, već obuhvata solističku djelatnost kao gitariste, zatim pedagošku, aranžersku i organizatorsku djelatnost. Iz navedenih razloga, Ivanovićeve djelatnost se može podijeliti u četiri perioda, od kojih svaki obuhvata oko desetak godina. U radu će biti obrađena kroz hronološki pregled, uz istovremenu obradu i ostalih vidova djelatnosti.

Prvi period – Rani počeci i osamdesete...

Vojislav Ivanović rođen je u Sarajevu 1959. godine. Muzičko obrazovanje sticao je u osnovnoj i srednjoj muzičkoj školi u rodnom gradu na odsjeku za gitaru u klasi profesorice Mile Rakanović (1941–2020).¹ Sedamdesetih godina gitara je u osnovnim muzičkim školama u Bosni i Hercegovini bila rijetko zastupljena, dok je u pojedinim srednjim muzičkim školama bila zastupljena tek krajem sedamdesetih godina.² Iz školskog perioda vrijedno je istaći učešća i osvojene nagrade na tadašnjim republičkim i saveznim takmičenjima. Prve nagrade na republičkim takmičenjima osvojene su u Bihaću (1975.), Tuzli (1977.), Banjoj Luci (1979.), prve nagrade na saveznim takmičenjima osvojene su u Sarajevu (1975.), Ljubljani (1979.) dok je druga nagrada osvojena u Skoplju (1977.).

Osim učešća na takmičenjima i osvojenih nagrada, Ivanović je imao koncertne aktivnosti koje su najčešće bile u organizaciji Muzičke omladine

¹ Arhiv Srednje muzičke škole u Sarajevu.

² U tuzlanskoj Muzičkoj školi gitara je u nastavu uvedena 1979. a na srednjoškolskom nivou tek 1991. godine. (Arhiv Muzičke škole u Tuzli).

Sarajeva. Značajniji koncerti održani su 1977. u Austriji (Beč, Salzburg i Linz) i 1979. u tadašnjem Sovjetskom Savezu (Moskva, Lenjingrad, Baku).

Uparedo sa solističkom karijerom, intenzivirao se interes za sopstvenim stvaralaštvom. Rezultat tog interesovanja je bio položen prijemni ispit na Muzičkoj akademiji u Sarajevu – odsjek za kompoziciju. Školovanje je nastavio kao treći upisani student u klasi Vojina Komadine (1933–1997).³

U tom periodu nastale su i njegove prve kompozicije: *Dva komada* za klavir (*Andante/Toccata*, 1979.)⁴ i *Suita* za violončelo i klavir (1980.). *Dva komada* je premijerno izveo sarajevski pijanista Nebojša Krulanović a nedavno su u izvođenju pijaniste Bartolomeja Stankovića snimljena na njegovom CD-u *Resonance* (2021), koji je posvećen djelima bosanskohercegovačkih kompozitora. *Suita* za violončelo i klavir je šestostavačna kompozicija inspirisana folklornom tematikom. Osamdesetih godina često su je izvodili i snimili profesori Muzičke akademije u Sarajevu, violončelista Branko Huterer i pijanistica Ljiljana Pećanac. Na žalost, partitura i snimak ove kompozicije su izgubljeni.

Još jedna kompozicija za klavir iz ovog perioda nastala je 1982. godine. Kompoziciju *Omaggio a Bach – Tema i varijacije za klavir*, ponovo je izvodio Nebojša Krulanović i snimljena je za potrebe RTV Sarajevo kao dio emisije *Moj svijet muzike*. S obzirom na Ivanovićevu solističku karijeru gitariste, njegove kompozicije su primljene sa određenom dozom rezerviranosti i predrasuda. Činjenica je da su kompozitori koji su ujedno bili i solisti na gitari, u većini slučajeva bili najuspješniji u komponovanju za gitaru. Međutim, ne treba izgubiti iz vida činjenicu da je francuski kompozitor Hector Berlioz (1803–1869), prije školovanja na pariškom konzervatoriju, svirao gitaru i flautu, što mu nije predstavljalo hendikep da kasnije komponuje izuzetna djela.

Poslije mladalačkog dokazivanja kompozitorskog umijeća na klavirskim kompozicijama, Ivanović se u narednim godinama posvećuje komponovanju djela za druge instrumente ili kamerne sastave. *About C* (1983) je kompozicija napisana za gudački kvartet koju je u okviru festivala Europhonia (Zagreb) premijerno izveo zagrebački kvartet Pro Arte a kasnije i Sarajevski gudački kvartet. Poslije toga konačno slijedi i jedna kompozicija za gitaru. *Sonatu* za gitaru je autor premijerno izveo na Smotri muzičkog stvaralaštva Jugoslavije u Opatiji 1984. godine. Nakon brojnih izvođenja, u drugoj polovini devedesetih godina počeo je proces revizije ove kompozicije koji je dovršen 1999. godine a ta novija verzija posvećena je gitaristi Zoranu Dukiću. Ovo djelo, koje je pod uticajem muzike Stravinskog, ali i tradicionalne muzike Balkana i Jazz-a, Dukić je uspješno izvodio na mnogim koncertima.

³ Prije njega, studij kompozicije u istoj klasi upisali su Blagoje Đenader i Asim Horozić.

⁴ Kompozicija *Dva komada* za klavir se može poslušati na navedenim kanalima.
<https://www.youtube.com/watch?v=YTtQH41bshY>
<https://www.youtube.com/watch?v=JJxpGeZief4>
<https://www.youtube.com/watch?v=u9hI5XnlHxQ>

Kompoziciju je objavio Chanterelle Heidelberg a zatim Schott Mainz.⁵ Već naredne 1985. godine nastaje ciklus za mješoviti hor *Zapis o vremenu*, stavovi: *Zapis o vremenu*, *Kosara*, *Ruka do ruke*, *Kolo bola*. Ovaj horski ciklus izvodio je i snimio mješoviti hor RTV Sarajevo sa dirigentom Mehmedom Barjaktarevićem.⁶

I onda slijedi jedno značajno i popularno djelo *6 Pieces de Cafe* za gitaru, nastalih kasne 1985. i početkom 1986. godine. Ivanović se tada školovao na konzervatoriju u Atini u klasi gitariste Kostasa Kociolisa. Svojim naslovima ali i sadržajem, šest komada za gitaru su programski orijentisani a prvi gitaristi koji su ih izvodili bili su Darko Petrinjak i Ištvan Romer. *Cafe br. 1* postoji i u jednoj revidiranoj verziji koju širom svijeta izvodi Denis Azabagić, bivši učenik Vojislava Ivanovića. Prvi izdavač ovih komada je Chanterelle – Schot a kasnije MMMusic. Kompakt disk (CD) Denisa Azabagića, na kojem se nalazi integralno izvođenje *Cafe komada*, Cedille Records iz Čikaga je 2014. godine nominovao za "Grammy Award" u kategoriji najboljeg albuma savremene klasične muzike.⁷

Poslije izuzetno uspješnih šest komada komponovanih za gitaru, Ivanović u istoj godini prvi put komponuje i za orkestar. Rad na kompoziciji *Balada – Koncert za klavir i orkestar* je vjerovatno podstaknut prethodnim kompozicijama koje je Ivanović uspješno komponovao za klavir.⁸ Koncert za klavir i orkestar je ujedno bio i diplomski rad Ivanovića (1986).⁹ U narednoj godini (1987) nastaju dvije kompozicije: *Simple Music* za duo gitara (*Preambulum*, *Melodia* i *Rugatto*) i *Požur' ja* komponovana za ženski hor. *Simple Music* je pisan za gitaristički duo koji su činili Ivanović i beogradski gitarista Slobodan Vujisić. Osim što je kompozicija u tom periodu često izvođena, snimljena je i za potrebe RTV Sarajevo.¹⁰ Horska kompozicija

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=jwjPPo_51aE

<https://www.youtube.com/watch?v=cDjfwVSsSpC>

https://www.youtube.com/watch?v=5BtjTGQv_IU

<https://www.youtube.com/watch?v=u93CJfIPSDQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=AS99z1vJMRg>

<https://www.youtube.com/watch?v=88RD-dwstAl>

⁶ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/zapis-o-vremenu-note-about-time-for-mixed-choir>

<https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/kosara-for-mixed-choir>

<https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/ruka-do-ruke-hand-next-to-hand-for-mixed-choir>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=i2y5Bski9w>

https://www.youtube.com/watch?v=gBrK7_uYXek

<https://www.youtube.com/watch?v=3kMThRIZqPM>

https://www.youtube.com/watch?v=Mw_7tHzS9Bc

⁸ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/ballade-for-piano-orchestra>

⁹ Monografija – *50 godina Muzičke akademije u Sarajevu* (ur. Vinko Krajtmajer i Ivan Čavlović). (2006). Minex Zenica. Sarajevo. str. 170.

¹⁰ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/simple-music-for-two-guitars-preambulum>

Požur' ja pisana je za potrebe radio drame RTV Sarajevo. Muzika je komponovana na stihove Nasihe Kapidžić Hadžić a u više navrata je izvođena od strane ženskog hora Srednje muzičke škole Sarajevo pod upravom Rešada Arnautovića.¹¹

Ohrabren uspješnom debiju sa pozorišnom muzikom, Ivanović je svoje stvaralaštvo do kraja devedesetih godina usmjerio ka filmskoj i pozorišnoj muzici. U 1988. godini komponovao je muziku za film *Živi transport*, 1989. za film *Koncert* i muziku za TV seriju *Memoari porodice Milić*.¹² U 1990. je radio muziku za *La Nausee or the Blue Prince* – predstavu muzičkog teatra sa pokretnim objektima i muzikom. Muzički dio čine *La Nausee* za klavir i *Are You Lonesome Tonight* – radiofonsko djelo na temu pjesme Elvisa Presley-a. Predstava je izvedena u sarajevskom Kamernom teatru 55 a bila je i dio ispita prve godine magistarskog studija kompozicije. U ovoj godini je komponovao *Dvije studije* za gitaru – *Woodpecker* i *Circus Valse*. Ove dvije koncertne etide posvećene su rano preminulom beogradskom gitaristi Vladimiru Nikoliću. Doživjele su veliku popularnost kod publike i solista te su postale važan dio gitarističke pedagoške literature.¹³ U 1991. Ivanović se ponovo okreće radu na muzici za dva filma *Halda* i *Oslobađanje đavola*. Sa ovim ostvarenjima, kompozitor zaokružuje jedan kraći period u svom stvaralaštvu, koji je posvećen filmskoj i pozorišnoj muzici. Priznanja za djelatnost u ovoj oblasti primjetna su u sljedećim nagradama: Nagrada Prix d'Italia, muzika za film *Halda* (režiser Vuk Janić), Festival Radiofonije Pesaro, Italija, 1991. i 2. nagrada, muzika za film *Živi transport* (režiser Mladen Vuksanović), Oberhausen Film Festival, Njemačka, 1989. godina.

U 1991. godini nastaje izuzetno djelo *Rakù* za kamerni orkestar i čembalo. Iako je kompozicija nastala kao porudžba Kamernog orkestra Sarajevske filharmonije, istovremeno je bila i dio završnog ispita na magistarskom studiju kompozicije u klasi profesora Vojina Komadine. Izvedena je 27. novembra 1991. u sali tadašnjeg Doma Jugoslovenske narodne armije (danas Dom armije) a kamernim orkestrom Sarajevske filharmonije dirigovao je Alejandro Posada Gómez (Kolumbija).¹⁴ Odličan prijem kompozicije zabilježen je i u kritici Divne Pervan u dnevnom listu *Oslobođenje*: "Mladi sarajevski kompozitor vanserijskog talenta – Vojislav

<https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/simple-music-for-two-guitars-melodia>

<https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/simple-music-for-two-guitars-rugatto>

¹¹ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/pozur-ja-hurry-up-for-female-choir-on-poetry-of-nasiha-kapidzic-hadzic>

¹² Ova serija režisera Sulejmana Kupusovića sa Zijahom Sokolovićem u naslovnoj ulozi, postigla je zavidnu gledanost i popularnost. Glavnu temu serije snimio je Revijski orkestar RTV Sarajevo pod upravom Ranka Rihtmana.

¹³ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/circus-valse-for-solo-guitar>

¹⁴ Monografija – *Sarajevska filharmonija 1923–2013* (ur. Samra Bučan). (2014). Sarajevo: Dobra knjiga. str. 149. U monografiji je mjesto izvođenja navedena Katedrala Srca Isusova. Međutim, Vojislav Ivanović izričito potvrđuje da je koncert održan u Sali Doma JNA.

Ivanović, upravo za ovaj ansambl sačinio je kompoziciju sa naslovom 'Rakù', čija inspiracija, kako u programskoj knjižici stoji, leži u japanskoj tradiciji vezanoj za čajnu ceremoniju i zenbudizam, a inspirisana je taoizmom i zenom. Ljepota ove kompozicije leži ponajviše u eleganciji i prefinjenom maniru, bez obzira na to da li se radi o veselom ili tužnom raspoloženju. Čista, jasna partitura Ivanovićevo 'Rakù', rafiniranog senzibiliteta, imala je sreću da 'krštenje' doživi u interpretaciji i dirigenta i ansambla kakav je mladi maestro Posada i danas – Kamerni orkestar Sarajevske filharmonije. U svakom slučaju ne baš bogata orkestarska bosanskohercegovačka muzika dobila je jedno novo djelo vrijedno pažnje."¹⁵

U periodu od 1979. pa do 1991. godine, stvaralačka djelatnost Vojislava Ivanovića bila je u kontinuiranom usponu. Kompozicije su nastajale ustaljenim tempom i nije bilo pauze ni u jednoj kalendarskoj godini a da bar jedna kompozicija nije ugledala svjetlo dana. Osim stvaralaštva, u obzir treba uzeti i njegovu obrazovnu djelatnost iz gitare i kompozicije u Sarajevu i Atini, kao i njegovu koncertnu solističku djelatnost u ovom periodu. U ovoj oblasti se izdvajaju nastupi na festivalu u Opatiji 1984. i sa Skopskom filharmonijom pod dirigovanjem Mladena Jagušta 1986., te solistički koncert u Grčkom Volosu 1987. godine. Svemu navedenom se može dodati i činjenica da je Ivanović krajem osamdesetih godina predavao u Srednjoj muzičkoj školi u Sarajevu, te jedno polugodište i na novootvorenom odsjeku za gitaru u Srednjoj muzičkoj školi u Tuzli.¹⁶ Pedagoška djelatnost iz ovog perioda je rezultirala sa nekoliko vrsnih gitarista od kojih se izdvajaju tuzlaci Denis Azabagić i Dejan Ivanović. Obojica su izuzetni solisti i na koncertima često izvode Ivanovićeva djela.

Drugi period – devedesete...

Početak ratnih dejtava u Bosni i Hercegovini 1992. godine, primorava Ivanovića za odlazak van Bosne i Hercegovine. Logičan izbor bila je Grčka gdje se osamdesetih godina školovao. Prve kompozicije iz ovog perioda boravka u Grčkoj bile su 4 pjesme na poeziju E. A. Po-a – *Annabell Lee*, *The Bells I*, *The Bells II* i *The Bells III* za mezzosopran, gitaru, gudače i udaraljke. Pjesme su nastale kao porudžba Trećeg programa grčkog radija, neposredno po dolasku u Atinu. Osim kompozitorovog oduševljenja poezijom američkog pjesnika i njegovog jedinstvenog engleskog jezika,¹⁷ važna inspiracija za nastanak pjesama je bio i glas Savvine Iannatou. Ova čuvena grčka pjevačica, podjednako uspješna kao izvođač renesansne, tradicionalne i jazz muzike, bila je prvi izvođač ovih pjesama a za potrebe grčkog radia 3 prva ih je i snimila u

¹⁵ Pervan, Divna. (1991). Bogata interpretativna nadgradnja, *Oslobođenje*, Sarajevo.

¹⁶ Zulić, Miradet. (2011). *Srednja muzička škola u Tuzli – 50 godina (1957–2007)*. Tuzla: Harfo-graf. str. 32.

¹⁷ Ne smije se izgubiti iz vida činjenica da je Ivanović (1978–79) uporedo studirao Engleskoj jezik i književnost na tadašnjem Filološkom fakultetu Univerziteta u Sarajevu.

studijskoj verziji. Naredno izvođenje uslijedilo je 1994. u Schubert Saal u Beču, sa Sonjom Milenković, Jorgosom Panetsosom i orkestrom Pons Artis kojim je dirigovao Andrija Pavlić. Slijedilo je izvođenje u Londonu sa Fionom Cooper, Ivanovićem na gitari i orkestrom Trinity College Strings pod rukovodstvom Gilberta Biberiana. Naredne godine pjesme su izvedene na Tribini muzičkog stvaralaštva u beogradskom Sava centru (Aleksandra Duda Ivanović, Vojislav Ivanović, Kamerni orkestar Sveti Đorđe, dirigent Petar Ivanović). Zbog potreba izvođenja, revidirane su prve dvije pjesme koje su 2015. izvedene u okviru Guitar Art festivala u Beogradu (kontratenor Predrag Đoković, gitara Aleksandra Ivanović, orkestar Camerata Serbica, dirigent Bojan Sudić).¹⁸

U prvoj polovini devedesetih Ivanović je inspiraciju najviše pronalazio u djelima za gitaru. Tako su nastale kompozicije *The Winter Valse or Valse of the Sad Snowman* za gitaru (1992), zatim *Two Fairy Pieces za gitaru – Enchanted Forest/Dance of the Dwarfes* (1993), *A Royal Life – Suita* za duo gitara (1994), te nekoliko kompozicija komponovanih u 1995. godini: *Rakù* za tri gitare, *Games* za gitaru – inspirisana poezijom Vaska Pope, *Uspavanka za Medicu* i *Valse Serbe* za duo gitara. Pored navedenih kompozicija, Ivanović je poslije više od deceniju duge pauze u 1996. napisao novu kompoziciju za klavir *Pjesma*. U narednoj godini je na porudžbu Jugokoncerta nastala zahtjevna kompozicija *Simbil Cveće – Simfonietta Lamentosa* ili *Concerto grosso* za sopran, gitaru, flautu, udaraljke i gudače. Na žalost, do premijernog izvođenja ove kompozicije tada nije došlo, tako da se na premijeru čekalo punih dvadeset i četiri godine. Kompozicija je izvedena u decembru 2021. godine u okviru Dana Vojina Komadine u Istočnom Sarajevu. Izvođenje je povjereno orkestru Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu, pod dirigovanjem Željke Milanović i solistima: Dejana Hršum – sopran, Aleksandra Ivanović – gitara, Sanja Stijačić – flauta i Davor Maraus – udaraljke. Dionica frule je rearanžirana i povjerena flauti a tradicionalne udaraljke uz goč ravnopravno zamjenjuju bongosi. Vokalna dionica inspirisana tradicionalnim pjevanjem iz Bosne i Srbije koristi samo tekst poznate pjesme *Simbil Cveće* ali ne i njenu melodiju.¹⁹

U kompozicijama koje su nastale krajem devedesetih godina, kompozitor proširuje svoje interesovanje za drugim instrumentima. U 1999. su nastala 2 srpska komada za violinu i gitaru – *Jazz Dusho/Mor-Havo* i *Bobanovo Oro* za harfu.²⁰ Kompozicija *Jazz Dusho* bazirana je na narodnoj pjesmi *Gdje si dušo*,

¹⁸ U istoj postavci solista pjesme su izvedene i na koncertu u okviru festivala Guitar United u Sarajevu, sa Kamernim orkestrom mladih i dirigentom Alekom Isakovićem.

<https://www.youtube.com/watch?v=9fnDmfGsgR8>

<https://www.youtube.com/watch?v=5umHasQq-6I>

¹⁹ <https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/simbil-cvece-for-soprano-guitar-flute-percussion-and-strings>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=G5iRqeA8uP>

gdje si rano ali sam naziv kompozicije pokazuje stvaralački interes kompozitora.²¹

Bobanovo Oro je nastalo kao porudžba srpske harfistkinje Staše Grujić i označilo je početak saradnje a kasnije i brojnih porudžbi za harfu i duo harfi.

Kulminaciju stvaralaštva u posljednjoj deceniji XX vijeka Vojislav Ivanović postiže sa svojom kompozicijom *English Concerto* za gitaru i gudače (2000). Koncert je nastao u Atini, na podsticaj i porudžbu Ivanovićevog nekadašnjeg profesora gitare Kostasa Kociolisa. Obostrana želja je bila da se jednim novijim koncertom obogati literatura za gitaru i orkestar, jer su decenijama, a zbog izuzetne popularnosti koncerta Joakina Rodriga, mnogi koncerti u ovoj oblasti potisnuti u zaborav. Engleski koncert je doživio veliki broj izvođenja sa vrhunskim solistima, orkestrima i dirigentima širom svijeta. Premijerno je izveden 2007. u Lisabonu a zatim su uslijedila izvođenja u Moskvi, Beogradu, Zagrebu, Meksiku, Atini, Trinidadu i najsvježije u Bostonu. Struktura koncerta slijedi tradiciju klasičnog instrumentalnog koncerta ali se proširuje na pet stavova. Inspiracija kompozitora za ovu formu je izbor pet poznatih britanskih rock pjesama. Svaki stav nosi uobičajeni klasični naziv tempa (ili karaktera) uz koji ide podnaslov/naziv pjesme. Tako, prvi stav, *Allegro/Another One Bites The Dust* (Queen) postaje sonatni *Allegro*, drugi stav *Adagio/Angie* (Rolling Stones) lirski *Adagio*, treći stav *Allegro quasi Presto/Walking On The Moon* (Police) brzi bitematski *Rondo*, četvrti stav *Andante e Semplice/While My Guitar Gently Weeps* (Beatles) poetičan *Andante* u formi dvodjelne pjesme sa dvije teme i peti stav i kruna koja uokviruje koncert – *Allegro Appassionato/Aqualung* (Jethro Tull) – furiozni *Sonatni Scherzo*, sa bogatom kadencom soliste u kojoj se poput reminiscencije, izlažu važnije teme iz svih stavova, manje ili više ritmički i melodijski varirane.²²

²¹ Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija. str. 275.

²² https://www.youtube.com/watch?v=Eg9l_24VJY
<https://www.youtube.com/watch?v=8AHZHvILsNM>
<https://www.youtube.com/watch?v=Paxb86Ww6TM>
<https://www.youtube.com/watch?v=yVNzxGCbCPI>

Primjer br. 1

Partitura Koncerta – naslovna strana

I
After Queen's
Another One Bites The Dust

Vojislav Ivanovic 2000

Allegro ♩ = 120-130
Molto Ritmico e Doppio Movimento
rit.

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabasso
Guitar

Viol. I
Viol. II
Viola
Vcl.
Cb.
Gk.

Viol. I
Viol. II
Viola
Vcl.
Cb.
Gk.

English Concert

Osim kompozitorskog stvaralaštva, Vojislav Ivanović je bio aktivan i na polju solističke djelatnosti. Od bogate koncertne aktivnosti u devedesetim godinama, važno je istaći koncerte u aprilu i maju 1994. godine, održane u Engleskoj (London i Oxford) na kojima je Ivanović nastupao solo, zatim sa orkestrom te u saradnji sa Gilbertom Biberianom, renomiranim gitaristom i kompozitorom i gitaristima Geraldom Garciom i Luke Dunleom. Nedugo

zatim, u novembru iste godine je nastupio u "Sava" centru u Beogradu u okviru tribine kompozitora. Izvedena je kompozicija *4 Songs on Poetry of E.A. Poe* (gudači "Sv. Đorđa", mezzosopran Aleksandra Ivanović, gitara Vojislav Ivanović, dirigent Petar Ivanović). U 1997. je nastupio na festivalu Ring-Ring u Beogradu sa Levantine Jazz Trio (Vojislav Ivanović, Miloš Petrović, Veljko Nikolić), 28. juna 2000. koncert sa Levantine Jazz Quartetom te na prvom Guitar Art festivalu u Beogradu, nastup u "Sava" centru sa Dušanom Bogdanovićem, Miroslavom Tadićem, Vlatkom Stefanovskim i Milošem Petrovićem. Uz kompozitorsko stvaralaštvo i koncertnu djelatnost, Ivanović nije zapostavljao ni pedagošku djelatnost. Već je navedeno da je Ivanović od 1992. godine boravio u Grčkoj gdje je od 1992. do 1999. predavao na Konzervatorijumu "Eiresia" a od 2000. do 2002. na Internacionalnom muzičkom koledžu u Atini.

Treći period – dvijehiljadite...

U narednoj deceniji Ivanović je svoje stvaralaštvo skoncentrisao na kompozicije za solo instrumente (klavir, gitara, harfa), na duo gitara ili duo gitare sa nekim drugim instrumentom. U godini nastanka *Engleskog koncerta za gitaru i orkestar*, nastala je i kompozicija *Salonga* za violinu i gitaru. Kasnije je ova kompozicija revidirana nekoliko puta (2006. i 2011.). Nastala je u Atini, za potrebe repertoara dua Vojislav Ivanović – gitara i Nebojša Jašarević – violina. Prvobitni naziv kompozicije bio je *Latin Thoughts* i kao takva je od strane dua snimljena na CD-u *Pick of the Pavement*. Poslije ostvarene saradnje sa Aleksandrom Nikolićem (harmonika, bandoneon), Ivanović je kombinovao naziv argentinskog plesa Milonga sa Nikolićevim nadimkom Sale i tako je dobio naziv *Salonga*. Kompoziciju je objavila i beogradska violinistica Tijana Milošević na CD-u *Tijana World & Kontakt*, a 2011. kompozicija poprima definitivan oblik i sadržaj. Izvođena je i snimana u mnogim verzijama i aranžmanima: za duo gitara, flautu i gitaru, duo gitara i bandoneon, klarinet in D i gitaru, Piazzolla kvintet.²³

Poslije kompozicije *Pavane*, komponovane 2001. za klavir, prvi put u kompozitorskoj karijeri Vojislava Ivanovića je nastala jedna pauza u stvaralaštvu. Ali, i ta pauza je nastala iz objektivnih razloga, jer je 2005. objavljen autorski CD *Levantina* u izvođenju grupe *Levantina*. Poslije toga, stvaralaštvo Ivanovića je nastavljeno 'uobičajenim' tempom i u narednim godinama su nastale sljedeće kompozicije: *Little Lonely Valse* (2006.), *Lullaby for a Little Princess* (2008.),²⁴ *Prelude to a Hug* (2008.), *Aleksandra's Rag* (2008.), *Your Absence* (2008.) za gitaru solo te *Oro - Tinkers Dance* (2006.)²⁵ za klavir. Ovu deceniju, Ivanović je zaokružio sa kompozicijama za

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=X0pgeI42-Q0>

<https://www.youtube.com/watch?v=IPfeoS4koNo>

<https://soundcloud.com/vojislav-ivanovic/salonga-for-two-guitars-bandoneon>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=B6e08E4qL2O>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=l7d7okr312g>

duo gitara. Inspiracija i nadahnuće za stvaralaštvo je dolazilo sa osnivanjem gitarističkog *Dua Levante* kojeg su činili supružnici Aleksandra i Vojislav Ivanović.

U 2009. su nastale kompozicije *255 Steps*,²⁶ *3 Pieces de Cafe Latino*,²⁷ u 2010. *B.A.C.H. Fugue*,²⁸ *Balkan Express, Cinema*,²⁹ *2 Jazz Impressions vol. 1 (Round After Midnight / All My Blues)*³⁰ i u 2011. *Levantine Journey* i *Đuđino Oro*. Osim navedenih kompozicija za duo gitara, u 2010. su nastale i dvije kompozicije za harfu: *Zapjevala sojka ptica* i *Niška Banja*.

Kulminacija stvaralaštva u ovom periodu postignuta je 2011. sa objavljivanjem autorskog CD-a *Levantine Journey* sa kompozicijama za duo gitara. Promocija je održana 14. juna u sali Instituta Servantes u Beogradu a u organizaciji Guitar Art festivala. U svom prikazu sa promocije Milenković Dragomir navodi: "Prostor u „Servantesu” su ubrzo ispunili prijatni zvuci klasičnih gitara, smenjujući različita raspoloženja. Već na samom početku je vidljivo da Vojislav predstavlja balkanskog umetnika, koji koristi motive sa prostora, odakle potiče, i time daje dobrinos razvoju ove kulture. Njegovo muziciranje je prilično širokog izraza sa elementima džez, klasične muzike, folklor, ambijenta, pa sve do pop motiva. Vojislav ne dozvoljava da njegove deonice zamrznju zvučno stanje, već sa naglim zaokretima u raspoloženju, ritmom, i načinom izražavanja, skače u različite dimenzije, mnogostrukih paralelnih melosa, ili svetova ove planete. [...] Vojislav je „građanin sveta”, koji izranja sa Balkana, na kome se susreću različite kulture, i to bi bio opšti pečat njegovog pristupa gitari. Slušajući ga kako svira, imam utisak da mu je suviše tesno u jednoj kulturnoj matrici, u kojoj provodi tri do četiri minuta, da bi odmah krenuo dalje na put oko sveta, a zatim se ponovo vratio Mediteranu, ili još užem prostoru juga Srbije, i susedne Bugarske. Uravnotežena energija u kombinaciji sa misaonom dubinom, i smislom za improvizaciju ostavlja dilemu, da li se radi o džez gitaristi koji ulazi u prostor klasike, ili pak o klasičnom gitaristi koji koketira sa džezom."³¹

O ovom albumu je za jedan muzički portal govorio i sam autor Ivanović: "Na CD-u su moje kompozicije, tj. u cjelosti je autorski i mogu se čuti, rekao bih, neka moja dva dosadašnja stilaska 'usmjerenja' – tj. više 'klasično', kao što je 'B.A.C.H. Fugue' ili 'Cirkuski valcer' i onaj dio koji volim zvati 'levantinski', kao što je 'Levantine Journey' ili 'Balkan Express' itd... Osim toga, tu su i kompozicije inspirisane trima standardima velikana jazza (Bill Evans, Thelonious Monk i Miles Davis) i to su forme koje volim zvati 'refleksijama', tj. iako u manjoj ili većoj mjeri slijede tekst originala, daleko

<https://www.youtube.com/watch?v=xbynZavibnU>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kl6bksJWVli>

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=V8MFs6V_lz0

<https://www.youtube.com/watch?v=BoxXCWIJvs>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Jf3RmhefmaA>

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=zVmH3LO_8i0

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=JInmJtthXyE>

<https://www.youtube.com/watch?v=ANRztJQocLY>

³¹ Milenković, Dragomir. (2011). *Levantine Journey, Etnoumlje*, Srbija. br.17/18.

su od pukog ponavljanja njihovih aranžmana tako da ih, ipak, smatram originalnim kompozicijama, pa tako, ustvari, čine neku treću grupu mog stilskog izraza.³²

Primjer br. 2

Levante Guitar Duo 2010.



U ovom periodu Ivanović je održao brojne solističke koncerte, kao i koncerte na kojima je nastupio sa raznim orkestrima (Camerata Serbica – dirigent Bojan Sudić, Orkestar Muzičke omladine Makedonije, orkestar Binički). Vodio je grupu Levantina, orkestar Nina Lotsari te Levante Guitar duo. Tokom 2004. je nastupao i snimao sa brojnim jazz muzičarima (Arild Andersen, Paolo Fresu, Paul Wertico) i najčešće je djelovao na relaciji Beograd – Skoplje – Atina. Nekoliko godina (2002–2006) je radio kao gostujući profesor na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Skoplju.

Četvrti period – dvije hiljade i desete...

U posljednjoj deceniji djelatnosti, za sada, Ivanović je stvaralaštvo fokusirao na kompozicije za gitaru solo, za dvije gitare, dvije gitare i orkestar te dua u kojima je gitara bila u kombinaciji sa raznim instrumentima. Izuzetak su bile kompozicije *Galop kolo* i *Sirtaki* komponovane za dvije harfe (2012.), *Osmeh* za glas i klavir (2014.) i *Love is All You Need* za glas i trombon (2016.). Za gitaru solo nastale su kompozicije: *Serbian Dance No 1*, *Balkan Song* (2014.),

³² <https://barikada.com/levante-guitar-duo-levantine-journey/> (pristup 8. februara 2022.)

Lament and Dance,³³ *Cancion* (2017.), *Moment Musicaux – Željko* (2018.), *Nichterinos*,³⁴ *Uma Noite em Miami*,³⁵ *Choro de Mirko - Em foco, fora de foco* (2020.). Za dvije gitare: 2 *Jazz Impressions vol. 2 - Carnivall / Waltzing with Debby* (2013.),³⁶ *Venezolana* (2014.), *Serbian Dance No 2, A Tender Song* (2015.), *Oro Fantasia - Petrovo Oro* (2021.). Ostale kompozicije: *Kad ja pođoh na Bembašu* za flautu i gitaru (2012.), *Ako želiš milovanja za glas i duo gitara* (2016.), *Alas, Alack!* za kontratenor i gitaru (2017.),³⁷ *Dance of the Two Peninsulas - Ljubicino Oro* za klavir i gitaru (2021.).

Ne umanjujući kvalitet nabrojanih kompozicija iz posljednjeg perioda, ipak, najviše pažnje privlači kompozicija *Concerto di Mare Nostrum* za dvije gitare i orkestar nastala 2015. godine. Kompozicija je nastajala na grčkom ostrvu Antiparos i Beogradu te predstavlja svojevrsan omaž mediteranskom prostoru. Tri stava koncerta inspirisana su zemljama mediterana i trojicom kompozitora iz tih zemalja: 1. stav, Italija – Mario Castelnuovo Tedesco; 2. stav, Grčka – Manos Hadzidakis; 3. stav, Španija – Joaquin Rodrigo. Kao i mnoge druge kompozicijne za dvije gitare, i ovaj koncert je posvećen Levante Guitar Duu. Muzika trojice kompozitora je ogledalo u kojem se prelama autorov vlastiti muzički doživljaj njihove muzike i jedinstvenog mora koje zapljuskuje obale njihovih država. *Mare Nostrum* u prevodu znači *Naše more* i naziv je Mediteranskog mora iz Rimskog perioda. Premijerno je izveden i snimljen u martu 2015. godine u okviru Guitar Art festivala u Beogradu, u sali Doma omladine. Levante Guitar Duo – Aleksandra³⁸ i Vojislav Ivanović, orkestar Camerata Serbica, dirigent Bojan Sudić.

³³ Djelo je posvećeno mladom bosanskohercegovačkom gitaristi Sanelu Redžiću, koji je kompoziciju premijerno izveo u okviru XVIII Guitar Art Festivala u Beogradu (20–25. marta 2017. godine).

<https://www.youtube.com/watch?v=WoRAqXRwfwM>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=H9mLzqPSicU>

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=E1XkuVoKjak>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=FJ9wWNMsHk8>

<https://www.youtube.com/watch?v=QEf6CH7KBcE>

<https://www.youtube.com/watch?v=JcafT3yYqoQ>

³⁷ Kompozicija je često izvođena od strane autora i Predraga Đokovića a u posljednje vrijeme u izvođenu Aleksandre Ivanović i Predraga Đokovića.

<https://www.youtube.com/watch?v=zPvmJ0kEy9U>

³⁸ Aleksandra (rođ. Lazarević) Ivanović rođena je u Beogradu gdje je završila dodiplomske i master studije za gitaru na Fakultetu muzičkih umetnosti u Beogradu. Pobjednica je nekoliko nacionalnih i internacionalnih takmičenja među kojima su Nikšić international guitar Festival 2006. i Guitar-Art Summer Fest, Herceg Novi 2007. godine. Zaposlena je kao viši asistent za gitaru na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Istočnom Sarajevu.

Primjer br. 3

Levante Guitar Duo i orkestar Camerata Serbica – dirigent Bojan Sudić,
Beograd, 15. mart 2015.



Koncertna djelatnost u ovom periodu se odnosila na brojne solističke koncerte i koncerte sa Levante Guitar duom. U odnosu na ranije decenije, kada se koncertna aktivnost odnosila najčešće na Evropu, u ovom periodu Ivanović je nekoliko puta gostovao u Sjedinjenim Američkim Državama. Za ovaj period je potrebno istaći da je Ivanović u 2010. dobio zvanje docenta za glavni predmet gitara na Muzičkoj Akademiji u Istočnom Sarajevu. U 2015. je stekao zvanje vanrednog profesora da bi 2021. napredovao do redovnog profesora. Supruga Aleksandra je na istoj Akademiji u zvanju višeg asistenta tako da je zavidan broj studenata završio gitaru u klasi Vojislava Ivanovića. Osim kompozitorske, koncertne i pedagoške karijere, Ivanović se dokazao i sa organizatorskim sposobnostima. Zajedno sa suprugom je pokrenuo gitarski festival Guitar United koji se od 2016. svake jeseni održava u Istočnom Sarajevu. Festival podrazumijeva takmičenje gitarista, koncerte, majstorske radionice i predavanja istaknutih gitarista.

Primjer br. 4*Vojislav Ivanović***Rezime**

Kompozitorska djelatnost Vojislava Ivanovića traje više od četrdeset godina. Njegova svaka nova kompozicija i pulsirajuća energija su dokaz da je kao stvaralac spreman na nova traženja i pokušaje, te da njegova bujna imaginacija ne gubi na svježini i značaju. Uporedo sa kompozitorskim stvaralaštvom, Ivanović je uspješno izgradio koncertantu karijeru. Brojni su koncerti, gradovi i dvorane na nekoliko kontinenata u kojima je Ivanović nastupao. Osim toga, postigao je i uspješnu pedagošku karijeru te odgojio veliki broj uspješnih mladih gitarista na ovim prostorima.

Prošlo je tačno dvadeset i pet godina od smrti Ivanovićevog profesora kompozicije Vojina Komadine i vjerovatno bi i Komadina danas bio ponosan na sve navedeno što je postigao njegov bivši student. Kao i kod njegovog profesora, i u Ivanovićevom stvaralaštvu su primjetni elementi savremenog muzičkog jezika kao i specifičan način tretmana folkloru. Sa upotrebom tradicionalne folklorne građe uspio je da pridobije veliki broj poklonika. Ipak, kompozicije Vojislava Ivanovića rijetko su bile predmet stilskih, estetičkih i muzikoloških analiza, a ovaj rad bi trebao da ukaže na potrebu iskoraka u tom smjeru, što je izuzetno bogato stvaralaštvo Vojislava Ivanovića i opravdano zaslužilo.

Literatura

Arhiv Muzičke škole u Tuzli.

Arhiv Srednje muzičke škole u Sarajevu.

Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija. str. 274–275.

Ivanović, Vojislav. Arhiv [Arhiv u vlasništvu Vojislava Ivanovića].

Komadina, Zoran. (2021). *Ruka do ruke – avangarda i folklor u muzici Vojina Komadine*. У Мирадет Зулић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 3–18.

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: Minex Zenica.

Zulić, Miradet. (2011). *Srednja muzička škola u Tuzli – 50 godina (1957–2007)*. Tuzla: Harfo-graf.

Zulić, Miradet. (2021). Kompozitorska djelatnost studenata Vojina Komadine: Asim Horozić i njegovo stvaralaštvo. У Мирадет Зулић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 33–41.

Časopisi i web izvori

Duo Levante auf Burg Altendorf, (2011). *Dreiklang Magazine*, Meckenheim (Njemačka).

Hložan, B. Zvuci Levanta, (2010). *Dnevnik*. Novi Sad.

Kusić, Dane. (1985). Tehnička doradenost i promišljena muzikalnost, *Oslobodenje*, Sarajevo.

Milenković, Dragomir. (2011). Levantine Journey, *Etnoumlje*, Srbija. br.17/18.

Musik nicht nur für Lagerfeuer, (2011). *Allgemeine Zeitung*, Mainz (Njemačka).

Cooper, Colin. (1988). ONE'S VERY OWN C MAJOR, *Classical Guitar*, str. 24, 25.

Pervan, Divna. (1991). Bogata interpretativna nadgradnja. *Oslobodenje*, Sarajevo.

Vojislav Ivanović / Levantina / Subways Music, (2005). *Difono*, Atina (Grčka).

<https://agv.org.rs/gosti-guests/vojislav-ivanovic/> (pristup 15. februara 2022.)

<https://barikada.com/levante-guitar-duo-levantine-journey/> (pristup 8. februara 2022.)

<http://www.mak.ues.rs.ba/mr-vojislav-ivanovic-vanr-prof/> (pristup 8. februara 2022.)

<https://rs.linkedin.com/in/vojislavivanovic> (pristup 15. februara 2022.)

<https://www.vojislavivanovic.com/> (pristup 2. februara 2022.)

SUMMARY

**COMPOSER ACTIVITY OF STUDENTS OF VOJIN KOMADINA:
VOJISLAV IVANOVIĆ AND HIS CREATION***PhD Miradet Zulić*

A significant place in the biography of Vojin Komadina, in addition to composing, is also occupied by pedagogical activity realized during his work at the Music Academy in Sarajevo. At last year's manifestation Days of Vojin Komadina, were presented the activities of Dragoje Đenader and Asim Horozić, the first and second graduate students in the class of Vojin Komadina. The aim of this paper is to present the compositional work of Vojislav Ivanović, a student who graduated third in a row in the class of Komadina. In addition to the composer's activity, the work also deals with the artistic-solo activity of Vojislav Ivanović.

Key words: Students Vojina Komadina, Vojislav Ivanović, creativity.

PIJANIZAM KAO RETORIČKA DISCIPLINA: 'RUKA KOJA PEVA'

dr Marija Dinov

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

UDK: 781.1

Pregledni naučni članak

Sažetak: Rad predstavlja fenomenološku studiju o telesnim pokretima (kinestetičkim gestovima) koje u svojim izvođenjima kreiraju pijanisti, kako bi u jednoj sinergijskoj (auditivno-vizuelnoj) izvođačkoj formi otelotvorili muzičko-poetski sadržaj. Temeljni postulati pijanizma, kao uslovno retoričke discipline, sagledani su kroz prizmu njegovog esencijalnog fenomena – *pijanističkog gesta*. Definicija ovog fenomena izvedena je preko Šenkerove teze prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da *smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke*. Tako je utvrđeno da su pozicija i pokret ruke uslovljeni oblikom fraze, a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog izraza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje.

Ključne riječi: performativni gest, pijanizam, retorika, pokret ruke, artikulacija.

Rad predstavlja elaboraciju teorijskog koncepta koji sam inicijalno izložila u svojoj doktorskoj disertaciji u kojoj sam se bavila performativnošću i funkcijom telesnog gesta u pijanizmu (Dinov Vasić, 2019). Koncept sam osmislila kako bih sa teorijskog stanovišta objasnila prirodu telesnih pokreta koje koriste pijanisti u svom sviranju. Profilisani pokret rukom kojim pijanista telotvori muzičko-poetski sadržaj dela koje izvodi nazvala sam *pijanistički gest*, ili metoforično – ruka koja peva – kako sam i nasloвила ovaj rad.

Sam termin *gest* odnosi se na svaki pokret koji ima značenje. Gestove je moguće proučavati kao univerzalije ponašanja tela živih bića. Gestovi imaju komunikativnu funkciju i najčešće se porede sa govorom, na primer kroz poznatu sintagmu „govor tela“. Neki naučnici tvrde da su gestovi, kao sistem komunikacije, čak bogatiji, arhaičniji i fundamentalniji od govora (Critchley, 1975: 2). Krajem XX veka, Robert Hatten (Robert S. Hatten, 1952–) kreirao je originalnu teoriju o muzičkom gestu kao generatoru muzičkog značenja. U Hattenovom radu teorijski fokus usmeren je isključivo na takozvani *auditivni gest*, to jest pokret koji je moguće osetiti u samom zvuku bez sadejstva vizuelne komponente njegovog fizičkog otelotvorenja. Ova teorija predstavlja otisnu tačku u radu sve većeg broja muzičkih istraživača među kojima značajne rezultate ostvaruju upravo teoretičari izvođaštva. Osim toga, elementi Hattenove teorije pokazuju se kao perspektivni i za konkretnu primenu u muzičkoj izvođačkoj praksi, a na njenim osnovama konstruisan je i teorijski koncept koji je predmet eksplikacije ovog rada.

Retorička dimenzija pijanizma

Pijanizam je muzička disciplina koja spada u takozvane performativne, to jest izvođačke umetnosti. Poput ostalih performativnih praksi, pijanizam se prirodno dovodi u vezu sa performativnim činom, pojmom koji je u humanizmu prisutan upravo preko retoričkih veština još od antike. Performativi su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim

bihevijoralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Performativni iskazi nemaju funkciju verifikacije istine, već se od njih očekuje pragmatični učinak u okviru neke normirane društvene situacije. Performativi imaju poseban značaj u pozorišnoj i muzičkoj umetnosti gde svaki čin glumca ili izvođenja muzike osim izvedenog iskaza sadrži i značenja izražena telesnim gestovima, mimikom i akcentima koje izvođač dodaje značenju dramskog teksta (Šuvaković, 2011: 530–531).

Između pijanizma, kao umeća sviranja na klaviru, i retorike, kao veštine govorništva, postoje jasno uočljive paralele. Jedan od najznačajnijih učitelja retorike, Marko Fabije Kvintilijan (lat. Marcus Fabius Quintilianus, I vek n.e.), smatrao je retoriku za *ars bene dicendi*, čiji je cilj pravilno govoriti i misliti. U svom delu *Obrazovanje govornika* za predmet retorike odredio je „sve ono što može biti sadržaj govora“ (Kvintilijan, 1985: 180), koji nekad „može biti takve prirode da je dovoljno samo umno razmišljati o njemu“ (Ibid:175). Drugim rečima, Kvintilijan je govor odredio kao imaginativnu ‘formu misli’ ili ‘misaonu formu’, identično kao što je Haten odredio muzički (auditivni) gest (Hatten, 2004: 131).

Sami pijanisti, takođe, često sviranje porede sa govorom. Jedan od primera su reči velikog sovjetskog pijaniste i klavirskog pedagog, Hajnriha Nojhauza (Heinrich Neuhaus/Генрих Нейгауз, 1888–1964), koji na samom početku svog kapitalnog dela *O umetnosti sviranja na klaviru* (1958) direktno poredi muzičkog izvođača sa govornikom kada iznosi jedno jednostavno, samorazumljivo i važno pravilo za koje kaže kako ga izvođači prečesto krše a koje glasi: „da bismo s pravom smeli govoriti i biti saslušani, treba ne samo da umemo govoriti nego, pre svega, da imamo šta reći“ (Nejgauz, 1970: 16).

Svrstavanje pijanizma među retoričke discipline predstavlja početnu tačku mog teorijskog određenja *pijanističkog gesta*. Polazna pretpostavka ovog koncepta bazirana je na analogiji između dva medija zasnovana na fenomenu telesnosti, a to su: telesni gest izvođača, kao fundamentalni nosilac performativnog muzičkog izraza, i glas, kao osnovno izražajno sredstvo u retorici. Iz ove analogije proizilazi da je glas za retoričara (govornika, glumca, pevača), isto što i pokret rukom za pijanistu (kao performativnog umetnika). Kao što preko glasa „možemo da delujemo na slušaoce i uspostavimo komunikaciju sa sagovornikom“ (Marković, 2002: 21), tako pijanista ‘govori’ svojim pokretom ruke, a zbog melodioznosti sadržaja koji izražava bolje je reći ‘peva’, to jest kreira, odnosno telotvori, muzičko-poetski sadržaj kompozicije koju izvodi. Drugim rečima, *pijanistički gest*, ta ‘ruka koja peva’, je osnovno izražajno sredstvo pijanističke retorike.

Ruka koja ‘peva’

Tehnički klavir ne može da se ‘oglasi’, odnosno na klaviru nije moguće proizvesti zvuk bez fizičkog dejstva koje na njega ostvaruje telesna masa u pokretu. Zato je *pijanistički gest* najsmislenije posmatrati kao pokret koji

nastaje u procesu demonstracije pijanističke i klavirske tehnike.¹ Prema identifikacijskim funkcijama izvođački pokreti se klasifikuju kao biomehanički, kulturološki, ekspresivni i tehnički gestovi, od kojih se jedino tehnički pokreti smatraju neophodnima, dok se ostale kategorije mogu razumeti kao kvalitativna određenja tehničkog gesta (Davidson & Correia, 2002).

U poglavlju svoje zbirke eseja *The Art of Performance* naslovljenom *The Technique of Playing the Piano*, Hajnrh Šenker (Heinrich Schenker, 1867–1935) imenuje prvi element klavirske tehnike kao „*Piano Singing*“, odnosno „*pevanje klavira*“, što se standardno prevodi na srpski kao *pevanje na klaviru*² (Schenker, 2000: 7–17). Ovaj termin Šenker koristi kada referira na primenu principa vokalne tehnike i gudačkih instrumenata na klavir. *Piano Singing* Šenker definiše kao „*stroking of the air through up-and-down motions of the hand – as the bow strokes the string: pressure ↓ - ↑ reflex*“ (Ibid: 8). Engleski glagol *stroke* se objašnjava kao *ponavljajući pokret ruke sa nežnim pritiskom preko neke površine*.³ Sinonim za ovaj glagol je *caress*, odnosno *milovati*. Izraz *stroking of the air* moguće je prevesti doslovno kao *lagano izdisanje*, i to bi moglo referirati na bazičnu vokalnu tehniku kada pokretanjem dijafragme telo potiskuje vazduh koji onda izaziva vibriranje glasnica (Dinov Vasić, 2019: 73).

Kao osnovni element klavirske tehnike Šenker je opisao fizički način proizvodnje zvuka na klaviru. Međutim, ono što u Šenkerovoj samoj terminološkoj konstrukciji ostaje nedorečeno je da pijanističko izvođenje ne podrazumeva to da instrument može sam da se oglasi, to jest, da klavir ne može da zazvuči bez telesnog pokreta pijaniste. Esencijalni fenomen koji determiniše pijanističko izvođenje nije sam zvuk instrumenta, već pokret ruke subjekta koji kreira muziku. Pritom treba imati u vidu i jednostavnu činjenicu da muziku ne čini isključivo zvuk instrumenta. Muzičkoj retorici možda i u većoj meri doprinose pauze između tonova kada se zvuk ne čuje, ali kada takođe postoji jasano profilisan *pijanistički gest* koji i te pauze ekspresivno oblikuje jednako kao što oblikuje zvuk. Sa fenomenološkog stanovišta se za terminološko određenje osnovnog elementa klavirske tehnike, to jest kreiranje

¹ Razlikujem termine *klavirska tehnika* i *pijanistička tehnika*. Prvi termin odnosi se na klavijaturne instrumente (nemački termin je *Klavier*, engleski je *keyboard*), a drugi isključivo na moderan klavir, koji svoj naziv duguje italijanskoj reči *pianoforte* ili *fortepiano*. Otuda i engleski naziv za moderni klavir - *piano*, koji je i u korenu termina *pijanizam*. To znači da bi *pijanizam* mogao biti definisan kao muzička izvođačka disciplina sviranja na modernom klaviru, za razliku od sintagme *klavirsko izvođaštvo*, koja se odnosi na muzičku izvođačku disciplinu sviranja na klavijaturnim instrumentima.

² Ova sintagma se može videti na primer u prevodu Nojhauzovog eseja (Nejgauz, 1970).

³ *To stroke means to move one's hand with gentle pressure over (a surface, especially hair, fur, or skin), typically repeatedly; caress* (<https://translate.google.com/#en/sr/stroking>).

tona na klaviru, čini primerenijom sintagma „*The 'Singing' Hand*“ (Doğantan-Dack, 2011: 256), što bi u prevodu na srpski upravo bilo „*ruka koja peva*“.⁴

Pokret ruke koji izvodi muziku ima još jednu važnu podudarnost sa glasom kao osnovnim nosiocem izraza u retorici, a to je afektivna telesna autoreferencijalnost. Pijanistički gest, kao i glas govornika, jeste kinestetički fenomen. Kinestetika je disciplina koja proučava pokrete tela i percepciju (na svesnom i nesvesnom nivou) vlastitih pokreta tela. Kinestetičko iskustvo se odnosi na naročit osećaj kretanja, napetosti i relaksacije delova sopstvenog tela pomoću čulnih organa (takozvanih proprioceptora) u mišićima i zglobovima. Neposredno kinestetičko iskustvo izvođenja muzike daje jedinstven kvalitet njenom dubljem razumevanju, različit od iskustva samog slušanja muzike. Autorefleksivno kinestetičko iskustvo proživljeno kroz sadejstvo tela i duha u činu izvođenja muzike omogućava pijanisti intuitivno poniranje u muzičko-poetski sadržaj muzike koju stvara. To je ono iskustvo za koje se u teoriji kaže da ide 'iza interpretacije' (beyond interpretation),⁵ i koje omogućuje izvođaču da notni tekst tumači i razume na nivou zapisanog ekspresivnog koreografskog pokreta, slojevitije od običnog muzičkog matematičizma. Sa stanovišta muzičke teorije, muzička struktura je definisana u terminima tonske visine i ritma, i u tim okvirima okarakterisana je kao nezavisna od svoje izvođačke ekspresije prema kojoj se odnosi kao prema devijacijama nominalnih vrednosti naznačenih u partituri. Iz perspektive izvođača, ovakvo tumačenje strukturalnih informacija nezavisno od ekspresivne intencije je besmisleno, iz razloga što su ta dva aspekta osmišljena kao sjedinjene funkcije u otelotvorenju muzičkog dela i neraskidivo su povezane sa izvođačkim gestovima (Doğantan-Dack, 2011). Pijanista tokom izvođenja razmišlja na sličan način kao glumac kada „analizirajući određeni tekst uočava osnovne karakteristike *lika*“ i tada razmišlja, pre svega o dahu, o disanju *lika*, jer „svaki *lik* diše drugačije kao što hoda i kreće se - drugačije“ (Marković, 2002: 34). Glumac ne odvađa glas kao sredstvo izraza od ekspresivne intencije retoričkog (glasovnog) iskaza *lika* i njegovog performativnog (telesnog) izraza.

Komparacijom glumačke i pijanističke izvođačke tehnike može se izneti pretpostavka da između dva vida performativnih izraza postoje jasne podudarnosti. Ubedljivost komunikacije posredstvom glasa, kao i posredstvom pijanističkog gesta, u najvećoj meri zavisi od kvaliteta njihove artikulacije. Kao što nepravilno 'oblikovanje glasa' u artikulacionim procesima može da dovede do poremećaja u govoru (Marković, 2002: 42),

⁴ Pevanje je najrasprostranjeniji retorički muzički izraz na kom je zasnovana celokupna muzička logika. Vokalni muzički izraz nastao posredstvom ljudskog glasa je u osnovi svake muzičke ideje, naročito narativne.

⁵ Izraz *beyond interpretation* se prevodi sintagmom *iza interpretacije*, u smislu *s one strane interpretacije*. O ovoj temi detaljnije pogledati u radu *Beyond the Interpretation of Music* (Dreyfus, 2007).

tako i „*različito oblikovanje tonova*, njihovo *zvučno 'izgovaranje'* [...] doprinosi razgovetnosti muzičkog teksta, ali i njegovoj većoj izražajnosti i karakterizaciji“ (Despić, 1997: 203). Zato je za pravilno razumevanje i komunikaciju posredstvom pijanističkog izvođačkog gesta, naročito važno objasniti specifične izvođačke postupke kojima se ostvaruju različiti načini oblikovanja tona na klaviru (Dinov Vasić, 2019: 94).

Oblikovanje muzikalnog izraza pokretom ruke⁶

U muzici se različito oblikovanje tonova naziva *artikulacija*, što je zapravo sinonim za *zvučno izgovaranje* tonova (Despić, 1997: 203). U toj definiciji polazi se od „značenja artikulacije u jeziku (lingvistici), gde se tim nazivom označava jasno i razgovetno izgovaranje slogova i reči (lat. articulatio = raščlanjavanje – od articulus = zglavak, članak)“ (Ibid). U govoru, osim što utiče na razgovetnost izgovora glasova, artikulacija značajno utiče na sve kvalitete glasovne produkcije, jer „od oblikovanog glasa zavisi i rezonanca, to jest zvučnost, čujnost. Što su aktivniji i pokretljiviji organi za oblikovanje glasa, to je i emisija glasa u prostoru bolje plasirana. [...] Artikulacioni procesi zavise od angažovanja organa za oblikovanje glasa, ali i od složenih psihofizičkih procesa. U organima za oblikovanje glasa (usna i nosna duplja) dešavaju se procesi u kojima ton (zvuk) prelazi u fonem. Svaki fonem ima svoje individualno značenje i akustički kvalitet, način artikulacije“ (Marković, 2002: 40–41). Na sličan način je Šenker okarakterisao artikulaciju muzikalnog 'iskaza' u pijanizmu kao primarno određenu pozicijom i pokretom ruke (Schenker, 2000: 8–9).

Za razliku od govora u kome primarni značaj u procesu artikulacije ima „svest o položaju organa u usnoj duplji, pokretnih i nepokretnih“, kao i „pamćenje mišićnih pokreta u usnoj duplji“ koji su inače „ljudskom oku skoro u potpunosti nedostupni“ (Marković, 2002: 42), pijanistički izvođački gest ima multimedijalno svojstvo da osim što produkuje i oblikuje zvuk u auditivnom medijumu, ovaj performativni fenomen je u potpunosti i vizuelno dostupan. Čarls Rozen (Charles Rosen, 1927–2012) je smatrao da su kinestetički gestovi pijaniste neizbežno vizuelni prevod značenja muzike (Rosen, 2002: 28). Učenje instrumenta je slično procesu u kome igrač uči postavku tela, položaje, korake, pokrete i figure. Muzičari često usvajaju položaj i pokrete tela svog učitelja (čak i facijalne gestove). Vizuelni kapacitet izvođačkog gesta ima dvostruku funkciju, jer osim što od vidljivog oblika i pokreta ruke direktno zavisi artikulisanost proizvedenog zvuka, ova vizuelna komponenta koju kreira pokret ruke može, i trebalo bi, da sadrži i jasnu vezu sa značenjskom ravni vanmuzičkih sadržaja.

⁶ Ovaj deo rada sadržajno sam gotovo u celosti preuzela iz šestog potpoglavlja trećeg poglavlja moje doktorske disertacije, naslovljenog *Artikulacija pijanističkog gesta* (Dinov Vasić, 2019: 94–104).

U pijanističkom izvođaštvu postoji nekoliko distinktivnih oblika artikulacije zvuka: *legato* (*legato*), *non legato* ili *artikolato* (*articolato*), *tenuto* (*tenuto*), *portato* (*portato*), *stakato* (*staccato*) i *markato* (*marcato*). Svaki od ovih oblika artikulacije kreira se jasno profilisanim pokretom kojim se izvodi muzički gest, to jest audio-vizuelni kinestetički sadržaj. Osim toga, svaka specifična artikulacija može da reprezentuje i čitavo polje konotativnih značenja proizašlih i/ili povezanih sa simbolikom određenog pijanističkog pokreta.

Prirodu *non legato* artikulacije moguće je objasniti kroz proksimitet sa orkestrom (Schenker, 2000: 19). Analogno violinskoj tehnici 'gudala' pijanista prilikom izvođenja *non legato* artikulacije ima zadatak da striktno definiše granice trajanja zvuka, a pravilno izvođenje bilo bi osigurano upotrebom iznenadnog „cimanja, drmanja, trešenja“ tona koje vodi od dirke do podlaktice i lakta (Ibid: 20). Ovu vrstu artikulacije moguće je objasniti i kroz paralelu sa duvačkom tehnikom 'disanja' kao „relaksiran, fleksibilan pokret kroz celu ruku koji započinje nežnim podizanjem podlaktice i zgloba (mali, ugladen pokret naviše); zatim sledi potapanje ruke u klavijaturu čvrstom jagodicom prsta i blagi pad zgloba ali bez zakucavanja u dirku; i konačno sledi ugladeno oslobađanje ruke (plutajući pokret naviše) uz povlačenje podlaktice i zgloba“ (Gorin, 2014: 37). Ova artikulacija se razvija „prirodno iz disajnih vertikalnih pokreta zgloba“ tako što zglob najpre pravi simbolični 'udah' neposredno iznad dirke dok prst istovremeno ostaje u kontaktu sa njenom površinom, dok se pokret koji simbolizuje 'izdah' odigrava zajedno sa pritiskom na dirku. (Ibid).

Iako ovako postavljene 'vežbe' za proizvodnju zvuka mogu delovati sterilno i muzički neinventivno, trebalo bi skrenuti pažnju na njihovu esencijalnu poziciju u profesionalnoj pijanističkoj praksi, naročito u njenim ranim fazama učenja još u dečijem uzrastu.⁷ Koliko umetničkog sadržaja može da generiše samo jedan ton izveden kreativnim izvođačkim gestom na klaviru ilustruje sledeći primer. U zbirci kompozicija *Album za mladež* op. 39 (*Детский альбом*, 1878) Čajkovskog (Чайковский), postoji jedan manji komad sa naslovom *Bolesna lutka*. Struktura tog komada je krajnje jednostavna, ali je njen poetski sadržaj izuzetno sugestivan ako se doživi kroz intenzivne emocionalne impulse koje većina dece prepoznaje u sopstvenom životnom iskustvu. Kompozicija je izgrađena na ritmizovanim razloženim akordima čiji je poslednji ton u nizu artikulisan kao izraziti *non legato* izdržan u svojoj punoj vrednosti (što je sugerisano oznakom za takozvani *tenuto*, od ital. držano, izdržano). Ovaj ton je posebno pogodan za demonstraciju tehnike koja simulira 'disanje' pomoću zgloba i 'slušanje' živog tona (taj ton u ovoj konkretnoj situaciji može da se razume i doživi kao 'jecaj' ili 'bolan uzdah/izdah'). Kroz ovakve 'vežbe' iz literature, izvođač se od prvih susreta sa sviranjem, odnosno izvođenjem muzike, uči da je za

⁷ Svi značajni klavirski pedagogi pisali su o važnosti 'rada na tonu' (Nejgauz, 1970: 57).

kreaciju muzičkog performativnog iskaza najvažniji element zapravo adekvatan izvođački gest. Artikulaciono oblikovan pijanistički gest je u jasnoj simboličkoj relaciji sa notiranim zapisom, kao njegov egzistencijalni uslov, a ne kao njegova segregativna posledica.

Za razliku od *non legata*, tehnika *legata* predstavlja specifičan voljni čin u cilju povezivanja malih i najmanjih jedinica, odnosno grupa nota, jer da bi se kreirao adekvatan 'pritisak' neophodan za ovu tehniku potrebno je da postoji specifična izvođačka intencija (Schenker, 2000: 21). U svim muzičkim izvođačkim disciplinama tehnika *legata* sastoji od individualnih nota u okviru grupe koje primaju pritisak odvojeno, bez obzira što to striktno posmatrano nije u *legato* maniru. Kao što violinisti i pevači mogu naglasiti pojedinu notu u frazi, tako pijanista može premestiti ruku i šaku elastičnim pokretom u cilju 'uzimanja' sledeće dirke sa pozicije koja je u većoj meri ekstenzivna nego što bi to zahtevala striktna daljina između dirki. Ovi pokreti slikovito su opisani kao ruka koja „korača napred i nazad po dirkama koje joj služe umesto čvrstog tla“ (Ibid: 25). Prema Šenkeru, postoje dva osnovna tipa *legata* koje izvođač može koristiti u zavisnosti od zahteva muzike. Prvi tip zahteva veoma 'mirnu' ruku do stepena potpune rigidnosti. Šenker ovaj tip *legata* poredi sa glumcem koji na sličan način, zadržavajući određeni stepen intenziteta glasa, izražava tenziju koju zahteva dramska situacija. Drugi tip opisuje kao 'ekspresivni' *legato*, koji opet dozvoljava bezbrojne nijanse proistekle iz pokreta ruke kojim se dozira i raspoređuje pritisak na dirke u okviru melodijske fraze. Postoje i načini simulacije *legato* artikulacije u situacijama kada na klavijaturi fizički nije nemoguće izvesti *legato* u smislu *portamenta*,⁸ to jest, kada melodijski skok prevazilazi fizičku veličinu šake. U tim situacijama „gest zamenjuje efekat“ (Ibid). U instruktivnoj literaturi ovaj gest se poredi sa imaginarnim formiranjem 'duge' ili simuliranjem putanje 'leta leptira' (Gorin, 2014: 38), dok se *legato* artikulacija opisuje kao „uglađenost zvuka prilikom prelaza sa jednog na drugi ton“ (Ibid: 41).

U instruktivnoj literaturi učenje *legata* standardno započinje vežbama baziranim na sviranju dve (po)vezane note (takozvani *legato* parovi). Cilj ovih vežbi je postizanje sinhronizacije početka zvučanja drugog tona sa završetkom zvuka prvog tona (Gorin, 2014: 42). Pritom, treba imati na umu da „linija koja je formirana od dva zvuka istog volumena ne stvara utisak (po)vezanih zvukova“, te da se „veza javlja jedino ako je prisutna dinamička i ritmička konekcija između zvukova“ (Ibid). U realizaciji ovog temeljnog tehničkog zahteva insistira se na jedinstvenom pokretu ruke, šake i prstiju, kao i kod izvođenja jednog *non legato* tona. Izvođenje ovog pijanističkog gesta Gorinova (2014: 42–43) opisuje na sledeći način:

⁸ Despić (1997: 210) objašnjava da je takozvani *portamento* (čiji naziv ne treba mešati sa *portato* artikulacijom) efekat sličan kraćem glisandu „prvenstveno u pevanju, ali i na gudačkom instrumentu. Tu se, polazeći od jedne tonske visine sledeća doseže *brzim 'prenošenjem'* glasa, odnosno prsta na žici, do nje, uz ovlašno pređene, manje čujne međutonove“.

„*Legato* parove treba svirati drugim i trećim prstom jer su oni najstabilniji. Prvi zvuk u paru treba svirati duboko, sa pokretom prema unutra (isti pokret kao za *non legato*). Zatim je potrebno polako stupiti na susednu dirku tako da se drugi zvuk svira mekše i lakše, potpomognut plutajućim pokretom zgloba. Šaka i zglob moraju biti fleksibilni kako bi omogućili spoznaju o tranziciji težine sa jednog prsta na drugi. Veoma je korisno vežbanje *legato* parova uz disanje. [...] Povezivanje više nota (tri i četiri) *legato* samo je modifikacija sviranja dve note pod lukom. [...] Na taj način, student uči da svira petoprсну poziciju na kombinovani pokret zgloba, kada se zglob neznatno kreće prema poslednjem prstu u grupi. Ovi pokreti su neophodni za ugladeno izvođenje *legata* i za osećaj ‘disanja’ ruku. Ruka bi trebalo da se kreće slobodno i fleksibilno, povezujući note ugladeno, vodeći prste sa dirke na dirku.“

Formulacija Gorinove poentira Šenkerovu tezu prema kojoj suština pijanističkog izvođačkog gesta proizilazi iz ideje da „smisao fraze determiniše poziciju i pokret ruke“ (Schenker, 2000: 8), odnosno da su pozicija i pokret ruke (materijalni, telesni nosioci muzičkog gesta), uslovljeni oblikom fraze (kao simboličke muzičke ideje), a da je adekvatna artikulacija (oblikovanje) performativnog iskaza u direktnoj vezi sa konotativnim poljem koje određena muzička ideja može da simbolizuje.

Načini odvajanja tonova pri izvođenju takođe mogu biti različiti, kao i njihov zvučni rezultat. Osnovni način odvojenog izvođenja tonova je *stakato* artikulacija. U tom slučaju se pri izvođenju „stvarno trajanje pojedinih tonova u odnosu na notnu vrednost kojom su zapisani unekoliko smanjuje, a između njih se javljaju *kratke, neispisane pauze*“ (Despić, 1997: 205). Postoji i varijanta oštrijeg, naglašenog *stakata*, kada je skraćivanje tonova još izrazitije. Ova artikulacija se naziva *stakatisimo* (ital. *staccatissimo*). Pošto oštrina po svojoj prirodi deluje i kao izvesna akcentuacija, a često je povezana i sa visokim stepenom dinamike, ekstremna varijanta *stakata* dobija karakter ‘udara’ i tada se naziva *martelato* (ital. *martellare* = udariti čekićem), što u pijanističkoj artikulaciji upadljivo jasno odslikava i sam pokret ruke (Despić, 1997: 206).

Preduslov za *stakato* artikulaciju je svojstvo pojedinačnog tona da izdrži određeni pritisak i u tom slučaju najveći značaj ima visina koju ruka dostiže prilikom akcije i reakcije pritisnutog tona. Određena distanca od dirke, odnosno visina, ima krucijalnu funkciju iz dva razloga: da izrazi određenu elastičnost odskočne reakcije dirke, i da istovremeno utiče na snagu sledećeg udara na dirku (Schenker, 2000: 31). Potiskujući momenat u egzekuciji ove tehnike „koji se odvija u suprotnom smeru od *non legata*“, a opet „slično *non legatu*, izvodi se na ‘izdah’“ (Gorin, 2014: 44). Kod pravilnog izvođenja takozvanog *stakata* sa dirke „vertikalni razmak između mirujuće dirke i njene pozicije kada je pritisnuta do dna, kreira odgovarajuću distancu za odgurujući pokret“ (Ibid: 45). Od kvaliteta tog ‘odgurujućeg’ pokreta sa dna dirke, koji može biti realizovan u rasponu od ekstremno kratkog i oštrog do prilično ‘ublaženog’, uz proporcionalno zadržavanje na dnu dirke, zavisi i dužina trajanja tona. Ova druga varijanta ‘ublaženog’ *stakata* (kao neka vrsta ‘srednje

vrednosti' između *stakata* i *tenuta*, ili kao kombinacija *stakato* artikuliranih nota, to jest jasno odvojenih, i istovremeno povezanih jedinstvenim izvođačkim pokretom), relativno je česta i naziva se *portato* (nošeno, od ital. *portare* = nositi), a kao 'mekša' artikulacija većinom se vezuje uz dinamiku nižih stepena i naglašeniju melodijsku izražajnost (Despić, 1997: 206).

Debisijev (Debussy) prelid *Plesačice iz Delfa* (*Danseuses de Delphes*, 1909–1910) predstavlja dobar primer u kojem je moguće uočiti simboličnu vezu između pijanističkog gesta oblikovanog u izrazito *portato* artikulaciji sa mogućim vanmuzičkim sadržajem kompozicije. Aromatične narkotike koji obavijaju senzualne pokrete plesačica proslavljenog antičkog proročišta u Delfiju, metaforično simbolizuju pokreti ruku koji oblikuju akorde izvedene u *portato* artikulaciji u čijem središtu se naziru obrisi melodije izrazito fragmentarne strukture (prva tri takta kompozicije i kadencirajuća fraza koja završava u petom taktu). Ovi *portato* akordi deluju poput vibrantnih, talasnih senzacija koje 'izviru' iz klavijature 'odgurujućim' pokretom koji, kao takav, asocira na 'podizanje' eterične supstance, nalik na zvučni 'dim' koji se disperzivno razlaže u vazduhu.

Važno je pojasniti da artikulacija u kojoj su tonovi međusobno jasno odvojeni prekidima između njih, ne podrazumeva i prekide melodijske linije, odnosno fraze, „kao što, uopšte, pauza (bar kraća) ne znači prekid muzičkog toka, nego samo njegovo naglašenije *rašćlanjavanje* (artikulaciju – u doslovnom smislu). U ostalom, svest slušaoca ima snagu da poveže u celinu muzičke misli čak i tonove koji ne samo što su skraćeni *stakatom* nego i odvojeni, čak brojnim, ispisanim pauzama“ (Despić, 1997: 206). Šenker takođe objašnjava da retoričke pauze, čak i kada su jasno notirane, mogu, i treba da budu, integralni deo izvođačkog gesta, kao što „violinista može nastaviti pokret gudačom kroz osminu pauze [...] nakon što oslobodi žicu“ (Schenker, 2000: 65). Zadržavajući ruku iznad ili na površini klavijature, pijanista performativnim gestom stvara tenziju koja je sastavni deo retoričkih iskaza.⁹ Retorika pijanističkog gesta ima najdirektniju ekspresivnu vrednost. Oblikujući eksplicitni performativni gest, pijanista implicitno sugerise retorički iskaz. Iz tog razloga bi se svaki *pijanistički gest* mogao smatrati 'retoričkim'.

Prema Hatenovoj teoriji *retorički gestovi*, kao individualni kreativni izbori, doprinose dramatisaciji muzičkog toka kroz sve njegove tvorbene nivoe (strukturni, tembralni, dinamički, temporalni, artikulacioni) i zapravo su manje ili više markirani akcenti.¹⁰ Despić (1997: 203) takođe piše da „u

⁹ Sadržajna interpretacija muzičkog elementa kakav je pauza, u potpunosti je pijanistički ekskluzivitet, a ujedno je i izvanredan primer ko-autorskog delovanja na relaciji kompozitor-izvođač (Dinov Vasić, 2019: 140).

¹⁰ Haten razlikuje *retoričke gestove* kao jedan od tipova strateških gestova opisujući ih kao muzičke elemente (kao što su isprekidnost pauzama, dinamičke, artikulacione, registerske i druge promene) koji nagoveštavaju odstupanje od

širem smislu u artikulaciju spada i različito *akcentovanje* tonova, utoliko što i ono doprinosi razgovetnijem i izražajnijem 'izgovaranju' muzičkog teksta". Ovi oblici artikulacije najčešće se svrstavaju u takozvanu *markato* artikulaciju, od italijanske reči *marcato* što znači *istaknuto, podvučeno* (Ibid: 226). Trbalo bi imati jasnu svest o tome da akcenat u muzičkom toku predstavlja svako odstupanje od dominantog muzičkog sadržaja. Tako osim najčešćih dinamičkih akcenata (odstupanja od pretežne jačine zvuka), postoje i agogički akcenti (odstupanja od pretežnog ritmičkog i/ili temporalnog toka), zatim ekspresivni akcenti (izrazita promena artikulacije i/ili tonskog registra) i drugi. Šenker ove markacije naziva *retoričkim akcentima*. On smatra da je u muzici, kao i u jeziku, esencijalan odnos između tenzije i relaksacije, kao odraz opozitnog odnosa svetlosti i senke, koji se prirodno javlja u konstrukciji slogova i sentenci. Šenker podseća da bi govor bio bez strukture ukoliko bi se bazirao na jednoj tonskoj visini i sa slogovima jednake dužine, te da bez adekvatne diferencijacije ovih elemenata, ni komunikacija ne bi bila moguća. Zato govornici svakom slogu daju drugačiji naglasak, jer samo takav kontrast u jačini, boji, dužini, kreira različitost, interakcionu relaciju, kontinuitet, odnosno, drugim rečima, komunikaciju. Pijanisti ne dele mogućnosti onih instrumentalista čije su izvođačke tehnike bliže govoru, na primer kroz dah ili pokret gudala, te su donekle podesni za tonska 'senčenja'. Pijanisti uglavnom pritiskaju dirke na nediferenciran način, iz prostog razloga jer dirke 'leže' pred telom, te pritisak na njih ne predstavlja veliki problem i ne sugerije nikakvu asocijaciju sa govorom (Schenker, 2000: 45–46).

S druge strane, pijanistički performativni gestovi bliži su plesnim pokretima nego govornoj retorici. U umetnosti plesa takode postoji retorička dimenzija koja se ogleda u esencijalnom odnosu između tenzije i relaksacije, odnosno svetlosti i senke, a to je opozitna relacija između dinamike i statike, pokreta i posture, neravnoteže i ravnoteže. Jedan od najvećih plesnih umetnika i teoretičara XX veka, Rudolf Laban (Rudolf von Laban, 1879–1958), smatrao je da su pokret i miran položaj dva osnovna aspekta plesa, a da „kontinuum između pokreta i mirnog položaja karakteriše nekoliko fenomena, kao što su prelazak od asimetrije do simetrije, od neravnoteže do ravnoteže, od mobilnosti do stabilnosti“ (Crnjanski, 2013: 122). Laban polazi od teze da je ples pokret labilne tendencije a da je harmonija pokreta povezana sa težnjom za stabilnošću pri čemu je simetrija, odnosno balans „najjednostavnija forma harmonije“ (Maletic, 1987: 53, citirano u Crnjanski, 2013: 122). Na istoj premisi koja podrazumeva stalnu težnju ka izmeštanju pokreta iz stabilnog (izbalansiranog) položaja i njegovog povratka u isti (stabilan) položaj je zasnovana i logika tonalne harmonije u muzici.

Zaključna razmatranja

Teorijski koncept kojim definišem fenomen *pijanističkog gesta* zasnovan je na sledećim zaključcima:

- telesni gest u pijanizmu ili 'ruka koja peva' je osnovno izražajno sredstvo pijanističke retorike;
- telesne gestove u pijanizmu je najsmislenije posmatrati kao pokrete koji nastaju u procesu demonstracije klavirske tehnike;
- angažovani *pijanistički gest* proizvodi zvuk pritiskom na dirku klavira i profilisanim pokretom oblikuje muzičku frazu kao segmentirani muzikalni retorički iskaz;
- telesni pokret u pijanizmu, *pijanistički gest*, je medij koji istovremeno komunicira posredstvom auditivnih, vizuelnih, kinetičkih i kinestetičkih senzacija;
- vizuelna, kinetička komponenta koju kreira pokret ruke može (i treba) da sadrži jasnu vezu sa značenjskom (programskom) ravni muzičkog sadržaja;
- svaki od oblika artikulacije pijanističkog gesta kreira se jasno profilisanim pokretom ruke i može da reprezentuje čitavo polje konotativnih značenja proizašlih i/ili povezanih sa simbolikom tog pokreta (na primer *non legato*, *artikolato* i *tenuto* pokreti simbolično predstavljaju disanje, rastresitost, rasčlanjenost zvuka; *legato* ukazuje na celinu vezanih pokreta, ugladen hod, ljuljanje; *stakato* i *portato* odražavaju potiskivanje, odbacivanje, izdah, podizanje; *markato* su dinamički retorički akcenti; *stakatisimo* i *martelato* predstavljaju naglašenu akcentuaciju, oštrinu, udare i slično.)

Retorika svakog *pijanističkog gesta* ima najdirektniju ekspresivnu vrednost, a smislena celina pokreta ruke maksimalno je podudarna na simboličkom nivou sa osmišljenom muzičkom frazom, to jest smisaonom celinom koju takođe kreira sam pijanista na osnovu sopstvenog koreografskog tumačenja partiture.

Korišćena literatura:

- Critchley, MacDonald. (1975). *Silent Language*. London: Butterworth.
- Crnjanski, N. (2013). *Prokofjev i muzički gest - klavirske sonate*, [doktorska disertacija]. Univerzitet u Novom Sadu: Akademija umetnosti. <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/1632?show=full> pristupljeno 02.02.2022. u 14.10.
- Davidson, J. W. & Correia, J. S. (2002). Body Movement. In R. Parncutt & G. E. McPherson (eds), *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, (237–250). New York: Oxford University Press.
- Despić, Dejan. (2002). *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dinov Vasić, Marija. (2019). *Studije izvodačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu* [doktorska disertacija]. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Interdisciplinarne studije teorije umetnosti i

- medija.http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/407/MDV%20Doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y pristupljeno 02.02.2022. u 13.10.
- Dođantan-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.
- Dreyfus, Laurence. (2007). Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory, Volume 12, Nr 3*, 253–272.
- Gorin, Irina. (2014). *Tales of a Musical Journey – Handbook for Piano Teachers*. USA: Irina Gorin Publications.
- Hatten, Robert S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Kvintilijan, Marko Fabije. (1985). *Obrazovanje govornika*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Maletic, Vera. (1987). *Body – Space – Expression*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Marković, Marina. (2002). *Glas glumca*. Beograd: Clio.
- Nejgauz, Genrih. (1970). *O umetnosti sviranja na klaviru*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Rosen, Charles. (2002). *Piano Notes: The World of the Pianist*. New York/London/Toronto/Sydney: Free Press.
- Schenker, Heinrich. (2000). *The Art of Performance*, (trans. by I. S. Scott). New York/Oxford: Oxford University Press.
- Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

SUMMARY

SINGING HAND: PIANISM AS A RETHORICAL DISCIPLINE

PhD Marija Dinov

The paper presents a phenomenological study of body movements (kinaesthetic gestures) which pianists use in their performances in order to create the musical-poetic content in a synergistic (audible and visual) performing form. The basic postulates of pianism, as a conditionally rhetorical discipline, were examined through the prism of its essential phenomenon - *a pianist's gesture*. The definition of this phenomenon is derived from Schenker's thesis according to which the substance of a gesture in piano performance arises from the idea that *the meaning of the phrase determines the position and motion of the hand*. It is thus established that the position and movement of the hand are conditioned by the form of the phrase, and that the adequate articulation (shaping) of the performative expression is directly related to the connotative field that a particular music idea can symbolize.

Key words: performative gesture, pianism, rhetoric, hand movement, articulation.

ОБОГАЋЕЊЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ НУМЕРА НАРОДНИХ ПЕСАМА У АРАНЖМАНУ ЗА ТРУБАЧКИ ОРКЕСТАР У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНОГ ТРУБАШТВА ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ

Јелена Јоковић

Факултет музичке уметности у Београду

УДК: 781.2:78.031.4

Универзитет уметности у Београду

Катедра за етномузикологију

Београд, Србија

E-mail: jelena.jokovic@yahoo.com

Прегледни научни чланак

Сажетак: Основу савременог извођачког репертоара трубачких оркестара западне Србије представљају, поред нумера кола, и нумере народних песама, у аранжману за ову врсту састава. Да би се нумере песама из вокалног оригиналног музичког изражаја пренео на трубачки оркестарски, потребно је било извршити одређену врсту транспозиције и продукцијске надградње, с обзиром на чињеницу да је оркестарског извођење знатно сложеније од вокалног. Јављају се три типа транспозиције, од којих је, за овај рад, најзначајнији други тип транспозиције нумера песама, тзв. обogaћена транспозиција. Она се рефлектовала на различите начине, у зависности од оригиналног извођења. Она се, пре свега, презентовала на музичко-формалном плану, додавањем различитих додатака, у виду уметака, форшпила и увода, на конто извршене једноставне транспозиције. Овај процес обogaћивања транспозиције су вршили аранжери. У савременом трубаштву западне Србије, два аранжера су била најзначајнија, а то су били Драган Кнежевић и Русе Пауновски. У овом раду ће, кроз примере, бити аналитички представљени различити продукти процеса обogaћења једноставне транспозиције и продукцијске надградње, кроз три типа музичких елемената.

Кључне речи: трубачки оркестар, народна песма, обogaћење једноставне транспозиције, музичка форма.

Мотив за одабир ове теме рада је произашао из мог текућег докторског истраживања из области трубаштва западне Србије. Чињеница је да ова област у домаћем етномузиколошком дискурсу, а нарочито анализа нумера из репертоарског корпуса савремених трубачких оркестара западне Србије није била у нарочитом фокусу. Основу савременог извођачког репертоара трубачких оркестара западне Србије представљају, поред нумера кола, и нумере народних песама, у аранжману за ову врсту састава. Да би се нумере песама из вокалног музичког изражаја као оригиналног или узорног пренеле на трубачки оркестарски, било је потребно извршити одређену врсту транспозиције и продукцијске надградње, с обзиром на чињеницу да је оркестарског извођење знатно сложеније од вокалног. У том процесу су се јављала три типа транспозиције, од којих је, за овај рад, најзначајнији други тип, тзв.

обогаћена транспозиција.¹ Она се рефлектовала на различите начине, у зависности од оригиналног извођења. Циљ овог рада је да се наведена типологија и аналитички апарат утемеље у етномузикологији, а нарочито приликом научног истраживања праксе трубачког оркестарског музицирања не само на подручју западне, већ и преостале две области у Србији у којима је трубаство заступљено (североисточна и југоисточна Србија).

Истраживачка методологија овог рада се састојала из транскрибовања нумера песама и аналитичког поступка. Избор конкретних примера за транскрипцију је проистекао из дискографског корпуса трубачких оркестара из западне Србије из временског периода осамдесетих и деведесетих година прошлог века, које су садржавале неки облик обогаћења у односу на оригинално извођење. Транскрибовање извођења мелодија народних песама је било извршено на нивоу читаве партитуре. На њој се налазе: трубачки парт (у саставу две до три трубе/флигхорне in B), који је био исписиван у два одвојена линијска система.² Мелодије песама у овом парту је записиван у тоналитетима за велику секунду више од реално звучних. Затим је следио тенор хорнски парт (у саставу три до четири тенор хорне in B), који је био записиван у једном линијском систему у виолинском кључу, уколико је ова инструментална група имала искључиво хармонско-ритмичку функцију у виду трозвучних или четворозвучних акордских структура.³ Тенор хорнски парт је био записиван на исти начин као и трубачки. Басовска (хеликонска) деоница је записивана у бас кључу и то у тоналитету који је реално звучни, без обзира на то што је и овај инструмент транспонујући. Ударачки инструменти са неодређеном висином тона (добош, бубањ и чинела) су били записивани у три различита линијска система, на једној линији.⁴

Аналитички поступак је био базиран на праћењу процеса транспозиције, њиховог обогаћења и продукцијске надградње примера песама из вокалног/вокално-инструменталног у аранжман за трубачки

¹ Поред обогаћене транспозиције, преостале две врсте које се јављају у трубаству западне Србије су једноставна транспозиција и ауторске нумере за трубачки оркестар и вокалног солисту, креиране по узору „на народне“.

² По потреби су могла бити и три линијска система, тј. онда када се јасно издвајају три засебне мелодијске линије у трубачком парту.

³ Међутим, уколико је једна од тенор хорни мелодијски била издвојена, тачније, била јој додељена функција извођења одређене мелодијске линије независно од уобичајене хармонско-ритмичке функције, тада је за њу био постављен посебан линијски систем изнад.

⁴ С обзиром на то да се добош свира са обе руке палицама одређеним за овај инструмент, у партитури је удар једне руке био означен нотном главом на један начин, а удар друге руке нотном главом на други начин. Исти поступак је био примењен и приликом удара о чинелу, с обзиром на то да се она палицом одређеном за овај инструмент удара на два начина (пригушено и стандардним ударом).

оркестар кроз наведени временски период. Овај поступак је био преузет из систематизације Алоиза Мајерхофера (Alois Mayerhofer), а који се састојао из осам врста коришћења, од којих су, за овај рад најзначајнија два: једноставна обрада народне песме и *компликована*, далекосежна обрада народних песама (Мајерхофер 1995: 15). Како Алојз Мајерхофер наводи: „Код композиционо згуснуте обраде која дубоко задира у структуру фунгира 'народна песма као сирови материјал' а 'Сељачка мелодија игра само улогу мота, а главна ствар је оно што се ставља око ње и испод ње' (Исто, 16). У оквиру процеса транспозиције, посматрали су се следећи елементи: музичка форма, мелодија, ритам, орнаментика, артикулација, хармонија и аранжман. У зависности од оригиналног извођења, хармонија као музички елемент је могао да буде посматран као део продукцијске надградње, односно припадати сфери транспозиције. Веома је важно да се истакне да процес транспозиције није потицао од чланова трубачких оркестара, већ су они интерпретирали замисли аутора нумере и аранжера. У савременом трубаштву западне Србије, два аранжера су била најзначајнија: Драган Кнежевић (1941–2002)⁵ и Русе Пауновски (1921– ?).⁶

Нумерација анализираних примера у аналитичком делу рада је пратила комплексност обогађивања транспозиције и продукцијске надградње вокалног/вокално-инструменталног оригинала у аранжман за трубачки оркестар, од најједноставнијих до најсложенијих примера.

Анализа - музичка форма

На плану музичке форме, први вид обогаћења једноставне транспозиције је био тај што је између наступа строфа у инструменталном виду био убачен двотактни прелаз од неколико узастопних хармонија. Пример таквог обогаћења јесте нумера *Зрачак вири кроз границе*, у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996.године.

⁵ Драган Кнежевић је рођен у Ваљеву у насељу Бајир, ромске националности, и сматра се за једног од наших најплоднијих аранжера песама различитог стилског поднебља, од новокомпонованих мелодија у духу Шумадије и западне Србије, па до врањских песама. Више о овоме, видети у: *Pesma kao lek – Dragan Knežević – (TV Duga Plus 2021) – 250. emisija*

⁶ Русе Пауновски је био војни музичар из Београда, који је, својевремено, радио са око 40 трубачких оркестара и снимио LP плоче и касете и обрадио велики број песама за оркестре који су се такмичили на Сабору (Радован М. Маринковић 1989:5).

Пример бр. 1

Фрагмент песме *Зрачак вири кроз границе* у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (уоквирен прелаз)

The image shows a musical score for a trumpet ensemble. It consists of eight staves. The top three staves are for Flugelhorn in B I, II, and III. The fourth staff is for Horn Solo in B. The fifth staff is for Trumpet in B. The sixth staff is for Helicon in F. The bottom three staves are for Percussion: Piccolo Snare, Cymbal, and Bass Drum. A rectangular box highlights a specific rhythmic transition in the Trumpet and Helicon parts, showing a change in the underlying pulse.

Код песама чија су оригинална (вокална) извођења у *parlando rubato* ритмичком систему, приликом обогаћивања у процесу транспозиције, дешавало се да аранжер убаци између одсвираних основних музичких реченица (које у вокалном извођењу кореспондирају са мелострофама) уметак, који је изведен у метру 2/4. Умети у музичком смислу нису у корелацији са главном мелодијском линијом у трубама, те им је функција била да направе мелодијско-ритмички и карактерни контраст. Њихова музичко-формална шема је била: $||:aa_v:||bb_v||:aa:||$. Сличан поступак се јавља и у вокалној пракси певачких група у западној Србији у певању *на бас* (Јоковић 2018; Девих 1986). Пример са оваквим уметком јесте нумера *Идем путем, песма с' ори*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (пример бр. 2).

Пример бр. 2

Изводи: женска певачка група *Драгачевке* Гуча (Јоковић 2018, 230, пример бр. 97)

The image shows a musical score for a vocal group. It consists of two staves of music with lyrics in Serbian. The first staff has a tempo marking of quarter note = 90. The second staff has a tempo marking of quarter note = 60. The lyrics are: "И-дем пу - тем, пе-сма с'о-ри, са-мном ми-ле не го-во - ри, ој, и - дем пу- тем, пе-сма с'о-ри, са-мном ми-ле не го-во - ри."

Пример бр. 2а)

Фрагмент из песме *Идем путем, песма с'ори* у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године (лево је основни музички материјал, десно материјал уметка)

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is the original arrangement, marked with a tempo of $\text{♩} = 75$. It features parts for Flapshorn in B1, Tenor Horn, and Helicon. The right score is a re-arranged version, marked with a tempo of $\text{♩} = 105$. It includes parts for Flapshorn in B I, Flapshorn in B II, Flapshorn in B III, Tenor Horn in S, Tenor Horn, Helicon, Snare, Cymbal, and Bass Drum. The re-arranged score shows a more complex rhythmic and melodic structure compared to the original.

Следећи ниво обраде у трубачком оркестарском извођењу јесте увођење нове формално-музичке целине, а то је увод. Увод се јављао искључиво у нумерама које су биле изведене у инструменталном аранжману. Увод је, по правилу, у мелодијско-ритмичком смислу, потпуно другачији од строфе. Међутим, у одређеним примерима увод је могао да буде искоришћен на специфичан начин у главном музичком току. Оно што је, такође, специфично јесте да се, приликом низања свираних строфа, јављају прелазни, који се обично налазе у пратећим деоницама (тенор хорне, бас/хеликон). Такав пример јесте нумера *Још не свиће рујна зора*, а ову песму је једини снимео оркестар Светозара Лазовића Гонга из Жежевице код Пожеге 1992. године (пример бр. 3). На самом почетку се јавио увод, у виду ритмичког мотива у деоници добоша, типичног за посмртни марш. Увод је био искоришћен као ритмичка подлога у главном музичком току, који са оригиналом кореспондира са певаним строфама. Након извођења музичке форме строфе, јављао се двотактни прелаз.

Пример бр. 3

Почетни фрагмент песме *Још не свиће рујна зора* у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године (у деоницама буба и добоша уоквирен ритмички мотив, а у тенор хорнама и басу тротактни прелаз)

Пример овог типа обогаћене транспозиције представља и извођење песме *Стани, стани, Ибар водо* и ову песму је 1992. године снимио оркестар Светозара Лазовића Гонга (пример бр. 4). Први део чини импровизовани музички материјал у *rubato* ритмичком систему. Потом, између стихова изведених инструментално се јављају различити прелазни. Пред крај је изведена соло импровизација на труби.

Пример бр. 4

Трубачки парт (фрагмент) песме *Стани, стани, Ибар водо*, у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга 1992. године

Наредни корак у транспозицијској надградњи у категорији примера са обогаћеном транспозицијом у формално-музичком погледу јесте трајније установљење додатака, као што је форшпил. Најпре су овај додатак добили они примери, код којих су се у оригиналним вокалним верзијама стихови или строфе ређали један за другим. Оваквих примера има доста, нарочито када су у питању нумере песама снимљене на носачима звука. То су биле искључиво нумере које су биле изведене у вокално-инструменталном аранжману. У тим примерима, музички материјал форшпила је био реализован на два начина. Први начин је био да је у форшпилу био изведен идентичан музички материјал који је био одсвиран и отпеван у стиховима/строфама. Такав пример је нумера *Нас два брата оба ратујемо* (пример бр. 5), партизанска песма, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге и Борисав Бора Дрљача као вокални солиста, уз вокалну пратњу Групе Крајишника 1978. године.

Пример бр. 5

Фрагмент извођења песме *Нас два брата оба ратујемо*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића и Борисава Боре Дрљаче са певачком групом Крајишника из 1978. године (форшпил и строфа)

The image displays a musical score for the song "Нас два брата оба ратујемо". It consists of several staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it: "Нас два брата оба ратујемо, не плач' мај - ко не плач' мај - ко". Below the vocal line are several staves for the instrumental accompaniment, including a piano part and a bass line. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Међутим, и код потпуно инструменталних примера песама се могу јавити смене форшпила и строфе. Такав пример јесте песма *Танкосава*, у извођењу оркестра Радована Бабића из 1978. године (пример бр. 6). У оригиналу, ово је народна која се изводи вокално као пратња игри са истим називом. Музички материјал форшпила је изведен из мелодије строфе, тј. извршено је ритмичко варирање. У микроформалном погледу, песме чија је форма низање свираних строфа, форшпили су обликовани као осмотактне музичке реченице или периоди. Они се структуришу на следећи начин: наступ првог двотакта, варирано или секвентно

поновљен двотакт, да би се у наредна четири такта десио мотивски развој и каденцијални процес.

Пример бр. 6

Фрагмент (форшпил, строфа) извођења песме *Танкосава*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге из 1977. године

Форшпил као музичко-формална целина се јављао и код песама које у својој текстуалној форми садржале, поред строфе, и рефрен. Између формалних целина се често налазе кратки мостови, који их спајају. Обично је између форшпила и строфе и строфе и рефрена (уколико га има) убачен једнотактни или полутактни прелаз. Строфе (оне које музички нису сличне или исте као форшпили) могу бити на различите начине структурно обликоване, у зависности од мелодијског обликовања певане строфе. Пример оваквог музичког обликовања је била нумера *Јутрос ми је ружа процветала* (пример бр. 7). 1990. године је оркестар Милована Мића Петровића снимео ову нумеру (пример бр. 7). Оригинално извођење песме, 1960. године је снимео оркестар Миодрага Мије Годоровића Крњевца са вокалним солистом Милицом Поповић. Приликом процеса транспозиције нашли су се следећи додаци и промене: на самом почетку се налазио увод, који мелодијски нема никакве везе са главним музичким материјалом. Између строфа у инструменталном изразу су се налазили прелазни, док је пред наступ рефрена био убачен прелаз у пратећим инструментима.

Пример бр. 7

Парт прве трубе песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1990. године

Музички нотни запис партуре прве трубе. Темпо: $\text{♩} = 76$. Кључни знак: три фла (B♭ мажор/C минор). Метар: 2/4. Нотација укључује триплете, скопуре, динамичке ознаке и знаке за прелазе (прелаз). Прелазе су означени вертикалним двострелима на мерицама 11, 15, 21, 25 и 32. Прва система завршава се са првом и другом завршницом. У првом мерици стоји ознака 'форшпил'.

Осим што се песме изводе као самосталне форме, у трубачкој оркестарској пракси западне Србије нису ретки тзв. сплетови песама. То значи да се неколико песама изводи једна за другом, с тим да се на одређене начине повезују, тако да не долази до њиховог прекида. Обично се изведу једна или две строфе једне песме, потом следи мост или кратак прелаз, затим се извођење наставља следећом песмом и тако све до краја. Мост припрема наступ следеће песме, углавном у погледу тоналитета и врло често у пракси нема никакве музичке релације са наредном нумером. Пример сплета песама представља сплет који се састоји из низа следећих песама: *Ој, ливадо, росна траво, Што ти је, Стано, мори* и *Чудила се, аман, ја*, у извођењу трубачког оркестра Вељка Остојића из Злакусе из 2007. године (пример бр. 8). Само је прва песма у сплету из традиционалног репертоарског корпуса западне Србије.

Пример бр. 8

Парт прве трубе песме *Ој, ливадо, росна траво*, у извођењу трубачког оркестра Вељка Остојића из Злакусе код Ужица из 2007. године

Мелодија и ритам

У погледу мелодије и ритма, наведени примери су били најчешће дословно транспоновани (примери бр. 1, 3, 5, 6, 7). Најчешће су овакви примери, због једноставности мелодијско-ритмичког сегмента строфе, поседовали раније помињани прелаз између наступа стихова у инструменталном изражају (пример бр. 1), увод (пример бр. 3) или форшпил (примери бр. 5, 6, 7).

Међутим, познати су и примери код којих је, приликом процеса транспозиције, мелодијско-ритмичка равна била у инструменталном изражају слободније интерпретирана у односу на оригинално извођење (примери бр. 2, 4, 8). То су, најчешће, нумере песама које су у оригиналу изведене у *parlando rubato* ритмичком систему. Приликом транспозиције у инструментални изражај, мелодија и ритам су слободније третирани, што је и очекивано, с обзиром на ослобођеност од текста (пример бр. 2).

Ипак, и нумере које су у оригиналу изведене у парном метру (2/4), могу на мелодијско-ритмичкој равни да буду изведене више или мање флексибилно (примери бр. 4, 8). Тако је, рецимо, трубач Вељко Остојић (1985) из Злакусе код Ужица као први трубач извео осминске вредности на начин да су њихова трајања неједнака, што је несумњив утицај влашке музичке традиције североисточне Србије (пример бр. 8).

Орнаментика и артикулација

Орнаментика у песамама које се изводе у дистрибутивном метру 2/4 није изражена, јавља се углавном у форшпили и састоји се из кратких предудара одозго и одоздо. Артикулација је најчешће *non legato*, са понеким *staccatom* или *portatom*. *Staccato* се користи приликом понављања истог тона у осминским ритмичким вредностима или у

ритмичкој фигури осмина-две шеснаестине, у којој је осмина изведена *staccato*. Оваква орнаментика и артикулација је била коришћена у примерима бр. 5, 6. Овакве врсте артикулације одражавају карактер песме, као и естетско-извођачке норме, које су биле карактеристичне у периоду седамдесетих година, конкретно за извођење оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге.

Извођење орнаментике и артикулације у песмама које су у оригиналу *parlando rubato* је лична креација првог трубача. Орнаментика у извођењу ове песме састоји се из једноструких пралтрилера, мордента, кратких горњих и доњих предудара и двоструких горњих предудара, који су обично били изведени у каденцијалним деловима. Наведена врста орнаментике је типична за вокално извођење у западној Србији (Јоковић 2018; Девић 1986; Големовић 1990). Такав пример је нумера бр. 2.

У примерима који садрже развијене уводе или форшпиле који нису у музичкој корелацији са главним музичким током, у парној метрици и мелодијско-ритмички једноставнији, употреба разноврсне орнаментике је честа (примери бр. 4, 7, 8). Употребљавани су једноструки пралтрилери и морденти, кратки предудари одоздо и двоструки предудар и комбинације наведених орнамената, затим двоструки пралтрилери, као и двоструки и троструки предудари, који нису били типични за извођење на труби у ранијим деценијама. Приметан је утицај хармоникашког украшавања мелодије, које је, за разлику од трубачког, доста богатије и фреквентније. По питању артикулације, коришћен је *non legato*, некад и *legato*, док је *staccato* био коришћен на осминским нотним вредностима и то на крајевима.

Пример бр. 9

Парт хармонике (без баса) песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу Миодрага Мије Годоровића Крњевца из 1960. године



Пример бр. 9а)

Парт прве трубе песме *Јутрос ми је ружа процветала*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1990. године

У осталим примерима орнаментисање и артикулација нису били изражени, те о њима у овом делу рада неће бити речи (примери бр. 1, 5).

Хармонија

Хармонија као музички елемент у овој врсти транспозиције најчешће представља продукцијску надградњу. То се, првенствено, односило на примере чије је оригинално извођење било вокално. У највећем броју примера је шема стандардизована T-D-T-D-T-DD-D (пример бр. 2)

Пример бр. 10

Извод из партитуре песме *Идем путем, песма с' ори*, у извођењу трубачког оркестра Милована Мића Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године

♩ = 75

Flugelhorn in B I

Tenor Horns

Helicon

Ге: Т _____ D⁷ _____ Т _____

2

Flghn. in B I

Tn. Hn.

Helicon

3

Flghn. in B I

Tn. Hn.

Helicon

Т _____ D⁷ _____ Т _____ DD D

Међутим, у примерима чије је оригинално извођење било вокално-инструментално, хармонија се посматра као елемент једноставне транспозиције. Тако се јављају и примери који започињу акордом доминанте, уместо тоничним акордом (пример бр. 7), са хармонском шемом D⁷-t-II-DD⁶₅-D⁷.

Пример бр. 11

Извод из партитуре песме *Јутрос ми је ружа процветала* (форшпил) према извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године

Музички примерак за три инструмента: **Flugelhorn in B I**, **Tenor Horns**, и **Helicon**. Темпо је означено као $\text{♩} = 76^3$. Напомена испод басовског дела: бс мол: D^7 t II DD^6_5 D^7 .

Аранжман

Песме чија је форма низање стихова/строфа (каткад и уз додат форшпил, али само у инструменталној варијанти), обично имају аранжманско решење такво да прву строфу изводе *tutti* све инструменталне групе, другу преузимају тенор хорне, са мелодијском функцијом, док би трећу поново свирали сви инструменти (примери бр. 1, 2, 7).

Пример бр. 12

Фрагмент песме *Зрачак вири кроз границе* у извођењу трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица из 1996. године

Музички примерак за трубачки оркестар са следећим деловима: **Flughn. in B I**, **Flughn. in B II**, **Flughn. in B III**, **Hn. Solo in B**, **Tn. Hn. in B**, **Helicon in F**, **Picc. Sn.**, **Cymbal**, и **BD**.

У случају нумера песама изведених у *rubato* ритмичком систему, издваја се први трубач као солиста, уз повремене наступе другог и трећег трубача (на крајевима фраза), тенор хорнисти и басиста изводе хармоније, а добошар изводи тзв. вирбл, односно тремоло. Бубњар ударима најављује хармонске промене у тенор хорнском и басовском парту. Овакво аранжманско решење има пример бр. 2.

У случају примера вокално-инструменталног изражаја, форшпили су се свирали tutti, док су строфе изводили певачи уз хармонско-ритмичку и ритмичку пратњу, некад и уз пратњу првог трубача који изводи мелодију коју пева вокални солиста. Вокални солиста је започињао, док се група певача (или један певач) у пратњи надовезивала или приликом понављања стиха или дела стиха, или у одређеном делу када први пут наступа први стих. Када наступи певачка пратња, тада наступају и сви трубачи (примери бр. 5).

У аранжманском погледу је пример бр. 6 био изведен сложеније, у различитим комбинацијама пратећих и водећих, мелодијских улога инструмената. Пре свега, трубачки састав се састоји из три трубе флигхорне, три тенор хорне, баса и бубња са чинелом. Први и трећи трубач у форшпилу свира основну мелодију, а други мелодију у комплементарном ритму у односу на првог и трећег трубача. Приликом понављања музичке реченице, сва три трубача свирају мелодију у истом ритму у двозвучима. Форшпил и музички материјал строфа су били повезани вертикално заједничким тоном.

Пример бр. 13

Фрагменти (форшпил, строфа) извођења песме *Танкосава*, у извођењу трубачког оркестра Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге из 1977. године

Јединствен пример издвајања две тенор хорне, које у двозвучима изводе одређену мелодију, а трећи тенор хорниста свира у ес-там ритму тон g^1 , као и други трубач пред крај строфе на горњој сексти, јесте нумера *Још не свиће рујна зора*, а аутор аранжмана је био Драган Кнежевић (пример бр. 3).

Пример бр. 14

Фрагменти песме *Још не свиће рујна зора* у извођењу трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга из 1992. године

Понекад први трубач може да већину нумере одсвира сам, без пратње осталих трубача, уз хармонско-ритмичку и ритмичку пратњу, као што је то случај са примером бр. 8.

Обогаћена транспозиција примера садржи различите музичко-формалне додатке, као што су прелаз, уметак, форшпил, увод и њихове комбинације. Овакви примери имају углавном вокални оригинал који помоћу транспозиције и продукцијске надградње, као и музичко-формалним обогаћењем може бити изведена вокално-инструментално или инструментално у ансамблу. Етномузиколог Димитрије Големовић наводи објашњење њихове појаве на следећи начин: „Највероватније објашњење постојања оваквих композиција лежи у пропозицијама такмичења трубача по којима су оркестри 'ограничени' на извођење само две музичке нумере, па стога ови посежу за 'мозаичнијим' аранжманом не би ли на тај начин у неком смислу повећали њихов број, и тако дали себи шансу да се боље музички истакну. Из истог разлога обе нумере, и песма и игра имају развијене уводе који најчешће нису ни у каквој музичкој вези са основном нумером, контрастирајући јој по свему, што у пракси делује веома чудно, а неретко и ружно“ (Големовић 2002, 72). Међутим, овакво мишљење је само донекле тачно, тј. аранжери то не раде из наведеног разлога, већ да би нумере које су формално и мелодијско-ритмички једноставније за извођење формално и технички усложнили и на тај начин дали прилику и првом трубачу, али и остатку оркестра да се што атрактивније представи стручном жирију и публици и тиме себи повећа шансе за награду. Међутим, обогаћење може да се јави и на нивоу хармоније и аранжмана, али искључиво код примера чија изворна верзија није вокална, већ вокално-инструментална или инструментална.

Коришћена литература:

- Големовић, Димитрије О. (1990). *Народна музика Титовоужичког краја*. Посебна издања, књига 30, свеска 2. Београд: САНУ, Етнографски институт.
- Големовић, Димитрије О. (2002). Шта и како, најважније речи савременог домаћег трубаштва. *Фолклор – магазин* (4). Београд: Арт график. 72.
- Девећ, Драгослав. (1986). *Народна музика Драгачева (облици и развој)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Јоковић, Јелена. (2018). *'Драгачево ружом ограђено': репертоар и стил извођења драгачевских певачких група лучанске општине (прилог проучавању вокалне праксе западне Србије)*. Гуча: Библиотека општине Лучани у Гучи.
- Маурхофер, Алоиз. (1997). О композиторском усвајању народне музике од доба Хердера – покушај типологије. У: Властимир Перичић (ур). *Фолклор-музика-дело*. Београд: Факултет музичке уметности. 13–26.

SUMMARY

ENRICHMENT OF THE TRANSPOSITION OF TRACKS OF FOLK SONGS IN THE ARRANGEMENT FOR TRUMPET ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY TRUMPET ORCHESTRA-PLAYING OF WESTERN SERBIA

Jelena Joković

The basis of the contemporary performing repertoire of trumpet orchestras of western Serbia is, in addition to round dances, also tracks of folk songs, in the arrangement for this type of ensemble. In order to transfer the songs from the vocal original musical expression to the trumpet orchestral, it was necessary to perform a certain type of transposition and production upgrade, given the fact that the orchestral performance is much more complex than the vocal. There are three types of transposition, of which, for this paper, the most important is the second type of transposition of song tracks, the so-called enriched transposition. It was reflected in different ways, depending on the original performance. It was, above all, presented on the musical-formal level, by adding various additions, in the form of transitions, inserts, introductions, forespices and their combinations, to the account of simple transpositions. Such examples have mostly a vocal original which, with the help of transposition and production superstructure, as well as musical-formal enrichment, can be performed vocally-instrumentally or instrumentally in an ensemble. This process of enriching the transposition was performed by the arrangers. In the modern trumpeting of western Serbia, two arrangers were the most important, and those were Dragan Knezevic and Ruse Paunovski. The reason for enriching the simple transposition and production upgrade of song tracks was to complicate songs that are formally and melodically-rhythmically simpler to perform, thus giving the first trumpet player and the rest of the orchestra the opportunity to present themselves as attractively as possible. However, enrichment can also occur at the level of harmony and arrangement, but only in examples whose original version is not vocal, but vocal-instrumental or instrumental.

Keywords: trumpet orchestra, folk song, enrichment of simple transposition, musical form.

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У КОНЦЕРТУ ЗА КЛАВИР И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР БР. 2 ВОЈИНА КОМАДИНЕ

мр Ивана Церовић

Пеђа Харт, МА

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: *Други клавирски концерт* (1978) Војина Комадине је једно од најпознатијих и најизвођенијих дјела из композиторовог опуса. Посебно мјесто заузима на босанскохерцеговачкој музичкој сцени јер његова појава потврђује присуство постмодерне оријентације и на овим просторима, што је у времену када је дјело настајало представљало праћење токова европских музичких тенденција. Одлике постмодерне уочавају се у примјени цитатности, асоцијативности и поједностављења музичког језика кроз прожимање елемената различитих стилова. У раду ће аналитичким сагледавањем *Концерта* бити указано управо на спој елемената традиционалног и савременог.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Други клавирски концерт, постмодерна.

Шездесетих и седамдесетих година прошлог вијека у свом фолклорном и изразито аванградном периоду стваралаштва Војин Комадина (1933–1997) ствара бројна дјела. Нека од њих, попут пет *Рефрена* (1969, 1970, 1972, 1975, 1976), *Ганги* за сопран и виолину (1971) или цјеловечерњег балета *Сатана* (1972), у великој мјери су допринијела афирмацији и препознатљивости композиторовог музичког језика. На формирање тог, авангардног музичког језика, велики утицај су имале посјете фестивалу савремене музике Варшавска јесен 1967, као и курсевима у Дармштаду и Келну 1969. и 1970. године, изворима тадашњих савремених струјања у музици. Међутим, као да се Комадинин однос према музичкој авангарди „сводио на свјесну употребу модерних техника ради њиховог упознавања и савладавања, а не у циљу крајњег одређења за такав музички израз“ (Čavlović, 2020: 6). Отвореност, знатижеља и потреба за кретањем и уопштено новим струјањима увијек су одликовали стваралачки нагон овог композитора. Тако крајем седамдесетих година прошлог вијека долази до неке врсте сумирања стваралачких потенцијала и дотадашњих искустава који резултирају прочишћавањем и поједностављењем музичког језика. Тај „нови“ језик јесте другачији и од фолклорног и од авангардног али истовремено садржи елементе и фолклорног и авангардног тачније свих претходних стваралачких фаза. Дјела која настају од тада па надаље одликују елементи реституције прошлости типични за постмодерни музички језик: поједностављење музичких параметара, цитатност, асоцијативност, преплитање елемената различитих стилова у различитим околностима, спој традиционалног и савременог на

најразличитије начине. Комадина се ничега не одриче већ само преобликује, или према његовим ријечима из 1984. године: „После свих истраживања и бављења структурама пожелео сам чути један најобичнији Це-дур квинтакорд. Као и у претходном периоду тај трозвук це-е-ге сам оплеменио претходним искуствима и тако створио нов однос према њему.“ (Čavlović, 1984c: 9)

Почетак тог заокрета од авангарде ка постмодерни уочен је у *IV сонати* за клавир из 1977. године. У њој се постмодернистичка оријентација огледа „у употреби цитата и асоцијативности кроз елементе различитих стилова из прошлости који се комбинују на различите начине и спајају са савременим музичким тековинама времена у којем је композитор живио и стварао“ (Церовић/Харт: 2021). Комадина у *IV сонати* као цитате користи напјеве српске духовне музике, али на исти начин као што је на другим мјестима користио фолклор или било шта везано за традицију.¹

Годину дана након *IV сонате* настаје *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, 1978. године. Исте године премијерно је изведен на Трибини у Опатији у интерпретацији хрватског пијанисте Владимира Крпана и Гудачког оркестра Радио-телевизије Сарајево са диригентом Јулијом Марићем.² Аналитичким сагледавањем *Концерта* у раду ће бити указано на спој традиционалног и савременог кроз прожимање различитих стилова, са циљем ка разумијевању и сумирању композиционих поступака, стила и језика Комадиног последњег стваралачког периода а који ће се најјасније испољити у новој једноставности деведесетих. Према ријечима композитора „...овај концерт, који нема никаквог посебног третмана изузев блиске везе са

¹ Цитати из *IV сонате* су одломци из зборника *Стара српска музика* Димитрија Стефановића из 1975. године, са драгоцјеним примјерима српских црквених пјесама из XV вијека чији су творци тројица старих српских композитора: доместик Кир Стефан Србин, Никола Србин и јеромонах Исаија Србин. *IV соната* за клавир Војина Комадине посвећена је управо кир Стефану Србину, чије су двије пјесме из поменутог зборника цитиране у овој композицији. Ово наглашавамо јер ће фрагменти црквених мелодија из овог зборника бити уочени у низу композиција који ће настати седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година прошлог вијека.

² Такође, концерт је изведен у Сарајеву 1985. године, у интерпретацији пијанисткиње Јасенке Петровић и Гудачког оркестра Радио-телевизије Сарајево под руководством Јулија Марића. Поводом обиљежавања 20 година од смрти Војина Комадине, 9. фебруара 2017. године у Бошњачком институту – Фондацији Адила Зулфикарпашића у Сарајеву, у оквиру цјеловечерњег концерта дјела Војина Комадине, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2* извели су пијаниста Златан Божута и Гудачки оркестар Музичке академије Универзитета у Сарајеву са диригентом Емиром Мејремићем. Исти оркестар са диригенткињом Белмом Алић дјело је интерпретирао у оквиру *Sarajevo Chamber Music Festival-a*, 2. септембра 2016. године (види више у Бјелобрк Бабић, *Особености третмана форме концерта и симфоније у дјелима Војина Комадине*, 2021: 98).

барокним концертом, могао би се сврстати у стилску категорију сиреализма, односно, надреализма у коме се реалистички елементи стављају у међусобно нереалан однос као што се то може приметити на сликама Салвадора Далија.“ (Čavlović, 2014: 663)

У формалном смислу *Други клавирски концерт* је грађен по узору на барокни солистичке концерте, компонован за клавир и гудачки оркестар, са три става и класичним распоредом темпа брз – лаган – брз: I *Allegro moderato*, II *Adagio*, III *Allegro leggiero*. Прожимање и супростављање елемената савременог и традиционалног у *Другом клавирском концерту* присутно је у сваком његовом сегменту, те се намеће као својеврсно правило. Први и други став су без метричке ознаке са елементима алеаторике, док је трећи став писан у двочетвртинском такту. „Однос између солисте и оркестра третиран је попут односа *tutti/solo* у барокном концерту Вивалдијевог типа (I и III став). Смјењивање наступа солисте са наступом гудачког оркестра тј. дијалогизирање, али и истовремено звучање ова два извођачка апарата (подијељених на главну и споредну улогу у доношењу тематског материјала, као и у наизмјеничној појави у различитим одсјецима) говори о концертантном надметању, али и „помирењу“ поменутих корпуса.“ (Бјелобрк-Бабић, 2021: 101).

Први став, тежиште *Концерта*, се у највећој мјери ослања на барокни манир, али већина препознатих елемената стоје у нереалном односу са околином. У форми става се уочава сличност са Вивалдијевим концертним обликом у којем се смјењују *tutti* и *solo* одсјечи (мада се могу наслутити и обриси класичног сонатног облика кроз појаву елемената друге теме, средишњих одсјека са високим степеном развојности и репризом). Почетни тематски комплекс, риторнел, је заснован на разради главе теме фуге из Бахове оргуљске *Токате и фуге де-мол*. Већ у првом одсјеку уочава се карактеристика постмодерног музичког језика односно спој традиционалног и савременог кроз типично барокну секундно-силазну секвенцу „два и по пута“ у дионици клавира, док се насупрот њој у оркестарској пратњи примјеђују поступци савремене музике. Симетричним мелодијским покретима између виола и виолончела се постепено осваја унутрашњи звучни простор између тонова почетне октаве – педалног тона а. Дионице се дијеле и доносе мелодијске покрете у стрети на кратком временском растојању, градационим наслојавањем међусобно образујући кластерска сазвучја. Ови кластери су дијатонског типа, а као тонално упориште се намеће тон а, педални тон у најнижем слоју (контрабасу) изнад кога и из кога се у слојевима виолончела и виола развија вишеглас. Тако је препознатљиви цитат главе теме у клавиру из изворног де-мола постављен у а-молско окружење. Постмодерни приступ се овдје огледа кроз заједничку примјену разнородних стилских елемената али и ревидирање авангардних поступака попут нпр. (недоследне) примјене симетрије (слојевитости) и кластера на начин на који не ремете тоналност, што је дијаметрално супротно њиховој изворној употреби.

Примјер 1

В. Комадина, *Концерт за клавира и гудачки оркестар бр. 2*, почетак првог става

У солистичкој епизоди која слиједи уочава се још једно коришћење средстава у обрнутој логици – умањени септакорд као једно од најнедвосмисленијих средстава функционалног тоналитета Комадина користи као основу за изградњу атоналног окружења кроз примјену принципа симетрије слојева. Почевши од акорда фис-а-ц-ес, по малим секундама истовремено ниже акорде у лијевој руци наниже, а у десној руци навише, услијед чега долази до судара различитих умањених септакорада којим се не може одредити смисао и тонална и функционална припадност.³ Супротан смјер низања резултира све већим раздвајањем слојева између којих је примјетна константна оса симетрије (бе-ха) што потврђује нову, посве друкчију примјену традиционалног сазвучја.

³ Паралелни низови умањених септакорада су били карактеристични за епоху романтизма, посебно за Листа и Берлиоза који су тоналитет оваквим поступцима чинили лабилнијим, док се овдје користи у другачијем контексту, са циљем постизања атоналности.

Примјер 2

В. Коадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, први став, прва солистичка епизода, стр. 2



Низ умањених септакорада прекида се пасажем у виолинама у чијем је склопу секвентни низ тетрачорада што на први поглед асоцира на традиционалне стилове. Модел је организован кроз наизмјеничну појаву фригијског и истарског тетрачорда наниже у међусобним терцним размацима – може да се посматра и на начин да љествичну структуру модела заправо чини миксолидијски молдур. Оно што је занимљивије јесте транспозиција модела за чисту квинту која сваки пут доноси синтетичку љествичну надградњу, која се шири ка бесконачности, гдје се уочава контруктивистички приступ, карактеристичан за музику двадесетог вијека. Пасаж из виолина преузима клавир доводећи до краја одсјека, са необичним третманом умањених и малих дурских септакорада у завршници. Умањени и мали дурски четворозвук, два стуба класичне хармоније и тоналности овдје су пласирани у својству атоналности. У завршници одсјека (стр. 3) која има улогу каденце разлагањем из унисона преко симетричног кретања два различита умањена септакорда долази до застоја на два мала дурска септакорда.

Примјер 3

В. Коадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, први став, прва солистичка епизода, стр. 3

Друга појава риторнела (цифра Б) се од почетног разликује тоналитетом (це-мол) као и инверзном имитацијом теме између гудача и клавира

образујући поново секундно силазну секвенцу досљедно спроведену два и по пута. Присутан је снажан регистарски и колористилки контраст (као и између готово сваке епизоде).

Цифра Ц доноси нов тематски материјал, канонски спроведен од најнижег ка највишем гласу уз сваки наредни одговор за октаву више и са примјеном слободне полифоније која је типична за музички језик Војина Комадине. Појава и карактер новог тематског материјала упућују на битематизам у класичној сонатној форми.

Наредна цифра Д доноси елементе развојног одсјека кроз сукобљавање елемената почетног тематског материјала и материјала из цифре Ц. Значајан је оркестрацијски и динамички контраст – врхунац претходног одсјека постигнут наслојавањем гласова уз велики крешендо нагло је прекинут како би нови одсјек почео субито пианом. Доминира е тоналност која, скупа са канонском имитацијом у оркестарском слоју у интервалима квинте и октаве доноси традиционалне елементе, док сукобљавање тематских материјала кроз слободни контрапункт, уз присуство полиритмије и репетитивности у клавирској дионици представљају елементе авангарде. Дакле, поново спој традиционалног и савременог!

Примјер 4

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, први став, цифра Д

The image shows a musical score for Example 4, featuring Piano, Violin I, Violin II, and Viola parts. The Piano part is marked 'legato' and 'p'. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked 'f'. The score includes two boxed sections of music, one for the Piano and one for the strings, showing a transition from a legato section to a section with a forte dynamic.

У соло одсјеку (цифра Е) који слиједи поново се уочава примјена умањеног четворозвука али са другачијим третманом кроз који се још једном потенцира атоналност. Комадина умањени септакорд овдје користи као изабрани интервалски модел који на размаку велике терце наслојава у једну вертикалу. Резултат овог наслојавања традиционалних акорада је ново сазвучје у контруктивистичком духу музике двадесетог вијека које обухвата осам различитих тонова. Акорди грађени по овом моделу нижу се (градационо, из ниског ка високом регистру) један за другим у дионици клавира а све на фону лежећег тона

е у најнижем слоју. Соло епизоду повремено пресијеца рад са материјалом друге теме који се пласира у оркестру чиме се постиже тематски, колористички и регистарски контраст.

Примјер 5

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, први став, друга солистичка епизода, цифра Е, стр. 5

Tempo rubato - pesante

Piano

Vc.
Cb.

У цијелој овој солистичкој епизоди (цифра Е) присутна је трослојност (трећи слој је педал у оркестру), а на крају одсјека се појављује ланац дурских и молских трозвука у квинтном односу који кроз секвенцу привидно доминантних односа доводе до каденце. У горњој дионици клавира су увијек молски а у доњој увијек дурски трозвуци а завршни акорд је симултани наступ регистарски раздвојених тоника бе-мола и Це-дура (цифра Е, стр. 8). На сличан начин је завршен први соло одсјек због чега се стиче утисак да се Комадина поиграва са, нарочито, каденцама одсјека, рушећи предрасуде и очекивања и доказујући како се све може (ре) конструисати другачије.

Трећи риторнел у ставу (цифра Ф) доноси познати тематски материјал у паралелном Це-дуру. Имитационо наслојавање уз формирање кластера у оркестарској дионици представља само варијанту претходног. У солистичкој епизоди овог пута се умјесто умањених четворозвука појављују мали дурски септакорди пласирани на сличан начин, кроз протупомак. На то се надовезује полифона разрада тематског материјала (цифра Г) прво у два гласа у природној имитацији, а затим се одвија градација са низом вјештачких имитација у којим учествује све више гласова и тоналитета до краја одсјека у ком се одиграва седмогласна стрета у оркестарској дионици са седам тоналитета: а-мол, дис-мол, бе-мол, е-мол, ха-мол, еф-мол и це-мол. Интересантно је да су све имитације у поларном и доминантном односу.

Примјер 6

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, први став, примјер политоналности из цифре Г

Појава четвртог риторнела (цифра X) је дословна као она с почетка, са дословно поновљеном солистичком дионицом која се прекида прије појаве другог тематског материјала и на њеном мјесту појављује се скраћен риторнел. Ова појава четвртог и петог риторнела потврђује Вивалдијев концертни облик као форму става са наговјештајем сонатног битетамизма што поново указује да Комадина не одступа од традиције. Чак је и завршна каденца убједљива, наравно опет са комбинацијом традиционалних и савремених елемената али са класичарски манирском јасном тоницом а-мола. И та тоника је први недвосмислен квинтакорд у цијелом ставу.

Први став је тежиште цијелог циклуса и у њему се проналазе готово све стилске карактеристике које ће се појавити и у наредна два става. Са једне стране јасна барокна форма уз поигравање са препознатљивим средствима класичне хармоније, издвојеним из очекиваног окружења и стављеним у сасвим други контекст, а са друге препознатљиви принципи грађе авангардне музике – слободна полифонија, алеаторика, симетрија, слојевитост, конструктивизам, али такође примјењени на неуобичајен начин, редуковани. Могло би се рећи да је начин примјене поменутих средстава био сасвим нов у времену настанка дјела. Тоналност је често само условна или уопште није присутна, нарочито у солистичким епизодама, али се на макроплану (кроз наступе риторнела) ипак може уочити донекле јасан тонални план (а-мол, це-мол, е-мол, Це-дур, а-мол). Разнородни, у великој мјери сукобљени елементи се приближавају и помирују у духу постмодерних тенденција.

II став је средњи, лагани став у форми тродјелне пјесме. У њему је искоришћен одломак из црквене пјесме *Свјати Боже* Кир Стефана Србина из XV вијека (Стефановић, 1975: 81). Цитирани напјев је

једногласан, умјерено мелизматичан и изграђен комбиновањем мелодијских формула од којих Комадина у овом ставу користи само прву, у напјеву означену словом А.

Примјер 7

Кир Стефан Србин, *Агиос о Теос (Свјати Боже)*

MS 928, 1.84 v

V

1. A - ѱ̄ - - - os o θε̄ - - - os

A - ѱ̄ - - - os ἰσ - χ̄υ - - - pos

υε α - - - ѱ̄ - - - os

Дијатонској мелодији коју доносе виоле на завршецима фраза наизмјенично се супротставља разлагање акорда полиинтервалске грађе у дионици клавира. Акорди су конструисани на начин да путем интервалског сужавања у центар, осу симетрије, смјештају завршни тон мелодијске фразе. На примјеру завршетка прве мелодијске фразе, на тону а, интервалска грађа акорда је: велика нона – мала нона – чиста квинта – чиста квинта – велика терца – умањена терца. Архаичности средњевјековне мелодије и њеној модалности супротставља се изразито савремена акордска конструкција, нетрадиционално сазвучје полиинтервалске грађе. Овакав (разложен) акорд се образује по истом принципу окруживања и сужавања око сваког наредног финалиса фразе.

Примјер 7а:В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, други став, почетак

Adagio

Pno.

разложен акорд
полиинтервалске грађе

Vla.

espress.

mf

оса симетрије

оса симетрије

оса симетрије

оса симетрије

Принцип, иако у највећој мјери садржи дијатонску лествичну грађу начелно је атоналан, а евентуалне знаке тоналитета негиране су пласирањем дванаестотонског низа у завршетку одсјека. Оно што је занимљиво је да се ова серија појављује само једном без даље разраде која би се очекивала у композиционим поступцима музичке авангарде, и не само ње. Могло би се рећи да је серија примијењена на начин надреализма и то у духу ликовне умјетности, чак надреализма Салвадора Далија. Реалном односно модалном, дијатонском моменту који претходи а и који слиједи супротставља се неочекивани, авангардни моменат, а одјек оваквог необичног споја доноси изненађење и указује на нове могућности у тражењу умјетничког израза и садржаја у тренутку настанка дјела.

Примјер 8

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, други став, дванаестотонски низ на крају првог одсјека.

The image shows a musical score for Piano, Violin I, and Violin II. The Piano part is in the bass clef and features a long, sweeping melodic line starting with a piano (*ppp*) dynamic. The Violin I and II parts are in the treble clef and feature rhythmic patterns marked with *ppp*. A bracket under the Violin II part is labeled "Неравномјерни наступи дионица".

Средњи дио доноси контраст кроз варирање елемената цитата с почетка уз доминацију квинтних сазвучја у клавирској пратњи којима се супротстављају кластерска сазвучја проистекла из симетричног кретања у виолинама. Симетрично кретање доноси реминисценцију на први став чиме се постиже дубље повезивање ставова али и супротстављање традиционалних и савремених елемената.

У оркестрацији се уочава изостанак оркестарског *tutti*ја, али се кроз читав став формално-структуралне границе јасно уочавају захваљујући контрастима инструменталних боја и регистара. Овај став по свом карактеру представља предах између два тежишта а својом тродјелном концепцијом потврђује узор у барокним формама.

Мада је то случај и са претходним ставовима, у **III ставу** полистилистика је најприсутнија. На пољу форме испољавају се одлике неокласицизма кроз чврстину и прегледност ронда, шеме А Б Ц А1/Д Б Ц А/Д1. Иако одступа од класичне шеме ронда у сваком случају је јасна кружна форма.

Неокласични стил се нарочито испољава у првом одсјеку А кроз дијатонске трозвуке разломљене у препознатљивој фигури албертинског баса у проширеној тоналности ин це и квадратним структурама. Комадина кроз тему А оживљава велики период у чијој првој осмотактној реченици тоничном сектакорду Це-дура супротставља сектакорд трећег варијантног, који додатно тоникализује увођењем преко његовог вођичног сектакорда. Повратак у тонику се одвија такође преко (полукаденце) сектакорда седмог ступња Це-дура. Идентичан

почетак друге реченице потврђује периодичну структуру, а поигравање са тоналитетима се даље развија у проширењу наставком низа медијантних тоналитета Це-дур–Ес-дур–Ге-дур–Бе-дур–Де-дур. На то се надовезује елиптични низ умањених септакорада који доводе до аутентичне каденце Це-дура (т. 25–28). Разрада тематског материјала одвија се у дионици клавира док оркестар маркира хармонске промјене. Маниристички класичарски урађена прва тема и природан прелазак у тему Б показују Комадиново велико познавање и класичних стилова у музици.

Примјер 9

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, трећи став, тема А (почетак)

У теми Б (цифра 3, стр. 19) уочава се политоналност која се постепено развија кроз градационо сустизање љествичних низова у стретама. Од унисона (Це-дур) преко битоналности у првој двогласној стрети (Це-дур, Де-дур), политоналности у другој, четворогласној стрети (Бе-дур, Ге-дур, Е-дур, Це-дур), удвајањем дионица усложњава се ток самосталних слојева (љествичних низова) који „безобзирно“ коегзистирају у напоредом току. Све се усложњава до кулминације (цифра 5) гдје се у форте динамици и хомофоном слогу појављује паралелно низање пет различитих слојева који кулминирају дијелењем гласова и коначним застојем на тоничним квинтакордима у пет различитих тоналитета.

Примјер 10

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, трећи став, тема Б
кулминација

Тематски дио Б одсјека асоцира на музику Стравинског из прве половине 20. вијека, а није случајна употреба баш дијатонских дурских љествица и завршних тоника јер овдје Комадина по ко зна који пут у овом дјелу елементе класичне музике, чак оне основне, ставља у другачији контекст и добија другачији звук.

Трећа тема Ц (стр. 20) постепено се развија кроз тремоло из унисона и има одлике недоследно спроведеног симетричног кретања тонова према оси х/бе. Солистичку дионицу прекида наступ оркестра са елементима друге теме и тремолом у басу који представља везу са темом Б као повезивање одсјека унутар става. Ту су и фрагменти симетричне грађе који представљају реминисценцију на први став чиме се дубље повезују и ставови унутар циклуса. Такође, овај одсјек доноси и контраст јер након тути прве и полифоно рађене друге теме, овдје се појављује само клавирска дионица.

У другој појави теме А високи гудачи доносе препознатљиву фигуру док се истовремено у дионици клавира јавља нов тематски материјал Д. Нова тема по свом гротескном карактеру подсјећа на Прокофјевљеву *Класичну симфонију* а њена појава ставља прву тему у улогу пратње.

Примјер 11

В. Комадина, *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, трећи став, реприза А/Д, почетак, стр.24

The image shows a musical score for the beginning of the third movement, A section, of the Concerto for Piano and Orchestra No. 2 by V. Komadina. The score is in 2/4 time and features Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabass. The Piano part has a melodic line with chromaticism. Violin I has a rhythmic pattern of eighth notes. Violin II has a simple harmonic accompaniment. Viola has a pizzicato accompaniment. Violoncello/Contrabass has a simple harmonic accompaniment.

Комадина градацију прави и на макроплану овог става јер прва тема садржи прегледност неокласицизма, друга тема вишеслојност фактуре што је битно обиљежје музике из прве половине прошлог вијека чему се супротставља атонална трећа тема која доноси одлике авангардне музике. Иако на први поглед дјелује као да је у питању класична форма, Комадина форму овог става надграђује увођењем новог тематског материјала у репризном А одсјеку, а такво супротстављање репризности и њеног негирања резултира неокласичном свјезином.

Ако авангардну фазу код Комадине посматрамо као апстрактни музички језик, у постмодерној фази која слиједи он користи конкретна музичка средства која ставља у неочекиване и нерелне односе чиме се постиже утисак надреалистичног приказа. Како је на почетку рада и наведено, Комадина се у овом концерту ничега не одриче већ само преобликује. Основним средствима тоналитета и класичне хармоније попут дурског и молског квинтакорда, умањеног и малог дурског четворозвука, као и дијатонској дурској љествици, даје другачије, атонално значење приказујући их у новом свјетлу. Наспрам асоцијација на класичне стилове у првом и трећем ставу у неочекиваном, стилски великом контрасту стоји цитат средњевјековне српске црквене мелодије у другом ставу. Коришћење цитата српске духовне музике које се уочава почев од седамдесетих година одиграће значајну улогу у постмодерној стваралачкој фази Војина Комадине која ће трајати до краја стваралачког периода. Све наведено потврђује могућност постмодерног поигравања са различитим елементима у настанку музичког дјела, чија испреплетеност и изједначеност афирмише и нов поглед на укупну музичку традицију као и „нову“ врсту музичког језика у оквиру постмодерне.

Коришћена литература

- Бјелобрк-Бабић, Озренка. (2021). *Особености третмана форме концерта и симфоније у дјелима Војина Комадине*. Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Филозофски факултет.
- Komadina, Vojin (1978). *Drugi koncert za klavir i gudački orkestar*. Partitura, rukopis.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века* (уредник Стана Ђурић-Клајн). Београд: Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/1.
- Ћавловић, Иван. (15–30. јуни 1983с). Мијенјање из дјела у дјело. *Одјек, ревија за умјетност, науку и друштвена питања*. бр. 12.
- Ћавловић, Иван. (2014). *Музички облици и стилови. Анализа музичког дјела*. Сарајево: Универзитет у Сарајеву, Музичка академија у Сарајеву, Институт за музикологију.
- Ћавловић, Иван. (2020). Композиторско-стилске мијене у опусу Војина Комадине. *Нацрт за естетику стварања. Савремено и традиционално у музичком стваралаштву I*, Источно Сарајево.
- Церовић Ивана, Пеђа Харт. (2021). Заокрет ка постмодерни у IV сонати за клавир Војина Комадине, *Традиција као инспирација 2021*, Бања Лука (у припреми за штампу).

SUMMARY

TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN THE VOJIN KOMADINA'S CONCERTO FOR PIANO AND STRINGS ORCHESTRA NO. 2

MA Ivana Cerović, MA Hart Peđa

During the seventh decade of the last century, in the work of Vojin Komadina, the creative potentials with previous experiences resulted in the purification and simplification of musical language. One of the works created at that time was the Concerto for Piano and String Orchestra no. 2 was characterized by elements of restitution of the past typical for postmodern musical language: simplification of musical parameters, citation, associativity, intertwining elements of different styles whose uniformity affirms a new view of musical tradition and the freshness of musical language within the postmodern. This paper's analytical consideration of the Concert will point to the combination of traditional and contemporary through the intertwining of different styles, with the aim of understanding and summarizing the compositional procedures, style and language of Komadina's last creative period.

Key words: Vojin Komadina, Concerto for Piano and String Orchestra no. 2, postmodern.

МАТЕМАТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ МУЗЫКИ И. С. БАХА КАК МЕТОД СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

«Никакое человеческое исследование не может быть названо истинной наукой, если оно не прошло через математические доказательства...». (Шестаков, 1981: 360)
Леонардо да Винчи «Трактат о живописи».

Дубий Андрей Андреевич
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского
кафедры баяна та аккордеона
Киев, Украина
E-mail: dubiy@ukr.net

УДК: 78.01/09

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Числовая символика музыки И. С. Баха как метод семиотического анализа. В данной статье автор поднимает вопрос взаимосвязи числа и музыки, на основании существующей в музыковедческой литературе терминологии интерпретирует Прелюдию и фугу e-moll из цикла «8 маленьких прелюдий и фуг для органа» И. С. Баха (BWV 553–560).

Ключевые слова: числовая символика, мистика чисел, философия числа, христианская нумерология, ряд Фибоначчи, Божественная пропорция.

Еще с давних времен *число* и *музыка* служили человеку теми средствами, благодаря которым он постигал и описывал мировой порядок, гармонию и величие Вселенной.

Уже в древних культурах Месопотамии (Ассирия и Вавилон), Египта и Китая *музыку* понимали как отражение *космического порядка*, царящего в природе и человеческой жизни. В VIII в. до н. э. в китайском трактате «Гуань-цзи» было дано *числовое* определение тонов пятиступенного звукоряда (Музыкальная энциклопедия, 1976, 810). В VI в. до н. э. древнегреческий философ Пифагор из Самоса открыл, что *количественно* определенный интервал лежит в основе музыкальных тонов и гармонии. Пифагорейцы абсолютизировали это открытие в своем учении о космической «гармонии сфер». На этой основе выросли пифагорейский *математический символизм* и полная суеверия *мистика чисел* (Философский словарь, 1972, 315).

Выдающийся авторитет Средневековья в области музыкальной науки Аниций Боеций (V–VI в.) говорил, что «мир создан по образу чисел и имеет, соответственно, числовую структуру» (Боеций, 1990, 337). В произведении «*De institutione arithmetica*» («Наставления в арифметике») позднеримский мыслитель, кроме специально-математического материала, представляет и компактно выраженную *философию числа*. Именно в этом произведении музыка рядом с арифметикой рассматривается им как *математическая* наука. Вся

средневековая теория музыки основывается на *математических* и космических аналогиях. По словам Хукбальда Сент-Аманского (IX в.), «гармония – дочь *арифметики*», а Маркетто Падуанскому (XIII в.) принадлежит афоризм «законы Вселенной – законы музыки». А такие средневековые теоретики, как Флавий Кассиодор (V в.) и Исидор Севильский (VII в.), непосредственно опирались на пифагорейское учение о *числах* как основах Вселенной (Музыкальная энциклопедия, 1976, 811).

Математический подход к технике искусств исповедовался и многими незаурядными мастерами эпохи Возрождения (Леон Альберти, Лука Пачоли, Альбрехт Дюрер).

В 1618 г. французский философ Рене Декарт написал теоретический этюд «*Compendium musicale*» («Основы музыки»), который посвящался *математическому* обоснованию ладов и интервалов.

Учитывая приведенные факты, неудивительно, что и во времена Баха на музыку смотрели не просто как на искусство, а на разновидность *математической* науки, о чем свидетельствует словарь расхожих музыкальных терминов И. Вальтера 1708 года. Музыка в нем определяется как «*математическая* наука, с помощью которой складывается и наносится на бумагу приятное и чистое сочетание звуков, которое после этого может быть спето или сыграно, для того, чтобы им в первую очередь подвинуть людей к усердному благоволению перед Богом, а затем – чтобы им наслаждаться и удовлетворять слух и душу» (Кандинский-Рыбников, 1989, 74). Об этой стороне баховской музыки догадывался еще Альберт Швейцер, утверждая, что произведения Баха вытекают из темы с конкретной эстетико-*математической* необходимостью, и что композитор работал как *математик*, видящий перед собой все множество вычислений (Швейцер, 1965, 155).

Поскольку «Бах был не только верующим, но и образованным в вопросах религии», и «по своей внутренней сущности принадлежал истории немецкой мистики» (Швейцер, 1965, 122–123), то чтобы понять все тонкости «*баховской математики*», необходимо иметь представление о традициях христианской нумерологии. Начиная с эпохи безжалостных гонений и репрессий первых христиан она стала, по словам блаженного Феодорита Киррского (IV-V в.), «мистическим, тайным наречием».

Библейский шифр испокон веков волновал богословов. Большое внимание *числовому* символизму уделяли александрийские экзегеты (толкователи канонических религиозных текстов). Выдающиеся христианские философы II-III веков Ориген Адамант и Климент Александрийский разработали даже специальный символично-аллегорический метод толкования священных текстов. Этим методом пользовался такой славный святитель как Григорий Нисский (IV в.).

Древние пророки и писатели стремились наделить слово сокровенным числовым содержанием, сохраняя таким образом корни древних традиций числовой мистериальности. Псевдо-Дионисий Ареопагит (VI в.) относился к числовой символике как к конкретной информационной структуре, призванной донести до человека Божественное послание. По его словам, числовая символика может реально явить мир сверхбытия на уровне бытия.

О числовой символике Священного Писания высказывались многие святые отцы и отцы церкви : Августин Блаженный, Иоанн Дамаскин, Максим Исповедник, Лактанаций, Тертуллиан, Григорий Богослов (Григорий Назианзин), Исидор Севильский, Евсевий Кесарийский, Бенедикт Нурсийский, Амвросий Медиоланский, Тихоний Африканский, Григорий I Двоеслов (Великий), Иринеи Лионский и др.

Нумерологические поиски ранних христианских мыслителей, мистиков и богословов подготовили почву для более поздних подобных исследований в различных областях человеческой деятельности, таких как философия, богослужение, теология, медицина, астрология, музыка и проч. (Неаполитанский, Матвеев, 2001: 16–22)

Чтобы понять все тонкости *баховской математики*, необходимо иметь представление о традициях *христианской нумерологии*. Согласно одной из них, любое многозначное число при необходимости приводится к однозначному путем сложения цифр (например, $444=12=3$). В математике эта операция называется извлечение цифрового корня, или правило «модуль-9» (цифровой корень всегда равен остатку от деления на 9 или результату сложения цифр).

Другая традиция связана с нумерацией букв латинского алфавита, используя которую, можно наделять символом любое имя, слово или название предмета (Симакова, 1985, 28) (Kellner, 1980a: 137–140), (Kellner, 1980b: 183–189).

Символика целого ряда священных чисел связана не только с латинским текстом, но и унаследована христианской нумерологией эпохи барокко от византийских греков.

Анализируя отечественные и зарубежные исследования *символики чисел*, мы пришли к выводу, что *число* в музыкальном тексте может быть выражено через : интервал, аккорд, количество повторяющихся (звуков, интервалов, аккордов, мотивов, структур), размер, количество тактов, количество ключевых знаков, количество тональных сдвигов (модуляций).

Приведем некую терминологию, предложенную Ю. Петровым при анализе музыкального произведения. Это *keystroke (KS)* – показатель, которым любят пользоваться западные музыковеды для обозначения числа ударов по клавишам, и «*кластерное число*» – показатель, измеряемый количественной величиной звукоряда, использованного в том интересующем нас разделе формы.

Учитывая многовековой опыт христианской нумерологии, астрологии и других мистических учений, мы хотели бы привести некоторые сведения о символике чисел.

Число 1 – символ Единого Бога, создателя Вселенной. Русский богослов и профессор математики Никольский утверждал, что «как не может быть числа без единицы, так и Вселенная без единого владыки существовать не может» (Бородин, 1975: 198). Единица ассоциируется с единичностью, цельностью, центром. Она мыслится как основа. «Единородность» Сына может также интерпретироваться единицей.

Число 2 – символ антитезы, противоречия, в частности двойственности природы Христа как жителя неба и земли, Бога и человека, символ разорванной завесы в храме после смерти Христа.

Число 3 – символ всего духовного, святой Троицы, Христова Воскресения. В сочетании с единицей (13, 31, 131 и т. д.) олицетворяет идею триединства – *tri-unitas*. Следящее за эволюцией творение око Бога вписано в треугольник Троицы.

Число 4 – символ креста, на котором был распят Иисус; символ четырех апостолов-евангелистов (Матфей, Лука, Марк, Иоанн). Четыре – число сторон света, количество стихий. В мифологии мы найдем четыре ветра, которые сопоставляют четверку со стихией воздуха. Эта стихия связана с идеей жизни (у созданных из праха людей Саваоф вдыхает жизнь). В Библии Святой Дух доносит до людей Божье откровение.

Число 5 – ассоциируется с человеком (пятиугольная звезда, в которую легко вписывается голова, две руки и две ноги). Символизирует движение, любую активность.

Число 6 – шесть дней творения. Почитается как совершенное число (2x3). Часто рассматривается в единстве с графически тождественным числом 9 – символом благодати мира. Члены возрожденческой академии, направляясь на свои интеллектуальные пиршества, стремились собираться в количестве 9 человек и хвалили Платона даже за его смерть у трапезного стола в возрасте 81 года (9x9) (Лосев, 1978: 336–337). Современники Баха вряд ли считали случайным, что трезвучие – воплощение гармонии музыкальной вселенной – в сумме своих тонов (1+3+5) имеет число 9. В христианской традиции девятка является таким символом совершения пророчества.

Числа 3, 6 и 9 рассматриваются в *единстве*, к тому же не только по тематическим мотивам. Например, в Евангелии от Марка сказано, что Христа распяли в *три* часа, в *шесть* часов наступила тьма по всей земле, которая продолжалась до часа *девятого*, когда Он испустил дух (Мф. 15 : 25–33).

Число 7 – символ семи даров Святого Духа, символ церкви и веры. Формула 4+3=7 постоянно идет рядом со скорбными, страдальческими фугами Баха и посреди остальных считается более сакральной. Семь

традиционно выступает как магическое число творчества (в семь дней Саваоф творит мир).

Число 8 – символ смерти. Графически оно воспринимается как скрученный в пространстве круг, последний же считается знаком бесконечности. Также считается знаком пророчества.

Число 9 – символ монограммы J(OHANN) – имя Баха, символ совершенства.

Число 10 – символ десяти заповедей Господа.

Число 12 – символ двенадцати колен Израилевых, двенадцати апостолов Христовых.

Число 14 – за буквенной символикой имя (BACH) символ Иисуса Христа («Агнец, как бы закланный, имеющий *семь* рогов и *семь* очей...» – Откр. 5 : 6). Сопоставляя две семерки, получаем число четырнадцать.

Число 17 – роковое число ($1+7=8$ – число, символизирующее смерть).

Число 18 – символ монограммы I. I. (IESU IUVA – Иисус помощи).

Число 23 – символ монограммы J. BACH (инициал и фамилия Баха).

Число 29 – символ монограммы I. S. B. (инициалы Баха) и S. D. G (Soli Deo Gloria – Единому богу слава).

Число 32 – символ монограммы S. BACH (инициалы Баха).

Число 36 – символ монограммы S. S. (Sanctus Spiritus – Дух святой).

Число 37 – символ монограммы CHR (Христос).

Число 40 – символ монограммы MARIA (Мария – Богородица), а также символ испытания (сорокадневный Всемирный потоп, сорокалетнее скитание израильтян в пустыне, сорокадневный пост Иисуса Христа в пустыне после своего крещения).

Число 41 – символ монограммы J. S. BACH (И. С. Бах).

Число 54 – унаследованное от византийских греков, символизирует Божий суд.

Число 58 – нем. GEIST (Дух).

Число 59 – символ монограммы GLORIA (слава).

Число 62 – символ монограммы CRUX (крест).ž

Число 68 – символ монограммы VIRGO (Дева Мария – Богородица), символ непорочности.

Число 73 – символизирует смерть Христа.

Число 79 – символ монограммы CHRISTE (Христос).

Число 89 – символ монограммы MORTIS (смерть).

Число 99 – символ монограммы IESUS IUVA (Иисус помощи).

Число 112 – символ монограммы CHRISTUS (Христос).

Число 144 – символ горы Голгофы.

Число 182 – символ монограммы IESUS CHRISTUS (Иисус Христос).

Число 444 – символ Святого Причастия.

Число 777 – Крест Господень.

888 – по греко-византийской традиции символ Христа.

Число 1746 – число слияний, смешение трех ипостасей Единого Господа – Отца, Сына и Святого Духа.

Числа также могут рассматриваться как сочетания других символических чисел. Например:

Число 632 = 79 (CHRISTE) x 8 (смерть).

Число 356 = 89 (MORTIS) x 4 (символ креста).

Число 546 = 182 (IESUS CHRISTUS) x 3 (символ Воскресения) (Петров, 1990: 5–32) (Семира, Веташ, 1997: 202–218) (Швейцер, 1965: 122–123) и т. д.

Теперь рассмотрим «Маленькую прелюдию» e-moll для органа И. С. Баха с позиции *числовой символики*.

Тональность прелюдии имеет один (1) ключевой знак. Прелюдия начинается единственной (1) половинной (2) нотой в педали (тоническая первая (1) ступень).

На второй (2) доле такта появляется пятизвучная (5) тоническая (1) вертикаль с началом тематического мотива на V ступени. **К. S.** тематического мотива равно числу **10**, которое можно интерпретировать методом счисления числом **1** ($10=1+0=1$), или сопоставлением двойки и пятерки ($10=2 \times 5$).

Развитие тематического мотива (1) в прелюдии представлено развитием двух (2) его элементов – «a» и «b».

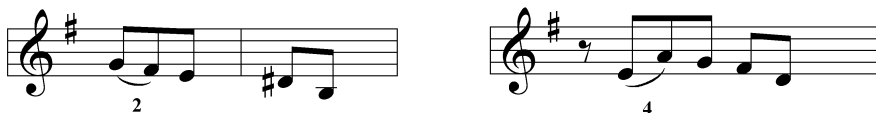
Пример 1.

Тональный план прелюдии составлен также двумя (2) тональностями: e-moll и h-moll (тоники (1) и доминанты (5)).

Мотив «a» прелюдии проводится 5 раз, а мотив «b» в измененном варианте (начальная нисходящая секунда заменена восходящей квартой, Пример 2) повторяется 16 раз, которые методом счисления дают число 7

(его можно интерпретировать числами **2** и **5**).

Пример 2.



Мотив «в» в прелюдии проходит **2** раза в виде цепи из **5** звеньев:

Пример 3.



Мотив «а» (1) составляют 2 интервала : си-ля – секунда (2) и си-соль – терция (3), которые методом счисления дают число **5** (Пример 1). **К. S.** мотива равно числу **5**. Начало и окончание прелюдии изложены **пятиголосно (5)**.

Прелюдия (1) имеет **25** тактов, которые можно представить сопоставлением чисел **2** и **5**.

Анализируя указанные моменты, мы видим доминирование чисел **1**, **2**, **5**. Зная их символику, мы можем говорить, что содержание прелюдии наполнено образом Христа, Единородного Сына, в котором объединены две природы – божественная (**1**) и человеческая (**5**).

Обратим внимание, что прелюдия изложена четырехголосно, кроме трех фрагментов (см. Примеры 1, 4, 5).

Пример 4.

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with a total duration of 888 and a structure of 8x5=40. The pattern is divided into five groups, each containing eight eighth notes. The first group is further divided into a sub-pattern of 4+2+2=8. The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. They provide a harmonic and rhythmic accompaniment to the top staff, with various rhythmic markings and fingerings indicated.

Пример 5

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a single chord. The middle staff is in bass clef with the same key signature and contains a whole note. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and contains a whole note.

Такое ощущение, что И. С. Бах, обращая наше внимание на эти особенности, хотел сообщить будущему что-то очень важное и важное для понимания данного произведения.

Учитывая то, что, по словам Альберта Швейцера, «Музыка для него (И. С. Баха. – А. Д.) – богослужение», а «искусство было для него религией» (Швейцер, 1965: 121), мы попытаемся интерпретировать эти три эпизода, пользуясь аналогией библейского текста.

1 эпизоду (см. Пример 1) отвечают слова Библии : «Сначала было Слово, и Слово у Бога было, и Бог было Слово» (Ин.1 : 1). Действительно, мы видим, что начинается прелюдия с **одной** ноты в педальном регистре, а во всех остальных голосах выписаны **паузы** (знак молчания, небытие). Поскольку нота **одна** и находится на **первой** тонической ступени, то констатируем проявление числа **1**, которое символизирует Бога – Творца Вселенной.

Далее апостол Иоанн сообщает: «Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1 : 2–3). В нотном тексте исходная нота выписана половинной продолжительностью, на которую приходится одна четвертная пауза-

«небытие» и одна четвертная «бытие» четырех других голосов. Поэтому начальную ноту можно интерпретировать единицей (**1**), по которой взяла свое начало **пятиголосная** вертикаль. Верхняя нота вертикали находится на **V** ступени и является началом тематического мотива. Поскольку число 5 символизирует движение, всякую активность, то истинно проявляются слова Иоанна : «Всё через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1 : 3).

Учитывая, что число **5** символизирует ещё и человека, то дополним нашу интерпретацию так: «И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца» (Ин. 1 : 14). И действительно, тематический мотив посредством двух своих элементов пройдёт сквозь всю прелюдию, неся в себе «благодать и истину» высокого замысла композитора.

2 эпизод (см. Пример 4) несёт в себе символы трёх чисел: **4, 5, 8**. Они соответственно означают «**крест**», «**человека**» и «**смерть**». Интересно, что эти числа объединяются в пары: **4–5** и **8–5**. А именно : **пять квартовых** ходов в басовом регистре, **пятикратное** повторение тематического мотива («**b**»), в основе которого лежит **квартовая** интонация – сочетание чисел **4** и **5**, а **пятикратная** повторяемость аккордов в верхнем регистре, сумма интервалов которого равна **восьми** – сочетаниям чисел **5** и **8**.

А если прохождение тематического мотива «**b**» рассматривать по 4 ноты, то получим сочетание всех трех чисел : **четвёрки, пятерки** и **восьмерки**. А именно : **пятикратное** повторение мотива по **четыре** ноты, сумма интервалов которого равна **восьми**. Важным для понимания этого эпизода наличие двух первых аккордов в верхнем регистре. Три звука одного сочетаются с аналогичными второго, образуя три октавы, или сопоставимое из них число **888**. По греко-византийской традиции оно символизирует Христа. А **пять** тождественных аккордов, сумма интервалов которых равна **восьми**, сочетаясь друг с другом, дают число **40**, символизирующее «испытание» (см. Пример 4).

Вывод : если все названные символы объединить воедино, то получаем смысл величайшего события человечества – крестного подвига Христа. Подвига, заставляющего благоговеть каждую душу. «Разве можно не благоговеть перед Тем, Кто, имея всю славу и силу видимого и невидимого, в окружении Ангелов, херувимов и серафимов, имея возможность, как Сам Он говорил в Гефсиманском саду, призвать больше, чем двенадцать легионов Ангелов (Мф. 26 : 53) терпит мучения нас ради людей и нашего ради спасения?» (Бл. митрополит Владимир, 1997: 342)

Постигая крестный подвиг Христа, мы осознаём глубочайшую сущность Господней Любви. «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал

Сына Своего Единородного, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3 : 16).

3 эпизод (см. Пример 5) знаменательно суммирует все содержание прелюдии тем, что сумма интервалов, составляющих пятиголосную вертикаль, равна числу 18, которое символизирует подпись самого И. С. Баха : «IESU IUVA» (Иисус помоги). Это подтверждается 18-ти разовым повторением в течение прелюдии тематической попевки (см. Пример 2) и показателем К. S. прелюдии 396, который методом счисления дает также число 18!

Очень интересно с позиции числовой символики рассмотреть также и фугу. Учитывая, что «8 небольших прелюдий и фуг для органа» И. С. Баха является циклом, фуга e-moll в нем размещена под номером 3.

Главной тонической ступенью фуги является нота «ми» («e»), которая относительно нейтрального «до» («c») стоит третьей (3).

Тональный план фуги составлен тремя (3) тональностями : e-moll, h-moll и a-moll.

Фуга имеет 72 такта, которые методом счисления образуют число 9 ($72=7+2=9$). Его можно рассматривать как трехкратное повторение числа 3.

Пример 6.



Созерцая развитие темы фуги (см. Пример 6), мы можем заметить наличие в ней математического «ряда Фибоначчи», названного именем одного из известнейших математиков средневековья – итальянца Леонардо из Пизы (Леонардо Пизанского, 1170–1240) как Фибоначчи (Fi. Bonacci, сокр. Filius Bonacci, то есть сын Боначчи). Согласно математическому определению, это такая числовая последовательность, в которой каждое третье число является суммой двух предыдущих.

Для лучшей наглядности изобразим семитактовое развитие темы фуги схематически:

Количество тактов	1	2	3	4	5	6	7
Количество нот в такте	1	1	2	2	3	3	5

1
2
3
5

Из схемы мы видим количественно нарастающую последовательность (1, 2, 3, 5), в которой легко прослеживается вышеназванный математический принцип : $1+2=3$, $2+3=5$.

Зная, что числа Фибоначчи «объясняют пропорции, симметрию и цикличность многих явлений в природе, космосе, социальной жизни и искусстве», а их соотношение «определяют пропорции человеческого тела (включая построение костной ткани и сетчатки глаза), структуру атома, расстояния между планетами Солнечной системы, закономерности таблицы Д. И. Менделеева» (Ценова, 2000: 35) и многое другое, то, обнаружив такой удивительный ряд в структуре баховской фуги, мы можем говорить о наличии в ней идеи божественной гармонии на уровне самого формообразования.

Анализируя тему фуги, мы заметим, что ее развитие происходит в течение шести тактов, а в седьмом завершается. Используя аналогию библейского текста, интерпретируем это так : «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от всех дел Своих, которые делал» (Быт. 2 : 2).

Разве не удивительно, что структура процесса Божьего сотворения мира аналогична структуре процесса баховского сотворения темы фуги!

Схематическое изображение темы фуги показывает нам, что «шесть дней творения» (шесть начальных тактов) по схожему количеству нот в каждом из них условно образуют 3 пары (образ триипостасного Бога) : два такта по одной (1) ноте – образ Отца, Единого Бога на небесах, два такта по две (2) ноты – образ Сына, двойной природы Христа, земной и небесной, и два такта по три (3) ноты – образ Святого Духа.

О Божественности построения темы фуги свидетельствует не только использованный в ней «ряд Фибоначчи», но и факт наличия в ее структуре так называемого «Золотого сечения» (по Леонардо да Винчи) или «Божественной пропорции» (по Иоганну Кеплеру), еще в эпоху Возрождения считалось проявлением высокой гармонии, размерности, утонченности. Выдающийся музыковед XX ст. Эмилий Карлович Розенов назвал золотое сечение одной из «числовых схем природной красоты» (Розенов, 1904: 2).

Для нахождения такого «Сечения» или «Пропорции» нужно разделить целое на две неравные части так, чтобы большая часть (a) относилась к меньшей (b), как целое (c) к большей (a), то есть $a : b = c : a$ (пропорция = 0,618 : 0,382).

Чтобы найти Божественную пропорцию темы фуги, подсчитаем в ней количество четвертных длительностей при заданном размере 3/4. Получаем число 21 (семь тактов темы фуги по 3 четвертных в каждом). Зная число «Божественной пропорции» (0,618), вычислим его по теме фуги :

$$\text{а) } \frac{21=1}{x=0,618}$$

$$\text{б) } x = \frac{21 \times 0,618}{1} = 12,978 \approx 13$$

Вычисления показали, что «Божественная пропорция» приходится на **13** четвертную продолжительность, которая является началом третьего (**3**) двутакта (**2**) (см. Пример 6) и одновременно кульминационной вершиной темы фуги. Если число **13** представить как сопоставление единицы (**1**) и тройки (**3**), то полученную при поиске «Божественной пропорции» числовую последовательность (1, 2, 3) можем интерпретировать образом «Воскресения (**3**) Единорождённого (**1**) Сына Божьего (**2**)», которое случилось на третий (**3**) день как Иисус «отдал дух» (Лк. 20 : 46; 24 : 46). Добавим, что мотив к кульминационной вершине темы фуги построен восходящими секундами. А по принятой символике эпохи барокко это отвечает также образу «Воскресения».

Примечательно, что такая интерпретация подтверждается показателем *K. S.* фуги **580**, который методом счисления дает то же число **13** (5+8+0=13)!

Вывод : созерцая метафизическую глубину числовых символов, извлеченных из звуковой структуры музыкальной композиции «великого мистика эпохи барокко» И. С. Баха (по Альберту Швейцеру), мы получаем содержание поразительного события христианского мира – воскресения (**3**) в третий день Бога – Сына Иисуса Христа как второй ипостаси единой Троицы. Иисуса Христа, который был еще в начале, когда Бог творил мир. И именно благодаря Ему этот мир получил бытие, спасение и надежду на жизнь вечную.

Библия свидетельствует об этом так : «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть... И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца... И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесу быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин.1 : 1-14; 3 : 14-15).

Предлагаемая интерпретация *Маленькой прелюдии и фуги e-toll* для органа И. С. Баха позволяет по-новому взглянуть на это произведение, возвыситься над обыденным и увидеть в нем глубоко религиозный и философский замысел великого Мастера. Возрождая метод математического анализа музыкального произведения, мы получаем еще одну возможность для постижения органного творчества И. С. Баха.

Использованная литература:

- Шестаков, В. П. (1981). *Эстетика Ренессанса. Антология в 2-х томах*. Т. 2. – М. : «Искусство». С. 360.
- Музыкальная энциклопедия*. (1976). Т. 3. М. : Советская энциклопедия. С. 810, 811.
- Философский словарь*. (1972) – М. : Политиздат. С. 315.
- Бозций А. (1990). *Утешение философией и другие трактаты*. М. : Наука. С. 337.
- Кандинский-Рыбников, А. (1989). *Соната К 124 как пример риторического мышления Доменико Скарлатти // Музыкальная риторика и фортепианное искусство*. – М. С. 74.
- Швейцер, А. (1965). Иоганн Себастьян Бах. М. С. 121–123, 155.
- Неаполитанский С. М., Матвеев С. А. (2001). *Библейская нумерология*. – СПб. : Институт метафизики. С. 16–22.
- Симакова, Н. (1985). *Вокальные жанры эпохи Возрождения*. – М. С. 28;
- Kellner, H. (1980a). *Das Wohltemperierte Clavier. Tuning and Musical Structure*. The English Harpsichord Magazine, vol. 26. P. 137–140;
- Kellner, H. (1980b). *The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations*. The English Harpsichord Magazine, vol. 28. P. 183–189.
- Бородин, А. (1975). *Число и мистика*. – Донецк. С. 198.
- Лосев, А. (1978). *Эстетика Возрождения*. М. С. 336–337.
- Петров, Ю. (1990). *Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавиере» И. С. Баха (1 том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха*. Вып. 109. – М. : Гос. муз. педагогический институт им. Гнесиных. С. 5–32;
- Семира и В. Веташ. (1997). *Астрология. Имя и символ*. – СПб. : Лань, 1997. – С. 202–218;
- Бл. митрополит Владимир (Сабодан). (1997). *Проповеди*. Т. 1. – К. С. 342.
- Ценова, Валерия. (2000). *Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной*. – М., Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. С. 35.
- Розенов, Э. (1904). *О применении закона «золотого деления» к музыке*. – СПб. С. 2

SUMMARY**NUMERICAL SYMBOLISM OF J.S.BACH'S MUSIC AS A METHOD OF SEMIOTIC ANALYSIS.**

Abstract: Numerical symbolism of J.S.Bach's music as a method of semiotic analysis. In this article the author discusses the issue of relationship between numbers and music and interprets Bach's e–moll Prelude and Fugue from the cycle Eight Short Preludes and Fugues for Organ (also Eight Little Preludes and Fugues for Organ, BWV 553–560) basing on the terminology existing in music criticism literature.

Keyword: numerical symbolism, mysticism of numbers, philosophy of number, Christian numerology, Fibonacci series, Divine proportion.

PRIMJENA FOLKLORNOG NAPJEVA U STVARALAČKOM PROCESU

mr Valentina Dutina

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

E-mail: valentina.dutina@mak.ues.rs.ba

UDK: 781.6

78.071.1 Dutina, V.

Originalan naučni članak

Sažetak: Folklorna riznica kulturnog nasljeđa svake zemlje je bogato izvorište autohtonog izraza i nemjerljive vrijednosti koja priozilazi iz viševjekovnog kontinuiteta i očuvanja autentičnog folkloru kao skupa najrazličitijih običaja i praksi. To neiscrpno vrelo narodnog stvaralaštva je dragocjen izvor muzičkih elemenata pogodnih za korišćenje u ličnom stvaralačkom procesu i nastojanju da se njihovim uplitanjem sopstvena muzička poetika oplemeni folklornim intonacijama. Cilj rada je prikazati načine rada sa tradicionalnim napjevom i njegovo inkorporiranje u savremeni muzički kontekst, na primjerima sopstvene muzike, i kroz prizmu ustanovljene klasifikacije mogućih vidova nadgradnje folkloru u muzičkom stvaralaštvu.

Ključne riječi: muzički folklor, tradicionalni napjev, nadgradnja folkloru, vokalna muzika, savremeni izraz.

Narodno stvaralaštvo je oduvijek predstavljalo dragocjen i inspirativan izvor različitih elemenata pogodnih za korišćenje u stvaralačkom procesu, bilo da je to riječ, rima, pokret ili zvuk, ritam, melodija, sazvučje i tome slično. Primjena folkloru u bilo kom obliku, ne znači nužno nešto anahrono, kako se to često, u javnom diskursu, površno interpretira. O tome svjedoči činjenica da je čak i u djelima autora koji govore vrlo savremenim muzičkim jezikom, folklor često prisutan na različite načine: kao prizvuk, ritmička pulsacija, zvučna boja, kroz literarni kontekst, ili jednostavno kao način mišljenja. „Ja folklorno mislim bez obzira o kojoj temi govorim, koja je muzička tema dominantna...[]...ovdje, pod ovim nebom, u ovim podnebljima, ne mogu drugačije da mislim! “Govoreći dalje o tome, Komadina navodi: „*Tri horske minijature* Maka Dizdara, baleti *Satana* i *Hasanaginica* su lično videnje baštine, folkloru, jednog određenog sadržaja o kome se ne može drugačije misliti nego sa sedimentima folkloru“ (Doliner, 1978).

Način i obim primjene folklornih elemenata znatno uslovljava i samu strukturu kompozicija u čijoj se osnovi oni nalaze. Kada se kreira originalna kompozicija, sa obrisima ili „sedimentima folkloru“, sloboda primjene najraznovrsnijih kompozicionih postupaka i sredstava u oblikovanju muzičkog toka je neograničena. U radu sa izvornim folklornim napjevom, sloboda izražavanja je znatno ograničena, naročito u uslovima kada on predstavlja osnovu muzičkog tkanja, što će se i prikazati u ovom radu. U folklornim napjevima zastupljena repetitivnost proizilazi iz njegovog narativnog karaktera i ona često može stvoriti utisak izvjesne statičnosti i jednoličnosti. Osnovno pitanje koje se, u takvim okolnostima nameće, jeste ispitivanje granica i mogućnosti određenih intervencija i kompoziciono-tehničkih postupaka unutar muzičkog sadržaja ili čak samog napjeva koji neće

narušiti njegovu izvornu svježinu ali kojim će se uspostaviti neophodne muzičke dinamike unutar muzičke strukture. Način autentičnog „grlenog“ pjevanja kojim se folklorni napjevi izvode, takođe predstavlja ograničavajući faktor u tehničkom odnosno izvođačkom smislu, jer u muzičkom toku često nije moguće ostvariti neki značajniji (prije svega linearni) kontrast unutar vokalne dionice, te se akcenat izmješta na potencijal linearne dinamike u prostoru instrumentalnih dionica ali i drugih muzičkih dinamika: ritmičke, harmonske ili kolorističke, u dobro promišljenoj i izbalansiranoj mjeri.

Prisustvo folkora u mom muzičkom stvaralaštvu je uslovljeno ličnim interesovanjem i aktivnostima, tačnije dvodecenijskim bavljenjem tradicionalnom vokalnom izvornom muzikom sa ženskom pjevačkom grupom *Rusalke*¹, koju sam osnovala još 1998. god. i sa kraćim vremenskim prekidima, vodila ansambl sve do danas. Sama ta činjenica je na neki način uslovlila i postavku tačnije strukture kompozicija koje su kreirane sa uvijek prisutnom namjerom da autentični napjev, namijenjen pjevačkoj grupi, ostane osnova muzičkog tkanja oko koje se pletu različite melodijske linije instrumentalnih dionica, unoseći potrebnu dinamiku u muzički tok ali ne narušavajući suštinu samog napjeva. U prilog takvom stavu govori činjenica da su izvorni napjevi dovoljno atraktivni da ih pretjeranim intervencijama ne treba narušavati niti značajnije mijenjati njihovu boju i ekspresiju. Iako sam izvorni napjev često stavljala u različite kontekste i izvođački aparat: instrumentalni, vokalno-instrumentalni ili samo vokalni (kombinovanje mješovitog hora i pjevačke grupe), uvijek sam nastojala da sačuvam njegovu autentičnost koja se, kao crvena nit, provlačila kroz muzički sadržaj, obrazujući tako muzičku strukturu, sličnu onoj koja nastaje u tkanju tkanina odnosno ćilima, prilikom međusobnog ukrštanja dva sistema žica – paralelne žice koje idu uzduž tkanine, takozvane „osnove“ (folklorni napjev) i sistema paralelnih žica po širini tkanine – takozvane „potke“ (svi ostali melodijski i harmonski tokovi).

„Ukoliko kompozitor pri oblikovanju djela koristi folklor, nameće se potreba za otkrivanjem porijekla tematskog materijala kao i analitičkog sagledavanja primijenjenih kompozicionih postupaka“ (Čavlović, 1989: 200–201). Čavlović dalje navodi četiri moguća vida nadgradnje folkloru u muzičkom stvaralaštvu: harmonizacija – koja može biti jednostavna i složena;

¹ „Vokalni ansambl *Rusalke* bio je među prvim profesionalnim ansamblima u BiH koji je izvodio najprije isključivo seoske srpske narodne pjesme, u njihovom tradicionalnom obliku a prema terenskim snimcima seoskog pjevanja i pomoću transkripcija. Vremenom se repertoar ansambla proširio pjesmama u kojima se primjenjuje obrada i stilizacija – kompozicioni postupci kojima se, u manjoj ili većoj mjeri, transformiše izvorni napjev. Tako su nastale kompozicije u čijem je izvođenju, pored ženske pjevačke grupe, učestvovao i različit nestandardni instrumentalni ili čak horski ansambl. Ipak, krajnji cilj autora je da se, u tom procesu transformacije i interpretacije u različitim vokalno-instrumentalnim kombinacijama, ne naruši autentičnost, duh i svježina izvornog napjeva, te dionica pjevačke grupe ostaje osnova muzičkog tkanja“ (fragment iz knjižice kompakt-diska *Bijela vila grade obigrala*, 2020. Asocijacija za promociju muzike *Arpeđo*, Istočno Sarajevo).

stilizacija – koja podrazumijeva folklorni napjev sa instrumentalnom pratnjom koja asocira na folklorne instrumente ili originalna melodija sa asocijacijom na folklor; obrada – koja podrazumijeva naglasak na tehnici a manje na mijenjanju folklornog napjeva ili folklorni motivi sa elementima originalnog; originalno djelo – sa citatima folklornog napjeva ili nekim folklornim izražajnim elementom (djela u duhu folkloru).

Sličnu podjelu u tretmanu folkloru prikazala je i srpska muzikološkinja Sonja Marinković u svom radu *Metodološke osnove analitičkog pristupa kompozicijama baziranim na folkloru* (Marinković, 2004). Klasifikacija koju ona navodi napravljena je u Zavodu za muzikološka istraživanja JAZU za potrebe projektnog zadatka *Folklor u djelima hrvatskih skladatelja*, koji je rađen u sklopu teme *Istraživanje hrvatske glazbe 20. vijeka*. Klasifikacija obuhvata sljedeće mogućnosti, odnosno stepen korišćenja folklornog materijala: 1. obrada - a) harmonizacija i b) složena harmonizacija); 2. transformacija – a) rad s materijalom i b) stilizacija; 3. citat; 4. originalna kompozicija. U prvu grupu uvrštene su kompozicije u kojima se u potpunosti poštuje „originalni zapis“ i dodaje mu se harmonska pratnja. Pod složenijom harmonizacijom se ne podrazumijeva gradacija u harmonskom jeziku već u instrumentaciji jer su tu uvrštene kompozicije za instrumentalne ansamble. Smatra se da „melodijski, ritamski i formalni okvir folklornog izvora“ sa harmonizacijom ne bivaju promijenjeni. Drugom grupom su obuhvaćeni postupci značajnije izmjene folklornog izvora, a razlikuju se po tome što se u prvoj govori o manirističkom načinu transformacije, što znači da kompozitor naglašava tehničku obradu i ne vodi računa o prepoznatljivosti napjeva, dok je stilizacija viši razvijeniji oblik transformacije. U trećoj grupi su djela za koja se nedvosmisleno zna da rade sa citatom. Naziv četvrte grupe sami autori smatraju da nije adekvatno izabran, jer su u njoj zastupljeni elementi citata, obrade i transformacije, a odnosi se na djela koja su najčešće označena kao komponovana u duhu folkloru“.

Kreiranje muzike sa inkorporiranim tradicionalnim napjevom ili samo folklornim elementima i intonacijama, biće prikazano u ovom radu, na primjerima nekoliko muzičkih numera snimljenih na kompaktnom disku 2020. godine, pod nazivom *Bijela vila grade obigrala*², u izvođenju ženske pjevačke grupe i nestandardnog instrumentalnog ansambla. Prikazaću postupke rada sa

²„Snimljene kompozicije na kompaktnom disku pod nazivom *Bijela vila grade obigrala* u sebi nose involvirane elemente folklornog nasljeđa kao citate ili samo kao prizvuk folklornih intonacija. U devet kompozicija je primijenjena citatnost izvornih napjeva srpske seoske vokalne tradicije, zapisanih na prostoru BiH (*Bijela vila grade obigrala*, Bosanska Krajina, *Zaspo mi je dragi na zelenoj travi*, zapis doseljenika iz BiH, *Rosa pade na livade*, Čajniče/Istočna Bosna), *Kraj potoka bistre vode*, sevdalinka, BiH, i Srbije: *Rasti rasti moj zeleni bore*, Homolje, *Šta se sjaji u goru zelenu* (nepoznat izvor) *Što Morava mutna teče*, zapadna Srbija, *Zamući se Božja majka*, jugoistočna Srbija). Od deset kompozicija koje se nalaze na albumu, četiri izvodi samo vokalni ansambl a preostalih šest su vokalno-instrumentalne numere.

odabranim materijalom, strukturu i porijeklo odabranih napjeva uz ilustrativne notne prikaze fragmenata nekoliko kompozicija: *Rasti rasti moj zeleni bore, Što Morava mutna teče, Zaspo mi je dragi, Šta se sjaji u goru zelenu, Rosa pade na livade*. Na njima je moguće sagledati sljedeće načine nadgradnje folklornog materijala³: obradu, stilizaciju i originalno djelo sa primjenom folklornog citata ili samo folklornim prizvukom.

Svi napjevi koji su korišćeni kao muzički materijal su izvorno jednoglasni ili dvoglasni. Neki su korišćeni u svom izvornom obliku, dok je u nekim primijenjena izvijesna nadgradnja, kojom se napjev pretvarao u troglas ili četvoroglas, a negdje i melodijski varirao i transformisao.

U kombinovanju folklornog napjeva sa instrumentima, mogu se izdvojiti dva načina njegove primjene: s jedne strane, prisutna je relativna zavisnost instrumentalnih od vokalnih dionica (koja je najizrazitija u uslovima njihovog udvajanja); sa druge strane, one su često nezavisne, a njihova samostalnost proističe iz slobodnog kretanja i međusobnog polifonogpreplitanja. Izbor načina, sredstava i mjere u primjeni tretmana instrumentalnih dionica spada u domen procjene samog kompozitora. Što se tiče strukture izabranih napjeva, zastupljeni su dvoglasni napjevi „na bas“ i „na glas“, koji su izvorno jednoglasni i dvoglasni“.⁴

Rasti rasti moj zeleni bore (Homolje) izvorno je jednoglasan napjev. Po navedenoj klasifikaciji vidova nadgradnje folkloru, ova kompozicija predstavlja obradu. Ovdje je sukcesivno plasiran od jednoglasa preko dvoglasja sa pojavom trećeg glasa, uglavnom u kadencama. Klavir na fonu dorskog modusa uvodi u atmosferu ovog napjeva a u nastavku je uglavnom plasiran kao ostinato, osim u prostoru između strofa gdje nešto izmjenjena melodija iz uvoda služi kao materijal koji povezuje melo-poetske cjeline (t. 39). Dionice harmonike i violine se polifono prepliću oko osnovnog napjeva sa mjestimičnom pojavom imitacije osnovne melodije u harmonici.

³ U skladu sa prethodno navedenom klasifikacijom Ivana Čavlovića.

⁴ Razlikuju se po mnogo čemu ali prvenstveno po starosti (Dimitrije Golemović, 1994). Seosko dvoglasno pjevanje može se podijeliti na starije i novije. Dva su osnovna oblika višeglasja – heterofonija, bordun i kao prelazni heterofono-bordunski oblik. Starije seosko pjevanje-melodije malog obima, uglavnom i netemperovane. Kao osnovni gradivni interval dominira sekunda. Novije seosko dvoglasno pjevanje – na bas je čistije, i isključivo se to dvoglasje ispoljava kroz homofoniju.

Primjer 1Valentina Dutina: *Rasti rasti moj zeleni bore* (t. 27–39), fragment

27

Vln.

S.

A.

Pno.

accord.

35

Vln.

S.

A.

Pno.

accord.

te-be_o vr-ho-ve. Pa da_gle-dam do-le_niz dru

te-be_o vr-ho-ve. Pa da_gle-dam do-le_niz dru

mo-ve. Pa da_gle-dam do-le_niz dru-mo-ve.

mo-ve. Pa da_gle-dam do-le_niz dru-mo-ve.

pp

Što Morava mutna teče (*Zapadna Srbija*), ovaj napjev „na bas“ je po vrsti balada. Izvorno je dvoglasan, a u ovoj kompoziciji se on naslojava do četvoroglasa. Postoje dvije varijante ovog napjeva: „na glas“ i „na bas“. U ovoj kompoziciji je osnovni napjev „na bas“ porijeklom iz Zapadne Srbije a porijeklo drugog napjeva koji se javlja u završnoj kodi je Donja Badanja, Jadar, Srpsko Podrinje. Po vrsti napjeva, on spada u heterofono-bordunsko pjevanje (primjer 3, početak napjeva je 60 t.). I ovaj napjev je, kao i prvi, izvorno dvoglasan te se tako i izvodi. Ova kompozicija predstavlja složeniji vid obrade. U njoj se promjene napjeva vrše na dva načina. Prva promjena

odvija se variranjem melodijsko-ritmičke strukture napjeva u vodećem a shodno tome i u pratećim glasovima (primjer 2, t. 15–19). Druga promjena izvornog napjeva odnosi se na mjestimično ubacivanje nove originalne melodije (kao i drugačije strukturiranih pratećih glasova) koja predstavlja razradu tematskog motiva (primjer 3, t. 51–60). Tekst ove balade govori o dvije sestre koje su se kupale u rijeci, i voda ih je povukla u vir, jedna je isplivala a druga se utopila. Unutrašnja muzička dinamika koja prati dramaturgiju teksta se postiže na nekoliko načina. Dinamika harmonskih sazvučja djeluje kroz nizanje različitih akordskih struktura: sekundnih i kvartnih akorada, akorada sa dodatom disonancom, nizom disonanci. Linearna dinamika se postiže polifonim kretanjem sa primjenom imitacije i smjenjivanjem različitih melodijskih linija. U pitanju su, pored osnovne, još dvije proširene varijante melodije, koje su u stalnom smjenjivanju sa osnovnim izvornim napjevom i čiji je melodijski luk razvijeniji. Koloristička dinamika se postiže smjenom dvoglasne, troglasne i četvoroglasne fature. Dinamika tonalnih promjena se, pored smjenjivanja istoimenih tonaliteta u muzičkim rečenicama, javlja i u kulminacionom dijelu, na tekst „a Todora potonula“ . Prelazak iz cis-mola u vrlo udaljeni f-mol, u t.58 podvlači riječ „potonula“ koja predstavlja dramaturški vrhunac. Inače, završni stihovi ove balade koji potiču iz narodne poezije su primjer njene izuzetne snage i ekspresivnosti:

Olivera sejo mila, idi kući, kaži nani:
Toša ti se udomila; studen kamen đuvegija,
dva bedema dva đevera, dve vrbice jetrovica,
dve ribice zaovice, sitan pesak svi svatovi.

Primjer 2Valentina Dutina: *Što Morava mutna teče* (t. 15–19), melodijsko variranje

12
kud je mut - na - - - - - aj - - - - - tuj kr - voj - na - - - - - tuj - kr -
kud je mut - na - - - - - aj - - - - - tuj kr - voj - na - - - - -
kud je mut - na - - - - - tuj kr - voj - na,
kud je mut - na - - - - - aj - - - - - tuj kr - voj - na - - - - -

17
- voj - na, - tuj - kr - voj - na - - - - - a. Ba - nja - le - se - - - - -
tuj kr - voj - na, a - - - - - a.
tuj kr - voj - na, a - - - - - a - - - - - a.
tuj kr - voj - na, a - - - - - a - - - - - a. Ba - nja - le se - - - - -

Primjer 3Valentina Dutina: *Što Morava mutna teče* (t. 51–62), fragment

51
A To - do - ra - - - - - po - to - nu - la - - - - - a To
A To - do - ra - - - - - po - to - nu - la - - - - -
A To - do - ra - - - - - po - to - - nu - la, - - - - -
A To do - ra po - to - nu la, - - - - - po -

55

do - ra - po - to - nu - la. o j - po - to - nu - la, po - to - nu - la.
 po - to - nu - la, po - to - nu - la. o j - po - to - nu - la,
 po - to - nu - la, po - to - nu - la. o j - po - to - nu - la, po - to - nu - la,
 to - nu - la, po - to - nu - la. o j - po - to - nu - la, po - to - nu - la,

59

po - to - nu - la. O - li - ve - ra - se - jo mi - la i - di ku - či ka ži na - ni, ej,
 po - to - nu - la. O - li - ve - ra - se - jo mi - la i - di ku - či ka ži na - ni, ej,
 nu - la. ej ej
 po - to - nu - la. ej

Zamuči se Božja majka (jugoistočna Srbija) jedina je kompozicija koja ima duhovni tekst a ne svjetovni. Izvorno je jednoglasni napjev a u ovoj obradi dobija još dva glasa. Unutrašnja dinamika djeluje kroz linearno suprotstavljanje melodijskih linija i suprotstavljanje homofone i polifone fature. Naime, u refrenu osnovnu melodiju (koja se i dalje nastavlja u glasu II) potiskuje nova melodijska linija koja ima ulogu prateće ali se, zbog svog registarskog položaja, nameće kao vodeća (glas I od t. 9). Melodija trećeg glasa, u strogo imitaciji, donosi osnovnu melodiju refrena. Izvjesni harmonski kontrast se ostvaruje i suprotstavljanjem prirodne i harmonske ljestvične osnove što uzrokuje različite kadence u muzičkim rečenicama u a dijelu (t. 4 i 8), kao i strogo imitacija (t. 9). Ova kompozicija takođe predstavlja složeniji vid obrade.

Primjer 4Valentina Dutina: *Zamuči se Božja majka* (t. 1–11), fragment

$\text{♩} = 210$

GLAS I

GLAS II

GLAS III/IV

Za - mu - či - se - Bož - ja maj - ka - od Ig - nja - ta

Za - mu - či se Bož - ja maj - ka, od I - gnja - ta

do bad - nja - ka, pa si ro - di - Bož - ja maj - ka - mla - dog Bo - ga

do ba - dnja - ka, pa si ro - di Bož - ja maj - ka mla - dog Bo - ga

8

Ku - ma ku - mi - Bož - ja maj - ka, ku - ma ku - mi

i bo - ži - ća. Ku - ma ku - mi Bož - ja maj - ka, ku - ma ku - mi

i Bo - ži - ća. Ku - ma ku - mi Bož - ja maj - ka, ku - ma

Zaspo mi je dragi (zapis doseljenika iz BiH) je izvorno jednoglasan napjev, koji dobija drugi prateći glas a pred kraj kompozicije postojeći napjev se smjenjuje sa novom dvoglasnom frazom. Melo-poetske cjeline se dva puta pomjeraju za polustepen naviše radi postizanja harmonske dinamike. U harmonici se najprije vrši i oktavno udvajanje koje u daljem toku, sa klavirom i violinom, prelazi u oktavnu streto imitaciju što prati vokalnu dionicu. Violina mjestimično, sekundnim pomjeranjem i primjenom predudara, proizvodi melodiju koja asocira na sviranje gusala, te predstavlja stilizaciju folklornog materijala.

U kompozicije koje predstavljaju originalno djelo sa nekim folklornim izražajnim elementom ili citatom folklornog napjeva, spadaju kompozicije: *Rusalka i mjesec*, *Šta se sjaji u goru zelenu* i *Rosa pade na livade* koja je napisana u dvije varijante i dva različita izvođačka medija: za vokalno – instrumentalni ansambl (sopran, flautu, violinu i harmoniku) i za glas i klavir. U njoj se jednoglasna melodija plasira u uvodu kompozicije (t. 1–9) i predstavlja tematsko jezgro koje se u daljem toku kompozicije transformiše i preobražava. Ona predstavlja originalno djelo sa citatom folklornog napjeva, plasiranog u uvodu kompozicije.

Rusalka i mjesec (na tekst Željka Pržulja) je kompozicija u kojoj nije primijenjena citatnost, ali je folklorni idiom naglašen primjenom folklornih melodijskih i ritmičkih intonacija. Jedina je kompozicija koja nije napisana na narodni tekst, ali je tematika vezana za folklorni kontekst odnosno svijet narodnih legendi.

Šta se sjaji u goru zelenu (nepoznati izvor) po klasifikaciji predstavlja originalno djelo sa primjenom citata folklornog napjeva. Ona ima nekoliko slojeva: ostanatna podloga u klaviru (primjer 5, t. 44), na fonu A cjelostepene ljestvice. Na njega se nadovezuje ponavljajući folklorni napjev čija je struktura nepromijenjena. Napjev se razvija u okviru f frigijskog trihorda (f, ges, as), sa smjenjivanjem vođice i prirodnog VII stupnja čime se postiže vrlo moderna zvučnost (primjer 5, t. 44). I ova ponavljajuća melodija dobija ulogu drugog ostanatnog sloja. Violina je povremeno u dijalogu sa klarinetom, ponegdje picikatom uz violu obrazuje melodijsko razlaganje a ponegdje ova dva instrumenta oktavno udvajaju dvoglasnu melodiju vokalne dionice. Harmonika i klarinet su najčešće u dijaloškom odnosu po istom principu kao i u prethodnim kompozicijama – instrumentalne dionice se dijaloški prepliću u prostoru između prethodne i naredne melo-poetske cjeline. Ovdje se tonalna dinamika postiže paralelnim tokom dva tonalna centra: in A (cjelostepena ljestvica u klaviru) i in f (frigijski trihord) u folklornom napjevu koja je do kraja u ovom suprotstavljenom odnosu. Određena unutrašnja tonalna dinamika se postiže pomjeranjem inicijalnog tona cjelostepene ljestvice sa A na ES (u klarinetu) ili npr. na F (u harmonici) te se, nadalje, F cjelostepeni transformiše u F durski tonski niz (a oni su opet potencirani kroz razlaganjedurskog trozvuka f-a-c nakon prekomjernog trozvuka f-a-cis kao derivata cjelostepene ljestvice). Dakle, to oscilovanje između F durskog i F cjelostepenog unutar kompozicije, zajedno sa paralelnim tokom f frig. i A cjelostepenog tonskog niza su načini postizanja određene tonalne dinamike, neophodne za postizanje kontrasta u jednom, relativno statičnom okruženju.

Primjer 5Valentina Dutina: *Šta se sjaji u goru zelenu* (t. 44–46), fragment

44

Cl.

S.
Oj _____ nit ku-pi-na _____ nit ku-

A.
Oj _____ nit ku-pi-na _____ nit ku

Pno.
(8)

Accord.
con vibrato
mf

Vln. I
pizz.

Vla.
pizz.

Detailed description of the musical score: The score is for a fragment of the piece 'Šta se sjaji u goru zelenu' by Valentina Dutina, measures 44-46. It features seven staves. The Clarinet (Cl.) part is mostly rests. The Soprano (S.) and Alto (A.) parts have vocal lines with lyrics: 'Oj nit ku-pi-na nit ku-'. The Soprano part includes a 'gliss.' marking. The Piano (Pno.) part consists of a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment. The Accordion (Accord.) part has a melodic line with 'con vibrato' and 'mf' markings. The Violin I (Vln. I) and Viola (Vla.) parts play pizzicato accompaniment.

Rosa pade na livade (Čajniče, BiH) je napisana u dvije varijante i dva različita izvođačka medija: za vokalno–instrumentalni ansambl (sopran, flautu, violinu i harmoniku) i za glas i klavir. U njoj se jednoglasna melodija plasira u uvodu kompozicije (t. 1–9) i predstavlja tematsko jezgro za dalju transformaciju i preobražaj.

Primjer 6Valentina Dutina: *Rosa pade na livade* (t. 1–9), folklorni napjev kao uvod

Rubato (♩=85)

Soprano

Piano

S.

Pno.

Allegro giusto
♩=288

S.

Pno.

grazioso

Zaključna razmatranja

U radu sa izvornim napjevima, primjenjivala sam različite pristupe, kako bih uspjela da, s jedne strane, zadržim njihovu autentičnost, dramaturgiju i osnovni kvalitet, a istovremeno da njihovu statičnost transformišem u izvjesni dinamički proces. Navešću neke osnovne principe u radu sa njima.

Odabir tretmana folklornog napjeva je u skladu sa njegovim karakteristikama. Napjev *Zaspo mi je dragi* ima potencijal ponavljajuće ritmičke figure sa asocijacijom na kolo ili obrednu igru, te je u skladu sa tim on tretiran sa primjenom njegovih transpozicija radi postizanja gradacije i unutartonalne dinamike, uz specifično „guslanje“ na violini, radi postizanja zanimljive zvučne boje. Za razliku od njega, napjev *Bijela vila grade obigralaje* u potpunosti ostao nepromijenjen. Razlog tome je opet njegova arhaičnost koja zvuči vrlo moderno pa je i pristup takvom materijalu bio usklađen sa tom njegovom karakteristikom.

Ukoliko napjev ima savremenu zvučnost (kao što su načelno heterofoni napjevi), onda i muzička sredstva koja se koriste u njegovom tretmanu trebaju biti upravo na toj liniji modernog prizvuka. Ako je napjev dovoljno atraktivan, instrumentalne dionice kreirane su tako da dodatnim intervencijama ne narušavaju taj kvalitet. One se imitaciono prepliću ili udvajaju melodijske linije sa ciljem nijansiranja zvučne boje. Njihov aktivniji dijaloški odnos se, po pravilu, odvija u pauzama između melopoetskih cjelina napjeva i one su nosioci različitih muzičkih dinamika u uslovima kada je to potrebno.

Svi napjevi su, po pravilu, koncipirani kao melo-poetske cjeline u kojim se na istu ponavljajuću melodiju samo mijenja tekstualni sadržaj. Kao takve, one mogu da se tretiraju na različite načine. Mogu se upotrijebiti u svom izvornom (ponavljajućem) obliku kao ostanatni sloj u okviru višeslojne fakture. Ponavljajući melodijski obrazac je takođe pogodan za primjenu minimalističkog koncepta koji bi mogao postati i primjereni stilski okvir kompozicije.

U uslovima *a capella* izvođenja samog napjeva, linearna dinamika se ostvaruje kontrastom osnovne, nadograđene i varirane melodije ili međusobnim polifonim kretanjem. Tome treba dodati i značaj dejstva harmonske i tonalne dinamike kao i kolorističkog nijansiranja zvučne boje.

U kompoziciji *Što Morava mutna teče*, samo za pjevačku grupu, narativnost, melodijska i ritmička jednoličnost napjeva, zahtjevala je složeniji vid obrade kao što su: nadogradnja napjeva, njegovo proširenje, motivski rad i kombinovanje njegovih različito strukturiranih izvornih varijanti (novije pjevanje na „bas“ i starije pjevanje „na glas“).

Svaki folklorni napjev ima svoj potencijal, boju, fizionomiju i njegove karakteristike imaju presudnu ulogu u odlučivanju o tome koja će sredstva i „alate“ kompozitor izabrati u radu sa njim i u kojoj mjeri. Pitanje doživljaja ili viđenja, a potom i tretmana samog napjeva je sasvim lično i subjektivno, te se tako treba i posmatrati.

Literatura:

- Čavlović, Ivan. (1989). Umjetnička transpozicija muzičkog folkloru u djelima Vlade Miloševića. *Folklor i njegova umjetnička transpozicija*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 199–209.
- Doliner, Gordana. (1978). *Čovjek i vrijeme*. Emisija TV Sarajevo: intervju sa Vojinom Komadinom.
- Dutina, Valentina. (2020). *Bijela vila grade obigrala*. Kompakt-disk, Istočno Sarajevo: Asocijacija za promociju muzike Arpeđo.
- Маринковић, Соња. (2004). Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору. *Традиција као инспирација 2004*, Бања Лука: Академија уметности. 136–150.

SUMMARY

APPLICATION OF FOLK CHARM IN THE CREATIVE PROCESS

Each folk melody has its potential, color, physiognomy and its characteristics have a crucial role in deciding which means and "tools" the composer will choose to work with it and to what extent. The question of experience or seeing, and then the treatment of the melody itself, is completely personal and subjective, and that is how it should be viewed. In an attempt to preserve the authenticity, dramaturgy and basic quality of the melodies and at the same time transformation of their statics into a certain dynamic process, different approaches have been applied. The paper lists and explains some basic principles used in the creative process.

Key words: musical folklore, traditional melody, folklore upgrade, vocal music, contemporary expression.

REDEFINISANJE ŽANRA OPERE I SAVREMENI PRISTUP PERCEPCIJI MUZIKE U OPERI *LOENGRIN SALVATOREA ŠARINA*

dr um. Dorotea Vejnović
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti Novi Sad
E-mail: teavejnovic@hotmail.com

UDK: 78.01/08
78.071.1 Sciarrino, S.

Pregledni naučni članak

Sažetak: U ovom radu autorka u prvi plan stavlja analitički pristup delu Loengrin, italijanskog kompozitora S. Šarina (Salvatore Sciarrino). Prvi deo rada predstavlja uvod u ideju monodrame Loengrin. Drugi deo je analiza glavnih segmenata opere kroz koju se predstavlja savremeni pristup kompozitora perceptivnom iskustvu slušalaca. Uz analizu kompozicionih postupaka i rada sa orkestarskim bojama, autorka analizira tehničke aspekte izvođenja opere. U poslednjem delu rada strukturalna analiza obuhvata tok monodrame na makroplanu, a analiza kompozicionih postupaka obuhvata interpretaciju intervencija kompozitora na zvučnim bojama, i predstavlja korak u sagledavanju redefinisanja tradicionalnog žanra i percepcije publike.

Ključne reči: opera, analiza, savremena kompozicija, Šarino, Loengrin.

Uvod

Salvatore Šarino (Sciarrino) rođen je u Palermu 1947. godine. Premijera opere *Loengrin* (Lohengrin, Azione invisibile per solista, strumenti e voci) održala se 15. januara 1982. godine u Milanu. Kompozitor je ovo delo kasnije preradio, i druga verzija je doživela premijeru u Katancaru 1984. godine. Libreto za operu je kompozitorova adaptacija priče *Loengrin, sin Parsifala* iz zbirke kratkih priča pod nazivom *Moralne bajke*, Žila Laforga.

Opera traje oko pedeset minuta i u svojoj drugoj verziji koncipirana je kao radio drama. Ovo delo je porudžbina od strane italijanske radio-televizije RAI, i dobija nagradu 1984. godine. *Loengrin* stoji na granici između muzičkog teatra, opere, i radiofonske opere, i sam Šarino u partituri definiše *Loengrin* kao – *azione invisibile per solista, strumenti e voci* – nevidljivu akciju za solistu, instrumente i glasove. Šarino pokušava da stavi ovu operu u red onih ostvarenja koja se nalaze na granicama još neistraženih polja operске forme.

Scena je veoma skromna i nenametljiva, bez kostima i scenografije, i ostavlja više prostora za moć zvukova - *teatralnost zvuka*, kao i interpretaciju i maštu gledalaca. Kompozitor ne definiše i ne predviđa scensku prezentaciju jer su zvukovi i muzika, po rečima Šarina, sami po sebi dovoljno teatralni.

Intervencije na libretu

Lohengrin sin Parsifala je poema u prozi koja evocira uspomene i predstavlja mitove, arhetipove i klišeje zapadne kulture kroz vid parodije. Prva bitna komponenta ovog teksta je spajanje mita sa svakodnevnim životom. Mit prolazi kroz filter parodije i provokacije, a svakodnevne teme su izbačene iz

svog uobičajenog konteksta. Druga bitna komponenta ove priče je san, i on je ključan tematski element. Priča se odvija u senci, sanjivo i nadrealno, i za snove se vezuju sukcesije simbola. Priča govori o tuzi zbog nemogućeg odnosa, osećaju krivice, i nedostižnoj čistoći duha i tela protagonistkinje.

Kompozitor preuzima originalni tekst i transformiše ga. Jedan od najupadljivijih intervencija Šarina na tekst Laforga je inverzija sleđa događaja (Primer 1).

Primer 1

Tabela sa komparacijom delova teksta

Ž. LAFORG		S. ŠARINO	
Prvi deo		(Pesma labuda)	Prolog
	C) Čekanje	A) Bračna noć	Scena I
Drugi deo	D) Dolazak L.	B) Beg Loengrina	Scena II
	A) Bračna noć	C) Čekanje	Scena III
	B) Beg Loengrina	D) Dolazak L.	Scena IV
		(Psih. klinika)	Epilog

Upoređivanjem teksta Laforga i adaptacije Šarina uočava se da kompozitor odlučuje da stavi ranije bračnu noć, pre Elzinog iščekivanja na obali mora. Na taj način dobija se nepodudaranje sa originalom, jer čekanje Loengrina zapravo je čekanje njegovog povratka, a ne dolaska, kao u originalnoj verziji. Postavlja se pitanje da li je zapravo čekanje na obali mora flešbek događaja koji se desio pre nego što je i počela radnja, ili je možda čekanje zapravo početak halucinacija, koje su rezultat očaja Elze.

Epilog u bolnici je zapravo obrt same radnje, i na određeni način umnožava interpretativne mogućnosti i stavlja akcenat na dvosmislenost događaja.

U odnosu na linearnost naracije originalnog teksta, Šarino otvara jedan paralelni svet mogućih interpretacija. Upravo je ova svojevrsna igra vremenima (vremenskim tokom), i dvosmislenost u redosledu radnje veoma bitan element ovog dela i nešto na šta autor stavlja veliki značaj u konstrukciji forme.

Druga intervencija je to što su obe uloge date jednom liku, ženskom glasu - Elzi.

Koncept tišine

Celokupan opus kompozitora pokriven je dinamičkim gestom koji u svom konkretnom obliku u notaciji predstavlja nepogrešivo stilsko obeležje ovog kompozitora (primer 2). Ovaj gest ima istu formu kao naš dah, puls, i smenjivanje udaha i izdaha. Autor veruje da muzika ima sposobnost da fiziološki uključi slušaoca.

Postepeni prelaz od tišine do zvuka i ponovni povratak u tišinu je materijal na kojem se zasnivaju gotovo svi glavni motivi.

Primer 2

Dinamička oznaka prelaska iz tišine do zvuka i povratak u tišinu



Kompozitor pokušava da pojavu čulnog opažanja dovede do krajnjih granica i kontradiktornosti. Jedan od načina da to postigne je insistiranje na percepciji *nečulnog* na mestu gde se stapaju zvuk i tišina. Autor smatra da njegova muzika treba da nas oslobodi ustaljenih šema slušanja muzike. Slušanje treba da oslobodi um i da dopusti da tišina raste unutar čoveka koji je spreman da sluša. Pošto apsolutna tišina ne postoji, čovek na taj način upoznaje sebe i postaje svestan različitih percepcija sebe samog. Ona predstavlja povećanje osetljivosti, senzibiliteta, jednog drugačijeg načina odnosa prema svetu.

Elzin glas

Dramaturgija opere je smeštena u telo i psihu protagonistkinje i oslikava se putem njenog glasa. Pretpostavka dela ove vrste jeste da se glas i telo koncipiraju kao jedan univerzum, odnosno instrument. Introspektivno kretanje koje sledi, odražava spoljnu sredinu i stvara iluzionistički, monstruozi pejzaž duše protagonistkinje Elze. Veliki deo muzičkog materijala za operu nastao je iz fragmenata Šarinovih eksperimentalnih snimanja proširene izvođačke tehnike glasa Gabriele Bartolomei, koja je prva interpretirala ulogu Elze u Šarinovoj operi *Loengrin*.

Vokalna deonica se ne sastoji samo iz pevanja, koje stupa na snagu tek na kraju opere, ili iz recitovanja teksta koje je svakako prisutno. Partitura je puna uzdaha, kašljanja, šumova i zvukova proizvedenih usnama i jezikom, zatim plača, zevanja i cijukanja. U partituri postoji tekst, koji je u fragmentima koji su podeljeni na nekoliko uloga, i koji su deklamovani od strane protagonistkinje na različite načine. Svi zvukovi proizvedeni na instrumentima su ozvučeni, a glumica ima sistem mikrofona oko usne duplje tako da može da proizvodi i najmanje šumove, a da oni budu čujni od strane gledalaca. Ova tehnika omogućava da se čuje i najsuptilniji zvuk, kao tihi udah ili udar jezikom o nepce. Sami zvuci ove vrste naglašavaju nejasnoću samog izvora zvuka. Na ovaj način kompozitor sa namerom stvara nedoumicu u gledaocu, i navodi ga da se pita da li je izvor zvuka telo Elze ili je izvor zvuka *spolja*.

U notaciji postoje dve linije za deonicu protagonistkinje, koje predstavljaju orijentaciju za dubinu ili visinu zvukova i tonova. Oni koji su

napisani ispod druge linije su najdublji, i u toj lagi je govor Loengrina, dok su simboli ispisani iznad prve linije znak za visoke zvukove.

Različite karakteristike zvukova su poredane hronološki, po vremenu pojavljivanja u partituri:

Scena 1

1. Dah, kao udaljeni lavež
2. Zvuk proizveden zatvorenih usta, kao gugutanje
3. Krrrr, kao grlica
4. Kašljanje, kao lavež koji je blizu
5. Piskav grleni zvuk, kao cijukanje
6. Udarci zubima o zube, kao udaljeni galop
7. Uzdah

Scena 2

1. Mehurići pljuvačke, kao kapi koje odjekuju
2. Spori glisando na nepomičnim usnama, kao flaša koja se puni
3. Zvuk vetra, dahtanjem
4. Pljuvačka između zuba i usana, usta zatvorena, kao zvuk noktiju po listu ili valjanje po blatu
5. Zevanje
6. Jecaji, iz daljine
7. Zvuk proizveden zatvorenih usta, glisando, kao cviljenje

Scena 3

1. Dah, kao talasi mora, i udarci grla kao vetar po peni mora
2. Pucketanje jezikom, kao otkucaji
3. Plač i smeh, zvuk kao jak lavež

Pored ovoga, protagonistkinja upotrebljava brzu i eksplozivnu deklamaciju teksta, naglašava nagle prekide tekstualne fraze i muzičkog toka, uključuje opsesivna ponavljanja i nagla ubrzanja muzičkog toka. Elzina fraza se konstantno prekida govornim, a ne pevanim stihovima. Govor Elze je podeljen u dve psihičke dimenzije – dimenzija identiteta, karakteristična za srednje dubok ton u kojem Elza govori u prvom licu, i dimenzija drugih glasova, odnosno svih ostalih glasova koji predstavljaju likove u operi *Loengrin*. Posebno glas Loengrina karakteriše dublji ton, koji je ozbiljniji od svih ostalih. Prvosveštenik se takođe izvodi glasom u ovoj lagi. Stiče se utisak da Elza ne može da pronađe svoj identitet među svima koji je okružuju. Ljubavna svađa između Elze i Loengrina, koji stvara Elza sa dve različite intonacije glasa, u partituri je predstavljena slovom *L* kad nastupa Loengrin, i tehnički je zahtevna za izvođenje.

Ime Elza je izgovoreno mnogo puta u različitim intonacijama. Gubitak identiteta je tipičan znak ludila, i stiče se utisak da se protagonistkinja na svojevrsan način *troši* i nestaje u opsesivnom ponavljanju svog imena.

Kompozitor kroz celu partituru daje naznake o boji glasa – sporo, glas bolesnog starca, zli glas itd.

Većinu odseka kompozitor tretira ametrično i deonice nemaju podelu na taktne crte. Da bi se dobilo precizno fraziranje, kompozitor koristi vertikalne linije koje povezuju momente ulaska glasa sa nastupima instrumentalnih deonica. Glas predstavlja određenu vrstu okidača odnosno prekidača, svojevrsni *input* za nastupe instrumentalnog ansambla.

Primer 3

Scena 1, str. 7, glasovni input kao signal početka fagota

The image shows a musical score for Example 3, titled 'Scena 1, str. 7, glasovni input kao signal početka fagota'. The score is written for several instruments: Fagot (Fg.), Cr. (Klarinet), Tr. (Truba), Trbn. (Tromboni), and Elsa (vocal). The vocal part (Elsa) has lyrics 'solo colpi di lingua' and 'solo colpi di lingua' with musical notation. The instrumental parts (Fg., Cr., Tr., Trbn.) show complex rhythmic patterns, including tremolos and percussive effects. The score is marked with '4/4' time signature and 'pp' dynamics.

Neke od neuobičajenih instrumentalnih izvodačkih tehnika koje se koriste u instrumentalnom ansamblu opere su sledeće:

- intenzivni tremolo u flažoletima gudača
- udari jezikom u fagotu i oboi
- trileri u flažoletima na jednoj noti od dva različita harmonika u flauti i klarinetu
- *jet whistle* u flauti koji se dobija snažnim duvanjem u usnik
- disanje u flautu koje se dobija udahom i izdahom direktno u glavu instrumenta

Otkucaji srca, glasovi monsturoznih ptica i insekata predstavljaju dočaravanje nadrealnog noćnog predela uz pomoć samog glasa protagonistkinje. Unutrašnje i eksterno, po rečima autora, odražava jedno drugo, tako da postoji eksternalizacija duše kao i internalizacija *spoljašnjeg*.

Ovo *šizofreno* neprestano kretanje između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta, nerazdvojivo je od svih muzičkih elemenata opere i dezorijentiše slušaoca čija misao konstantno oscilira između unutrašnjosti, u kojoj je fokusiran i sam sluh, i spoljašnjosti, koja predstavlja kritičko-analitički sud. Slušalac je, po rečima kompozitora, u lavirintu igre ogledala, i postoji sumnja da je i njegov

fiziološki sistem, sa svojim šumovima i pokretima, koji je sličan Elzinim, takođe deo performansa. Analiza vokalnih i instrumentalnih proširenih tehnika izvođenja i nestandardnih tembralnih efekata pokazuje stalnu podelu između interne – fiziološke, i spoljašnje-naturalističke dimenzije, koja je u ulozi opisa pejzaža i spoljašnjeg prostora.

Primer 4

Scena III, str. 95, lajtmotiv otkucaja srca u fagotima

The image displays a musical score for Example 4, titled 'Scena III, str. 95, lajtmotiv otkucaja srca u fagotima'. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cr. (Trumpet), and Tr. (Trumpet). The bassoon part (Fg.) is the central focus, featuring a rhythmic motif of eighth notes that resembles a heartbeat. This motif is repeated across several measures, with dynamic markings such as (pp), f, and sf. The score includes various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. A circled '3' is placed above the first measure of the bassoon part. The overall structure is complex, with multiple layers of instrumentation and dynamic contrast.

Forma prozora

Kompozitor kroz svoj stvaralački rad na operi insistira na tome da vreme ne postoji bez subjekta koji percipira to vreme, i da se nikad ne radi o vremenu i prostoru kao nečemu što je objektivno. Isto tako, prostor je način da se subjekat postavi u odnosu na realnost koja ga okružuje. Na toj temi se bazira celokupna koncepcija percepcije i memorije i upotrebe istih u izgradnji muzičke forme. (Carattelli, 2006: 320)

Pojmove diskontinuiteta, prekida, interferencije, multipliciranosti ugla posmatranja, i momentalni pristup odsecima koji su udaljeni u vremenu i imaginarnom prostoru, autor koristi da konstruiše koncept *forme prozora*. Jedan od najvažnijih perceptivnih efekata ove forme sastoji se iz mogućnosti da se poveže radnja koja je prekinuta više puta, koristeći slične asocijativne elemente. Ovo čini vrstu imaginativne *polifonije dimenzija i vremena*. Za Šarina polifonija je multidimenzionalnost, zamišljeno preklapanje paralelnih

dimenzija na jednom jedinom planu – vremenskom, ako je u pitanju muzička umetnost. Svest ih prvo prepoznaje, a zatim povezuje. (Carattelli, 2006)

Diskontinuitet i prekidi elemenata su nešto objektivno, strukturalno, ali je njihovo vezivanje kroz slične dimenzije subjektivno. Tehnika koja dozvoljava pristup fragmentima koji se vezuju za različite dimenzije vremena i prostora je ono što kompozitor naziva, preuzimajući termin iz kinematografije – tehnikom montaže.

U prologu pod nazivom – *Kroz otvoren prozor*, povezuju se paralelne dimenzije. Jedna je nagoveštaj halucinacija Elze čiji uzrok se otkriva pred kraj opere, a druga je psihičko stanje protagonistkinje. Svaka od ovih dimenzija je podeljena na unutrašnje i spoljašnje elemente: unutrašnjost i spoljašnjost svadbene vile, sobe na klinici gde je Elza smeštena, kao i prethodno spomenuta unutrašnjost i spoljašnjost samog tela protagonistkinje. Zahvaljući tehnici baziranoj na montaži, radnja trenutno prelazi iz jedne dimenzije u drugu i ostavlja gledaocu da je pozicionira u prvi plan ili u pozadinu. Priča je dvosmislena, i gledalac treba da spoji delove celine i proizvede zaključke tako što će situacijama u operi dodeliti *koeficijent stvarnosti*. Svako za sebe treba da odredi da li se radi o flešbeku, snu ili halucinaciji, kako bi ponovo izgradio i definisao logičan redosled i vreme događaja, ponovo strukturisao interni prostor, daleko od ludila i mentalne konfuzije koja je karakteristična za protagonistkinju.

Partitura je jedna vrsta slagalice za gledaoca. Rekonstrukcija radnje je komplikovana jer svaki muzički fragment pripada dimenzionalnom nivou sa drugačijim koeficijentom stvarnosti. Kao rezultat ovakva rekonstrukcija predstavlja složenu i *višedimenzionalnu formu* u kojoj su fragmenti događaji koji se, po rečima autora, simultano dešavaju kao vrsta punktualističke polifonije potencijalnih planova. (Carattelli, 2006)

Šarino ovo sa razlogom definiše kao formu prozora, gde se pravi paralela sa operativnim sistemom, koji u isto vreme aktivira više tekstualnih planova, i stavlja jedan u prvi plan a ostale u pozadinu. Radi se o diskontinuitetu, o prelomima koji označavaju kraj jednog fragmenta i podražavaju pojavu naglog i neočekivanog pojavljivanja i promene svesti Else (i gledaoca) iz jednog dimenzionalnog stanja (i svesti) u drugo.

Prolog je mesto gde ove dimenzije konvergiraju, u meri u kojoj sadrže glavne *muzičke objekte* (termin koji označava specifične tembralne elemente kojima su data značenja u odnosu na to da li predstavljaju unutrašnji svet protagonistkinje ili spoljašnji svet i scenografiju).

Sledi pregled nekoliko glavnih motiva i izvodačkih tehnika, koji učestvuju u stvaranju *objekata* kao i funkcija fature u instrumentalnom ansamblu, za dočaravanje određenih situacija i stanja iz libreta:

1. Labudova pesma dobijena kroz linije tremola flažoleta u flauti
2. Flažoleti u gudačima koji doprinose okruženju životinjskih predstava
3. Zvona, ključ interpretacije i simbolizam psihičkog poremećaja - *akustička trauma*

4. Izobličen zvuk multifonika u duvačima koji naglašavaju fiziološki efekat kao reakciju na udare zvona u akustičkoj percepciji koja je unutrašnja dimenzija Elze
5. Isprekidano dahtanje u glasu, koje nastupa između dve korone, prekida muzički tok, uvodi gledaoce u fiziološku dimenziju kao unutrašnji element, odnosno talase mora kao indikaciju muzičkog slikanja spoljašnjeg sveta u kojem se protagonistkinja nalazi.

Primer 5

Prolog, str. 3, multifonici u oboi, klarinetu i fagotu

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The score is written in a single system with three staves. It features complex, multi-measure rests and rhythmic patterns, illustrating the 'sussulti' effect. The notation includes various dynamics like *p* and *sim.* (sustained), and includes markings for breath and articulation.

Specifično dahtanje – *sussulti* Elze, koji su prikazani u sledećem primeru treba da predstave dramaturški prelaz iz jedne situacije u drugu, oni naglo prevode radnju iz sna u javu i predstavljaju svojevrsne signale za gledaoce, koji su važan element u procesu razumevanja dramske radnje.

Primer 6

Scena 1, t. 18, dahtanje – *sussulti* u deonici glasa Elze

The image shows a musical score for Elsa's vocal line. It features a complex, multi-measure rest and rhythmic pattern, illustrating the 'sussulti' effect. The notation includes various dynamics like *p* and *f*, and includes markings for breath and articulation. The lyrics "che. e. l. l. e. z. z. a" are visible below the staff.

Prva scena, koja se odvija u dvorištu svadbene vile, po mesečini, predstavljena je prozračnom fakturom i specifičnim svetlim tembrom, koji podseća na *Pesmu labuda* iz prologa. Prvu scenu karakteriše tonsko slikanje pejzaža, dok u drugoj sceni ambijent treba da predstavi unutrašnjost vile. Sledi kapljanje vode proizvedeno glasom Elze i svađa između dvoje ljubavnika.

Metamorfoza jastuka u labuda i beg Loengrina predstavljaju centralno mesto, osu simetrije opere. Podvučeno je uzvikom - *mio buon cuscino*, slično kao prvi usklik i *sussulto*, koji otvara prvu scenu. Usklik i *sussulto* treba da

aktiviraju memorijsku vezu koja omogućava publici da uđe u trag redosleda događaja i pretpostavi dimenziju u kojoj drugi usklik možda zapravo dolazi pre prvog u vremenskoj rekonstrukciji.

Ponovno javljanje muzičkih elemenata koji su se javili ranije (povratak zvona iz prologa) su u korespodenciji sa drugim *sussulto-m* i potvrđuju ovaj tip ciklične percepcije. Treća scena počinje trilerima flažoleta u klarinetima, tehnikom koja kao tonsko slikanje predstavlja metaforički zrake meseca na morskoj obali. Analizom tonske građe, note u klarinetu su upravo one iz motiva zvona i predstavljaju efekte akustičke traume sa početka, odjeke koji su ostali da trepere u ušima Elze, kao rezultat prethodnog odjeka zvona. Između dva susedna elementa, zvona i zujanja u ušima, postoji odnos uzroka i posledice koju karakteriše hipoteza različita ili komplementarna u odnosu na linearni tok naracije. Ovo drugo, podržava se činjenicom da je triler flažoleta podsećanje na pevanje labuda na kojem Lohengrin odlazi ostavljajući Elzu. Lohengrin dakle ostavlja Elzu, ali može se protumačiti i kao da nije još uvek stigao da je spase. Uzrok ludila je beg ljubavnika, ali je moguće i da je upravo ludilo izazvano zvonima ono što potvrđuje čekanje – sanjivo i halucinatorno.

Ponavljanje motiva zvona iz prologa, kombinovano sa lajtmotivom jastuka predstavljaju jasan dokaz za mogućnost premeštanja dramaturških fragmenata u trenutno logičan sled događaja, dok se posmatra tok opere. Zujanje u ušima nije eksterni predmet percepcije protagonistkinje, već zaglušena od zvona, ona to deformiše u svom ludilu. Publika *ulazi* u um Elze, u njenu unutrašnju percepciju.

Treća scena prikazuje šizofreniju proganistkinje, njenim opsesivnim ponavljanjem imena *Elza*, i u tome se vidi njen gubitak identiteta. Njeno ime se postepeno gubi i postaje samo zvučna senzacija.

Četvrta scena je klinička realnost glavnog lika. Prelazi se u tonsko slikanje unutrašnjosti tela Elze, u samu fiziologiju, gde se pronalaze ritmovi disanja (flauta) i srčani ritam (oboa, klarinet i fagot). Oni predstavljaju emotivno stanje i stanje uma u kojem Elza priziva sanjalački i očajnički svog ljubavnika. Publika je fokusirana na interno psiho-fiziološko stanje čiji ritmovi su usporeni u poređenju sa eksternim događajima iz prethodne scene. U finalu vitez dolazi na belom labudu praćen pesmom, u kojoj Elza i publika ponovo proživljavaju traume prošlosti.

U epilogu se dešava obrt i pretvaranje vile u psihijatrijsku kliniku. Moguće je napraviti poređenje sanjalačke metamorfoze jastuka u labuda sa stvarnom metamorfozom – svadbena vila se pretvara u kliniku.

Elza peva jednoličnu detinjastu pesmu. Pesma je sve samo ne ohrabrujuća jer se insistira na melodijskom obrascu motiva zvona gde odišu psiho-akustičke traume, preraspoređene u ovoj dramaturgiji percepcije.

Primer 7

Epilog, str. 127, deonice klarineta i glasa Elze

The image shows a musical score for the Epilogue, page 127, featuring the Clarinet and the voice of Elza. The score includes staves for Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trbn.), and Voice (Elsa). The Clarinet part has markings for "sempre sim. - dandosi l'uno all'altro riposo" and "più p. pass.". The voice part has lyrics in Italian: "ment - che sul - le provin - ce fran - qui - le! Gioia della biancheria pu - li - ta come se qua - ran - ta la set - ti - ma - na".

Zaključna razmatranja

U makro-formi može se uočiti da je Lohengrin izgrađen kroz tehniku montaže - putem memorijskog povezivanja muzičkih elemenata na osnovu diskontinuiteta i naizmeničnog nastupanja odseka između kojih se nalaze prekidi u radnji. U Loengrinu ova formalna strategija ima zadatak da imitira asocijativne puteve svesti i memorije. Svaki fragment pripada pravcu koji slušalac doživljava kao ostatke, kao prekide, integrišući trenutke u odsustvu zvuka, odnosno tišini.

Svaki fragment ima prostorno vremensku dimenziju, svoj sopstveni pravac, sopstveni nivo naracije i dramaturgije, svoju skalu opisa fiziološkog stanja. Planovi prostor-vreme, sa formom prozora se vezuju direktno, bez prelaza.

Tri nastupa dahtanja - *sussulto* u deonici glasa imitiraju pojavu ili nestajanje svesti Elze iz svojih snova i iznenadnu pojavu njene kliničke stvarnosti.

Šarino se okreće procesu uključivanja gledaoca, tako što proučava zakone i dinamiku percepcije, da pokrene mentalno angažovanje gledaoca. Zapravo on raspoređuje muzičke elemente imajući u vidu zakone kojima um, zahvaljujući memoriji, organizuje i oblikuje događaje, način na koji ih povezuje i stavlja u određene odnose. Pomoću dramaturške strategije i muzičke forme, kompozitor uključuje gledaoca u proces komponovanja i tumačenja radnje, i gledalac je taj koji odlučuje o (vremenskom) redosledu

činjenica, uzročnim vezama i stepenu realnosti onoga što se odvija u glasu i naraciji protagonistkinje.

Pokrenut da razmrsi klupko sopstvene interpretacije, gledalac se nalazi u situaciji da mora da odluči o nivou na koji postavlja ono čemu prisustvuje, a da ne primeti da je zapravo i on deo *nevidljive akcije*, deo pejzaža koji otvara Elzin glas.

Identifikacija subjekta i objekta i njihova međusobna fuzija u kojoj zapravo leži definicija mentalnog rastrojstva, predstavlja sadržaj i okvir Lohengrina.

Postoji i druga verzija Loengrina pod nazivom *Dizajn bašte zvuka* (Disegni per un giardino sonoro) koja je nastala 2004. godine, i u kojoj svaki zvuk doživljava svoju transformaciju posedujući dvojnika u elektronskom zvuku. U ovoj verziji postoji i radikalna scenska koncepcija u kojoj publika šeta kroz park svadbene vile. Ovo učvršćuje spremnost kompozitora da promišljeno vodi publiku kroz mentalni lavirint svoje junakinje, Elze.

Korišćena literatura:

- Carattelli, Carlo. (2006). *L' integrazione dell' estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una composizione dell' ascolto*. Trento: Universita degli studi di Trento.
- Sciarrino, Salvatore. (2002). *Carte da suono*. Roma-Palermo: Cidim/Novecento.

SUMMARY

REDEFINITION OF THE OPERETIC GENRE AND CONTEMPORARY APPROACH TO MUSIC PERCEPTION IN SCIARRINO'S OPERA LOHENGRIN

Dorotea Vejnović

In this paper, the author brings to the fore an analytical approach to the opera Lohengrin by the Italian composer Salvatore Sciarrino. The first part of the paper is an introduction to the idea of the monodrama Lohengrin. The second part is an analysis of the main segments of the opera, which describes the composer's contemporary approach to the perceptual experience of the listeners. Along with the analysis of compositional procedures and work with orchestral timbres, the author analyzes the technical aspects of performing the opera Lohengrin. In the last part of the paper, structural analysis includes the progress of monodrama on a macro level, and the analysis of compositional procedures includes the interpretation of composer's interventions on vocal and instrumental timbres, and presents a step in redefining the traditional genre and audience perception.

Key words: opera, music analysis, contemporary composition, Sciarrino, Lohengrin.

STILSKE KARAKTERISTIKE KLAVIRSKIH KOMPOZICIJA KOMPOZITORA VOJINA KOMADINE

Dr Merima Čaušević

Univerzitet u Sarajevu

Pedagoški fakultet

Odsjek za razrednu nastavu,

Odsjek za predškolski odgoj,

Odsjek za edukaciju i rehabilitaciju

E-mail: mcausevic@pf.unsa.ba

UDK: 786.2:78.071.1 Komadina, V.

Pregledni naučni članak

Sažetak: Kompozitor Vojin Komadina ima istaknuto mjesto u razvoju bosanskohercegovačke umjetničke muzike: kao kompozitor opusa od preko 200 djela, ali i kao pedagog iz čije kompozitorske škole su ponikli mlađi naraštaji kompozitora u Bosni i Hercegovini i regiji. Značajno mjesto u bogatom kompozitorskom opusu Vojina Komadine imaju djela za klavir kroz solistička, kamerna i orkestarska djela. Cilj ovog rada je prikazati glavne stilske karakteristike kompozicija za klavir solo i dva koncerta za klavir i gudački orkestar metodom analize i sinteze i komparativnom metodom. Rezultati su pokazali pojedinačne stilske osobnosti klavirskih kompozicija i posredno ukazali na stilski pluralizam kao suštinu muzičkog jezika kompozitora Vojina Komadine.

Ključne riječi: kompozitor Vojin Komadina, klavirsko stvaralaštvo, stilski pluralizam.

Uvod

Vojin Komadina (1933–1997) je svoj životni i stvaralački put vezao za Bosnu i Hercegovinu iako je rođen u Hrvatskoj (Karlovac), a posljednje godine života proveo u Srbiji i Crnoj Gori (Čavlović, 1984, 1999; Komadina, 1990; Čaušević, 2016; Bosnić, 2021; Бјелобрк Бабић, 2021). U BiH je došao krajem pedesetih godina XX vijeka, tačnije 1957. godine, ostavljajući trajan pečat u bosanskohercegovačkoj (bh.) umjetničkoj muzici. Kompozitorski opus od preko 200 djela obuhvata različita muzička područja: muziku za djecu, instrumentalnu i vokalnu, orkestarsku/simfonijsku/kamernu, elektroakustičku, te scensku muziku (Čavlović, 2011, 2017; Čaušević, 2016; Бјелобрк Бабић, 2021). Posebno mjesto u solističkom, kamernom i orkestarskom stvaralaštvu V. Komadine imao je klavir, i to već od prvih radova u periodu školovanja i studiranja (*Svita za klavir*¹, *Sonata za violinu i klavir*²), potom dječijih horova uz klavir u periodu ranog pedagoškog iskustva

¹ Partiture prvih kompozicija za klavir solo iz rane stvaralačke faze (Бјелобрк Бабић, 2021), znane kao *Svita za klavir* komponovana 1954. godine i *Prva sonata za klavir* komponovana 1957. godine (Čavlović, 1984; Čaušević, 2016), autorici rada nisu bile dostupne u vrijeme intenzivnog istraživanja o muzici za klavir u Bosni i Hercegovini.

² “Emisijom Radio-Beograda 16. septembra 1954. godine označen je početak umjetničkog rada i djelovanja Vojina Komadine. Tog dana su u eter i javnost potekli prvi zvuci iz njegove umjetničke i kompozitorske radionice. Bili su to zvuci dva stava

u Srednjoj muzičkoj školi u Tuzli (Бјелобрк Бабић, 2021). Kasnije je neka od najznačajnijih i najinteresantnijih djela V. Komadina posvetio upravo klaviru i pojedinim izuzetnim pijanistima toga doba kao što su Vladimir Krpan (1938) i Aleksandra Romanić (1958) (Čaušević, 2016). Njegova klavirska djela izvodile su i druge bh. pijanistice, Milica Šnajder Huterer (1938), Dunja Košanin Dimitrijević (1945) (Komadina, 2017), dok je Bartolomej Stanković (1988) jedan od rijetkih mlađih bh. pijanista koji dužnu pažnju posvećuje klavirskom stvaralaštvu bh. kompozitora na koncertnom repertoaru, pa tako i djelu V. Komadine. Iako nije predmet ovog rada, važno je istaknuti i pedagošku djelatnost V. Komadine (Zulić, 2021), ravnopravno komponovanju, jer je taj segment djelovanja V. Komadine posebno značajan u odgajanju mlađih kompozitorskih naraštaja u BiH³.

Analitički pristup klavirskom stvaralaštvu V. Komadine

Evolucijski put kompozitorskih stremljenja V. Komadine u izvjesnoj mjeri je poznat, a cilj rada je eksplicitno ukazati na stilska obilježja klavirskog stvaralaštva što je pokazala analiza kompozicija za klavir solo i klavir sa orkestrom.

Zbirka kompozicija za klavir pod nazivom *Za mlade* ima ukupno dvanaest kompozicija raspoređenih u unutrašnje cikluse. To su: *Uspomene (Časovnik, Meca, Stara pesma, Igra)*, *Srđanu – Pjesma i Igra*, *Dva menueta*, *Pet preludijuma*. Menueti su oblikovani kao složene trodijelne pjesme, a ostale klavirske minijature prilagođene za djecu imaju oblik jednostavne trodijelne pjesme tipa a b a₁ (sa ili bez ponavljanja). Manja odstupanja od ove klasične sheme izražena su u prva dva preludijuma koji su građeni kao niz od tri varirana mala perioda, te u trećem koji ima prelazni oblik pjesme a a₁ b a₁. Harmonijski jezik je tonalitetan (u vidu akorda terčne građe), ali kompozitor koristi i disonantne akorde što je vidljivo iz kombinacija različitih intervala (sekundno-kvartne-kvintne strukture). Melodija je jasna, dijatonska i dječija, sa jednostavnom ritmičkom podlogom. Jasne formalno-harmonijske konture govore o komponenti klasike u analiziranoj zbirci kompozicija za klavir solo V. Komadine.

Svite za klavir (u izvođenju autora), drugog stava *Sonate za violinu i klavir (...)*". Čavlović, 1984: 76.

³ Dvojica najpoznatijih kompozitora iz kompozitorske škole V. Komadine su Asim Horozić (1958) i Vojislav Ivanović (1959).

Primjer 1V. Komadina, *Za mlade, Pet preludijuma, 1*, t. 1–8

Andante recitativo

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet of eighth notes. The bass line provides harmonic support with chords. The second system continues the melody with a quintuplet of eighth notes, followed by a quarter note, and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The bass line continues with chords and some eighth-note patterns.

Naredna zbirka od četiri kompozicije, *Folk sonorics*, je izgrađena već primjenjivanim tradicionalnim i ograničenim aleatoričkim kompoziciono-tehničkim postupcima. Atonalitetni muzički jezik je kontinuiran, a programski naziv zbirke vjerovatno proizlazi iz primjene intervala sekunde i kvarte, specifičnih zbog prisustva u folklornoj tradiciji bh. podneblja, ali koje su isto tako karakteristične i uobičajene u savremenoj muzici. Intervalske konstelacije produciraju različite akordske strukture koje daju specifičnu boju i raspoloženje. Prva kompozicija može se okarakterisati homofonom jer se iz brojnih akorda povremeno izdvaja melodijska fraza naizmjenično u dvjema dionicama. Druga kompozicija ima karakter etide iz tri dijela u kojoj je postavljen tehnički problem poliritmije. To je očito u prvom dijelu iz asimetrične podjele metričke jedinice na tri i pet dijelova (triola prema kvintoli), u drugom odsjeku još i šest dijelova, zatim u vrlo malim i postepenim pomacima (uglavnom sekundama). Drugi dio kontrastira fakturno: iznad osmotonskog klastera kreće melodija, prvo jednoglasna, a kasnije u tercama koje prerastaju u tercne akorde, odnosno kvartsektakorde. Pretpostavka je kompozitorova inspiracija u narodnoj tradiciji različitih vrsta napjeva ili je možda išao još dalje, sve do vremena nastajanja prvih oblika višeglasja. Kraj drugog dijela upućuje na ponavljanje prvog, čime se forma može uslovno okarakterisati kao složena trodijelna. Treća kompozicija postavlja problem ukrasa, praltrilera i mordenta. Poznato je da su ovi ukrasi imali naročitu primjenu u doba baroka. Međutim, ukrasi (ovakvi i slični) su relativno česti i u bh. seoskoj vokalnoj praksi. Četvrta kompozicija je konstruktivistička, sastavljena od melo-ritmičkih fraza koje se prema kompozitorovim uputama „slažu“, a sa ciljem uvježbavanja triole i djelimično

kvintole. Kompozitor je dakle, kroz melodijske i ritmičke obrasce koji su značajno prisutni u folklornoj muzici, a koje je on spontano inkorporirao u umjetničku muziku, nastojao riješiti i neke tehničke probleme pa su ove kompozicije djelimično instruktivnog karaktera.

Primjer 2

V. Komadina, *Folk Sonorics*, 2, t. 1–3

Andante

Ciklus *Pet preludijuma* / *Aleksandri Romanić*, za klavir, kompozitor je i kroz sami naslov posvetio istaknutoj bh. pijanistici Aleksandri Romanić. Preludijumi su komponovani ekspresionističkim muzičkim jezikom koji podrazumijeva ravnopravnost svih tonova, ali bez posebne organizacije. Ipak, kompozitor V. Komadina u prvom i drugom preludijumu „operiše“ melodijskim nizovima od devet tonova kao muzičkom građom:

O_I: cis e ges a c¹ d¹ f¹ as¹ b¹

R_I: b¹ as¹ f¹ d¹ c¹ a ges e cis

Primjer 3V. Komadina, *Pet preludijuma – Aleksandri Romanić, 2, početak*

Osnovni i retrogradni oblik su lančano vezani polaznim tonom „cis“ i završnim tonom „b¹“ koji su centri osovine. Nizovi nisu fiksirani i u daljem toku neki od tonova devetotonskog niza bude zamijenjen jednim od tri preostala tona iz potpune hromatske ljestvice. Kompozitor potpuno slobodno, po unutrašnjem nahodaenju raspoređuje muzičku građu, sugerišući njeno korištenje na savremen način. Ekspresionistička struktura akorda zajedno sa djelimičnim aleatoričkim postupcima daje posebno mračan ugođaj trećem preludiju, a slični sadržaji su i u ostalim preludijumima.

Jedna od najizvođenijih kompozicija iz opusa kompozitora V. Komadine (Komadina, 2017) jeste *Refrain IV za klavir*, „Nijemo glamočko kolo“, komponovan 1975. godine, a posvećen je istaknutom hrvatskom pijanisti i klavirskom pedagogu Vladimiru Krpanu. Kompozitor V. Komadina u refrenu „obrađuje“ narodno kolo sa karakterističnim ritmičkim obrascem. Iz cijelog bića ove kompozicije izvire duh glamočkog podneblja i njegovog folklornog idioma. Djelo je trodijelno oblikovano, ali se ipak ne može predstaviti klasičnom shemom. Razlog je djelimična primjena aleatorike i povremena ametrična notacija. Glavni dijelovi forme su određeni na osnovu upotrijebljene kompozicione tehnike, tradicionalne ili savremene, i muzičke građe. U glavnim dijelovima su prepoznatljivi manji odsjeci sa određenim specifičnostima. Klasična notacija u kombinaciji sa savremenom djelimično omogućava numerisanje taktova, te se povremeno može govoriti o dužini dijelova oblika. Prvi dio traje 96 taktova i ima tri odsjeka, ne računajući metrički neodređen uvod, koji predstavlja pedal u daljem toku ovog dijela (prvi i drugi odsjek). Odsjeci se međusobno razlikuju po tempu, metrici i melodijsko-ritmičkim događanjima. Refren oživljava sa šesnaest *tenuto*

otkucaja tona c^2 kome se na sedamnaesti otkucaj pridružuje novi ton u intervalu male sekunde (h^1). U 7. t. njima se pridružuje i gornja mala sekunda (cis^2) pojačavajući melodijski tonus i nagovještavajući dalji melodijski tok. Novim naslojavanjem sekunda obrazuje se klaster u konstantnoj ritmičko-melodijskoj kombinaciji sve do kraja prvog odsjeka u 27. taktu. Drugi odsjek započinje novim metričko-ritmičkim i melodijskim obrascima čija je baza i dalje interval sekunde sa priključenjem intervala male i umanjene terce. Do kraja odsjeka kompozitor obrađuje materijal kroz variranje kao jedan od načina motivskog rada. Ovaj odsjek i dinamički kontrastira, kako prethodnom tako i sljedećem odsjeku. Treći odsjek donosi potpuno nove ritmičke kombinacije sa kvartno-kvintnim intervalskim strukturama i klasterima. Ritmički obrazac $1^3/4$ sa početka odsjeka (t. 60) nametnuo se poput ostinata. Nakon nekoliko varijanti ostinatnog ritmičkog obrasca, prvi dio ovog refrena završava ravnomjernim pulsiranjem četvrtina zaokruženih jednotaktnim ostinatnim ritmičkim motivom.

Glavni kontrast u kompoziciji je ostvaren u srednjem dijelu koji je aleatorički koncipiran. Kompozitor je na zadane melodijske obrasce dao potpunu slobodu na polju ritma, metra i artikulacije. Broj tonova u melodijskim grupama se kreće od 2–14 sa ambitusom najviše do čiste kvarte i uz postepene pomake. Vrhunac muzičkih zbivanja je u trećem, posljednjem dijelu gdje se uspostavlja autohtoni ritmički obrazac nijemog glamočkog kola sa melodijskom nadgradnjom u intervalu umanjene terce/decime i dviju naslojenih kvarti u razmaku sekunde.

Primjer 4

V. Komadina, *Refrain IV za klavir „Nijemo glamočko kolo“*, početak trećeg dijela Allegro, t. 8–12

The image displays a musical score for the beginning of the third section of 'Nijemo glamočko kolo' by V. Komadina. The score is in 3/4 time, marked Allegro and mf. It consists of two systems of music. The first system shows a piano part with a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line with eighth notes and rests. The second system continues the piano part with a similar rhythmic pattern and a melodic line with eighth notes and rests. Both systems include dynamic markings and articulation symbols.

I ovaj dio ima tri odsjeka koji su gotovo dramski koncipirani. Kako je i očekivati, u zadnjem odsjeku se još jednom potencira problem – obrada ritmičkog obrasca Glamočkog kola, kroz nova melodijska rješenja: već

„starim“ naslojenim kvartama pridružuju se mali durski septakordi u oktavnim skokovima, uz stalno naslojavanje novih sekundnih akorada koji se postepeno pretvaraju u višezvučne klastere potvrđujući odrješena prethodnih problema. O ovoj kompoziciji I. Čavlović (1949–2021) kaže: „(...) *Refren IV* 'obrađuje' *Nijemo glamočko kolo*, folklornu igru karakterističnu prije svega po ritmičkom obrascu. Pregnantni ritmički obrazac (toliko glasan) postaje osnovni elemenat na kojem se gradi Refrain IV. Ritam je ovdje metafora toka, istrajnosti, snage, oslobođenje onoga skrivenog i prividno zatomljenog u folklornom iskonu.“ (Čavlović, 1984: 83).

Još jedan „refren“ za solo instrument, odnosno klavir, i isto tako inspirisan folklorom jeste *Refrain VI „Lindó“*. Novo narodno kolo iz mediteranskog podneblja koje je djelimično blisko onom glamočkom, ponovo je u centru pažnje kompozitora V. Komadine jer kao da nešto iskonsko u ritmu veoma privlači ovog kompozitora. Ili je to, možda, intenzitet emocija sabijenih na tako mali prostor ritmičkih obrazaca čiju žestinu i bilo može shvatiti samo istančano osjetilo. I u ovoj kompoziciji V. Komadina je kombinovao klasičnu i savremenu, često ametričnu notaciju za izražavanje svojih poimanja linda. Gradivni materijal su i ovdje sekunda i kvarta koje odlično „prikazuju“ opori zvuk življenja na otvorenom, u stalnoj borbi sa iskonskim iz koje s vremena na vrijeme izmili blagost. Koncept je upravo takav: dinamični prvi dio (*Andante*) smjenjuje drugi dio (*Allegro moderato*) u kojem se, iako variran, osjeti ritmički puls linda.

Primjer 5

V. Komadina, *Refrain VI „Lindó“*, početak drugog dijela *Allegro moderato*

The musical score shows the beginning of the second part of 'Allegro moderato'. It is written for piano (p) in 4/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line of eighth notes, while the lower staff (bass clef) features a more complex rhythmic pattern with dotted notes and rests. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the dynamics are marked 'p'.

Treći dio ostvaruje kontrast najviše na polju melodije koja je sada tema. Kompozitor je svoju muzičku zamisao oblikovao u nekvadratičan period sa uvodom:

Tabela 1

V. Komadina, *Refrain VI „Lindo“*, početak drugog dijela *Allegro moderato* – Formalna dispozicija

Dio	Uvod	I rečenica	II rečenica
Takt	1–3	4–9	10–14
Struktura	3 (1 1 1)	6 (2 1 3)	5 (2 1 2)

Statični melo-ritmički obrazac uvoda u vidu pedalnog tona e¹ ima funkciju ostinata kojem se „harmonijska“ podloga usložnjava od jednog tona (e¹) do višezvučnih klastera, postepenim dodavanjem sekunda.

Primjer 6

V. Komadina, *Refrain VI „Lindo“*, Andante, t. 4–14

Lirska melodija, njena gipkost, ni u jednom trenutku ne ostavlja slušaoca ravnodušnim i pored stalnog ponavljanja. Tome svakako doprinosi već pomenuta pratnja koja se sa završetkom melodijskog obrasca pretvara u hirovite pasaže asimetrične podjele metričke jedinice na deset dijelova. Konačna potvrda ukupnog doživljaja narodnog kola linda, eho lijerice i komandi kolovođe po čijim se naredbama djevojke i momci raspoređuju, data je u posljednjem dijelu označenom novim metričkim stanjem i tempom. Slično prethodnom refrenu, kompozitor dinamičkom gradacijom i accelerandom postiže euforičan kraj u kojem zaokružuje svoje viđenje linda.

Vojin Komadina je komponovao i dva koncerta za klavir i orkestar do 1992. godine⁴. *Koncert za klavir i orkestar br. 1* je diplomski rad V.

⁴ Autorica je istraživala umjetničko muzičko stvaralaštvo te analizirala djela za klavir nastala u BiH u periodu 1945–1992 godina.

Komadine nastao 1960. godine. Ovaj koncert je pisan za simfonijski orkestar, čiji sastav varira između malog i velikog simfonijskog orkestra. Naime, klasičan sastav je proširen (do četiri horne, harfa, bas-klarinet samo u drugom stavu, od udaraljki sa neodređenom visinom zvuka upotrijebljene su činele, vojnički doboš, veliki bubanj i tam-tam, dok je od udaraljki sa određenom visinom zvuka upotrijebljen samo ksilofon), ali ne u dovoljnoj mjeri da bi bio tačno *a tre*. Koncepcija koncerta je klasična, trostavačna: *I. Allegro moderato*, *II. Andante moderato*, *III. Allegro con brio*. Prvi stav ima klasičan sonatni oblik sa kadencom (Tabela 2):

Tabela 2

V. Komadina, *Koncert za klavir i orkestar br. 1* – Shema prvog stava

Dio	Ekspozicija	Razvojni dio/ kadenca	Repriza
Struktura	Uvod, I tema, most, II tema, završna grupa	I tema, II tema	Uvod, I tema, dio mosta, završna grupa
Takt	1–139	140–277	278–377

Kako je iz sheme uočljivo, ekspozicija je potpuna, ali jednostruka. Nakon uvoda (t. 1–9) koji počinje sukcesivnim izlaganjem motiva buduće prve teme, najprije u grupi limenih duhačkih, a potom u grupi drvenih duhačkih instrumenata, slijedi izlaganje prve teme. Solo truba, uz pratnju gudača, donosi prvu temu (t. 10–17) u obliku klasične velike rečenice, a klavir se nakon nekoliko taktova uključuje u izlaganje prve teme.

Primjer 7V. Komadina, *Koncert za klavir i orkestar br. 1, I, prva tema, t. 10–17*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 10-17) shows the piano soloist (Tr. I) playing a melodic line in the right hand, marked *solo* and *mp*. The left hand of the piano soloist has a bass line with *pizz.* and *p* markings. The orchestra (Vni. I, Vni. II, Vle., Vc., Cb.) provides accompaniment. Vni. I has a rhythmic pattern, Vni. II is marked *col Vni I*, Vle. is silent, Vc. and Cb. have bass lines with *pizz.* and *p* markings. The second system (measures 18-24) shows the piano soloist continuing the melodic line. The orchestra continues with similar textures, with Vc. and Cb. marked *arco*.

Melodija prve teme (t. 24–31) je osnažena gornjom oktavom u dionici desne ruke, i praćena razloženim kvintakordima sa kvartom umjesto terce, u dionici lijeve ruke. Slijedi most (t. 31–63) u kojem klavir izvodi pasaže i figure. Tonalitet prve teme je, prema notiranim predznacima, c–mol ili Es–dur, ali je tema u F tonalitetu (F–dur sa miksolidijskom septimom). Tonalitetna neodređenost je nastavljena u mostu kroz mnogobrojne alteracije.

Druga tema (t. 64–107) u suprotnosti je sa prethodnom: karakterno (prva je, i pored staccata, raspjevana, svijetla i izlivena u komadu, druga je mračna i rastrzana), metrički (I. tema je u 2/4 mjeri, a II. tema u 3/8 i 2/8 mjeri),

fakturno (I. tema je homofono urađena, a II. tema polifono), harmonijski (II. tema je u in G tonalitetu, također sa alteracijama).

Primjer 8

V. Komadina, *Koncert za klavir i orkestar br. 1, I*, prvi odsjek II. teme, t. 64–69

U drugoj temi su uočljiva tri odsjeka sa različitom melodijskom građom: prvi odsjek t. 64–69, drugi odsjek t. 70–83, treći odsjek t. 84–107. Završna grupa je izgrađena od melodijske građe druge teme.

Razvojni dio ima pet odsjeka u kojima se naizmjenično obrađuje materijal prve i druge teme. U suprotnosti sa klasičnim oblikovanjem je solistička kadenca u razvojnom dijelu. Potpuno ametrična klavirska kadenca je umetnuta između t. 226–227, a izgrađena je na: pasażima razloženih velikih durskih septakorada u razmaku male sekunde, figuracijama, nizovima tonova koji imaju impresionističku boju, hromatskim ljestvicama. Nakon kadence slijedi završni odsjek razvojnog dijela sa melodijskom građom druge teme.

Repriza je varirana i kraća u odnosu na ekspoziciju. Skraćenje je izvršeno u mostu i drugoj temi, a završna grupa je potpuna. Neobično je da je repriziran i dio razvojnog dijela (prvi odsjek t. 140–156 ~ t. 351–372), što je možda pokušaj ostvarenja nepostojeće dvostruke ekspozicije. Završni taktovi predstavljaju kodetu koja ne može potvrditi tonalitet uprkos notiranom predznaku.

Drugi stav ima oblik jednostavne pjesme širih dimenzija zbog dijalogiziranja između klavira i orkestra, odnosno, klavira i soliste iz grupe duhačkih instrumenata (flauta ili klarinet ili bas-klarinet). Shema je:

Tabela 3

V. Komadina, *Koncert za klavir i orkestar br. 1* – Shema drugog stava

Oblik	a	b	a1
Takt	1–29	30–44	45–67

Kako se iz sheme vidi, prvi i treći dio imaju isti/sličan melodijski sadržaj. Melanholija melodijske građe iz proširenog e-mola, podržana je molskim akordima, upotrebom harfe i pasažima u dionici klavira koji i sami imaju prizvuk harfe, te česte triole, koje izazivaju dojam sličnosti sa Ravelovim Bolerom.

Treći stav, kao i prvi, ima klasičan koncertni oblik sa kadencom (Tabela 4).

Tabela 4

V. Komadina, *Koncert za klavir i orkestar br. 1* – Shema trećeg stava

Dio	Ekspozicija	Razvojni dio	Repriza	Kadenca	Koda
Struktura	I tema, most, II tema	I tema		I tema, II tema	
Takt	1–97	98–156	157–308		309–350

Ekspozicija, i pored klasičnog formalnog okvira, nema sve karakteristične dijelove klasičnog sonatnog oblika. Prvu temu (t. 1–11), u obliku velike rečenice sa unutrašnjim proširenjem, iznosi klavir solo. Iako bez notiranih predznaka, tema pretendira in F tonalitetu. Međutim, nakon sedam taktova, klavir, ovaj put u pratnji orkestra, ponovo donosi temu u in G tonalitetu. Tema je energična, a izražajnost joj obezbjeđuju jako glasna dinamika i brz tempo. Ritmička okosnica je dosta jednostavna, a metrička izmjena (5/8 i 2/4) na kraju razbija kliše jednostavnog.

Slijedi opsežniji most (t. 30–74) u kojem se obrađuje materijal prve teme kroz augmentaciju, dijeljenje, variranje. Druga tema (t. 75–97), po dužini je podudarna prvoj, ali više fragmentarna - ima dva odsjeka. Melodiju u prvom odsjeku (t. 75–85) izlaže klavir nad pedalnim tonom violončela i timpana, a

melodiju u drugom odsjeku (t. 86–97) imitativno izlažu prva horna, te prve i druge violine. Ekspozicija je bez završne grupe, pa razvojni dio nastupa direktno iza druge teme. Težište melodijskih događaja u razvojnom dijelu je na razradi građe prve teme.

Repriza ima uobičajen tok, ali je dosta varirana. Mjesta iz ekspozicije koja su bila rezervisana za klavir solo, sada su upotpunjena nastupom cijelog orkestra ili pojedinim grupama instrumenata, uz povremeno dijalogiziranje između klavira i orkestra.

Kadencu u ovom stavu ima mjesto nakon završene reprize, odnosno, prije kode. Počinje motivskom građom prve teme (t. 1–2 ~ početak kadence), a nakon korone slijedi hromatski pasaż sa *accelerandom* koji prelazi u *allegro rubato*. Kadencu završava trilerom u *a tempo* pripremišći tako kodu koja ukratko podsjeća na sadržaj cijelog stava. Treći stav završava tonovima hromatske ljestvice raspoređenih u sve skupine instrumenata.

Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2 nastao je dosta kasnije, 1978. godine. Savremeni kompoziciono-tehnički postupci određuju fizionomiju ovog koncerta. Koncipiran je klasično, u tri stava: *I. Allegro moderato*, *II. Adagio*, *III. Allegro leggiero*. Ali, i pored klasičnog okvira koncerta, unutrašnja formalna organizacija nije u skladu sa takvom vanjskom koncepcijom. U prvom stavu trajanja su, i pored ametrične notacije, određena vremenskom jedinicom, tj. sekundom, drugi stav je oslobođen ritmičko-metričkih kalkulacija, dok je treći stav jedini preciziran na tom polju. Sredstvo izraza je potpuno emancipovan ton. U skladu s tim je atonalitetni muzički jezik kombiniran sa krajnje proširenim tonalitetom koji je najčešće izražen samo kroz tonalitetne centre. Detaljnija analiza pokazat će put gradnje ovog koncerta.

Prvi stav je u in A tonalitetu jer počinje i završava tonom „a“ koji se i u toku razrade građe više puta potvrđuje kao „harmonijska“ okosnica. Ovaj stav je izgrađen nizanjem odsjeka različitih po fakturi i odnosu između klavira i gudača (cijelog gudačkog orkestra ili pojedinih gudačkih instrumenata), djelimično artikulaciji i tempu. Dakle, stav ima deset odsjeka označenih slovima (osim prvog) u kojima se raznim postupcima obrađuje u suštini vrlo sličan materijal. Shema stava se može predstaviti na sljedeći način:

Tabela 5

V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2* – Shema I. Stava

Odsjek	Uvod	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Tonalitetni	in		in		in	in			in	in
centar	A		C		E	C			A	A

Uvodni odsjek počinju gudači unisono (cb., divizirane vla. i vc.5) tonom „a“ kroz kontra, veliku i malu oktavu, dajući fon za nastup klavira sa osmotonskim motivom u oktavi, također od tona „a“. Figura-motiv je slična motivu Bach-ove orguljske tokate u d-molu, a predstavlja melodijski (uglavnom i ritmički) idiom prvog stava. Naizmjerno pojavljivanje klavira i gudača (bez violina), prerasta u primat klavira sa figuriranim pasažom umanjениh septakorda nad konglomeratom zvuka gudača, te tako i završava.

Odsjek A počinje prvim nastupom violina u silaznom nizu grupa od četiri tona u razmaku od terce (velike, male ili enharmonske dvostruko umanjene kvarte). Nizovi se mogu shvatiti i kao frigijski i umanjени tetrakordi. Na primjer, prvi i drugi niz od četiri tona imaju raspored cijelih i polustepena analogno silaznim tetrakordima frigijske i umanjene ljestvice:

Tabela 6

V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2* – Melodijski nizovi sa početka odsjeka A (frigijski i umanjени tetrakord)

Tonovi 1. niza	c⁴	b³	as³	g³
Tonovi 2. niza	as ³	g ³	f ³	e ³

Iz tog razloga je prirodno nizanje malih terci čija sublimacija proizvodi umanjene septakorde, na isti način završavajući i ovaj odsjek.

Odsjek B počinje tokatnim motivom iz uvoda, ovaj put prvo u izvođenju violina (I, II) i viole, a zatim klavira, ali u suprotnim smjerovima. Nakon prvog ponavljanja dolazi do raspada, tj. dijeljenja motiva od osam na četiri, i na kraju na dva tona. Upotrijebljeni predznaci govore o in C tonalitetu koji pretendira c-molu.

⁵ Oznake za instrumente u orkestru prema Obradović, 1997: 169–173.

Primjer 9V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2, I*, dio B i početak dijela C

al tempo

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is in the upper system, and the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are in the lower systems. The piano part has a melodic line with a forte (f) dynamic. The string parts play a rhythmic accompaniment with a forte (f) dynamic. Red markings '3-4' with arrows indicate specific rhythmic patterns in the piano part.

Odsjek C je jedini stvarno polifoni odsjek. Stroga imitacija je sprovedena nakon izlaganja „teme“, niza od 14 tonova (u osnovi devet tonova zbog ponavljanja nekih od njih) u dionici *Cb*, bez obzira na oznaku „*a piacere*“. Uzlazno izlaganje u oktavi kroz sve dionice gudača, bez nastupa klavira, završava ponovo konglomeratom njihovog zvuka u trajanju od 20 sekundi.

Odsjek D počinje izlaganjem slobodne melodijsko-ritmičke grupacije od 14 tonova u dionici klavira koja će imati funkciju fona za obradu već znanog motiva na način *stretto* imitacije, počevši u violi na tonu e^2 , zatim odgovor na gornjoj kvinti u v. II, i na kraju u oktavi u v. I. Ovdje također (kao u odsjeku B) dolazi do izražaja motivska obrada građe. U ovom odsjeku se ton „ e “ ističe kao tonalitetni centar.

Odsjek E baziran je na umanjenim terckvartakordima u izvođenju klavira sa povremenom zvučnom podlogom gudača, a kasnije i durskih, moltskih i umanjenih sekstakorada. Nastup klavira se smjenjuje sa gudačima koji obrađuju motiv prethodnog odsjeka, odnosno varirani tokatni motiv.

Odsjek F donosi materijal uvoda u C tonalitetu, a razlikuju se po završetku: ovaj odsjek je zaokružen potpunim akordima malih durskih septakorada u protupomaku desne i lijeve ruke (dionica klavira).

U odsjeku G gudači sami (poput Tutti) razrađuju početni motiv kroz dijalog violina (I, II) i ostalih gudača (slično koncertu grosu), završavajući postupak *stretto* imitacije u vlastitom konglomeratu zvuka u trajanju 15–20 sekundi.

Odsjek H je repriza uvoda, sa unutrašnjim proširenjem kod gudača.

Posljednji odsjek ponavlja materijal odsjeka A, sa kodetom u kojoj se javlja originalni početni motiv naizmjenično kod gudača i klavira završivši zajedno na tonu „ a “.

Drugi stav se čini kao eho nečeg što se već poodavno završilo. Pomalo patetično djeluje repetiranje dužih tonskih vrijednosti povremeno okruženih sekundama u dionici viole. Melodija klavira je interesantnija i gipkija, što čini kontrast melanholiji viole. Pet odsjeka (uvod, A, B, C, D) se može raspodijeliti u trodjelnu formu zbog melodijskih sadržaja, te bi uvod odgovarao prvom dijelu, odsjeci A, B, C drugom dijelu, a posljednji odsjek D predstavlja reprizu. Latentnu klasičnu trodjelnu formu ne podržava nikakav tonalitet, naprotiv, uočljivi su tonski nizovi, strukture koje odgovaraju serijskoj tehnici bez elemenata organizacije. Nakon uvodnog dijalogiziranja viole i klavira prvi dio završava osmotonskim nizom u gudačima čiji je zvuk fon za dvanaesttonski niz izveden u klaviru, ali bez dalje afirmacije.

Primjer 10

V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2, II*, kraj uvoda i početak dijela A

Srednji dio je mjesto gdje klavir ima priliku da kaže šta želi bez osvrtnja na violine koje ovdje imaju gotovo isključivo funkciju podloge. Treći dio je zgusnuta repriza kraća za pojavljivanje odgovarajućih tonskih nizova, koji ipak nisu imali posebnu misiju.

Treći stav je karakterno potpuno suprotan prethodnim. Vedrina koja izbija iz tonalitetne određenosti je u znaku svečanog raspoloženja. U ovom stavu klavir ostvaruje svoju solističku ulogu, dok gudači uglavnom čine harmonijsku pratnju klaviru. Tehnika komponovanja koju je Komadina primijenio u trećem stavu je proširena tonalitetnost, uz upotrebu više tonaliteta čiji rezultat je politonalitetnost. Osnovni tonalitet C dur dominira, ali je u pojedinim dijelovima samo ravnopravan partner ostalim aktuelnim tonalitetima. To je uočljivo iz pasaža kroz ljestvice i njihovih ljestvičnih akorda, najčešće toničnih, čime se one i potvrđuju. Na osnovu toga grupiše se

i raspoređuje melodijska građa u formalne okvire koji se mogu determinisati i iskazati na tradicionalan način. Smjenjivanje solo nastupa klavira sa nastupom gudača ili povremena kombinacija (u donjoj shemi označeno Tutti/solo) ova dva korpusa upućuje na Vivaldijev oblik koncerta. Razlika, u odnosu na tradicionalni oblik, je uočljiva u rasporedu nastupa solo instrumenta i orkestra, te tonalitetnim rješenjima.

Tabela 7

V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2* – Formalno-harmonijska dispozicija trećeg stava

Dijelovi	A	B	C	A	B	C	A
Takt	1–30	31–53	54–104	105–133	134–156	157–198	199–229
Tonalitet	C	C/D/in G/E/B	in B	in C	inC/D/in G/E/B	in B	C
Oblik	Solo	Tutti	Solo	Tutti/solo	Tutti	Solo	Tutti/solo

Prvi dio, A, izgrađen je na harmonskim figuracijama tonalitetnih i van tonalitetnih akorda C-dura. Akordi su isključivo terni, u obliku durskih i umanjenih sekstakorada, te umanjenih septakorada i terckvartakorda.

Drugi dio, B, posebno je zanimljiv sa harmonijskog aspekta zbog preplitanja pet tonaliteta koje predstavlja gudački orkestar bez pojave klavira. Politonalitetnost se potvrđuje na kraju dijela B kada divizirani gudači (svaki gudački instrument - Vn I, II, Vle, Vc, Cb - je podijeljen na tri grupe) zazvuče u svoj punoći toničnih kvintakorada ranije korištenih tonaliteta.

Dio C ima dva odsjeka; prvi odsjek (t. 54–75) je izgrađen na veoma brzom klavirskom tremolu, a drugi odsjek (t. 76–104) predstavlja dijalog između klavira i gudača. U ovom odsjeku je nakratko upotrijebljena aleatorika u izvođenju melodijskog sadržaja.

Dio A ponovo stavlja u prvi plan klavir koji ima izražajnu melodijsku liniju praćenu razloženim akordima kod gudača. Melodija je harmonijski čvrsta (tonalitet in C) i formalno zaokružena u vidu velike rečenice (t. 105–112), koja se ponavlja, a zatim dijeli i dalje obrađuje klasičnim postupcima motivskog rada.

Primjer 11V. Komadina, *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2, III, t. 105–112*

The image displays two systems of musical notation for a piano and string orchestra. The first system (measures 105-112) features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The string orchestra includes violins, violas, cellos, and double basses. The piano part is marked *mf* and *div.* (divisi). The string orchestra parts are marked *piz.* (pizzicato). The second system (measures 113-116) continues the piano's melodic line and the string orchestra's accompaniment. The piano part is marked *mf* and *div.* (divisi). The string orchestra parts are marked *piz.* (pizzicato). The score is in 2/4 time and features a piano and string orchestra.

Dijelovi B, C i A predstavljaju reprizu ranijih dijelova. Završnica predstavlja zajednički nastup klavira i gudačkog orkestra. O ovom interesantnom koncertu I. Čavlović kaže sljedeće: „Postoje dva razloga zbog kojih se želimo osvrnuti na ovaj koncert. Prvi je oduševljenje jednog slušaoca, a drugi jer pripada onoj sferi izražajnosti koja se danas naziva novom jednostavnošću. Koncert je (...) početak unošenja nekih novih elemenata koji su dotada bili

proskribovani kao neavangardni i neprimjereni tehnicizmu svjetova u kojima živimo. Ovo stilsko strujanje različito je od avangardnog, folklornog i neoklasičnog, a znači zapravo njihovu sintezu.“ (Čavlović, 1984: 86).

Zaključna razmišljanja

Analitički prikaz djela za klavir solo i za klavir sa orkestrom kompozitora Vojislava Komadine nastala u periodu do 1992. godine, pokazala je osnovne karakteristike njegovog klavirskog stvaralaštva. U osnovi je potvrdila stilske karakteristike ukupnog stvaralaštva ovog kompozitora: kombinacije tradicionalnih i savremenih kompoziciono-tehničkih postupaka na polju „harmonije“ koje imaju za rezultat klasičnu ili slobodnu formu, odnosno primjenu tradicionalnih, ali i novih puteva oblikovanja često na način ograničene aleatorike, minimalističke upotrebe sredstava izraza ili djelimično konstruktivistički potezi u stvaranju novog sadržaja. Na sve to dolazi kontinuirana i sistematska primjena folklornih elemenata, ritmičkih formula i melodijskih sredstava karakterističnih u bosanskohercegovačkoj tradicionalnoj muzici koja su sasvim bliska sredstvima izraza savremene zapadnoevropske muzike. To je na prvom mjestu tretman „disonance“, odnosno intervala sekunde i kvarte, polimetrija i poliritmija kao odraz spontanog izraza življenja i svih nepredviđenih situacija savremenog doba. Upravo je folklor spona između klasicističkih kompozitorskih početaka (prisjetiti se prvih radova za klavir solo i kasnijih klavirskih minijatura, ali i većih formi sa klasičnim rješenjima) i kasnijih avangardnih postupaka koji ipak nisu ekstremni. Upravo o tome I. Čavlović kaže: „(...) možemo u opusu Vojina Komadine izdvojiti nekoliko samostalnih stilskih segmenata: neoklasični, avangardni, folklorni i segment nove osjećajnosti ili jednostavnosti. (...) možemo ove stilske segmente i vremenski locirati: neoklasični, vrijeme studentskih dana do 1965. godine u kojoj nastaju Mikrosone, avangardni, 1965-1969. u kojoj nastaje Ruka do ruke, folklorni 1969-1976. kada nastaje Nokturno za gudače i segment nove jednostavnosti od 1976. do danas. (...) Prelazi iz jedne faze u drugu nisu tako oštri već svaka priprema sljedeću, a iskustva jedne ostaju kao trajno kreativno nasljeđe.“ (Čavlović, 1984: 77). Upoređujući analitičke rezultate i iznesene konstatacije I. Čavlovića, jasno je da su klavirske kompozicije našle mjesto u svakoj stvaralačkoj fazi kompozitora V. Komadine. Može se zaključiti da je sinteza različitih i na poseban način sličnih elemenata stvaranja u muzici za klavir, dakle kombinacija kompoziciono-tehničkih elemenata neoklasike, folkloru i avangarde (aleatorika) suština muzičkog izražavanja kompozitora Vojina Komadine.

Literatura

- Бјелобрк Бабић, Озренка. (2021). *Особености третмана форме концерта и симфоније у дјелима Војина Комадине*. Бања Лука: Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци.
- Bosnić, Amra. (2021). *Simfonijska muzika u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta, Institut za muzikologiju.
- Čaušević, Merima. (2016). *Muzika za klavir u Bosni i Hercegovini 1945–1992*. Sarajevo: Pedagoški fakultet.
- Čavlović, Ivan. (1984). Vojin Komadina – U povodu trideset godina umjetničkog rada. *Zvuk*. 4, 76–90.
- Čavlović, Ivan. (1999). Neki problemi muzike u Bosni i Hercegovini. *Zbornik radova Prvi međunarodni simpozij “Muzika u društvu”*. 53–61.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti: izvori i sjećanja*. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Komadina, Milanka. (1990). Vojin Komadina. Sarajevo: UKBiH.
- Komadina, Zoran. (2017). Refreni Vojina Komadine / Vojin Komadina’s Refrains. *Muzika*, časopis za muzičku kulturu. XXI (1/2017), 119–140.
- Krpan, Vladimir. (2021). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34197> Pristupljeno 14. 2. 2022.
- Obradović, Aleksandar. (1997). *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Zulić, Miradet. (2021). Kompozitorska djelatnost studenata Vojina Komadine: Asim Horozić i njegovo stvaralaštvo. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2: зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 33–41.

SUMMARY

STYLISTIC CHARACTERISTICS OF PIANO COMPOSITIONS OF COMPOSER VOJIN KOMADINA

PhD Merima Čaušević

Composer Vojin Komadina has a prominent place in the development of Bosnian art music: as a composer of an opus of over 200 works, but also as a pedagogue from whose compositional school the younger generations of composers in Bosnia and Herzegovina and the region emerged. Piano works, through solo, chamber and orchestral works, have a significant place in the rich compositional opus of Vojin Komadina. The aim of this paper is to present the main stylistic characteristics of compositions for solo piano and two concertos for piano and string orchestra by the method of analysis and synthesis, and by the comparative method. The results showed individual stylistic features of piano compositions and indirectly indicated stylistic pluralism as the essence of the musical language of composer Vojin Komadina.

Key words: composer Vojin Komadina, piano craftsmanship, stylistic pluralism.

ФОЛКЛОР КАО ТЕМАТСКО-ФОРМАЛНА КОНЦЕПЦИЈА И КОМПОЗИЦИОНО-ТЕХНИЧКО ВРЕЛО У ОРКЕСТАРСКИМ ДЈЕЛИМА *БАЛКОНОФОНИЈА 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 аналогичном 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 – ударалке, 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

Violenze

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 – ударалкама (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 a musical score for 'Balkanofonia, I'. The first system is marked 'Molto appassionato' and shows the beginning of the piece with a melodic line in the violins and a rhythmic accompaniment in the cellos and basses. The second system starts at measure 90 and continues the melodic and rhythmic themes. The third system is marked 'poco a poco diminuendo' and ends at measure 100, showing a gradual decrease in volume and intensity.

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 (б 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 (б 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 промјењливој 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 „*regretium 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 кварта* 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 уобличења 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 Солиста 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, шаливи 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	Дводјелни облик А Б	Варијантна форма А А ₁ А ₂	Тродјелна пјесма А Б А.	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 варираних 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 „Коконешје“	II став „Преспанска“	III став „Српска игра“	IV став „Тешкото“			
Тродјелна структура са уводом А б д 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 варираних одсјека основне теме (а а ₁ а ₂ а ₃) - еолски де-мол	Низаше варир. 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 ступњ)			
				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.
- Muzička enciklopedija, III. (1971–1977). Zagreb: 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*. Zagreb: 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 Slavenski'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: Slavenski, folklore, rhythm, melody, *Balkanophony*, *Four Balkan Dances*.

ФОЛКЛОРНИ ИДИОМ И УТИЦАЈ СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА НА СТВАРАЛАШТВО КОНСТАНТИНА БАБИЋА

Бранка Ивковић-Петронић

Основна музичка школа

„Невена Поповић“

Београд, Гроцка

Република Србија

УДК: 781.5/7

78.071.1 Бабић, К.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Константин Бабић је један од најистакнутијих српских композитора са краја XX и прве деценије XXI века. Традиција и баштина представљају корен и извориште целокупног опуса Константина Бабића, као и посебан однос према Стевану Стојановићу Мокрањцу. У соло-песмама, хорским, клавирским и делом камерним композицијама уочавамо да је специфичност музичког језика заснована на фолклору, у којем често превагне хумор, гротеска и иронија. Присутност фолклорног идиома у музици Константина Бабића огледа се кроз велики број параметара – од третмана текста, преко метричке основе, мелодијске линије, ритма, хармонских средстава до тоналног плана. Дакле, утицај фолклора прожет је кроз све главне параметре музичког ткива једне композиције.

Кључне речи: Константин Бабић, Мокрањцац, фолклор.

Константин Коста Бабић (1927–2009) је велики српски композитор, бивши професор Факултета музичке уметности у Београду, Источном Сарајеву, Крагујевцу и Приштини, музички писац, преводилац и критичар, који је захваљујући својој непресушној енергији, имагинацији, како урођеној тако и стваралачкој радозналости, више од 60 година био присутан у скоро свим значајним музичким дешавањима у земљи и свету.

Оно што сваки слушалац неопозиво осећа слушајући музику Константина Бабића јесу њене позитивне вибрације. У њој има доста хумора, али и лиризма – да поменемо само ове особине које су у првом плану њене изражајне палете. То је палета мајстора који виртуозно „барата“ техником уобличавања звука, пре свега у хорској музици, соло песмама и музици за клавир, а успешно се огледао и у другим музичким жанровима. У тој музици нема савременог експериментисања, али је она увек актуелна – и у време свог настајања и сада, 12 година после Бабићеве смрти, а судећи по ентузијазму извођача и реакцијама публике, интерес за њеним поновљеним интерпретацијама не престаје.

Константин Бабић се није поводио помодним музичким правцима, којима је иначе обиловао XX век. Асимиловао је оно што му је одговарало, тако да можемо рећи да се у његовој музици налазе одрази импресионистичке музике Дебисија, фолклорног експресионизма Стравинског, ритмова и хармоније цеза, подразумева се и склоности ка нашем фолклору. Сви поменути елементи део су вокабулара којим говори Коста Бабић лично, с потребном дистанцом према евентуалном узору, успевајући да на магичан начин пренесе на друге своју животну радост. (Живковић, 2014: 198) Понекад добро познате, скоро

шаблонизоване „гласовне акробације“ или клавирски пасажии „техничке природе“ добијају, у адекватном контексту, духовити обрт оригиналног. У његовим лирским комадима нема романтичарске раздражености, а ипак одишу топлином која, макар и скривена, постоји у сваком људском бићу. Та суздржаност с једне, а дистанца и хумор с друге стране, чине Бабићеву музику савременом. Међутим, у њој се препознаје и одраз неких особина српског грађанског друштва из кога је поникао – друштва у ком су се причале шале, певале патриотске песме и спонтано музицирало...¹

Низ хорова и соло песама различитих садржаја, представљају најуспешнија остварења Бабићевог композиторског опуса. Због посвећености хорској музици, многи сматрају Константина Бабића правим наследником Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914). У њима увек преовладава ведра страна живота, мали људи и свакодневне ситнице што се може закључити и у насловима неких његових композиција: *Разбрајалице*, *Загонетке*, *Игре са словима*, *Јадованка за изгубљеним мужем*, *Балада за Грандафила и попадију*, *Соса са сатом* и друге.

Дела за клавир такође се одликују свежином инвенције. Популарност су стекли *Preludii Giososi (Шаљиви прелудијуми)*; ставови: *Преплетум*, *Заплетум*, *Расплетум*), затим *Токата*, *Фуга*, *Прелудијум*, *Танго boogie-bell*. Међу камерним композицијама поменимо *Гудачки квинтет број 1*, *Рондо* за виолину и клавир, *Дијалог* за виолину и клавир, *Дијалог* за виолончело и клавир, *Триалог* за кларинет и гудаче, уз то и неке прераде клавирских композиција за камерне ансамбле, као и неколико успешних оркестарских дела: *Концертна интрада*, *Прелудијум* за симфонијски оркестар, *Трилинг*, симфонијска поема *Рузмарин*.

Композиторска делатност Константина Бабића је била веома разноврсна, са изразитом склоношћу према вокалним жанровима, који су препознатљиви по националном идентитету и стилу, чије су главне карактеристике спонтаност, ведрина и изразити смисао за хумор. У те жанрове спадају, пре свега, хорске композиције, соло песме и већи облици, као што су кантате и мјузикли.

*Уметнички обликовани садржаји његових хорских композиција, шаљивог, хумористичког, сатиричног карактера, по успешности, погођености, суптилној досетци, захватајући само средиште тонске раздраганости, сочне веселости, присне певности, сврставају Константина Бабића међу водеће музичке српске ствараоце у овим тонским родовима.*²

¹ Из Предговора књиге *Dixit et salvavi anima team - Писана реч Константина Бабића I*, (Живковић, Петронић, 2014: 1–9).

² Реферат за избор редовног професора за теоријске предмете на Факултета музичке уметности у Београду, јуна месеца 1987. Реферат сачинио Енрико

Хорска музика Константина Бабића је ведра и полетна, са органском везом између тона и речи, зачињена повременим одзвучима шлагера, танга или џеза и оживотворена узвицима народног весеља. Композитор се не устручава ни од помоћи инструмената, ни од пуцкетања прстима или цоктања устима, па чак ни од кркетања - све у корист остварења живописног и веселог музичког доживљаја (Вељковић, 2008: 34).

Обиман и разноврстан опус Константина Бабића огледа се у готово свим музичким жанровима од око 100 солистичких, камерних, вокално-инструменталних и симфонијских дела, до мјузикла, опере и балета.

Однос према фолклору у музици Константина Бабића

Национална тенденција у српској музици представља без сумње њено највитаљније опредељење. Оно, међутим, по себи није самостална стилска категорија, већ се јавља у оквиру готово сваке стилске линије српске музике. То значи да би се могло рећи и да свака од тих линија има своју националну варијанту. При томе је у највећем броју примера жива музичка свест о коренима, тј. вредносним категоријама нашег националног правца, оличеним у принципима и донетима дела Ст. Ст. Мокрањца, Коњовића и Стевана Христића. Они се процењују и доживљавају као непроцењиви утемељитељи свих нивоа приступа фолклору у распону од његове конкретне до имагинарне заступљености.³

Овим гледиштем Мирјане Веселиновић-Хофман доследно је обележено неокласично стваралаштво Радомира Петровића (1921–1991), Душана Костића (1925–2005), Константина Бабића, Александра Вујића (1945–2017), Минте Алексиначког (1947–), Димитрија О. Големовића (1954–). Фолклорним духом је најинтензивније прожето њихово изузетно разуђено хорско стваралаштво. У суштини, тешко да постоји композитор који припада нашој музици, а који барем у неким фрагментима свог опуса није додирнуо народну традицију. Сама та чињеница, међутим, није довољна за то да се такав композитор уброји међу представнике националног усмерења⁴. Овде није реч о самом начину третмана фолклорног материјала, већ и о квалитету и квантитету композиција у којима је процес примењен.

Јосиф. Остали чланови стручне комисије: Даринка Матић-Маровић и Душан Трбојевић

³ Мирјана Веселиновић-Хофман: *Музика у другој половини XX века*, Национално усмерење (Мирјана Веселиновић-Хофман и други, *Историја српске музике, Српска музика и европско наслеђе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2007, стр. 134.

⁴ Исто, стр. 135

У великом броју интервјуа са Константином Бабићем увек се трудио да нагласи да без ослањања на традицију нема доброг рада, јер уметник који нема свој национални идентитет, који не говори својим националним језиком, било у музици, било у некој другој уметности, нема печат, нема личну карту. (Томић, 2007) Такође, врло често је у својим интервјуима и чланцима говорио о значају који народна музика има за њега како на нивоу укључивања народних мелодија у музичко ткиво дела тако и на нивоу утицаја на креирање појединачних музичких параметара – хармоније, мелодије, ритма и тако даље.⁵

Иако је текст у свести народних певача нераскидиво и синкретички повезан са мелодијом, у уметничкој обради народне песме он бива у многим случајевима третиран као самостална целина која врши значајан утицај на своје уметничко окружење. Утицаји фолклорног текста на компоненте и планове уметничке обраде првенствено зависе од приступа самих композитора фолклорној материји, то јест њиховог односа према њеним плановима (музичким и текстуалним). Процене утицаја планова фолклорног текста на његово уметничко окружење могу се извршити у свим жанровима уметничке музике у којима је у било ком квалитативном и квантитативном односу дошло до рада са њим, како у случајевима када је он преузет у синтези са музичким планом, тако и у случајевима када је из ње издвојен и преузет као самостални сегмент.

У категорији соло песме фолклорни текст је често преузет заједно са музичким садржајем народног напева, али се у односу на његов изворник могу уочити одређени поступци његове трансформације: попут убацивања рефренских делова, дистинктивних у односу на оригинал, алтернативних речи или синтагми семантички небитних, скраћивања оригинала, понављања којих нема у изворнику, промене редоследа стихова и слично. (Бождаревић, 2010: 253–266)

Присутност фолклорног идиома у музици Константина Бабића огледа се кроз велики број параметара – од већ поменутог третмана текста, преко метричке основе, мелодијске линије, ритма, хармонских средстава до тоналног плана. Приликом рада на докторској дисертацији на тему *Однос према традицији и бащини у модерном писму Константина Бабића* аутор овог рада је уочио да је фолклорни идиом прожет кроз све главне параметре музичког ткива једне композиције.⁶ Анализом соло-песама, хорова за женски, мешовити и дечји ансамбл и

⁵ О великом утицају који је проф. Миленко Живковић имао на формирање оваквог поетичког става Бабић говори у интервјуу у часопису *Мокрањац* (Чоловић-Васић, 2001: 44–48) и у телевизијском интервјуу *Коста vs Коста*, ауторке Марија Бабић-Миловановић. (продукција РТС-ТВБ, 2002.)

⁶ Ауторка текста је одбранила докторску дисертацију у јануару 2022. године, под менторством проф. др Бранке Радовић, на Слобомир II Универзитету у Бијељини, Република Српска.

камерних дела из опуса Константина Бабића уочени су следећи параметре који доказују тврдње аутора овог рада:

1/ Народни текст као инспирација за писање музике - Константин Бабић је под утицајем стваралачких начела професора композиције Миленка Живковића (1901–1964) заволео народну, фолклорну како поезију тако и музику. Наиме, Живковић је упућивао своје студенте на изражавање *матерњим језиком – оним језиком по коме ће нас други препознати – језиком тла са кога смо поникли* (Бабић, 1984: 56), као што је и сам чинио. На тај начин се у српској музици наставља традиција компоновања фолклором инспирисаних композиција.

Као текстуални предлогачак у музици Константина Бабића добрим делом преовлађује народна лирска поезија, у којој су изражена осећања појединаца, погледи и схватања народног колектива, описане животне ситуације, предочена хтења и потребе. Веома богата по броју, а једноставна је по форми и изразу. Народна лирска поезија је настала из потребе да се пева о некој животној ситуацији, о осећањима и расположењима, жељама и сновима, идеалима и надањима, она је емотивни израз животног тока сваког појединца, од рођења до смрти, исказ еротске и љубавне чежње. Главна особеност лирске песме је мелодичност, односно певљивост, која је допринела њеном ширењу и преношењу, али и спасавању од заборављавања.

У избору народне поезије могу се издвојити три правца која су највише интересовала Константин Бабић да одабере баш те песме за своју музику.

Први избор је, свакако, народна поезија шаљивог карактера, односно духовити стихови народне поезије: *Балада, Балада за Тандафила, Балада за попадију, Левачка свита, Три мадригала само мало другачија: Текла вода кроз Калину, Љубавно врачарење (Узори Маро), Јабланова тужба (Ој, јаблине кликоване)*.

Други избор су кратке народне умотворине: *разбрајалице (Разбрајалице за мешовити хор и Разбрајалице за дечји хор) и загонетке (Загонетке: Сунце, Жир и прасе, Млин, Кукуруз, Прсти)*.

Трећи избор поетских народних текстова представљају и стихови другачијег карактера, у којима ни поезија ни музика не асоцирају на шаљивост, односно комичност, већ на трагедију, тугу и бол. У ову групу песама спада *Партизански димтих: Ој, Бјелице што Гучу умиваш и Космајски партизани*.

2/ Народни говор, односно традиција, огледа се и у коришћењу узвика, повика и поклика, као део усменог предања. Узвици често обележавају завршетке текстуалних фраза, али се њима означава и кулминација дела.

На пример у композицији *Балада* врхунац садржи квартни предудар наниже (g^2-d^2) на узвику „ију!“ (пододсек a_1 , т. 74-89). Понављање речи текста је такође одлика фолклорне музике. Пример за то нам је

композиција *Прсти*, у којој је фрагментарна структура условљена честим понављањем текста.

Понављање слогова без смисла, праћено понављањем ритмичке фигуре и акцентованих тонова можемо уочити у композицији *Балада за попадију*.

Такође, парландо на неодређеном тону представља једну од одлика народног говора. Пример за наведено најбоље илуструје композиција *Шта ко воли то и сања*, у којој на крају композиције, на слогу „му“ хор у парланду на неодређеној тонској висини доводи музички ток до краја (пример 1).

Пример 1

Константин Бабић, *Шта ко воли то и сања*, друга реченица одсека *a1*, т. 39–51

Soprano *pp*
tu - go - va - la pa - za - pa - la i u smi se nas - me - ja - la sa - - - nja da je is - cu - pu - la

Alto *pp*
tu - - go - va - la i u smi se nas - me - ja - la sa - nja da je is - cu - pa - la

S *ff* rit. a tempo
is - cu - pu - la - - - - - gr - dan krv - lji rep. MUUUUU.....

A *ff*
sa - nja da je is - cu - pa - la - - - - - krv - lji rep. MUUUUU.....

3/ Смена метра, односно употреба народних ритмова – $7/4$, $5/4$, $7/8$, $5/8$ (са јасном унутрашњом организацијом $2+2+3$, $3+2+2$, $2+3$) уочљива је у следећим композицијама: *Дишеш и играш...и....*, *У мом крају*, *Летња серенада*, *Брезе и чезе* и *Токата*.

У соло песни *Летња серенада* уочљива је смена метра у полиметрији, односно константна смена четвртинског и осминског метра, што чини с једне стране ритмичку нестабилност, али и ритмичку разноврсност с друге стране (пример 2).

Пример 2Константин Бабић, *Летња серенада*, уводни део, т.1–6

The musical score is for a piano piece titled "Amoroso" by Constantin Babić, from the introduction of "Summer Serenade". It is in 2/4 time and marked "Amoroso" with a tempo of quarter note = 84. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score consists of two systems of music. The first system shows the initial chords and melodic fragments in both hands. The second system features a more active bass line with sixteenth-note patterns and a melodic line with slurs and accents in the right hand.

4/ Мелодијска линија коју одликују нагли интервалски скокови, колебање тонова дура и мола (најчешће тонике), секундни покрети навише и наниже, глисанда за октаву навише каденцирајућим процесима: *Балада о поподаји* (пример 3) и *Разбрајалице*, глисандо за секунду, кварту и квинту и кластери на педалном тону на крају композиције у *Левачкој свити* (трећи, завршни одсек *Токате*).

Пример 3

Константин Бабић, *Балада о попадији*, прва реченица дела б, т. 24–27

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Serbian. The first system shows the beginning of the piece, with Soprano 2 having a 'Solo' section marked with a star and a 'hik!' exclamation. The second system shows a continuation of the melody with two verses of lyrics. The lyrics are: '1. a sto bras-no ne-ma bre a sto bras-no ne-ma? 2. a sto so-li ne-ma bre a sto so-li ne-ma?'. The word 'Cassando' is written in red above the notes in the second system.

5/ Ономатопеја, не само као стилска фигура већ и као одраз усмене народне традиције, нашла је незаобилазно место у музици Константина Бабића.

Оно што није речено је да се у неким композицијама гласовима подржава свирање на инструментима: у композицији *Балада за попадију* вешто опонашају и народни ударачки инструменти, а у *Балади о два акрепа* у алтовској пратњи сопранске мелодије имитира се пицикато.

При избору народне поезије за фолклорну музику намењену деци издвајају се у опусу Константина Бабића два правца. Први је кратке народне умотворине: разбрајалице⁷ (*Разбрајалице* за дечји хор) и

⁷ Разбрајалице, познате у народу и као брзалице, су преко игре и смеха, брзим изговарањем и понављањем без грешке, изоштравале моћ запажања и памћења. Карактеришу их речи сличне једна другој у звуковном склопу, тј. речи са

загонетке⁸ (*Загонетке: Сунце, Жир и прасе, Млин, Кукуруз, Прсти*), док други правац чине успаванке у којима наилазимо на ономотопеје, обрасце успављивања, дозивање живих бића из блиске околине као и на разна маштања одраслих упућена детету. Мелодијска линија је у највећем броју композиција једноставна, мањег интервалског обима (до октаве), остварена као резултат понављања појединих интервала, најчешће чисте кварте, велике и мале терце. Наведену тврдњу најбоље нам илуструје *Успаванка* (пример 4).

Пример 4

Константин Бабић, *Успаванка*, уводни одсек, т. 1–5

б/ Хармонски језик као важан сегмент фолклорном обојених композиција Константина Бабића представља право богатство. Један од најчешћих поступака је примена акорада на суседним ступњевима, најчешће трозвучима који су дурске и молске грађе на тоници и II ступњу: *Брезе и чезе, Љубавно врачарење, Прсти, Балада, Канон за новорођенче* и друге, као и застоји на II ступњу лествице: *Разбрајалице, Соса са сатом, Балада о попадији, Канон за новорођенче...*

У већини композиција са фолклорним идиомом може се уочити хармонски однос доминанте и субдоминанте, што представља поремећен однос динамике и статике у односу на западно-европско поимање хармоније. Такође, у понеким композицијама Константина Бабића можемо уочити акорд II ступња као завршетак реченице (*Расплетум и Заплетум, Фуга из Левачке свите*) по узору на Мокрањчеве *Руковети*.

сличним гласовима, тј. словима. У брзалицама се најчешће налази много сугласника, што отежава њихов брз и тачан изговор.

⁸ Загонетке су облик игре погађања, духовите говорне творевине у којима је вешто скривено право значење које треба одгонетнути, што захтева одређену дозу оштроумности. Иако по облику могу бити метафоричне или постављене као обична питања, заједнички им је паралелизам по сличности (односно изговара се један предмет или појам, а треба рећи онај други). На проницљиво питање, најчешће постављено у алегоријском облику, даје се оштроуман, најчешће духовит одговор. Због свега наведеног управо загонетке имају два дела – намерно загонетно или двосмислено питање и одгонетку као одговор на то питање.

7/ Тонални план у композицијама са фолклорним звуком обилује варирањем дур-мол система (на пример у композицијама *Балада* и *Сунце*), често и скретања у суседне тоналитете представљају праву одлику народне музике. На пример у композицији *Школе...* на тоналном плану можемо уочити захватање Ге-дура, Ас-дура, па А-дура. Затим, у композицији *Какав живот човек води* на тоналном плану уочавамо залажење у Ас-дур, Бе-дур, па Це-дур тоналитет.

Сличне примере можемо наћи и у *Разбрајалицама*, *Балади за понадију*, *Жетеоцима*, *Преплетум*, *Заплетум* и другим.

По узору на Мокрањца Бабић доста својих вокалних композиција почиње модусима или се током музичког тока захвата нека од модалних лествица. На пример, фригијски модус уочљив је у соло песмама: *У мом крају* и *Летња серенада* и камерном делу *Tango-boogie-bell*, а фригијски модус са фригијским обртом можемо уочити у песми *Кукуруз*. Балкански мол присутан је у композицији *Шашава песма*, а балкански и цигански мол у *Преплетум мобиле*, еолски модус у композицијама *Успаванка* и *Текла вода кроз Калину* и клавирској композицији *Токата*, еолски и дорски – *Балада*, еолски и миксолидијски – *Љубавно врачарење*, у првом ставу *Левачке свите* – *Пасакаља* и у *Варијацијама у старом стилу*, дорски у завршном ставу *Левачке свите* – *Токата*.

Утицај Стевана Стојановића Мокрањца на стваралаштво Константина Бабића

У многим интервјуима Константин Бабић је често истицао да је још као студент у класи Миленка Живковића преписивао разне народне мелодије, упознавао народни музички језик, поетски текст, хармонизацију мелодија, ритмику и све остале компоненте. Већ тада је схватио да је Стеван Стојановић Мокрањац великан нашег хорског стваралаштва и родоначелник наше музичке културе у правом смислу те речи.

Како сам Бабић каже у једном интервјуу *Та склоност ка народном мелосу нам је остала још са студија, јер нам је наш професор Миленко Живковић сугерисао да пишемо како рече матерњим музичким језиком. По његовом налогу студирали смо разне етномузиколошке збирке Васиљевића, Мокрањца и Бошњаковића, па сам почесто завиривао у такве збирке да се мало освежим народним мелосом. Тако су настале моје композиције „Левачка свита“, „Орфеј међу шљивама“ и неке друге.* (Ољачић, 1999: 11)

Од Мокрањца је научио много: о осећају за латентну хармонију у пристуру фолклорној грађи, односно фолклорне обрасце и каденце у народним мелодијама. Термин *Мокрањчеве квинте* је управо Константин Бабић својим изучавањем и радом, као и инсистирањем увео у историју српске музике и музичке енциклопедије. Бабић је тврдио да је Мокрањац хармонским решењима сугерисао на модалну основу и тиме превазилазио традиционалну европску хармонизацију, а све делом преко

неокласичних хармонских обрта и истицањем улоге споредних ступњева у нароној музици, што је свакако за то време било нетипично. У својим зрелим остварењима Мокрањац је класичне каденце замењивао дијатонским модалним обртима, истовремено и необичним: промена тонског рода, осциловање између дурског и молског тоналитета, мешање елемената модалности са алтерованим и вантоналним акордима класичног проширеног тоналитета... Мокрањац је избором хармонске подлоге умео да значајно уметнички догради народну песму и допринесе изражајности њене мелодије, као и текста и основног карактера, чиме је фолклорна мелодија подигнута на један богато стилизовани начин, али ипак једноставна и блиска народном духу и баштини.

Константин Бабић се много бавио истраживањем нашег фолклора (мелодија, хармонизације, тоналитет и др.), те је о томе често и писао научне радове. Један од њих је *Прилог проблему тоналних основа нашег музичког фолклора* (Бабић, 1968: 425–428), где је своје тврдње, односно тврдње других композитора и музичких радника, побијао и покушавао да постави неке нове погледе на музику Стевана Мокрањца.

Стваралаштво Константина Бабића било је, на разне начине, на трагу великога Мокрањца, али и по чињеници да је највећим делом поверено људском гласу и у том жанру управо и најуспелије. А наравно и тиме што нескривено одише тлом на којем је поникло. Однос фолклора и уметничке музике је, у ствари, једна традиционална линија српске музике која креће од Стевана Стојановића Мокрањца преко Константина Бабића до Светислава Божића (1954–) и Исидоре Жебељан (1967–2020).

Тај однос према традиционалној српској музици нескривено је показивао да Константин Бабић никад није марио за музичке експерименте, камоли за било коју авангарду. Није га било брига да ли ће неки музички стручњаци и публика сматрати старомодном, или можда одвише забавном, или неозбиљном. Стварао је спонтано, од срца, желећи једино да извођачима те музике пружи исто тако спонтан доживљај, ужитак и радост музицирања, да измами осмех на њихова лица, као и на лица слушалаца, јер је основно обележје његове музике – ведар дух, често духовитост сваке врсте, која иначе углавном недостаје савременој музици. Све то нужно осећају извођачи, који ту музику радо прихватају и увек са задовољством тумаче, било да су хорски или соло певачи, диригенти или пијанисти. А то је највећа и, у ствари, једина права сатисфакција сваком композитору.⁹

Укратко, музика Константина Бабића је само верно огледало његове људске личности, што управо говори о искренности његовог стварања.

⁹ Академик Светислав Божић, редовни професор ФМУ у Београду, *Сећање на Константина Бабића*, говор са промоције књиге *Dixit et salvavi animam meam – Писана реч Константина Бабића I* (Живковић, Петронић, 2014), Коларчев народни универзитет, 23. децембар 2014. Године.

Коришћена литература

- Бабић, Константин. *Миленко Живковић*, Звук, Сарајево, 1984/3. 56.
- Бабић, Константин. (1968). *Реферат XIII Конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дорјану 1966*. Скопје: Здружење на фолклорстите на СР Македонија, 425–428.
- Бабић, Константин. (1977). *Медаљони* (партитуре), Београд: Музеј позоришне уметности Србије, Србоштампа.
- Бабић, Константин. (1986). Мокрањац је по својим људским и уметничким напорима био космополит. *Развитак*, 4–5.
- Бабић, Константин. (2002). *Оркестрација*. Бања Лука: Академија уметности.
- Бабић, Константин. (2005). *На маргини Мокрањчевих дана* (друго допуњено издање). Београд, Неготин: Агена.
- Бабић, Константин. (2006). Мокрањац, Моцарт и ми. *Мокрањац* (број 8), 28–30.
- Бабић, Константин. (2008). *Еутерпиним следбеницима* (клавирски комади). Београд: Заједница музичких и балетских школа Србије.
- Бабић-Миловановић, Марија. (2002). *Коста vs Коста* (интервју са Константином Бабићем, продукција РТС-ТВБ).
- Божидаревић, Саша. (2010). Фолклорни текст као потенцијалне генератор поступака генерисања структуре форме уметничких обрада народних песама за глас и клавир. *Наслеђе* (вол. 7, бр. 16), 253–266.
- Чоловић-Васић, Маја. (2001). Уметност мора да зрачи (интервју са Константином Бабићем). *Мокрањац*, 46–48.
- Ивковић-Петронић, Бранка (2022). *Однос према традицији и баштини у модерном писму Константина Бабића*, докторска дисертација (рукопис), Бијељина: Слобомир П Универзитет.
- Јеленковић, Душан. (2008). Хумор у балету „Рузмарин“ Константина Бабића. *Мокрањац* (број 10), 52–67.
- Марковић, Татјана. (1997). Poetico comico (Хорско стваралаштво Константина Бабића). *Нови звук* (број 10), 47–73.
- Марковић, Татјана. (2002). Медиј хорског „гласа“ као стилски означитељ у опусу Константина Бабића. *Нови звук* (број 20), 61–69.
- Марковић, Татјана. (2007). Хорска музика. у Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике, Српска музика и европско наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марковић, Весна. (2006). *Два мало другачија мадригала* (дипломски рад), Ниш: Факултет уметности (Библиотека Факултета уметности у Нишу)
- Микић, Весна. (2007). Клавирска музика после 1914. године: романтизам-модерна-постмодерна. у Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике, Српска музика и европско наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Микић, Весна. (2007). Неокласичне тенденције. у Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике, Српска музика и европско наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Микић, Весна. (2009). *Лица српске музике: неокласицизам* (Музиколошке студије – монографије, свеска 1/2009), Београд: Факултет музичке уметности.
- Ољачић. Бора. (11.2.1999). Вашар у Тополи за два цванцика (интервју), *Глас осигураника*. стр. 11.

- Петковић, Ивана и Олга Оташевић. (2014). *Стеван Стојановић Мокрањац у написима „других“*. Београд: Музиколошко друштво Србије, Музичка омладина Београда.
- Радовић, Бранка. (2009). Константин Бабић. *Мокрањац* (број 11), 74–78.
- Радовановић, Владан. (1962). Трагање за критеријумом вредновања музичког дела. *Звук* (број 54), 389–401.
- Стефановић, Ана. (2007). Соло песма. у Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.). *Историја српске музике, Српска музика и европско наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Томић, Ново. (2007). *Обележило ме време ведрине. Композитор Константин Бабић о баладама и шашавим песмама, Хачатуријану и Волту Дизнију*, Вечерње новости, додатак „Култура“ IV, (14. март 2007. године).
- Томић, Ново. (2008). Живот у знаку ведрога духа (композитор Константин Бабић – вечити младић српске музике (интервју). *Наш траг* (број 1-4), 217–230.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (1997). Српска музика и „замрзнута“ историја. *Нови Звук* (9), 13–20.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Роксанда Пејовић, Мишко Шуваковић. (2007). *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. (2007). *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилске музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Велковић, Гордана. (2008). Стваралаштво Константина Бабића. *Развизак*, 33–43.
- Живковић, Мирјана и Бранка Ивковић-Петронић. (2014). *Dixit et salvavi anima theat – Писана реч Константина Бабића I*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Живковић, Мирјана. (2014). *Интеракција музике и времена*. Београд: Факултет музичке уметности.

SUMMARY

FOLKLORE IDIOM AND THE INFLUENCE OD STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC ON THE WORK OF KONSTANTIN BABIĆ

Branka Ivković-Petronić

Konstantin Babić is one of the most prominent serbian composers from the end of the 20th and the first decade of 21st century. Tradition and heritage represent the root and source of the entire opus of Konstantin Babić, as well as a special relationship with Stevan Stojanović Mokranjac. In solo songs, choral, piano and part of chamber compositions, we notice that the specificity of the musical language is based on folklore, in which humor, grotesque and irony often prevail. The presence of the folklore idiom in the music of Konstantin Babić is reflected through a large number of parameters – from the treatment of the text, through the metrical basis, melodic line, rhythm, harmonic means to the tonal plan. Accordingly, the influence of folklore is permeated through all the main parameters of the musical tissue of one composition.

Key words: Konstantin Babić, Mokranjac, folklore.

КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЛИКОВА У БАЛЕТУ *ДЕРВИШ И СМРТ* ВОЈИНА КОМАДИНЕ¹

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

УДК: 78.085.5: 78.071.1 Комадина, В.

Прегледни научни чланак

Сажетак: У богатом композиторском опусу једног од најзначајнијих музичких стваралаца Босне и Херцеговине, Војина Комадина (1933–1996), цјеловечерњи балети заузимају посебно мјесто. Посљедњи балет, *Дервиш и смрт* (1990) Комадина је написао у посљедњем стваралачком периоду, еквивалентној фази књижевног стварања Меше Селимовића које се везује за настанак истоименог дјела, култног романа босанскохерцеговачке књижевности 20. вијека. Полазећи од хипотезе да су оба остварења Дервиша – роман и балет – настали у зрелим ауторским фазама, пажња истраживачког процеса усмјерена је на карактеризацију ликова, која је код оба умјетника готово неупитно била показатељ озбиљне интелектуалне свијести. Користећи историјску, компаративну методу, методу анализе и синтезе, индуктивно-дедуктивну методу, а постављајући студије Ера Тарастаја и Дерика Кука као темељне у теоријско-методолошки оквир, циљ рада је приказати Комадинин приступ профилисању главних ликова. Добијени резултати су показали да је, степен усклађености карактера главних протагониста са њиховим трансформацијама на драмском плану сразмјерно висок. Промјене емоционално-психолошких стања јунака (превасходно Дервиша) консеквентно су праћене и промјенама одговарајућих лајт материјала. Иако је полазна хипотеза потврђена, исход истраживања намеће потребу за продубљивањем ишчитавања „музичког простора“ у балету, нарочито јер смо, за потребе овог рада, „музички простор“ морали разматрати у једном релативно уском обиму.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*, карактеризација ликова.

Увод

Балетски опус Војина Комадина по квантитету и квалитету стоји на самом врху босанскохерцеговачке балетске умјетничке сцене. Броји четири цјеловечерња и један камерни балет.²

¹ Рад је трећи сегмент истраживања и сагледавања различитих аспеката балета *Дервиш и смрт* Војина Комадина. Први сегмент истраживања је презентован на XVI Међународном научном скупу „Српски језик, књижевност, уметност“ (Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 29–30. X 2021.), под насловом „*Дервиш и смрт* Војина Комадина“. Други рад, „Драматуршка функција плесних нумера у балету *Дервиш и смрт* Војина Комадина“ презентован је на 11. научном скупу са међународним учешћем „Наука и настава данас“ (Педагошки факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 25–26. XI 2021.). У току је припрема за штампу оба поменута рада.

Посљедњи од њих, *Дервиш и смрт* (1990) настао је на иницијативу Балетског ансамбла Народног позоришта у Сарајеву, повод је био обиљежавање јубилеја – 40.-годишњице дјеловања ансамбла.³ Кореограф и режисер балета био је Драгутин Болдин, либретиста Дани Болдин, а диригент Јон Јанку. Балет је изведен два пута – премијера је била у Народном позоришту у Сарајеву, 21.12.1990. године, а гостовање у Народном позоришту у Београду, 17.10.1991. године, у оквиру 23. БЕМУС-а (исти извођачки ансамбл).

Пут до Комадининог *Дервиша* увијек се кретао у јединственом дискурсу реалистичке поетике. Његов тематски оквир је страдање главних протагониста. Идеја страдалништва је, генерално, композиторову пажњу окупирао током читавог стваралачког вијека, не само у музичко-сценском опусу.⁴ Стога није случајан тематски избор из књижевног опуса Меше Селимовића. Из богатог избора његове прозе, одабир је пао на најзначајније дјело босанскохерцеговачке књижевности 20. вијека, роман *Дервиш и смрт* – можда управо зато што је „смисао романа дубоко трагичан.“ (Милошевић, 1978: 166). Милошевић даље наводи, апострофирајући драматичност, да је она вишедимензионална: „... у једној својој равни, *Дервиш и смрт* је трагедија психолошког карактера... трагедија изгубљене сигурности и моћи...“.

Роман *Дервиш и смрт* (1966) је несумњиво једно од најсложенијих дјела босанскохерцеговачке и југословенске књижевности. Критичари су га тумачили на различите начине. До сада је формулисано доста судова, а теорија и историја књижевности се и данас баве садржајем романа, ишчитавањем порука, слојевитошћу тематских равни, итд. Готово сви прикази романа драму и трагику истичу као основне психолошко-

2

Наслов	Књижевни извор	Година
<i>Сатана</i>	Босански Крстјанин, према М. Диздар: <i>Стари босански текстови</i>	1972
<i>Хасанагиница</i>	Народни еп	1975
<i>Касандра</i>	Војин Комадина	1976/83
<i>Зита Песах</i>	Милорад Митровић	1986
<i>Дервиш и смрт</i>	Меша Селимовић	1990

³ Према доступним подацима, први босанскохерцеговачки балет, *Сатана*, је настао на иницијативу управо Сарајевског балета. Истом ансамблу је Комадина био посвећен до краја опуса овог жанра: за 25. рођендан Сарајевског балета је написао музику за балет *Хасанагиница*, а за 40.-ти рођендан музику за балет *Дервиш и смрт*.

⁴ Осим јединственог страдалничког поетичког оквира приказаног у свим балетима, нека буду поменути и дјела из хорског и камерног вокалног-жанра: *Смрт мајке Југовића* за казивача и групу народних инструмената (1973), *Опело Јасеновачко* за мјешовити хор (1991/1992), *Трајим помиловање* за сопран и клавир (1986), *Тужне пјесме* за сопран и клавир (1993), *Бојана ђевојко* за мецосопран и клавир (1995).

емоционалне равни у којима се приповијест развија. Ма колико су изнесени искази различити, заједничким именитељем можемо сматрати појам „простора“, тим прије што је управо он релевантна референтна тачка за овај рад.

Поменути појам „простора“ је експлицитна тема рада Марине Катњић-Бакаршић (2010), и на њега ћемо у овом раду често реферирати. У Предговору романа *Дервиш и смрт* стоји: „Он (Селимовић – прим. С.Ђ.Ч.) превладава одсеченост, изолацију, ћутњу у коју се затвара део модерне прозе; он, другим речима, још увек излази у свет... оно што жели да каже је неразмрсиви чвор који у овој прози лежи управо у међупростору, на саставу и у додиру човека и света који је мање или више његов!“ (Первић, 1972: 8). Академик Дураковић уводни текст чланка почиње констатацијом да “*Дервиш и смрт* афирмира антитетичност као своје поетичко начело... у њему јунак излази у свијет из своје суфијске скрушености и сукобљава се с њиме на драматичан начин“ (Дураковић, 2010: 63).

Казаз констатује да је „антитетичко мишљење као основ драматизираних исповједних нарација омогућило романескно опросторење људске свијести, при чему се полифоничност нарација остварује на начин сталне промјене увјерења и укупног идентитета.“ (Казаз, 2010: 79). У сваком појединачном наводу може се уочити истакнута функција „простора“. „Не казују ли двије контрастне слике – текија и њено окружење – егзистенцијалну ситуацију главног јунака?“ Стога је простор и овдје интројциран и има своју функцију понајвише у односу према приповједачу – главном јунаку.“ (Мајић, 2010: 152). Упадљива је употреба израза „простор“ или, барем ишчитавања његовог значења.

С тим у вези, виђење „простора“ се наметнуло као рационално одређење при аргументацији промјене карактера главних протагониста балета. Дакле, идеја је да буде приказана аналогија на релацији животни/духовни простор – музички простор, јер се управо помјерањем граница, дакле модификацијама/мутацијама „простора“ дешавају и промјене карактера главних ликова, односно њихових лајт материјала.

Овај рад посвећен је управо организацији музичког простора у изабраном балету, са идејом да се прикаже да одређени музички простори, преко лајт материјала, постају метафоре главних протагониста романа/балета, односно њихових карактера.

„Музички простор“ у овом раду се посматра у тумачењу Ера Тарастиа (Еро Тарастиа) које је квалификовано као „реални музички простор“. Иако је ријеч о својеврсној метафори у музици, ради се о

промишљеној, организованој музичкој структури тонских висина,⁵ односно о звучном простору у којем се појављује важна музичка тема. Узимајући спацијалне односе између музичких објеката (висине тона, усмјерења према/од, итд.), а не залазећи у термилошке варијанте потенцијалних представа просторности у музици, синтагма „музички простор“ ће у даљем тексту контекстуално бити реинтерпретирана као тематски, односно мелодијско-ритмички профил лајт материјала главних протагониста, у првом реду шејха Ахмеда Нурудина. Референтни апарат додатно је ослоњен на студију Дерика Кука (Deryck Cooke) *Језик музике*. Кук потенцира различите елементе музичког израза, који коинцидирају са појмом „музичког простора“ када се примјењују на појам „музичких тема“, чак и једноставнијих структурних јединица – на висину, трајања и интензитет⁶ тонова.

Из визуре аутора рада, најзначајнији продукт који може произаћи из изабраног теоријско-методолошког оквира рада јесте анализа и приказ иницијалних и финалних музичких простора, односно првобитних и коначних лајт материјала главних ликова, са неизоставним приказом и оних транзиционих („музичких простора“/лајт материјала). У резултату требају бити приказани одговори на питања у каквој релацији стоје трансформације на плану драмско – музичко, посматрано по формули: један „музички простор“ = један лајт материјал.

Либрето балета

Болдинов либретистички поступак у балету показује извјесна одступања у хронологији излагања изворног драмског тока. Но, независно о томе, садржи све кључне ликове романа.⁷

Ликови који се у роману појављују, али не и у либретистичкој прилагоди романа су: Али-хоџа – писар; Дубровчани – брачни пар; Ухода, Муселим, Тамничар, млади дервиши.

⁵ Тараста јасно диференцира „унутрашњи“ и „спољашњи“ музички простор. За контекст овог рада важнији је „унутрашњи“ музички простор и он ће бити предмет разматрања.

⁶ Према Куку, организовање ових тензија у одређене цјелине и њихово бојење – преко тонске боје и текстуре – чине комплетан апарат музичког израза. (Кук 1982: 53).

⁷ Шејх Ахмед Нурудин, мајка и дијете (Мула Јусуф), Исхак – бјегунац, Харун – Нурудинов брат, Кадиница – Хасанова сестра, Кадија – њен муж, Хасан – Нурудинов пријатељ, Муфтија Хафиз-Мухамед – отац Хасана и Кадинице, Мула Јусуф – млади дервиш, становник текије, ухода, Хаци-Синанудин – златар.

Прилог 1

Либрето према Програмској књижици БЕМУС-а

1.	(Пролог): О детињству Муле Јусуфа; Две војске и мајка и дете; Убиство мајке.
2.	Плес дервиша; Мула Јусуф издаје Харуна; Хапшење Харуна.
3.	Појава Исака.
4.	Први део: Хасан и девојке; Хасан покушава развеселити Нурудина. Други део: Нурудин моли помоћ за брата, Кадиницу, Кадиду, Муфтију и Малика.
5.	Ђурђевска ноћ; Нурудин одбачен од свих; Смакнуће Харуново; Нурудин се обраћа народу који почиње да га следи; Хапшење Нурудина.
6.	Затвор; Визија прве младалачке љубави, мртвих војника и Исака.
7.	Нурудин излази из затвора; Открива везу између Муле Јусуфа са Кадидом.
8.	Чаршија; Златар Шинанудин и Хасан.
9.	Нурудин присиљава Мулу Јусуфа на лажну издају златара; Хапшење Синанудина.
10.	Нурудин „хушка“ народ против Кадиде; Народ спаљује Кадиду и поставља Нурудина за новог Кадиду; кадиница оплакује мртвог мужа; одбија Нурудиново приближавање.
11.	Појава Валије; Валија наређује Нурудину да ухапси Хасана; Нурудин то преноси на Мулу Јусуфа који ослобађа Хасана и бежи са њим.
12.	Валија хапси Нурудина; Последња појава Исака; Нурудин саплетен у конопце.

Евоцирање прошлости, почетак другог дијела оригиналног књижевног предлошка у датом либрету измјештен је на почетак балета. Управо тај либретистички маневар даје прилику за дужу експозицију балета, ону која је у оригиналном драмском предлошку романа изостала на позицији почетка. На тај начин имамо прилику да сагледамо контекст и међусобну везу Мула Јусуфа и Ахмеда Нурудина.⁸

Мула Јусуф је шејхов дужник, и њихов међусобни однос обликује судбину Дервиша. Иако је појавност овог лика на сцени најинтезивнија, доста је необично да композитор лику Мула Јусуфа није додијелио лајттему, чак ни обиљежје одређеног лајт садржаја. Он се у балету појављује 5 пута, а нити једна његова појава не посједује међусобно еквиваленте везе у мјери да би имале асоцијативни потенцијал.

⁸ „Везивало их је нешто из давнине: једно добро дјело првога /шејх-Нурудина/ које је други /Мула-Јусуф/ прихватио као зло... Добро дјело и зла успомена сплели су се у младићу у неки чвор мржње и љубави... То је учинило да су та два човјека урасла један у другог жилама страшне мржње и одвратности, али и неке необјашњиве љубави.“ (Первић, 1990:16)

Насупрот третману лика Мула Јусуфа, остали важнији ликови имају своје лајт материјале.

Симултане трансформације на релацији драмски простор – музички простор

Иницијални простор шејха Ахмеда Нурудина, централне личности романа је текија. Дервишеву природу у првом реду упознајемо кроз приповиједање, интроспективне увиде, његове медитативне спознаје о човјеку и свијету у коме егзистира.

„Име ми је Ахмед Нурудин, дали су ми га и узео сам понуђено, с поносом, а сад мислим о њему, последије дугог низа година што су прирасле уза ме као кожа, с чуђењем и понекад с подсмјехом, јер свјетлост вјере то је охолост коју нисам осјећао а сад је се помало и стидим. Какво сам ја свјетло? Чиме сам просвјетљен? Знањем? Вишом поуком? Чистим срцем? Правим путем? Несумњањем?“ (Селимовић, 1977: 42)

А потом и кроз дијалоге са осталим важнијим ликовима.

Муфтија:

„Чудан си ти човјек... Мало говориш, кријеш се... Кријеш се иза ријечи. Не видим шта је у теби. Ето, десила ти се несрећа, заклали су те да не може горе, а не чух од тебе ни проклињање ни жалост.“ (Селимовић, 1977: 335)

Хасан:

„... Можда је твој начин кориснији... Неуспјеси те не узнемирују, увијек рачунаш на бескрајно вријеме, оправдање је у разлозима изван тебе... Лични губитак постаје мање важан. И бол. И човјек. И данашњи дан. Све се продужава на трајање, безлично и огромно, поспано тромо и свечано равнодушно.“ (Селимовић, 1977:158)

Према Милошевићу, припадност дервишком реду за Нурудина је тачка ослонаца која обезбјеђује психолошко упориште без кога се у животу не може. (Милошевић, 1978: 167). Све док је Нурудин омамљен свјетлошћу вјере, његова лајт тема је емоционална илустрација Хасановог коментара. Интровертан, непробојан, окренут себи у свијету вјере, „...у стању блажене свесвеједности у које је уведен божанском речитошћу, у лебдењу које рачуна на вечност...“ (Первић, 1977: 19) Шејх Ахмед Нурудин приказан је силазним фригијским трихордом са честим узастопним понављањем једног тона, док је ритамска компонента у другом плану. Пластично је предочен његов карактер, својеврсна парадигма затворене, изоловане, сигурне/стабилне природе Дервиша.⁹

⁹ Фригијску секунду, која се у датом примјеру јавља на крају силазног трихордалног низа (између другог и првог ступња), Кук види као исказ осјећања безнадежне потиштености и у контексту је тјескобне коначности. У емоционалном контексту, силазни смјер првог мотива (и лајт теме у цјелини), уз релативну ритмичку једноличност приказује коначност његовог очаја. За

Нотни примјер 1

Дервиш и смрт, 1. слика, т. 44–53 (лајт тема Дервиша):

Амбијент „првог простора“ бива нарушен када се Нурудин, без своје воље, затекне у „...драматичним, граничним збивањима, која човека избацују из његове свакодневне колотечине, а оличена су у трагичној судбини Нурудиновог брата Харуна“. (Милошевић, 1978: 167). Његов карактер још увијек није промијењен. На посебно драматичан начин се „постепено расветљава аксиолошка драма његовог новог личног искуства“. Као реакција на реалан потрес који се дешава у Нурудиновој свијести и савјести, композитор мелодијски варира његов лајт материјал, односно даје наговјештај релаксације његовог амбитуса (задњи двотакт примјера). Но, и даље је присутна поступност кретања, као одраз, сада релативизоване стабилности Нурудиновог карактера.¹⁰

Нотни примјер 2

Дервиш и смрт, 2. слика, т. 3–16 (лајт тема Дервиша)

Уздрана Нурудинова природа, драма услијед које се затиче у настојању изласка из „првог простора“,¹¹ наставља се рефлектовати на начин

тоналну организацију омузикаљења Нурудиновог емоционално-психолошког стања Комадина је изабрао молску врсту љествице (при том, презентоване још и у битоналном/бимодалном односу), јер је она вјековно служила да изрази озбиљна, смирена расположења, а при том је мала терца кориштена за изражавање болних емоција, превасходно у мелодији.

¹⁰ Промјена смјера мелодије – валовито кретање наспрам силазног – најдиректније осликава турбуленције у узнемиреној Дервишевој природи. Досадашњи Дервиш је био приказан темом терцног амбитуса, силазно усмјереном. Сада је навени „оквир“, метафора музичког простора, проширен у једнакој мјери колико је уздрман његов карактер. Репетитивност мелодије ипак указује на почетне кораке у трансформацији лика.

¹¹ Катнић-Бакаршић дато стање описује: „У тренутку разочарења и суочења са несавршеношћу сваке подјеле више не може одабрати један свијет, један простор: стари, сигурни простор више му није довољан и осјећа да му не

аналоган претходном примјеру. Прелазак „границе“ коју наводи Катњић-Бакаршић у лајт теми у 3. слици се огледа у еволутивном развијању почетног лајт материјала, суптилно се уланчавају синтагматске групе еквивалентних структурних тежишта.¹²

Нотни примјер 3

Дервиш и смрт, 3. слика, т. 1–10 (лајт тема Дервиша)



Оног тренутка када Нурудинова вјерска филозофија буде доведена у питање, када почиње сумњати у све у што је вјеровао, када схвата да мора нешто предузети због спасавања брата, када први пут осјећа опасност, његова лајт тема је нешто развијенија. Другачији, трансформисани карактер дервишевог лика још није наступио, преображај се тек наслућује, музички одговор је узлазна мелодија проширеног амбитуса, као одговор на наступајуће лабављење стега фиктивне хармоније.

Нотни примјер 4

Дервиш и смрт, 4. слика, други дио: т. 4–12 (лајт тема Дервиша)



Додајмо и то да је ова појавност Нурудиновог лајт материјала први пут формално обликована у тематски хомогену, лучну форму са постепеним премјештањем, односно раширењем мелодије у оркестру. Када се у кулминационој тачци мелодија нађе у гудачима, она добија насвјетлији тон (велика секунда на крају, као контраст малој секунди са почетка слике), постаје афектирана верзија почетне.¹³

Заправо, сва лична драма коју Нурудин исповједа у првих пет слика, је успорена, „... јер је сва изнутра, у драми мишљења и осјећања, у

припада без остатка као некад; нови га плаши, али и привлачи. У тој напетости супротних тежњи он остаје на граници, на раскрсници...“ (Катњић-Бакаршић 2010: 65).

¹² Овдје је додатна тензија постигнута метричким и ритмичким интервенцијама у оквиру лајт мотива. Но, и даље је у оквиру варирања Нурудинових лајт тема евидентна поступност, интензитет музичких варирања консеквентан је драмском.

¹³ Тамни и тмурни однос који се, према Куку, формира у молском (и фригијском) трихорду између тонике и мале терце овдје је потпуно ишчезао, превасходно захваљујући нивоу анимације која је постигнута ритмичком прогресијом лајт теме.

моралном преиспитивању и пропитивању одрживости идеолошких метаозначитеља.“ (Казаз, 2010: 45) Посљедично, појавности његових лајт материјала, односно њихове трансформације су сразмјерне промјенама његове освјештености. Питања о смислу егзистенције, о вриједностима и циљевима живота, у његовој свијести доводе до спознаје да је раскол са „првим простором“ неминован, бездан је све већи, а „музички простор“, односно његово музичко обличје – лајт материјал – проширен.¹⁴

Нурудинова природа се, већ од пете слике мијења. „Лице које унезверени шејх угледа у огледалу своје неспокојне мисли и јесте и није његово“ (Первић, 1977: 13). Помјерање и нарушавање граница реалног и имагинарног простора главног јунака доводи до драматичне метаморфозе вриједности у невриједности. Али, насупрот томе, Комадина још дуго у наредном току балета Нурудина представља препознатљивим материјалом, његове лајт теме су у тој мјери сличне иницијалним да се стиче утисак да је Шејхов карактер исти. Овдје ваља истаћи да је ово привидно несагласје на драмско-музичком плану посљедица потенцирања (изолизованог) мелодијско-ритмичког аспекта лајт теме.¹⁵

На трагу трансформација природе главног јунака, мелодијско-ритмички профил његовог лајт материјала значајно се не мијења све до слике бр.10 (в. либрето). Контекст у коме радња убрзано и динамично напредује свакако јесте пригодна ситуација да се прикаже и другачије карактерно својство главног лика. Потпуно нова позиција шејха – који се

¹⁴ Са сваком наредном појавом Нурудиновог лајт материјала повећава се његов амбитус, тематско језгро бива проширено. Но, прије тога треба истаћи да иницијална лајт тема главног јунака има јасно фиксиран мелодијски „оквир“ (постигнут сукцесивним понављањем оквирних тонова), метафору музичког простора који кореспондира са физичким/духовним. Његов амбитус је мала терца. Сва варирања датог материјала у наведеном музичком току имају карактер мелодијских варијација. Управо овај тип варирања допушта задржавање структурног тежишта фразе, односно карактера мелодије/лика. Понекад се ради о једноставном проширењу које има значај еволутивног испредања по завршетку лајт теме, промјени смјера мелодије, ритмичкој динамизацији материјала (пр. 4), уланчавању лајт тема, итд.

¹⁵ Ово „привидно несагласје“, као и остале могуће аналитичке неспоразуме прихватили смо као ризик, кад смо као упоредиви узорак узели мелодијско-ритмички профил теме у (САМО) једној дионици у оквиру оркестарске партитуре! У овом случају, наизглед је ријеч о статичном приказу карактера главног лика. Међутим, када узмемо да се његов материјал оркестрационо и фактурно импресивно варира, доводи у врло необичне и сложене контрапунктске ситуације, итд. сложићемо се да степен динамизације Нурудиновог карактера и даље постоји, само се његова развојност, односно приказ турбуленција његове природе сада премјешта на поље фактуре и оркестрације балета.

спустио „...у тачку потпуног етичког ништавила“ праћена је оркестарским узлазним и узнемирујућим спикатом у гудачима, не уочава се нити једна веза са резигнираним трихордом који је главног лика пратио у ранијим појавама. Изнуђена/пробуђена природа зрелог човјека, новог Нурудина, посједује демонске страсти мржње, освете, жудње за влашћу. Из неактивности медитације прешао је у вртлог немилосрдних животних кретања, постао активан дјелилац правде. Трагови некадашњег дервишког смираја су ишчезли, а значајно другачија природа главног лика, која приказује „одсјаје драматичне борбе са собом и свијетом“ (Первић, 1990: 11–12) приказана је у наредном примјеру¹⁶:

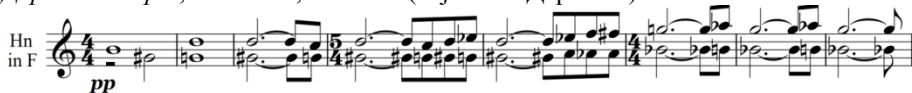
Нотни примјер 5

Дервиш и смрт, 10. слика, т. 1–8 (лајт тема Дервиша)



Интересантно је, да се у овој слици Нурудинов лајт материјал заправо, користи на другачији начин. Слика је, у цјелини обликована као форма **а б а ц**, при чему је садржај „а“ одсјека исцртавање новог лика Нурудина. Позиционирање одсјека „а“/Нурудина на почетак слике и у варијантном понављању (након одсјека „б“), тј. двократна употреба датог материјала користи се с циљем емоционалног набоја, сликања новог Нурудина, који почиње да спознаје демонизам власти. С њим саучествује разјарени народ, који „преузима“ на себе Нурудинов лајт материјал. Стиче се утисак да је овим поступком Комадина изједначио Појединца – Нурудина са гомилом појединаца - узнемиреном масом, с циљем апострофирања изостанка његове некадашње узвишене природе и њеним свођењем на просту осредњост. Овим поступком Комадина готово највјеродостојније слиједи Селимовићев драмски исказ и наглашава контуре његовог новог обличја, апострофирајући констатацију: „...Нема више шејх-Нурудина... Можда зато што нисам више оно што сам био.“ (Селимовић 1977: 301) Обещчашћени Нурудин је у композиторовом исказу остао и без своје лајт теме.

¹⁶ Призор „народа“, гомиле увијек је приказан тремолом, спикатом, а ефекат узнемирујућег је увијек присутан. Слика почиње призором народа који Нурудин „хушка“. Плесна нумера у виолинама експонира „народну тему“ амбитуса мале терце, ниски регистар одговара општој атмосфери. Истовремено се, као најава Кадијиног смакнућа, у трубама јавља карикиран мотив „смрти“. Он, заједно за континуираним учествовањем тимпана, доприноси злослутном утиску. Повратак на тремоло гудача или репетирање пасажа у брзом ритму је поновна слика узнемираног народа. Узлазни пасажни тремоло у гудачима прави градацију до момента смакнућа, док је вријеме Кадинициног оплакивања мужа обиљежено готово екстатичним „соло наступом“ афектираног мотива „смрти“. Кадиницино одбијање Нурудина прати узлазна тремоло мелодијска линија.

Нотни примјер 6*Дервиш и смрт*, 11. слика, т. 57–64 (лајт тема Дервиша)

Додајмо и то да се читав драмски ток 11. слике одвија у врло прозачној оркестарској атмосфери, она сукцесивно посматрано доноси опадање општег волумена звука и драмског набоја, а истовремено значи и освјешћивање новог Нурудина.

Други лик, који се јавља као „саставни облик пишчеве субјективне драме свијести... је његов пријатељ, Хасан. Њих двојица су стварани тако, да „... на једној страни представљају пуну супротност, а, на другој, теже неком уједињењу у интегралну конфигурацију идеалног човјека што непрекидно измиче и ломи се“. (Первић, 1990: 14) У односу на карактеризацију дервишевог лика, ништа мање карактерно сугестиван није ни лајт материјал Хасана. Истинољубив, несебичан, брижан пријатељ, приказан као човјек окренут животу – посљедица је позиције у којој се обрео врло брзо после првих животних разочарења. Он се не пита, попут Нурудина, већ помирљиво, готово дјетињом наивношћу прихвата све животне изазове.

Хасан:

„Није важно што не чинимо добро, важно је да не чинимо зло“.

„Живот је шири од сваког прописа. Морал је замисао, а живот је оно што бива. Како да га уклопимо у замисао а да га не оштетимо! Више је штете нанесено животу због спречавања гријеха, него због гријеха“. (Селимовић 1977: 151)

Нурудин о Хасану:

„...насмјао се. Смијех му је пут до човјека, изражава разумијевање, олакшава.“ (Селимовић 1977: 96)

„... Чудан човјек, чудан а драг. Није ми био сасвим јасан, али ни себи, и непрестано се откривао и тражио. Само, није то чинио с муком, ни мрзоволно, као други, већ с неком дјетињом отвореношћу, с лакоћом подсмјешљиве сумње, којом најчешће оспорава себе (Селимовић 1977:124).

Према Первићу (1977: 15), „Хасан је племенити и духом богати дилетант, који расипа сувишак снаге на све и свашта... У тиме је и љепота овог лика...“ Пластичан приказ његове природе исказан је сценама¹⁷ које су увијек конциповане као разигране плесне нумере, изразито живахног и ведрога карактера.

¹⁷ У току балета се Хасан на сцени јавља укупно три пута. Његове појаве праћене су једном лајт темом, која га прати у двије појаве на сцени. Обје слике (четврта и осма) су плесне нумере. Будући да је његова друга појава сведена на

Нотни примјер 7

Дервиш и смрт, 4. слика, 2. дио: т. 7–12 (лајт тема Хасана)

За разлику од шејха-Ахмеда, Хасан је самосвојан, животан, његов карактер јесте слојевит, али у роману остаје аутентичан, непромијењен. Композитор то потврђује јединственим емоционалним приказом током свих његових појава. Посматрано из дискурса простора, Хасанова природа „...позиционирана је у драматичном лебдењу на границама крајности и изнад амбиса двије обале.“ (Первић, 1990: 15). На музичком плану, дато „лебдење“, извјесна неопредјељеност, наивност, лаковјерност, уочава се тек контекстуално. Његов карактер, односно лајт материјал није дословно „омеђен“ (мелодијски), попут дервишевог, али је емоционално врло „ограничен“. Статичан је у психолошко-емоционалном пољу разиграног, динамичног, неспутано наивног.¹⁸

Карактер Исхака приказан је из перспективе приповједача:

„Исхак... несигурна жеља мене несазнаног и неоствареног, далеко свјетло моје таме... тражени кључ тајне, неслућена могућност изван познатих, признавање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити.“ (Селимовић 1977: 248)

Јак и поуздан, смјели побуњеник, без предрасуда, ума ослобођеног стега, његова вјера сразмјерна је животној авантури. Контраст описаног Исхаковог профила приказан је самоувјереном узлазном синкопираном

значење реминисценције, она није поново наведена. Међутим, у току последње појаве, у оквиру слике бр.11, њега уопште не прати досадашњи лајт материјал, те је та појава и њено евентуално музичко тумачење – сразмјерно присуству узорка/лајт материјала – изостало.

¹⁸ Нека буде поменуто да је и Хасанова лајт тема реализована двослојно. Док се доњи слог креће у Ге дуру, горњи се одвија у интонационим центрима ес и гес. Контраст која се јавља у оквиру наведене битоналности појачан је и избором врсте тоналитета/модалитета: доњи слој је у дурској љествици, горњи у молској љествичној варијанти. Ова двослојност се, метафорично, читати и као приказ садејства супротности: два тонална центра која напоредо дјелују чине једну звучну слику. Два лика (Нурудин и Хасан) – такође напоредо дјелују – а дио су једне драмске радње. Књижевни критичари наводе да је њихов међусобни карактерни контраст истовремено и допуна једног лика другим, до замишљеног идеалног бића.

мелодијом.¹⁹ Његова самосвојност једнако је дрска и константна колико и Нурудинова меланхоличност.

Нотни примјер 8

Дервиш и смрт, 3. слика, т. 28–30 (лајт тема Исхака)



Персонификација друштвене свијести и савјести приказана је у лику народа. Иако је маса активан учесник драме, његова музичка идентификација не иде даље од реферисања на фолклор. У контексту разматрања функције простора, сцене народа остају фиксирани у свом иницијалном простору. Он је музички позициониран у фолклорни дискурс.

Остале актере ове музичке драме композитор музички није надграђивао посебним лајт материјалима.

Војин Комадина, је музички, дакле, профилисао три лика, шејх-Нурудина, Хасана и Исхака. Ако изузмемо појаву Исхака, музичка појавност лајт тема Нурудина и Хасана у балету је одговор на драмско „...значење основног механизма који ставља у покрет цјелокупну мисаону апаратуру и условљава стварање панораме романсијерских заплета и ситуација.“ (Первић, 1990: 14).

Закључна разматрања

У теорији књижевности за ликове Селимовићевих романа најчешће се наводи да „... никад нису плjosнати, већ „округли“. Округли“ усљед своје сложености и разнобојности не могу се приказати „одједном“, из једног потеза. Због њихове многострукости и вишедимензионалности, писац их, по природи ствари, приказује из више различитих перспектива.“ (Милошевић 1978: 176–177)

Овај закључак се у највећој мјери односи на Комадинин однос према карактеризацији главног лика. Дакле, у првој фази романа дервиш је обасут поштовањем, али и без правога значења, његова лајт тема одмјерена, силазна, спокојна; у другој фази је обасут солидарношћу побуњеника који мијењају поредак ствари, његов лајт материјал узлазна, одважна, ритмизована мелодија; у трећој је очајни усамљеник који мора

¹⁹ Прва лајт тема који се одвија у оквиру тзв. дурске лествице је Исхакова тема. Позиционирана у Еф миксолидијски модус, узлазно усмјерена - и по правилу и по контексту – изражава несуздржану, самосвјесну директну, отворену емоцију.

да ради против себе и свог најбољег пријатеља. Лајт материјал овдје изостаје.

Трансформација карактера главног лика у овом раду превасходно је посматрана кроз призму лајт материјала дервиша. Промјене карактера приказане у драмском исказу реалистично су приказане „измјештањем“ главног јунака из иницијалног поља.²⁰ Турбуленције и деформације које су се дешавале диспозицијом јунака у односу на почетну равнину, на музичком плану манифестовале су се степеном варирања његових лајт материјала. Исцртавање првих шејхових искушења огледало се у мелодијско-ритмичким варирањима, али са јасним задржавањем контура (па и карактера мелодије). У даљој фази удаљавања, варирања су оркестарска, као метафора озбиљнијег „територијалног“ измјештања дервишеве природе. Напослијетку, дислоцирање из почетне равни („простора“/поља) резултовало је потпуном неутрализацијом структурног тежишта његовог лајт материјала (чак и варијантног).

С друге стране, остали јунаци либрета балета, Хасана и Исхака су приказани статично. Њихови јединствени карактери, како их је приказао Селимовић,²¹ композитор је задржао и у музичком исказу, апострофирајући аутентичност током свих појава.

Полазна хипотеза истраживања је била да посљедњи балет Војина Комадине, *Дервиш и смрт*, показује знаке зрелости сходно стваралачкој фази компоновања у којој је настао. Добијени аналитички резултати су показали да је, степен усклађености карактера главних протагониста са њиховим трансформацијама на драмском плану сразмјерно висок. Промјене емоционално-психолошких стања јунака (превасходно Дервиша) консеквентно су праћене и промјенама одговарајућих лајт материјала.

Приказ карактеризације главних ликова романа, према свему судећи, доказао је проницљиву интелектуалну и умјетничку ширину Војина Комадине кроз истанчан, зналачки и искусан приступ обликовању музичког садржаја саобразно драмском, и тиме потврдио водећу позицију у босанскохерцеговачком стваралаштву не само у оквиру музичко-сценског жанра, већ умјетничке музике уопште.

Коришћена литература:

- Комадина, Војин. (1990). *Дервиш и смрт*, балет. [Породична архива у власништву Зорана Комадине]
 Кук, Дерик. (1982). *Језик музике*. Београд: Полит.

²⁰ „Поље“ подразумијева и физички простор али и психолошко-емоционално пространство у којем шејх обитава у свакој фази приповјести.

²¹ Овдје треба истаћи једну задршку: Истина је да Селимовић и Хасанову природу приказује динамично, као промјенљиву. Али, чини се да се ипак ради о варијантности једне лепршаве природе, која се у суштини, током цијелог романа приказује као константа.

- Селимовић, Меша. (1977). *Дервиш и смрт* (Предговор М. Первић). Сарајево: Веселин Маслеша.
- Селимовић, Меша. (1990). *Дервиш и смрт* (Предговор М. Первић). Београд: Рад.
- Duraković, Esad. (2010). Poetičke i stilske funkcije mota/epigrafa u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. *Pregled*. 63–85.
- Katnić-Bakaršić, Marina. (2010). Od stvarnih do imaginarnih prostora u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 63–75.
- Kazaz, Enver. (2010). Mrvljenje identiteta u *Dervišu i Smrti* Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 35–49.
- Majić, Ivan. (2010). Marginom do središta: strategije pripovjedača u romaneskonom opusu Meše Selimovića. U Z. Lešić, J. Martinović (ured.). Književno djelo Meše Selimovića. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 149–159.
- Milošević, Nikola. (1978). *Zidanica na pesku, Književnost i metafizika*, Beograd: Slovo Ljubve. 163–181.
- Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

DEPICTION OF THE CHARACTERS IN THE BALLET *DERVISH AND THE DEATH* BY VOJIN KOMADINA

Snježana Đukić-Čamur

In the rich compositional opus of one of the most important musical composers of Bosnia and Herzegovina, Vojin Komadina (1933–1996), all-night ballets occupy a special place. The last Ballet, *Dervish and Death* (1990) was written by Komadina in the last creative period, equivalent to the literary creation phase of Meša Selimović, which is linked to the creation of the work of the same name, a cult novel of 20th century Bosnian literature. Starting from the hypothesis that both of Dervish's creations - the novel and the ballet - were created in mature authorial stages, the attention of the research process is focused on character characterization, which was almost unquestionably an indicator of serious intellectual awareness in both artists. Using the historical, comparative method, the method of analysis and synthesis, the inductive-deductive method, and placing the studies of Eero Tarasti and Deryck Cooke as fundamental in the theoretical-methodological framework, the aim of the paper is to show Komadina's approach to profiling the main characters. The obtained results showed that the degree of compatibility of the characters of the main protagonists with their transformations on the dramatic level is relatively high. Changes in the emotional and psychological states of the heroes (primarily Dervish) are consistently followed by changes in the corresponding light materials. Although the initial hypothesis was confirmed, the outcome of the research imposes the need to deepen the reading of "musical space" in ballet, especially since, for the purposes of this work, we had to consider "musical space" in a relatively narrow scope.

Key words: Vojin Komadina, Meša Selimović, *Dervish and Death*, characterization of the protagonists.

ИЗВОРНИ НАПЕВ КАО ИНСПИРАЦИЈА У ОБЛИКОВАЊУ РУКОВЕТНЕ ФОРМЕ БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКИХ КОМПОЗИТОРА ВЛАДЕ МИЛОШЕВИЋА И ВОЈИНА КОМАДИНЕ

Стефан Којић, МА
E-mail: stekoj@gmail.com

УДК: 781:78.071.1 Комадина, В.
Прегледни научни чланак

Сажетак: Владо Милошевић (1901–1990) и Војин Комадина (1933–1997) су композитори који су значајан допринос оставили на пољу хорске музике. Оба аутора су инспирацију за стварање својих композиција једним делом црпили користећи народни напев као полазиште у обликовању својих дела. У раду ће бити приказан различит приступ третману истог народног напева у руковетним формама двојице босанскохерцеговачких композитора. Циљ рада је приказати различите начине у приступу и третману фолклорне грађе на примеру изворног напева *Ево браће* који је обрађен у руковетним формама Владе Милошевића (Пјесме са Змијања) и Војина Комадине (Подкозарје).

Кључне речи: Народни напев *Ево браће*, Владо Милошевић, Војин Комадина.

Композитори Владо Милошевић и Војин Комадина дали су значајан допринос музици компоновањем дела различитих жанрова и форми. Значајно место, ако не и главно у стваралаштву код оба композитора заузимају руковетне форме. Заоставштина коју је Мокрањац оставио за собом, надахнула је будуће нараштаје композитора, међу којима су уврштени Милошевић и Комадина, да стварају руковетне форме. Нагли пораст писања руковетних форми приписује се између осталих и наставном плану и програму на факултетима, поставши музичка форма чијим су се компоновањем бавили многи будући композитори. Обојица композитора, чврсто су се ослањала на оно што је записано у народу, те своја дела градили на босанскохерцеговачком фолклору. Фолклор је изражен било кроз обраде народних напева, цитирање народних напева или оригиналним стварањем композиције кроз које се истичу фолклорни елементи. Једна од разлика у раду Милошевића и Комадине јесте та што је Милошевић сам сакупљао и записивао народне напеве које је уврштавао у своја дела.

Руковети Милошевића и Комадине

Иако у наслову не носе назив *руковет*, Милошевић је створио неколицину дела (број варира између осам и дванаест) увезујући више народних напева у једну целину:

1. *Шта се сјаји напред Сарајева* (1940);
2. *Пјесме са Змијања* (1940);
3. *Вјетар душе* (1945);
4. *Пјесме Босанске Крајине* (1951);
5. *Босанске пјесме I* (1952);

6. *Ој, Дубице* (1952);
7. *Босански ђулови* (1953) и;
8. *Не дај село Стојану на војску* (1967).

Иван Чавловић (2001: 42) сматра: „Овдје спада и још неколико циклуса хорских композиција који се по вањским и унутарњим карактеристикама могу сврстати у руковети. С обзиром на сажетост тих циклуса могу се назвати *малим руковетима*. Мале руковети су: *Шта ћу мајко*, за женски хор (1930), *Јечам желе* (1934), *Гором језде* (1934) и *А шта радиш Јоко* (1935). Четири мале руковети и појединачне хармонизације и обраде од 1930. до 1940. могу се узети као припремна фаза за компоновање већих и извођачки захтјевнијих руковети.“

Напев *Ево Браће* уврстио је у своју другу руковет – *Пјесме са Змијања* као трећи од седам напева: *Укопала нана Милована, Запјевај сиви соколе, Ево браће, Ој расти боље, мој зелени боре, Посадићу борић до борића, Висока јела до неба и Титрале се ђевојке*.

Комадина је за живота написао седам руковети, од којих је првих пет написао у периоду студирања:

1. *Пјесме са Косова* (1952–1960);
2. *Пјесме из Македоније* (1956–1958);
3. *Печалбарска* (1959);
4. *Свадбарске пјесме из Неготинске Крајине* (1953–1983);
5. *Македонска* (1960);
6. *Подкозарје* (1964) и;
7. *Пјесме Јање Чичак* (1972).

Напев *Ево браће* уврстио је у шесту руковет – *Подкозарје* као трећи од пет напева: *Подкозарје, Браћа, Дјевојка сам, Бела вила и Хајд' у коло*.

Изворни народни напев *Ево браће*

Владо Милошевић је свој живот посветио сакупљању и записивању народних напева. За живота, записао је преко 2000 напева. Напеве које је сакупио, објавио је у четири књиге – *Босанске народне пјесме I*, *Босанске народне пјесме II*, *Босанске народне пјесме III* и *Босанске народне пјесме IV*. Народни напев *Ево браће* налазимо у првој збирци *Босанске народне пјесме I* под редним бројевима 1 (стр. 23) и 37 (стр. 47). Обојица композитора одлучила су се за изворни народни напев под редним бројем 1 (пример 1).

Пример 1

Народни напев *Ево браће*, Босанске народне пјесме I, стр. 23

1

Агино Село – Агино Село

Е-во бра-ће, а-во бра-ће,
е-во бра-ће је-сак го спу-то-ва..

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

Пјевао Јован Деспотовић, Агино Село, 1940 год.

Народни напев *Ево браће*, Милошевић је записао у месту Агино Село, приликом посете Змијања 1940. године. Певао му је Јован Деспотовић (Милошевић, 1954: 23, 127). Напев се састоји из четири строфе, записан је у троосминском такту, у тоналном центру *ин Ге*, у којем је Милошевић записивао све народне напеве.

1. *Ево браће, један до другогa,*
2. *Погин'о би један за другогa.*
3. *Ми у туђе добро не дирамо,*
4. *А без крви свога не пуштамо.*

Милошевић (1954: 11) пише да је тонална анализа песме „сегмент хроматске љествице са употребом трећиностепенских тонова, обим умањене кварте“ – *фис, ге, ас, а* и *бе*. Мелодија изворног народног напева креће се у скоковима интервала терце – мале (*ге-бе*) и умањене (*фис-ас*), односно силазно поступно кретање интервала мале секунде – *бе-а, а-гис, гис-ге, ге-фис* и *фис-ге*.

Посматрајући и упоређујући првенствено изворни народни напев, а потом и његово преношење у руковети, ради лакшег сналажења и уочавања сличности и разлика између третирања изворног народног напева двојице композитора, успостављена је следећа класификација:

1. Приступ и обрада фолклорне грађе изворног народног напева – на који начин приступају обради фолкорне грађе;
2. Текстуралне промене изворног народног напева – постоје ли било какве измене у тексту било да се ради о сажимању, проширењу или измени речи;
3. Мелодијске промене изворног народног напева – постоје ли било какве измене у мелодији било да се ради о проширењу, скраћењу или пак о измени интервалске структуре;
4. Музички облик – у којој музичкој форми је написан изворни народни напев у руковети;
5. Хорски састави – којим хорским саставима се поверавају строфе, односно излагање изворног народног напева једне или више строфа у песми руковети;

6. Тонални центар – који је основни, односно почетни тонални центар, да ли постоји више тоналних центара у песми у руковети.

Свака од горе наведених подела у класификацији је везана са другом. Пример: музички облик уско је везан са тоналним центром/има, односно хорским саставима и обратно. Уколико постоје четири одсека, постоји велика вероватноћа да ће приликом новог одсека, доћи и до промене тоналног центра, што је даље уско везано са хорским саставима. Приликом промене тоналног центра, композитор се може одлучити да промени хорски састав (женски – мушки) или обогати хармонску вертикалу тако што ће прикључити нови глас.

Свој приступ фолклорној музичкој грађи полазећи од властитог искуства, Владо Милошевић објаснио је у једној од својих студија, не ослањајући се на неку од ранијих класификација. У књизи коју је написао Чавловић (2001: 31) уз мале измене пише „фолклор се у дјелима Владе Милошевића јавља на следеће начине:

1. Хармонизација:
 - једноставна;
 - сложена.
2. Стилизација:
 - фолклорни напјев с инструменталном пратњом која стилизира (асоцира) фолклорне инструменте;
 - оригинална мелодија с асоцијацијом на фолклор.
3. Обрада:
 - нагласак на техници обраде а мање на промјени фолклорног напјева;
 - непрецизна фолклорна мотивика с елементима оригиналног у појединостима или цјелини.
4. Оригинално дјело са:
 - цитатом фолклорног напјева (ријетко фолклорног пјесничког предлошка);
 - неким фолклорним изражајно/стилским елементом („дјела у духу фолклора“).

Стога ће ова класификација бити полазна у откривању приступа и обради фолклорне грађе изворног народног напева у руковетима. Најједноставнији, уједно и најчешћи начин обраде фолклорне грађе народних песама је хармонизација – изабраном изворном народном напеву додаје се хармонско рухо. Композитори углавном хармонизују за хорове, било да су женски, мушки или мешовити, *a cappella* или пак са пратњом. Уколико композитор приступа обради фолклорне грађе путем хармонизације, те уколико изворни народни напев садржи промене, те промене су минорне – било да се ради о изменама у мелодији, тексту, ритму или облику. Измене могу обухватити и више од појединачне измене, па тако постоје примери у којима се истовремено мења текст и мелодија изворног народног напева.

Хармонизација, као један од наведених начина обраде фолклорне грађе се даље дели на једноставну и сложену хармонизацију.

Најјаснија разлика између сложене и једноставне хармонизације јесу структуре акорда. Акорди терцне структуре вежу се уз једноставнију хармонизацију, односно акорди секундне, квартне или пак квинтне структуре су карактеристични за сложенији тип хармонизације. Остале карактеристике једноставне хармонизације су: хармонизација верно поштује акордски фонд изабране лествице, те тонови који не припадају одређеном акорду не утичу на основну структуру акорда, а каденце су функционално одређене са јасним тоновима који одређују род завршног акорда што није случај у сложенијим хармонизацијама. Карактеристике сложеније хармонизације су: током каденци, често се могу уочити акорди без тона који одређује род акорда док су каденце често модалне, ванакордски тонови су доста чести и утичу на саму структуру акорда те су функционалне везе доста слободније.

Владо Милошевић – *Пјесме са Змијања, трећа песма Ево браће*

Милошевић приступа хармонизацији као начину обраде фолклорне грађе. Од оригиналне четири строфе, у руковет уврстио је прве две, без икаквих текстуалних промена. Мелодија изворног напева пренесена је без измена у обе строфе. Песма у руковети састоји се из два одсека: одсек *a* (29–37) и одсек *a*₁ (38–50). Прва строфа поверена је мушком хорском саставу – тенорима је поверена мелодија народног напева уз константни контрапункт басова и доминантни тон (фис) који излажу алтови у временском интервалу од два такта са текстом *ево браће*. Друга строфа поверена је женском хорском саставу (ССА) – мелодија изворног напева поверена је првим сопранима уз контрапункт другог сопрана и хармонске допуне алта. Друга строфа садржи спољашње проширење – дужа је за последња четири такта одсека *a*₁. Тонални ценар песме у руковети је ха-мол.

Током прве строфе, преовладавају интервалска сазвучја приме, секунде и кварте (пример 2). За разлику од прве строфе, алтовска деоница друге строфе је „покретљивија“. У другој строфи присутни су акорди са додатим дисонанцама – т. 38, т. 42, т. 43, т. 45, т. 46, т. 47 и т. 50 (пример 3), односно акорд квартне грађе – т. 39 (пример 3).

Музичка динамика остаје непромењена – форте (*f*) током читаве песме у руковети. Кроз оба одсека доминира трогласна хармонска вертикала осим последња два такта где је уочљив четвороглас, дивизи поделом на прве и друге алтове. Алтови током оба одсека имају улогу хармонске пратње. У другом одсеку, деоница алтова је доста слободнија. Уместо доминантног тона током прве строфе, у другој строфи алтовска деоница се креће поступно уз по који интервалски скок – квинта (т. 38) и кварта (т. 41–42).

Пример 2

Владо Милошевић, *Пјесме са Змијања*, трећа песма *Ево браће* (т. 28–37)

Allegro moderato

е во, бра ће.
f Е-во бра-ће, е-во бра-ће. е-во бра-ће, је-дан до дру - го - га.

Пример 3

Владо Милошевић, *Пјесме са Змијања*, трећа песма *Ево браће* (т. 38–50)

По - ги - но би по - ги - но би, по - ги - но би
 По - ги - но би по - ги - но би, по - ги - но би
 је - дан за дру - го - га. је - дан за дру - го - га.
 је - дан за дру - го - га. је - дан за дру - го - га.

Војин Комадина – *Подкозарје*, друга песма *Браћа*

Начин обраде фолклорне грађе је хармонизација. Песма се састоји из четири строфе. Прва и трећа, односно друга и четврта су исте. Прва, односно трећа строфа народног напева пренесена је у руковет са текстуалним изменама: *Ево браће испод Козарице*. Мелодија народног напева пренесена је у руковет без измена – састоји се из четири одсека: одсек *a* (33–41), одсек *a*₁ (42–50), одсек *a*₂ (51–59) и одсек *a*₃ (60–69). Прве две строфе поверене су мушком хорском саставу – мелодија народног напева поверена је првим тенорима. Мелодија изворног напева са текстом треће строфе поверена је алтовима, док је мелодија изворног напева са текстом четврте строфе поверена сопранима. Остали гласови који не излажу мелодију изворног напева имају улогу хармонске допуне. Ритмички обрасци гласова који имају улогу хармонске допуне су измењени у последња два одсека/строфе. Почетни

тонални центар је ин *ге*. Приликом сваке нове строфе/одсека, мења се и тонални центар – ин *ге* – ин *бе* – *ес-дорски* – *бе-дорски*.

У првој строфи преовладавају сазвучја интервала терце и секунде. У другој строфи присутни су акорди са додатом дисонанцом – т. 42, т. 44, т. 47, т. 48, т. 49 и т. 50 (пример 4). Хармонска допуна, тенори и басови у трећој строфи су константно акорди са додатим дисонанцама (пример 4). У четвртој строфи, хармонска допуна наставља са истим ритмичким обрасцем који је промењен у пријашњој строфи те настављају излагати акорде са додатим дисонанцама, док тенори имају ритмички образац који је кориштен током прве две строфе (пример 5). Уколико посматрамо одвојено гласове сопрана и тенора са алтом и басовима, између сопрана и тенора преовладавају интервали октаве, дециме и ноне (пример 5).

Музичка динамика форте остаје непромењена све до последњег одсека *а*. Динамика је форте (*f*) током прва три одсека, док је у последњем фортисимо (*ff*). Почетак песме почиње двогласом, да би се сваким новим одсеком, хармонска вертикала увећавала, све до последњег одсека где је уочљив шестоглас. Правилна реперкусија гласова коришћена је од почетног двогласа, до крајњег шестогласа.

Пример 4

Војин Комадина, *Подкозарје*, друга песма *Браћа* (т. 43–60)

43

C

A

T *f* Е-во бра-ће, —
но би, по-ги-но би, по-ги-но би, је-дан за дру-го-га, Е-во бра-ће

B

59

C

A *ff* по-ги -
е-во бра-ће, е-во бра-ће ис-под Ко-за-ри-це, по-ги

T Ко-зар-чу-ва, бра-ће ис-под Ко за-ри-це, по-ги -

B по-ги

Пример 5

Војин Комадина, *Подкозарје*, друга песма *Браћа* (т. 61–69)

Анализирањем изворног народног напева *Ево браће* и истоименог напева у руковетним формама Милошевића и Комадине, те упоређивањем сличности, односно разлика у његовом третману у руковети према одређеној класификацији појашњеној на почетку рада, могли би се извући следећи закључци:

Композитори су за начин обраде фолклорне грађе изабрали најједноставнији начин хармонизације – напеву који су изабрали додају хармонско рухо, свако на себи својствен начин. Преовладавају интервали секунде, терце – уколико је двогласна фактура, односно акордни секундне и квартне грађе са ванакордским тоновима који утичу на саму структуру акорда – тип сложене хармонизације.

Остали су доследни изворном напеву приликом преношења мелодије народног напева у руковетну форму – преносе их без мелодијских измена.

Како је раније наведено, музички облик је уско везан са строфама/текстом. Обојица су пренела прве две строфе из народног, изворног напева. Милошевић, пак, не мења текстуалну структуру, док је Комадина изменио текст друге, односно четврте строфе. Иако су обојица преузели по две строфе, Комадина је понављањем строфа „проширио“ музички облик – приликом појаве нове строфе, појављује се и нови одсек, Милошевић две строфе = два одсека, Комадина четири строфе (две строфе поновљене) = четири одсека. Музички облик не прати понављање текстуалних строфа – нема поновљених облика **a** и **a**₁ у Комадинином издању песме *Ево браће*.

Милошевић хорске саставе мења приликом појаве нове строфе (мушки/женски), док Комадина, новим одсеком мелодију народног напева поверава „новом“ гласу који се прикључује досадашњем хорском саставу излагањем изворног напева.

За разлику од Милошевића који не мења, Комадина приликом сваког новог одсека, мења и тонални центар. Осим текста и реченичне структуре, друга и четврта строфа деле исти тонални центар ин *Бе* (ин *Бе* – ин *бе-дорски*).

Хармонска вертикала Милошевићеве песме је троглас, односно четвороглас, док Комадина постепено, прикључивањем новог гласа приликом сваке нове строфе/одсека, долази од почетног двогласа до крајњег шестогласа. Музичка динамика је непромењена код Милошевића, док је Комадина ипак унео мало измену током последњег одсека чиме додатно наглашава шестоглас.

Ефектан ритам изворног напева спојен са интервалима који преовладавају – секунде, мале и умањене терце, су разлог због којег су се композитори одлучили да је уврсте у своја дела. Спој изворног напева са Милошевићевом и Комадиновом композиционом техником – применом акорада са додатим дисонанцама, односно акорада секундне, терчне, квартне и квинтне грађе резултирало је песму модерне уметничке форме.

Коришћена литература

Девећ, Драгослав. (1976). Вlado Милошевић – мелограф и етномузиколог. *Путеви* (XXII), 345–365.

Ивановић, Љиљана. (1976). Пјесме са Змијања. *Путеви* (XXII), 366–373.

Којић, Стефан. (2020). *Уметничка транспозиција босанскохерцеговачког фолклора у руковетним формама Стевана Стојановића Мокрањца – Песме из Босне (XIV руковет), Владе Милошевића – Пјесме са Змијања и Војина Комадине – Подкозарје*. (Мастер рад, ментор Валентина Дутина). Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.

Милошевић, Вlado. (1954). *Босанске народне пјесме I. Књига I*. Бања Лука: Народни музеј Бања Лука, одјељење за музички фолклор.

Ћавловић, Ivan. (2001). *Vlado Milošević: kompozitor*. Sarajevo: Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine.

SUMMARY

FOLK TUNES AS INSPIRATION IN SHAPING THE GARLAND FORM OF BOSNIAN COMPOSERS VLADO MILOŠEVIĆ AND VOJIN KOMADINA

Stefan Kojić, MA

Vlado Milošević (1901–1990) and Vojin Komadina (1933–1997) are composers who made a significant contribution in the field of choral music. Both composers drew inspiration for the creation of their composition using folk tunes as starting point in shaping their works. This paper will present a different approach in the treatment of the same folk tune in the garland forms of the two Bosnian composers.

The objective of this paper is to present different approaches and treatment of the folklore material using the example of the folk tune *Evo braće* in the garland forms of Vlado Milošević (Pjesme sa Zmijanja) and Vojin Komadina (Podkozarje).

Key words: Folk tune *Evo braće*, Vlado Milošević, Vojin Komadina.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ У РАДУ НА МУЗИЧКОМ ДИКТАТУ У БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКИМ ШКОЛАМА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XX ВИЈЕКА

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

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Упутства и примјери у примјењиваним приручницима намјењених музичком описмењавању и упутства у наставним програмима школа у Босни и Херцеговини у првој половини XX вијека су основа за разумијевање методичких основа и начина рада у области музичког диктата. Истраживање архивске грађе, анализа упутстава у приручницима и наставним програмима, анализа и синтеза и дескрипција примјењиваних начина рада у области диктата сагледани са аспекта савремених метода рада у области методике наставе солфеђа омогућавају увид у сложени процес и симултани рад у областима мелодике, ритма и диктата. Аналитички и компаративни приказ у раду у области музичког диктата у периоду прве половине XX вијека указују на доминантне утицаје германских принципа музичке педагогије, али и примјену методичких поступака заснованих на романским принципима, примјењених у савременој настави солфеђа у *комбинованој функционалној методи*. Музичку грађу и упутства о начинима рада у области диктата из поменутих приручника је могуће савременим методичким поступцима примјенити у настави солфеђа.

Кључне ријечи: Методика музичке писмености, музички диктат, опажање тонова, приручници, наставни програми.

Методичке основе у раду на музичком диктату у босанскохерцеговачким школама у периоду Аустро-Угарске управе (1878–1918)

Прва званична и основна упутства о начинима рада у области мелодике, ритма и музичког диктата у босанскохерцеговачким школама се налазе у документима које је препоручивала Аустро-Угарска управа (1878–1918). У то вријеме, наставни планови и програми су преузимани из школа Хрватске и Далмације (Zakon, 1888), одакле су се набављали и уџбеници (Рајић, 1972: 86).

Према досадашњим истраживањима, у наставном програму за предмет *Пјевање Виших дјевојачких школа* (Školski vjesnik, 1904: 18–19) први пут се помиње појам *опажања тонова* и претпоставља се да се односи на опажање појединачних тонова и групе тонова, као увод у музички диктат. Интересантан је податак да се у то вријеме, поред клавира, у настави *Глазбе* (Музике) препоручивало учење виолине (Школски гласник, 1916: 192), као припрема за извођење наставе *Пјевања* у основној школи, а претпоставља се и за рад у области диктата, односно опажања тонова.

У наставном програму¹ за предмет *Пјевање*² у мушким и женским учитељским школама (Школски вјесник, 1907: 933–942), међу бројним планираним циљевима рада у области мелодике, ритма и теорије музике, предвиђено је да рад у области диктата буде заснован на записивању пјесама по слуху и памћењу, односно *самодиктату* (Vasiljević, 2006: 259) (Radićeva, 2000: 246), као и на слушном опажању тонова при учењу нових пјесама или мелодијских вјежби.

Анализом приручника примјењиваних у тадашњој настави музичке писмености може се закључити да се методе рада могу реконструисати на основу препоручених уџбеника и пјесмарица у босанскохерцеговачким државним школама³. Препоручени приручник Фрање Кухача (1834–1911) *Попјевке за пучке школе* (Кућац, 1885) у којем су дјечије пјесме разврстане према тежини, од лакших ка тежим⁴, у дурским, молским тоналитетима⁵ и терцном дуру. Распоред пјесама има добре методичке основе за рад у области мелодике и самодиктата, због постепеног проширивања опсега од мањих ка већим мелодијским захтјевима. Поједине пјесме садрже алтерације, мелодијско кретање у миксолидијској љествици и модулацију у прво квинтно сродство. Ритмичка основа пјесама је једноставна – у основним ритмичким

¹ Према наредби краљевског угарског министра за „богоштовље и наставу“ од 1902. године, , објављена је наставна основа за мушке и женске државне основне учитељске школе у Аустро-Угарској монархији.

² У то вријеме, наставним предметом *Пјевање* у школама, биле су обухваћене основе музичке писмености, као и основни облици рада у области мелодике, ритма и теорије музике.

³ Примјењиване пјесмарице у основним и средњим школама (Ferović, 1991: 25) су биле намијењене прије свега развијању естетско-васпитних циљева, али и основама, односно почецима музичког описмењавања. Пјесмарице намијењене учењу пјесама по слуху: *Пјеванка за дјецу пучких школа* (Novak, 1904), Вилка Новака (1865–1918), *Лири* (Вагђајић, 1897) Људевита Варјачића (1852–1926); по нотном тексту: *Хосана, црквена пјесмарица* (Надговић, 1911) Стјепана Хадровића (1863–1934), *Милозвук* (Зајс, 1876) Ивана Зајца (1832–1914); хармонизовани напјеви намијењени пјевању по слуху или нотном тексту: *Староцрквене хрватске попијевке* (Novak, 1891) Вјенцеслава Новака (1859–1905). Иако су многе пјесме литерарним садржајем и намјеном превазиђене за појмове данашње музичке педагогије, методички осмишљени редослијед и поступци у раду на тим пјесмама могу бити примјењиви у раду у области мелодике, ритма и диктата у савременој настави музичке писмености: настави солфеђа и настави музичке културе.

⁴ У методичким упутствима за рад у настави Пјевања у народним основним школама, постоје опште напомене у којима се наводи да се најприје пјевају мелодије мањег опсега, односно народне и дјечије пјесме уз препоруку Кухачевих *Попјевки* (Dlustuš, 1909: 6–15), чиме су створени услови за основне методичке концепције за рад у настави музичке писмености.

⁵ Тоналитети: Це, Де, Ге, Е, Ес дур, це и де мол.

врстама⁶ (врста такта) и примјене једноставних ритмичких фигура (ритмичких трајања у јединици бројања). Према ауторовим упутствима, пјесме је неопходно учити по слуху у *пучком*, основношколском, образовању, а по нотном тексту – на вишем ступњу образовања. Примјена хармонизације из *Јужнословјенских пописевака* (Кућаћ, 1878; Кућаћ, 1879; Кућаћ, 1880; Кућаћ, 1881)⁷, је према аутору предложена тек након запамћивања пјесме без инструменталне пратње, чиме се према начелима савремене методичке праксе занемарује хармонска подршка, препознавање тонова у хармонском току као основа за каснији развој хармонског слуха⁸. У пучким школама је, према Кухачу (Кућаћ, 1889), неопходно изговарање тонова „сугласницима музичке абецеде“, што указује на позиционо учење изговарања тонова у нотном тексту, а не именовања тонова током интонирања. Настојања Кухача да се музичко образовање заснива најприје на народним основама, а касније и на упознавању западноевропске умјетничке музике, има добру основу за музичко описмењавање, али није могло бити у потпуности реализовано јер нису постојала јасна методска упутства о именовању тонова. Са аспекта савремене методике музичке писмености, пјесме су могле бити примјенљиве у раду на *препознавању мотива*, односно пјесама, али због недоследности и недоречености Кухачевих методичких поступака су биле непримјенљиве за рад на самодиктату.

У босанскохерцеговачким гимназијама су најчешће били примијењивани приручници *Теоретска и практична обука зборног пјевања у средњим школама* Вилка Новака (1865–1918) и према досадашњим доступним архивским подацима - једини приручник из Србије примијењиван у настави пјевања у босанскохерцеговачким државним школама - *Теорија правилног нотног певања* (1904) Исидора Бајића (1878–1915). Према Бајићу, ритмичким диктатом се најбоље провјерава осјећај за ритам: након наставниковог пјевања ритмичког примјера или познате пјесме (Бајић, 1904: 17–18) ученици морају уз тактирање поновити примјер, а затим га и записати. Након сваког постављеног *гласа* (љествичног ступња), неопходно је приликом опажања погодити висину и јачину (Бајић, 1904: 77), што у савременој музичкој педагогији представља елементаран рад у области мелодијског диктата, а препознавање трајања тонова – један од облика рада у области

⁶ У овом раду се примјењује терминологија музичких појмова савремене наставе солфеџа из *Методике музичке писмености* Зориславе Васиљевић (Vasiljević, 2006), који су имплементирани наставним програмом за основне музичке школе у Републици Српској од 2007. године (<https://rpz-rs.org/75/rpz-rs/NPP/> [датум приступа: 15.02.2022]).

⁷ Приручници примјењивани у гимназијама (Ferović, 1991: 23).

⁸ Због сложености проблематике психофизиолошких основа у раду на музичком диктату и рационализације обима текста овог научноистраживачког рада, неће бити разматран опис и развој појединих категорија музичког слуха и описа музичке меморије (Radičeva, 2008: 96–103).

ритмичког диктата. Према Бајићу, значајан поступак у раду на стабилизовању слушних представа о љествичним ступњевима је пјевање тонова на основу показаних љествичних ступњева (Бајић, 1904: 79), што је у данашњој наставној пракси заправо *табулатор* (Vasiljević, 2006: 290), чиме се директно повезују вокално репродуковање показаних тонова и каснији рад на слушном опажању истих. Према предложеном редослиједу вјежби *погађања интервала* у табулатору, као и на претходној интонативној поставци љествичних ступњева, Бајићев принцип рада у области мелодике и опажања тонова је заснован на принципима *љествичне интервалске интонације*⁹. Исидор Бајић подразумева да научене пјесме ученици треба да знају да запишу – самодиктат или аутодиктат, а преписивањем вјежби и писменим вјежбама транспозиције (Бајић, 1904: 81), ученици стичу способност бржег писања нотног текста, што је и у савременој наставној пракси препоручљиво.

На основу досадашњих истраживања, евидентно је да не постоје архивски подаци о раду прве босанскохерцеговачке музичке школе - *Глазбеног завода* Фрање Мађејовског¹⁰ (František Matějovský, 1871–1938), која је радила од 1908. до 1917¹¹. године, а на основу којих се могу закључити методе рада у настави музичког описмењавања¹² који би указивали на начине рада у областима мелодике, ритма и музичког диктата.

Према наставним програмима предмета *Пјевање* у периоду Аустро-Угарске управе и практичне реализације циљева наставе у босанскохерцеговачким музичким школама, циљеви наставе су засновани на развијању музичког слуха, а пјевањем пјесама и интересовање код ученика за музичку културу, да се реализују естетско-васпитни циљеви, што представља основни облик рада у музичком образовању. У методичким упутствима у наставним програмима и приручницима из периода Аустро-Угарске управе предложен је постепени рад у учењу пјесама по слуху: наставничково пјевање и свирање дијела пјесме на виолини, које ученици понављају, идентичним поступком до потпуно научене композиције (Ferović, 1991: 22). Са

⁹ Методички поступци *љествичне интервалске интонације* су дужи временски период били доминантан облик рада у методици музичког описмењавања (Vasiljević, 2006: 31).

¹⁰ Извјештаји о раду ове школе на основу којих би се могли прегледати наставни план, програм и коришћена литература у настави (Besarović, 1974: 146–147)

¹¹ У чланку часописа *Сарајевски лист*, броја 6, од 08.01.1916, објављено је да је школа Мађејовског почела са радом у јануару 1916, а према чланку броја 212, од 30.08.1917. године, требало је да почне са радом у септембру 1917. године (Раџица, 2010: 361–367).

¹² Мађејовски је за потребе наставе примјењивао скрипте за теоријске предмете које је сам састављао, као и сопствене композиције и аранжмане за мање инструменталне саставе (Hadžić, 2009: 187).

становишта савремене методике музичке писмености, овакав начин рада је непотпун, јер научене пјесме могу бити музичка грађа за објашњење елемената музичке писмености у областима мелодике, ритма, теорије музике и диктата, чиме се остварује смјер наставе *звук – слика – тумачење*.

У периоду Аустро-Угарске монархије, наставници музике у Босни и Херцеговини су у новинским чланцима могли сазнати искуства музичара школованих на западу и опис методичких поступака у то вријеме у престижним музичкообразовним институцијама. Значајно је споменути чланак католичког свештеника Драгутин Андреса¹³ објављеног почетком Првог свјетског рата у којем се описује значај музичког диктата и врста диктата - *ритмички диктат, мелодијски диктат једноставне мелодије и хармонски диктат проширене каденце*. Аутор текста је описао методичке поступке у раду на диктату на основу искуства стеченог школовањем у Бечу: *опажање примјера или познате мелодије (пјесме), након диктирања оловком (куцањем) и записивања ритма – реализације ритмичког диктата, слиједи записивање тонова након свирања мелодије на инструменту – мелодијски диктат, а на крају и записивање тонова проширене каденце у вишегласном примјеру (Andres, 1915: 141)*. Тек у периоду након Првог свјетског рата, многи аутори приручника насталих на јужнословенском простору детаљније ће описивати методичке поступке у раду на диктату.

Методичке основе у раду на музичком диктату у периоду Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца / Југославије

У периоду Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца/ Краљевине Југославије (1919–1941) у основним школама је настава пјевања била заснована на пјевању пјесама по слуху¹⁴, а тек у четвртог разреда су се изучавале основе музичке писмености, док је у наставним програмима гимназија и учитељских школа истакнут значај пјевања по нотном тексту (Ferović, 1991: 41, 45). У многим приручницима намјењеним настави музичког описмењавања у том периоду препоручена је примјена мелодијског и ритмичког диктата, али многи приручници нису имали методичка упутства о начину технике диктирања и израде диктата (на примјер: Lučić, 1942)¹⁵.

Интонативна поставка љествичних ступњева на принципима *љествичне интервалске интонације* је евидентна у приручнику *Музичка*

¹³ Изучавао музику у Бечу (*Musikakademie in Klosterneuburg*) (Ružičić, 1917: 64).

¹⁴ Међу бројним пјесмарицама, у том периоду је највише у наставној пракси примјењивана *Збирка одабраних пјесама у један, два, три и четири гласа за школску омладину* Владимира Ђорђевића (1869–1938) (Ђорђевић, 1909).

¹⁵ Приручник примјењиван у учитељским и музичким школама (Ferović, 1991: 59).

читанка Божидара Јоксимовића¹⁶ (1868–1955) (Јоксимовић, 1927б), заснована на постепеном додавању тонова у мелодијском низу, што представља и почетну основу за рад на музичком диктату. Према Божидару Јоксимовићу, подјела писменог музичког диктата је заснована на: *мелодијском диктату* – записивању тонова истог трајања, *ритмичком диктату* – записивању ритмичких трајања и *мелодијско-ритмичком диктату* – који обухвата препознавање и записивање ритма и мелодике перципираног музичког садржаја (Јоксимовић, 1938: 41). Детаљнији облици рада на *мелодијском диктату* подразумевају: *показни диктат* – ученик на линијском систему или клавиру показује одсвирани музички фрагмент, *подражавајући диктат* – заснован на задатој интонацији, ученици понове тон солмизацијом, што је у савременој наставној пракси опажање тонова, *писмени диктат* – записивање група, у почетку три, четири тона, а касније и више, у једнаким трајањима, *ритмичко-мелодијски диктат* – реализује се након претходно описаних облика рада. Ритмичким диктатом наставник провјерава да ли су ученици савладали одређене ритмичке појаве, диктирајући по тактовима, а ученици их записују. (Јоксимовић, 1927а: 30–31). У интонативној поставци и стварању слушних представа о интервалима, према Јоксимовићу је неминован симултани рад на пјевању и опажању интервала, као и опажање *двозвука*¹⁷ и репродуковање тонова двозвука солмизацијом – као увод у рад на двогласном диктату (Јоксимовић, 1927а: 41).

У приручницима Милоја Милојевића¹⁸ (1884–1946), у методичким упутствима и садржају музичке грађе у раду у области мелодике, интонативна поставка мелодике, теоријска објашњења, развој начина мишљења при опажању и репродукцији засновани су на принципима *љествично интервалске интонације* (Каран, 2016: 239). Иако Милоје Милојевић у методичким упутствима помиње примјену мелодијског диктата, не постоје детаљнија објашњења улоге, значаја, циља или технике рада у раду на мелодијском диктату. (Каран, 2016: 104) Ритмичка вјежбања, према Милоју Милојевићу, обухватају извођење ритма гласом на једној тонској висини вокалима, куцањем и у виду ритмичког диктата. (Каран, 2016: 60). Ритмичке вјежбе на једној линији, представљају основни облик рада на извођењу ритма. Неодређеност у

¹⁶ У настави музике су примјењивани приручници Божидара Јоксимовића: *Методика пјевања* (Јоксимовић, 1927а), *Музичка читанка* (Јоксимовић, 1927б) и *Музички буквар* (Јоксимовић, 1938), детаљније у (Ferović, 1991: 63).

¹⁷ У савременој методици музичке писмености разликују се два приступа у почетним облицима рада: *опажање двозвука* којим је неопходно идентификовати висине тонова солмизацијом (Vasiljević, 2006: 303), *опажање хармонских интервала* у којима се препознаје величина, врста и хармонска функција интервала (Radićeva, 2000: 287–292).

¹⁸ Приручници *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вјежбањима I* (Милојевић, 1922) и *II* (Милојевић, 1934) су примјењивани у учитељским школама (Ferović, 1991: 51).

начину тактирања онемогућавала је стицање аутоматских радњи тактирања, што није могло да допринесе равномјерном извођењу ритма, опажању метричких врста и тачној идентификацији или репродукцији ритмичких фигура (Каран, 2016: 59). У оквиру техника рада на ритму, према Милојевићу, у реализацији *ритмичког диктата* наставник оловком у лијевој руци куца јединицу бројања, а десном руком ударима оловком ритмичка трајања која ученици записују, а којима у практичном смислу није могуће одредити тачно трајање (Каран, 2016: 89). За утврђивање стечених сазнања у области ритма, Милојевић је примјењивао и пјесме у којима је било неопходно одредити подјелу јединице бројања¹⁹. *Ритмичко-вокализирајући диктат* се према Милојевићевим упутствима реализује тако да ученици куцају јединицу бројања, а наставник пјева на једној тонској висини и одређеним самогласником тонове различитих ритмичких трајања, која ученици записују. Почетни облици рада на ритмичком диктату су засновани најприје на (Каран, 2016: 90) диктирању трајања тонова без назначене ритмичке врсте, чиме је занемарена метричка организованост музичког текста. Милоје Милојевић није теоријски протумачене елементе из области ритма примјењивао у мелодијским примјерима за пјевање и диктат, чиме није остварено повезивање савладаних елемената из области мелодике и ритма. (Каран, 2016: 96). У теоријском објашњењу акордских структура и елементарних хармонских законитости, Милоје Милојевић занемарује поступак репродуковања и опажања истих (Каран, 2016: 188), као припремних облика рада на двогласном и вишегласном диктату, чиме је пренаглашен естетско-васпитни циљ у раду на елементарним законитостима хармоније.

Миодраг Васиљевић (1903–1963) дијели музички диктат на *усмени диктат* - који може бити ритмички и мелодијско-градивни и *писмени диктат* – мелодијски и са литерарним текстом²⁰. Основе музичког описмењавања су, према Васиљевићу, засноване на *читању, писању, опажању и записивању опажања*. Детаљно описане облике рада на усменом диктату је неопходно примјењивати на сваком часу, а психолошка сигурност ученика се постиже *опажањем тонова тоничног трозвука* - наизмјеничним наставниковим свирањем и групним понављањем вокалним репродуковањем. Рад на писменом диктату је заснован на понављању претходно научених примјера у новој ритмичкој врсти или новом тоналитету, као и њиховом импровизовању. Техника диктирања и реализације ритмичког диктата захтјева примјену метронома, свирања или пјевања диктираног садржаја и понављања неутралним слогом уз обавезно тактирање. Мелодијски диктат обухвата и ритам и мелодик перципираног музичког садржаја, а реализује се

¹⁹ На примјер четвородјелне подјеле јединице бројања, у народној пјесми *О Божићу* (Каран, 2016: 137).

²⁰ У савременој настави солфеџа је актуелна подјела на усмени (Vasiljević, 2006: 272) и писмени диктат (Vasiljević, 2006: 295) (Radičeva, 2000: 245–248).

након усменог диктата (Vasiljević, 1939: 12–17)²¹. У приручнику су, за рад у области мелодике и ритма, предвиђени усмени и писмени диктат, ритмички диктати и мелодијски диктати за дурски трозвук, каденцу, тетрахорде, а затим и комбиновање акорада и тетрахорада, најприје у основном тоналитету (Це дуру), а затим по принципу релативног именовања тонова и у другим дурским тоналитетима. Примјери у природном молском тоналитету су засновани на идентичном редослиједу опажања (трозвук, тетрахорди, комбинација) на основу релативног именовања према принципу тоника до и/или тоника солфа методе - први ступањ молске љествице је сомизациони слог ла. (Vasiljević, 1939: 21–189). Приручник садржи примјере који су у исто вријеме намјењени пјевању у различитим врстама кључева, за усмени диктат и парлато чиме су обједињене технике рада на истом нотном тексту, повезивање интонативних, теоријских сазнања при вокалној репродукцији и опажању музичког садржаја (Vasiljević, 1939: 117–130).

Методичке основе у раду на музичком диктату у босанскохерцеговачким музичким школама у периоду четрдесетих и педесетих година XX вијека

Методичке основе за рад на музичком диктату које су примјењиване у периоду након Другог свјетског рата у босанскохерцеговачким нижим/основним музичким школама (Ferović, 1991: 59), датирају из периода Краљевине Срба, Хрвата, Словенаца/Краљевине Југославије.

У југословенским нижим²² музичким школама у периоду послје Другог свјетског рата, настава инструмента и солфеђа је била заснована на наставном плану и програму из 1949. године (Ferović, 1991: 105), који је више деценија био званични документ на основу кога се одвијала настава у музичким школама и правило за начин конципирања приручника намјењених за наставу солфеђа. Овим програмом (Nastavni plan i program, 1949: 18–20) је у настави солфеђа био предвиђен рад на мелодијско-ритмичком диктату, а двогласни диктат у завршном, шестом разреду. У испитним захтјевима за сваки разред је био обавезан мелодијски и ритмички диктат.

Методика музичке наставе (1950) Јоже Пожгаја (1914–1984) је приручник који се више деценија примјењивао у подучавању наставника музике широм Југославије. У овом приручнику су описане методичке основе рада на музичком диктату засноване прије свега на учењима германских музичких педагога, по којима је диктат средство за

²¹ Васиљевићев приручник *Интонација у вези са музичким диктатом и музичким ритмом* (Vasiljević, 1939) је примјењиван у учитељским и музичким школама. (Ferović, 1991: 59)

²² На *Конгресу музичких педагога Југославије* одржаном у Загребу, у вријеме Реформе основног школства 1958. године договорено је да се ниже музичке школе преименују у основне музичке школе. (Ferović, 1991: 105)

уознавање тоналитета, модулације, ритма, фразирања и елемената музичког облика²³. Елементарни облик рада у области мелодијског диктата је присутан у симултаном раду на поставци и опажању љествичних ступњева, односно солмизационих слогова, најприје тонова тоничне квинте²⁴ (Роџгај, 1944: 1) Према предложеним упутствима, музички диктат се савладава поступно, најприје опажањем и запамћивањем мањих мелодијских цјелина, а затим постепеним усложњавањем захтјева (Роџгај, 1950: 131). У складу са начинима рада у музичком образовању у Краљевини Југославији, учење пјесма по слуху је драгоцјен рад у каснијем теоријском објашњењу музичких појава: за слушање, схватање и памћење музичких цјелина. Рад на неком од облика музичког диктата је неопходно примјењивати на сваком часу, а у наставној пракси је пожељно имати унапријед припремљене припремне облике и примјере намијењене свим облицима рада на музичком диктату (Роџгај, 1950: 139).

Према Јожи Пожгају, најједноставнији облици рада на диктату подразумевају запамћивање и понављање ритмичког или мелодијског мотива или фразе неутралним слогом, говореним трајањима или солмизацијом. Предвјешбе опажања подразумевају препознавање и извођење ритма, препознавањем ритма пјесме од више понуђених наслова, слушно препознавање и репродуковање ритмизованих мелодијских мотива и фраза у којима мелодије са литерарним текстом омогућавају лакше препознавање и схватање ритма. Сложенији облици рада захтијевају свјесно раздвајање ритма и мелодике након одсираног или отпјеваног музичког садржаја уз обавезно тактирање, а рад на усменом диктату подразумева понављање двотакта солмизацијом уз тактирање.

Вјешбе на модулатору²⁵, вокалним репродуковањем претходно показаних љествичних ступњева, омогућавају повезаност визуелних

²³ Према њемачком педагогу, Хугу Риману (Hugo Riemann, 1849–1919), интонативна поставка и облик рада на музичком диктату се заснива на постепеном усложњавању мелодике, од секундних и терцијских кретања, са симултаним усложњавањем ритмичких захтјева (Riemann, 1904: 48–91), хомофног двогласа, трогласа и четворогласа, најприје у каденци, постепеним додавањем алтерованих тонова, односно интервала, акорада (Riemann, 1904: 92–97), а затим и мелодијских кретања у појединим дионицама двогласа и вишегласја, као и контрапунктског вођења дионица (Riemann, 1904: 98–131).

²⁴ Поступак присутан у тоника солфа методи, као и у тоника до методи, према којима је звучни ослонац у тоновима тоничног трозвука (Vasiljević, 2006: 24–26)

²⁵ У наставним програмима у музичким предметима намијењеним музичком описмењавању, модулатор је једно од неизоставних помоћних графичких средстава за рад у настави (Ferović, 1991: 124). Вјешбе на модулаторима стабилизују слушне представе о љествичним ступњевима, односно солмизационим слоговима у методама релативног именовања тонова,

представа, нота, и стабилованих слушних представа, репродукованих тонова. Слушно препознавање *ритмичког мотива* је засновано на препознавању поређењем више понуђених примјера. У области *ритмичког диктата*, најприје се записују метрички нагласци и трајања на јединицама удара, а затим допуњавање преосталих ритмичких трајања. Препознавање тонских висина подразумијева поступност, препознавање: почетног тона, тоналитета, ритмичке врсте, скицирање мелодијско-ритмичког тока записивањем нотних глава, а затим и ритма, односно нотних врата. Синтеза свих описаних поступака се примјењује у писменом диктату: опажање, запамћивање, препознавање мелодијских и ритмичких елемената музичког тока и на крају записивање.

Према упутствима Јоже Пожгаја, додатни облици рада на музичком диктату садрже *препознавање грешака у нотном тексту* приликом слушног опажања музичког садржаја, *пјевањем задатих примјера наизмјенично „у себи“ и наглас* чиме је подстакнут развој унутрашњег слуха (Radičeva, 2008: 96), *препознавање пјесме из нотног записа, самодиктат* – пјевање солмизацијом претходно научених пјесама по слуху, *запамћивање приказаног нотног текста* уз накнадно репродуковање солмизацијом запамћене мелодије²⁶. Један од припремних облика рада на двогласном диктату је заснован на записивању ритма једне, а затим и друге дионице, чиме је занемарен рад на опажању двозвука или хармонских интервала. Одабирање и креирање примјера за мелодијски диктат је условљено претходном интонативном и теоријском поставком тоналитета и постављених ритмичких фигура. У наставној пракси је пожељно имати унапријед припремљене припремне облике и примјере намијењене свим облицима рада на музичком диктату (Požgaj, 1950: 140–142).

У периоду од 1945. до 1958 године, у основним музичким школама је примјењиван приручник солфеђа у шест свесака Рудолфа Маца (Rudolf Matz, 1901–1988), (Matz, 1952; Matz 1953; Matz, 1950a; Matz 1950b; Matz 1950в; Matz 1950г) који обилују примјерима намјењеним пјевању с листа и за музички диктат (Ferović, 1991: 110)²⁷. У почетним облицима рада на диктату, неопходно је да су, према Мацу, савладане основе музичке ортографије. (Matz, 1952: 5) Извођење ритмичких вјежби неутралним слогом или говореним трајањима, ритмичким говором, најприје тактирањем са двије руке²⁸, а затим мануелном репродукцијом -

доприносе стабиловању слушних представа алтерованих тонова и представљају један од припремних облика рада на диктату или пјевању с листа.

²⁶ Детаљан облик рада је описан у савременим методичким приручницима и примјењив је у савременој настави солфеђа (Vasiljević, 2006: 259).

²⁷ Популарност и примјена ових приручника у југословенским музичким школама је евидентна у четири издања до 1952. године.

²⁸ Техника која се и данас примјењује у наставној пракси у појединим музичким школама у Федерацији Босне и Херцеговине.

тактирањем десном руком, а ритмичких трајања лијевом руком (!), су основно градиво за рад на ритмичком диктату (Matz, 1952: 7). Почетне вјежбе интонативне поставке љествичних ступњева су засноване на принципу *љествичне интервалске интонације*. Ритмизовањем интонативно савладаних међуљествичних односа (цијела нота, половина, четвртина) омогућено је повезивање са основним елементима ритма: мјером, тактирањем, примјеном пауза, након чега се интонативно савладавају вјежбе према интервалским захтјетвима, од секунде до септима. Према аутору, добро постављене основе слушног препознавања интервала према принципима љествичне интервалске интонације омогућавају несметан и успјешан рад на обогаћивању садржаја рада на диктату, прије свега вокалном репродуковању и слушном препознавању и пјевању солмизацијом интервала и љествичних тетраорада. Мелодијски диктат се реализује записивањем нота једнаких трајања, фразама подијељених зарезом, а ритмички диктат записивањем трајања нотама исте висине. Мелодијско-ритмички диктат обухвата комбинацију мелодијског и ритмичког диктата у четвртинским тактовима дужине од четири до шеснаест тактова (Matz, 1953: 2). Утврђивање тоналитета је засновано на диктирању мелодијских мотива груписаних од четири до осам нота, у приручнику нумерисаних по тактовима, при чему се препознају релативни солмизациони слогови дурског тоналитета према тоника до методи. (Matz, 1953: 3)

У раду на *ритмичком диктату* слушно препознати једнотактни мотиви су основа за усложњавање ритмичких образаца, смјеном дугог и краћих трајања и везивањем луком између јединица удара. У овој фази рада се примјењују лакши диктати у дурским тоналитетима. (Matz, 1950a: 2). На основама мелодијског и ритмичког диктата, обогаћивањем мелодике и ритма постепеним усложњавањем захтјева, омогућен је принцип поступности у раду на диктату²⁹.

Основни облици рада на усменом мелодијско-ритмичком диктату су осмишљени понављањем солмизацијом - опажање најприје једног тона, а затим групе тонова постепеним усложњавањем додавањем више тонова и ритмизовањем мелодике, док сложенији облици рада захтијевају пјевање мотива ретроградно, као и диктати са узмахом или непотпуним тактом (Matz, 1950b: 2).

²⁹ Обогаћивање ритмизације мелодијских примјера дводјелном подјелом јединице бројања (осмине), продужење тачком (половина с тачком), примјеном тродјелног такта (троосмински) и подјеле јединица у тродјелном такту, као и примјена свих дурских тоналитетих са повисилицама намјењених интонирању на принципу релативне солмизације (Matz, 1953), шеснаестине, сви дурски тоналитети са снизилицама (Matz 1950a) модулације у горњу и доњу доминанту, алтерације, интонирање мелодијских хроматских, алтерованих интервала, (Matz, 1950b) сви молски тоналитети, (Matz, 1950v) примјери из музичке литературе и народног стваралаштва (Matz, 1950r).

У Мацовим приручницима, вјежбе модулације³⁰ су засноване на Баткеовој тоника до методи (Battke, 1908), промјеном назива солмизационог слога на истом тону, што је аутор терминолошки назвао „мутацијом“ (?!) (Matz, 1950б: 3). Интонативна поставка мелодијских мотива са модулацијом у тоналитете доминанте и субдоминанте, у вјежбама представљених нотама једнаких трајања, су основа за касније слушно препознавање модулације у мелодијско-ритмичком диктату (Matz, 1950б: 10). У завршним облицима рада на диктату, Рудолф Мац препоручује осмишљене мелодијско-ритмичке диктате двотактне структуре у умјереном темпу, без диобе јединице, а при њиховом слушном опажању је неопходно одбројавање ритма и записивање перципираног музичког садржаја (Matz, 1950в: 7). Теоријско предзнање је предуслов за успјешну реализацију диктата, при чему је неопходно и препознавање ступњева релативним солмизационих слогова, а ритмичких фигура препознавањем ритмичког говора односно говорених трајања (Matz, 1950г: 3).

Припремни облици рада на двогласном диктату су, према Рудолфу Мацу, засновани на слушном опажању хармонских интервала грађених од основног тона навише и наниже, а затим и једноставним ритмизовањем једног од гласова додавањем акордског или сусједног тона, најприје у односу 2:1, а затим и са више јединица бројања наспрам дужег трајања. Такође, успјешност реализације трогласног диктата остварује се најприје интонирањем, а затим слушним опажањем консонантних и дисонантних трозвука, прије свега, препознавањем солмизационих слогова који граде поменуте акорде, уз накнадно препознавање хармонских функција – интонирањем разложених акорада, а затим и ритмизација једног од гласова у трогласном музичком току. (Matz, 1950г: 4, 5)

Другачији приступ у раду на диктату је заступљен у *Једногласном солфеђу* Миодрага Васиљевића (1903–1963) (Васиљевић: 1967)³¹, методички приступ у раду на мелодици и ритму је заснован на примјени ритмичких варијанти функционалних модела, помоћу који се савладавају техника тактирања, извођење и опажање ритмова народне, традиционалне музике. Опажање и препознавање ритма традиционалних напјева представља добру основу за објашњење поступака у раду на ритмичком и ритмичко-мелодијском диктату. У овом приручнику, ритмичке вјежбе на једној линији су намијењене куцању и извођењу

³⁰ У приручницима нотног пјевања и солфеђа примјењиваних у периоду Краљевине Југославије и након Другог свјетског рата, у области мелодике су предвиђене вјежбе за интонативну поставку дијатонике, модулације и алтерација, јер су у то вријеме примјењивани на различитим нивоима музичког образовања.

³¹ Ова публикација је надоградња приручника истог аутора који је објављен прије другог свјетског *Нотно певање у теорији и пракси* (Васиљевић: 1940а, б) (Ferović, 1991: 110)

неутралним слогом или једном тоном, мануелној репродукцији, али и као градиво за усмене и писмене ритмичке диктате. Примјери су нумерисани изнад ритмичке линије, а реализација диктата се одвија сукцесивним додавањем тактова, на основу којег се одређују трајања у потезима при тактирању. (Васиљевић, 1967: 16) У даљем раду на ритмичком диктату, примјери са дводјелном подјелом јединице бројања имају прецизно означено фразирање, најчешће двотактно, које је значајно примјењивати како при извођењу, тако и приликом рада на ритмичком диктату (Васиљевић, 1967: 45–49).

У периоду након Другог свјетског рата, у настави солфеђа је примјењивана углавном тоника до метода и бројне варијанте ове методе (Ђековић, 1991: 110), придавало се превише значаја теоријским објашњењима, а у области диктата – опажање тонова на основу интервалских међуљествичних односа³², што је оставило трага у музичком образовању у Босни и Херцеговини не само у области пјевања, него и у раду на мелодијском, односно мелодијско-ритмичком диктату. Можемо закључити да су у том периоду, у нижим музичким школама примјењивани методички поступци засновани на германским основама: фономимика, функционалност тонова и релативно именовање солмизацијом³³ (Павловић, 2010: 26).

Закључак

Приказ методичких основа у раду у области музичког диктата у периоду прве половине XX вијека омогућава сагледавање различитих облика рада на диктату, од првих званичних писаних докумената из периода Аустро-Угарске управе, до системски организованог развоја музичког школства, отварањем и радом државних музичких школа у Босни и Херцеговини у периоду послје Другог свјетског рата. Хронолошки приказ методичких основа и начина рада на диктату описаних у примјењиваним приручницима и наставним програмима, као и у оскудним извјештајима и архивској грађи о раду у настави музичке писмености у поменутом периоду, представљају основу за разумијевање сложених облика рада на музичком диктату, као и до данашњих дана узроке у отежаној реализацији рада у овој области у настави солфеђа. Детаљна подјела музичког диктата на мелодијски, ритмички и мелодијско-ритмички диктат, дефинисана у приручницима намијењених

³² Односно принципима *љествичне интервалске интонације*.

³³ На примјер: у бањалучкој нижој музичкој школи у периоду послје Другог свјетског рата, у настави солфеђа се примјењивао рад на препознавању тонских висина у облику усмених или писмених диктата (Павловић, 2010: 17,), а у раду на диктату је било неопходно посветити једну трећину времена од часа (Павловић, 2010: 23). Писмени дио испита се састојао од мелодијског диктата – записивања низа тонова у задатом тоналитету, а ритмички диктат – записивање на једној линији система (Павловић, 2010: 26)

музичком описмењавању између два свјетска рата (Бождар Јоксимовић, Миодраг Васиљевић) указују на неопходан принцип поступности у раду на диктату и рашчлањивању и разумијевању сегмената мелодике и ритма и симултаном раду на пјевању и диктату. Утврђивање слушних представа о тонским висинама, поред симултаног рада пјевања на табулатору или модулатору, као и опажања тонова, у данашњој настави солфеђа представљају елементарне облике рада на музичком диктату. У области ритмичког диктата, сагледаној са аспекта савремене наставе солфеђа, значајно је препознавање *ритмичких врста* (врсте такта) – на основу препознатих метричких акцената и потеза при тактирању и *ритмичких фигура* – различитог распореда ритмичких трајања, ритмичке линије – у метричкој организацији музичког тока. Утврђене представе о тонским висинама, постављене ритмичке врсте и ритмичке фигуре, омогућавају разумјевање облика рада на мелодијско-ритмичком диктату, препознавања свих мелодијских и ритмичких сегмената диктираног музичког тока.

Према принципима германске музичке педагогије, који су примјењивани у босанскохерцеговачким школама у настави музичке писмености, поређењем примјера из приручника Макса Баткеа и Хуга Римана и упутстава у приручницима на јужнословенском географском простору, теоријска поставка мелодијских и ритмичких појмова претходи раду у извођењу мелодијских и ритмичких примјера и реализацији музичког диктата, односно одговара смјеру наставе засноване на разумијевању нотне слике и теоријских појмова, а затим и озвучавања, интонирања или пјевања, што је у основи и принцип *љествичне интервалске интонације* која је у дужем временском периоду примјењивана у настави музичке писмености у Босни и Херцеговини. Романски принцип рада сагледан у препорукама Миодрага Васиљевића, препознавању ритмичких врста, броја потеза при тактирању, при опажању мелодијских примјера, односно традиционалних пјесама, основа је за смјер наставе од звука ка нотном тексту. Интонативна поставка солмизационих слогова на основу пјесама модела, према упутствима Миодрага Васиљевића, представља основу за њихово слушно опажање у диктату или пјевање мелодијских примјера по нотном тексту, што ће тек бити јасно дефинисано у принципима *комбиноване функционалне методе* (Vasiljević, 2006: 38–42) и примјене апсолутног именована тонова седамдесетих година XX вијека, најприје у музичком образовању у Србији, а касније и у Босни и Херцеговини. Бројне пјесме у пјесмарицама и мелодијско-ритмички примјери у приручницима намјењених музичком описмењавању из периода прве половине XX вијека могу бити примјенљиви у савременој настави солфеђа за пјевање с листа и рад на музичком диктату.

Литература

- Andres, Dragutin. (1915). *Naši dopisi*. Sveta Cecilija. Studeni 1915. Svezak VI, Godina IX. Ur. Franjo Dugan. Zagreb: Cecilijino društvo, Nadbiskupska tiskara. 141.
- Бајић, Исидор. (1904). *Теорија правилног нотног певања*. Нови Сад: Парна штампарија Ђорђа Ивковића.
- Battke, Max. (1908). *Elementarlehre der Musik, (Rhythmus, Melodie, Harmonie), mit 462 Beispielen zum Diktat für den Gebrauch in Konservatorien, Schulen, Chören und zum Privatunterricht von Max Battke*, Berlin: GroßLichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.
- Besarović, Risto. (1974). *Iz kulturnog života u Sarajevu pod Austrougarskom upravom*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Varjačić, Ljudevit. (1897). *Lira. Pjesmarica s kajdama za mušku i ćensku školsku mladež*. Zagreb: Nakladom Kr. Sveučilišne knjižare Fr. Suppana.
- Vasiljević, M. (1939). *Intonacija u vezi sa muzičkim diktatom i muzičkim ritmom (I deo)*. Beograd: Izdanje Jovana Frajta.
- Васиљевић, М. (1940а). *Нотно певање у теорији и пракси. Комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама*. (I део за I разред). Београд: Издање Јована Фрајта.
- Васиљевић, М. (1940б). *Нотно певање у теорији и пракси. Комплетна метода за наставу школског певања у средњим и учитељским школама*. (II део за II разред). Београд: Издање Јована Фрајта.
- Васиљевић, Миодраг. (1967). *Једногласни солфеђо заснован на народном певању* (Осмо издање). Београд: Просвета.
- Vasiljević, Zorislava. (2006). *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Dlustuš, Ljuboje. (1909). *Promjene u organizaciji školstva u Bosni i Hercegovini (Nova organizacija narodne škole)*, Školski vjesnik, stručni list Zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu, Sarajevo, Zemaljska štamparija, januar–april 1909, 6–15.
- Ђорђевић, Владимир. (1909). *Збирка одабраних пјесамау један, два, три и четири гласа за школску омладину*, Јагодина.
- Zajc, Ivan. (1876). *Milovuk. Sbirka porievaka za mladež obojega spola*. Zagreb: Tisak dioničke tiskare.
- Zakon od 31. listopada 1888. ob uređenju pučke nastave i obrazovanja pučkih učitelja u Kraljevinah Hrvatskoj i Slavoniji*. (1888). Zagreb: Tisak Ign. Granitza.
- Јоксимовић, Божидар. (1927а). *Методика певања, за музичке заводе, средње и учитељске школе*. Београд: Издавачка књижара Здравка Спасојевића.
- Јоксимовић, Божидар. (1927б). *Музичка читанка, вежбања за певање за средње и стручне школе*. Београд: Издавачка Књижара Здравка Спасојевића.
- Јоксимовић, Божидар (1938). *Музички буквар, прва знања о музици за средње и стручне школе, осмо издање*, Београд, Издање Књижарнице Радомира Д. Ђуковића.
- Karan, Gordana, Sandra Dabić. (2009). *Tembrovska određenosť auditivnog opažanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Каран, Гордана. (2016). *Милоје Милојевић у свету музичке педагогије*, Београд: Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду.

- Kuhač, Franjo. (1885). *Sto dječijih popievaka za pučke škole za jedno grlo s napjevi i tekstom i metodičkim uvodom za pučke škole i zabavišta*, Zagreb, Naklada Hrv. Pedagog.–knjiš.sbora.
- Kuhač, Franjo. (1878). *Južno–slovenske narodne popievke*, knjiga 1, Zagreb, Tiskara i litografija C.Albrechta.
- Franjo Kuhač (1879). *Južno–slovenske narodne popievke*, knjiga 2, Zagreb, Tiskara i litografija C.Albrechta.
- Kuhač, Franjo. (1880). *Južno–slovenske narodne popievke*, knjiga 3, Zagreb, Tiskara i litografija C.Albrechta.
- Kuhač, Franjo. (1881). *Južno–slovenske narodne popievke*, knjiga 4, Zagreb, Tiskara i litografija C.Albrechta.
- Kuhač, Franjo. (1889). *Katekizam glazbe*. Zagreb: Naklada Akademске knjižare Lav.Hartmana.
- Lučić, Franjo. (1942). *Elementarna teorija glazbe i pjevanja za srednje i glazbene škole. II dio*. Zagreb: Tisak i naklada knjižare Sv.Kugli, Zagreb, Ilica 30.
- Matz, Rudolf. 1952 *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 1, četvrto izdanje*. Zagreb: Muzičko nakladno-prodajno poduzeće Saveza muzičkih udruženja Hrvatske.
- Matz, Rudolf. 1953 *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 2, četvrto prerađeno izdanje*. Zagreb: Muzička naklada.
- Matz, Rudolf. 1950a *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 3, treće izdanje*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Matz, Rudolf. 1950b *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 4, treće izdanje*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Matz, Rudolf. 1950в *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 5, treće izdanje*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Matz, Rudolf. 1950г *Vježbe za solfeggio i diktat. Svezak 6*, Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Милојевић, Милоје. (1922). *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима, I део. Додатак: Из природе, десет дечјих песмица за један глас у C-dur-у*. Беч: Штампарија Валдхајма-Еберле А.-Д.
- Милојевић, Милоје. (1934). *Основи музичке уметности у вези са ритмичким и мелодијским вежбањима, II део, шесто издање*. Београд: Издавачко и књиžарско предузеће Геца Кон.
- Nastavni plan i program za muzičke škole. I Niža muzička škola. (1949). Beograd: Ministarstvo za nauku i kulturu Vlade FNRJ.
- Novak, Vilko. (1904). *Pjevanka za djecu pučkih škola*. Zagreb: Naklada St. Kugli.
- Novak, Vjenceslav. 1891. *Starohrvatske crkvene popijevke*. Zagreb: Knjižara Juoslavenske akademije, Knjižara dioničke tiskare.
- Павловић, Саша. (2010). Вlado С. Милошевић. Наставник солфеџа. У Соња Маринковић, Санда Додик (уред.). *Зборник радова са научног скупа Вlado Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 11–31.
- Papić, Mitar. (1972). *Školstvo u Bosni i Hercegovini za vrijeme Austrougarske okupacije (1878–1918)*, Sarajevo, Izdavačko udruženje „Veselin Masleša“.
- Paćuka, Lana. (2010). *Muzički život u Sarajevu za vrijeme Austro–Ugarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu*, (Magistarski rad, mentor: dr Ivan Čavlović), Sarajevo, Muzička akademija Sarajevo, 361–367.

- Požgaj, Joža. (1944). *Solmizacija. Studija o najstarijoj metodi u suvremenoj glasbenoj nastavi*. Sveta Cecilija. Siječanj 1944. Sv. 1–2, God XXXVIII. Zagreb: Cecilijino društvo.
- Požgaj, Joža. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Radičeva, Dorina. (2000). *Metodika komplementarne nastave solfeđa i teorije muzike*. Novi Sad: Univerzitet, Akademija umetnosti : Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija.
- Radičeva, Dorina. (2008). *Uvod u metodiku nastave solfeđa*. Novi Sad: Univerzitet, Akademija umetnosti : Istočno Sarajevo: Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Muzička akademija.
- Riemann, Hugo. (1904). *Katechismus des Musik-Diktats. Systematische Gehörsbildung*. Leipzig: Max Hefes Verlag.
- Ružičić, Ante. (1917). *Uspjeh veleč. G. Dragutina Andresa*. Sveta Cecilija. Ožujak 1917. Svezak II, Godina XI. Ur. Franjo Dugan. Zagreb: Cecilijino društvo, Nadbiskupska tiskara. str 64.
- 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). *Teorija i praksa muzičkog vaspitanja i obrazovanja u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, IDP „Udžbenici, priručnici i didaktička sredstva“.
- Hadrović, Stjepan. 1911. *Crkvena pjesmarica, Hosanna*. Zagreb: Tisak Antuna Scholza.
- Hadžić, Fatima. (2009). *Uloga i značaj Čeha u razvoju muzičke kulture u Bosni i Hercegovini* (Magistarski rad, mentor dr Ivan Čavlović), Sarajevo, Muzička akademija Sarajevo.
- <https://rpz-rs.org/75/rpz-rs/NPP/> [датум приступа: 15.02.2022]
- Školski vjesnik, službeni dodatak, stručni list Zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu* (1904). Sarajevo, Zemaljska štamparija, februar, 18–19.
- Школски вјесник, стручни лист Земаљске владе за Босну и Херцеговину*. (1907). Сарајево, Земаљска штампариа, новембар–децембар, 933–942.
- Школски гласник, Школски службени лист Земаљске владе за Босну и Херцеговину*.(1916). Сарајево, Земаљска штампариа. 192.

METHODICAL BASES IN THE WORK ON MUSICAL DICTATION IN BOSNIAN-HERZEGOVINIAN SCHOOLS IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

MA Dušan Erak

Abstract: Instructions and examples in the applied handbooks intended for music literacy and instructions in school curricula in Bosnia and Herzegovina in the first half of the twentieth century are the basis for understanding the methodical basis and methods of work in the field of music dictation. Archive researches, analysis of instructions in handbooks and curricula, analysis and synthesis and description of applied methods in the field of musical dictation, viewed from the aspect of modern methods of work in the field of music literacy methodology, provide insight into complex processes and simultaneous work in the field of melody, rhythm and

dictation. Analytical and comparative review of the work in the field of musical dictation in the first half of the twentieth century indicate the dominant influences of German principles of music pedagogy, but also the application of methodical procedures based on Roman principles, applied in modern solfeggio teaching in combined functional method. The musical material from the mentioned handbooks can be applied in modern teaching methods in the solfeggio teaching.

Key words: Methodology of music literacy, musical dictation, perception of tones, handbooks, curricula.

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП АСЕНА ДИАМАНДИЕВА ЈЕЗИКУ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ КРОЗ КЊИГУ *ТЕХНИЧКЕ ВЕЖБЕ ЗА ОВЛАДАВАЊЕ ИНТЕРВАЛИМА*¹

др Јелена Беочанин

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за музичку теорију и педагогију

E-mail: jelena.beocanin@filum.kg.ac.rs

УДК: 371.3:784.9

Прегледни научни чланак

Сажетак: Др Асен Диамандиев (1915–2009) био је један од најплоднијих аутора литературе за солфеђо у Бугарској. Његова књига *Технически упражнения за овладавање на интервалите* (1973) заснована је на великом броју инструктивних вежби и одломака из савременог бугарског и светског музичког стваралаштва, са мноштвом прецизних методичких инструкција. Циљ њеног разматрања је додатно расветљавање у односу на раније анализе и реактуелизација ради перманентног подстицања квалитета у високошколској настави солфеђа. Примењен је метод дескриптивне анализе, а резултати указују да комплексни приступ Диамандиева савременој музици представља специјалан систем за савладавање музике XX (и XXI) века. Поред стандардног модално-специфичног приступа, он обухвата и мултимодални приступ садржајима.

Кључне речи Асен Диамандиев, савремена музика, солфеђо, интервали, мултимодални приступ.

Увод

Др Асен Диамандиев (1915–2009) био је композитор, диригент, оснивач *Академије музике, плеса и ликовне уметности* у Пловдиву (Бугарска) и дугогодишњи предавач. Такође, био је један од најплоднијих аутора литературе за солфеђо у Бугарској.²

Његова књига *Технически упражнения за овладавање на интервалите* (*Техничке вежбе за овладавање интервалима*) (Диамандиев, 1973), намењена првенствено студентима Бугарског државног конзерваторијума, заснована је на великом броју инструктивних вежби и на одломцима из савременог светског и бугарског уметничког стваралаштва, са мноштвом прецизних методичких инструкција.

¹ Рад је везан за истраживање приказано у једном потпоглављу докторске дисертације *Развој музичког слуха у опажању и извођењу проширено тоналне и атоналне музике српских композитора у оквиру програма наставе солфеђа*, одбрањене на Факултету музичке уметности у Београду 10. јула 2016. године, под менторством проф. др Милене Петровић и коменторством проф. др Тијане Мирковић, с тим што је текст овде другачије структурисан и допуњен.

² Академија у Пловдиву данас носи његово име и у тој институцији се могу стећи дипломе од основних студија до доктората из области музике, сликарства, графичког дизајна, балета, вајарства, мултимедија и тако даље (www.artacademyplodiv.com Датум приступа 4.11.2021).

Под термином „савремена музика“ у наслову овог рада подразумевамо стваралаштво настало у периоду од краја XIX века до данашњих дана, када су се формирали, у односу на класично-романтични језик, нови лествични обрасци; хармонски, ритмички и други принципи који свеукупно чине савремени музички језик, дакле – неvezано за хронолошки смисао епитета „савремени“ (уп. са: Edlund, 1963). Асен Диамандиев, описујући музику без тоналног ослонца, као и већина других источноевропских педагога, није користио термин *атоналност*, већ је поменуо, поред битоналности и политоналности у музици XX века, термине *неодређена тоналност* и *пантоналност* (Диамандиев, 1973: 4).

Приступ Асена Диамандиева обради савремене музике у настави солфеђа анализиран је давно у деловима два необјављена рада: у магистарском раду Вере Миланковић одбрањеном пре више од 40 година (Миланковић, 1979) и у докторској дисертацији Иване Хрпке одбрањеној пре 20 година (Хрпка, 2001). У нашем раду методички приступ Асена Диамандиева језику савремене музике разматра се са више становишта, применом дескриптивне анализе, а циљ је расветљавање његових позитивних страна и недостатака и реактуелизација ради потенцијалног преузимања добрих сегмената.

Иако наслов публикације Диамандиева указује на ограничену грађу – техничке вежбе и на савладавање интервала заступљених у језику савремене музике, књигом је реално обухваћено много више. Садржај чине и акордика и одломци из уметничке литературе, а студентима су сугерисане различите активности. Интервали се третирају у разложеној и хармонској варијанти; рад на акордима подразумева не само терцне акорде, него и акорде секундне, секундно-квартне и разноврсне структуре. Ауторов аргумент за усмереност ка интервалу као елементу музичког језика је чињеница да је то битан сегмент учења соло певања и свирања гудачких и дувачких инструмената (Диамандиев, 1973). Стварање адекватних звучних представа о интервалима, према Диамандиеву, условљено је претходном припремном фазом њиховог учења без именована тонова. У тој (припремној) етапи се, после певања мелодијских интервала, опажају појединачни симултани интервали, а потом следови од по два таква сазвука.

Теоријске основе приступа интервалима код Диамандиева леже на поставкама Бориса Михаиловича Тјеплова (Теплов), Јурија Николаевича Тјулина (Тюлин), затим научника из области физике (акустике) и на тадашњем програму Московског конзерваторијума у ком је наведена неопходност рада на интервалима упоредо са изградњом функционалног мишљења (Диамандиев, 1973). Ослоњен на физичку чињеницу да сваки интервал има специфично својство одређено односом међу фреквенцијама, али и чињеницу да ментална представа о интервалима није зависна од апсолутних висина које га граде, такође и фактом да у основи рада на интервалима лежи тонални осећај, Диамандиев је створио темељан и сложен систем рада. Учење интервала само у оквиру

тоналитета је, по његовим речима са којима се слажемо, недовољно: „Освешћивање интервала само од ступњева тоналитета недовољно разоткрива перспективе за модулацију као важног изражајног средства мелодије“ (Диамандиев, 1973: 8). Зато је он применио савладавање интервала ван тоналитета, односно према англоамеричкој терминологији *ван контекста* (Ninov, 2005: 15).

Ред увођења интервала

Диамандиев је у својој књизи интервале увео по следећем реду:

- 1) велике и мале, те прекомерне секунде,
- 2) чисте октаве,
- 3) велике и мале, затим прекомерне ноне (повезујући их са аналогним секундама),
- 4) велике и мале терце,
- 5) дециме (повезујући их са аналогним терцама),
- 6) кварте,
- 7) квинте (повезујући их са дурским квинтакордом),
- 8) сексте (повезујући их са сектакордом),
- 9) прекомерне кварте и умањене квинте,
- 10) умањене квинте (повезујући са умањеним квинтакордом) и прекомерне квинте (повезујући са прекомерним квинтакордом),
- 11) мале септима (повезујући их са доминантним септакордом),
- 12) прекомерне и умањене сексте.³

Интервали се у основи увежбавају путем транспозиције кроз хроматско померање одговарајућих мотива, уз примену енхармоније.

Почетак рада заснован је на секундама (прво великим а потом малим).⁴ Наставник свира кратке мотиве – секундне покрете, а студенти слушно одређују њихов смер, без именовања тонова. Затим се ове техничке вежбе истовремено свирају и певају. Студенти такође певају без звучне подршке инструмента, уз визуелну потпору – гледање у дирке. Свако прво певање изводи се погодним вокалом. Вежба за велику секунду одвија се узлазним транспонованем постепено кроз хроматску лествицу (хроматско померање мотива), уз енхармонске замене, од *це*¹ до *це*².

Пример 1

Почетак вежбе за велике секунде (Диамандиев, 1973: 10)

³ Интересантно је да се Диамандиев ни у једном засебном потпоглављу није посветио великим септимама. То је једини појединачно необрађени интервал. За овај пропуст не налазимо објашњење.

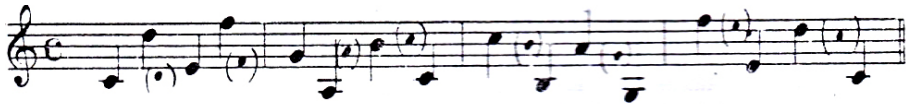
⁴ Ово је једнако као и у највећем делу литературе за солфеђо, будући да је секунда, за глас и ум, најједноставнији интервал.



Наредни пример илуструје поставку певања и слушног опажања сложених интервала – мале и велике ноне, кроз октавни прелом стандардне дијатонске (у овом случају – Це-дур) лествице.

Пример 2

(Диамандиев, 1973: 11)



Октавни прелом, али сада хроматске скале, поступак је којим се у почетку постављају прекомерне и умањене октаве и мале ноне (у питању је хроматска „разломљена лествица“, тј. скала са октавним преломима).

Пример 3

(Диамандиев, 1973: 13)

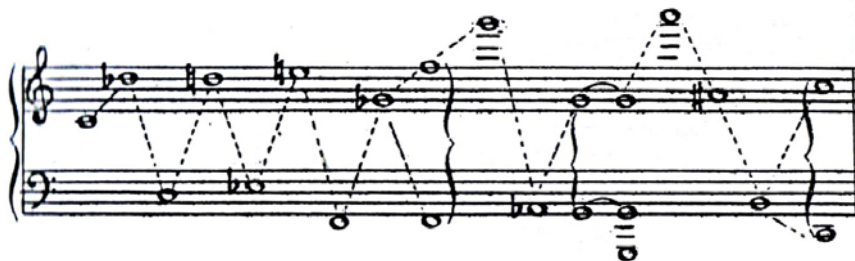


Усложњавање следи кроз кратке и дуге мелодије у којима се комбинују велике и мале секунде. Следи сличан начин обраде прекомерних секунди и чистих октава.

Наредну вежбу студент свира како је записано уз певање у једној октави. Потом наставник свира, док студент одређује октавну припадност сваког тона и записује као диктат:

Пример 4

(Диамандиев, 1973: 16)



Градуирање захтева је спроведено тако што се после увођења сваког новог елемента (интервала) дају вежбе са комбинацијом свих или већине до тог тренутка савлађиваних интервала.⁵

Препоручени методички поступак за почетне техничке вежбе је следећи:

- а) наставник на клавиру или другом инструменту свира фразу, а студент одређује број тонова, смер кретања мелодије и величину и врсту мелодијских интервала, без именовања тонова,
- б) после два до три свирања фраза се записује, после чега се свира тон a^1 ,
- в) студент истовремено свира и пева на клавиру,
- г) замишљено извођење фразе са асоцијацијом на неки инструмент, али гледајући у дирке клавира,
- д) певање и свирање фразе у транспозицији,
- ђ) наставник свира на клавиру, а студент на другом инструменту,
- е) певање без поткрепљења на инструменту,
- ж) опажање грешака које наставник намерно изводи у односу на тачан запис.

До краја се дају сличне препоруке.

Бугарски писац и педагог је веће интервале поставио преко замишљања пролазних лествичних или акордских тонова.⁶ Дакле, начин поставке/ увођења интервала је следећи:

- 1) велика и мала нона уз замишљање помоћног тона октаве (користе се обе варијанте: секунда плус октава и октава плус секунда, с тим што се средњи тон од три у низу замишља),

⁵ Овако доследне кумулације елемената нема у техничким вежбама за интервале које су се у Србији током претходних деценија највише користиле – у техничким вежбама Боривоја Поповића (Роровић, 1992). Затим, за разлику од Диамандиева, Поповић није препоручио транспоноване вежбе нити је давао вежбе оваквог садржаја у бржем темпу (које више личе на етиде), нити је дао иједну мелодију засновану на претходно наученим интервалима у неравномерном фолклорном (аксак) ритму. Иначе, поређење техничких вежби различитих српских и иностраних аутора тема је рада који се тренутно налази у припреми.

⁶ С тим у вези, Ивана Хрпка је његов приступ дефинисала као „прибегавање интервалској интонацији“, односно интервалско мишљење (Хрпка, 2001: 186).

- 2) велика и мала терца; чиста кварта попуњавањем секундног покрета,

Пример 5

Техничка вежба за интонацију којим се припрема опажање суперпонираних кварта (Диамандиев, 1973: 36)



- 3) квинта (попуњавањем пролазном терцом у оквиру дурског квинтакорда),

Пример 6

(Диамандиев, 1973: 43)



- 4) секста (попуњавањем пролазном терцом у односу на басов тон секстакорда или квартом у односу на басов тон квартсекстакорда),
 5) прекомерне кварте преко односа IV-VII ступањ (попуњавањем хода пролазним тоновима)

Пример 7

(Диамандиев, 1973: 55)



- 6) умањене квинте (попуњавањем пролазном терцом у оквиру умањеног квинтакорда),
- 7) прекомерне квинте (попуњавањем пролазном терцом у оквиру прекомерног квинтакорда),
- 8) мале септима (попуњавањем пролазних тонова доминантног септакорда)

Пример 8

(Диамандиев, исто: 85)



Дакле, преглед поставке интервала у књизи Диамандиева показао је примену посредних, помоћних тонова, односно сугерисање интервалске интонације. То сматрамо недостатком у његовом комплексном приступу језику савремене музике. Иако вежбањем до аутоматизма резултати рада и у случају приказане интервалске интонације у коначном исходу могу бити сасвим адекватни, аутор овог текста је на становишту да се тачност у извођењу брже, ефектније постиже уколико се одмах примењују тоналне асоцијације у којима нема посредних тонова. Реч је о поступку у оквиру кога се узимају, као модели за интервале, најкарактеристичнији скокови у тоналитету. У Србији је тај начин рада први предложио Боривоје Поповић по угледу на руског аутора Вахромеева (Popović, 1963).

Од техничке вежбе ка одломцима из уметничког стваралаштва

Мада наслов књиге указује само на техничке вежбе, у обради линеарног тока се после техничких вежби у сваком поглављу налазе и друге врсте музичке грађе. То су кратке фразе од по неколико тактова, а потом мелодије у различитим темпима (укључујући брз) и метричким врстама (укључујући разноврсне аксак ритмове: 5/8, 7/8, 9/8, 11/8). Услед тога и веће ритмизације, оне представљају само корак до мелодија из

уметничког стваралаштва. Упоредо се уводе дидактички погодни одломци из литературе XX века, те једногласју додају двогласни и на крају вишегласни музички садржаји.

Пример 9

Мелодије Шенберга, Веберна, Берга (Диамандиев, 1973: 66)

А. Шьонберг — Песен

167

♩ = 72

А. Веберн — Песен

168

♩ = 66

А. Берг — Мелодия из оп. „Воцек“

169

♩ = 66

Рад на хармонским интервалима

За рад на хармонским интервалима потребно је изградити музичко-слушну представу сваког од њих, тако што студент:

- а) опажа величину и врсту интервала, без именованја тонова,
- б) свира хармонски интервал по слуху на клавиру, слушајући и сваки тон засебно и комплетан звук,
- в) гледајући у нотни текст, свира појединачне тонове и на фону задржаног двозвука пева их узлазно и силазно,
- г) свира по два хармонска интервала међу којима се заједнички тон задржава и
- д) свира хармонски интервал без везивања заједничког тона.

Назив основног тона првог интервала наставник говори студентима; на крају се интервали записују (Диамандиев, исто: 23).

Наставак рада се заснива на слушној анализи низа хармонских интервала: чисте октаве, велике и мале секунде, без именованја тонова, а

усложњавање подразумева опажање бочног покрета полазног хармонског интервала. Ови задаци се утврђују свирањем код куће.

Приступ акордима терцне и нетерцне структуре

Уз акорде терцне структуре које је поставио ван тоналног контекста упоредо са интервалима, Диамандиев је увео и акорде нетерцне структуре (што је са становишта методике наставе солфеђа у Србији посебно интересантно будући да оваква вежбања врло мало заступљена у нашој наставној литератури за високошколску наставу). Прво је увео кластере сачињене од три секунде различите врсте. Потом је у тризвуке (нетерцна сазвучја од три тона) увео, поред секунди и терци, и кварте и квинте, затим октаве, сексте.

У примерима позајмљеним од шведског аутора Ларша Едлунда видимо двозвуке, тризвуке и четворозвуке различите структуре, укључујући суперпониране квинте:

Пример 10

(Диамандиев, 1973: 52)

The musical score consists of four staves. The first staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several chords, some of which are superimposed quintets. The second staff shows a series of chords, some with a treble clef and some with a bass clef, illustrating different chord structures. The third staff continues with more chords, some with a bass clef and some with a treble clef, showing superimposed chords. The fourth staff shows a series of chords, some with a bass clef and some with a treble clef, illustrating different chord structures. The name 'Ларс Едлунд' is written above the first staff.

Пример 11

(Диамандиев, 1973: 93)

Ларс Едлунд

Упоредо са радом на нетерцим сазвучјима увежбава се опажање хармонских интервала – двозвука.

Диамандиев је местимично тражио именоване неутралним слогом како би се звук симултанитета доживео и као фонична појава (уп. са: Radičeva, 2000: 149).

Акорди се – према приступу Асена Диамандиева – обрађују на следећи начин:

- 1) студент, гледајући у нотни текст, одређује интервале унутар акорда,
- 2) студент свира акорд разложено, задржавајући звук сваког тона, те после анализе пева узлазно (евентуално силазно или само појединачни тон); у даљем раду избегава се разложено свирање акорада,
- 3) студент, гледајући у ноте, свира акорд и „мисаоно пева“ именујући тонове и уз контролу интонације на клавиру,
- 4) студент, гледајући у ноте, свира акорд, после чега прекида свирање и замишља звучање акорда у тембру клавира,
- 5) наставник свира, а студент, без гледања у ноте, одређује структуру акорда у смислу заступљених интервала, укључујући и интервал између басовог и горњег тона,
- 6) диктат: наставник даје почетни тон a^1 , а потом свира низ акорада тако што сваки свира најмање два пута са паузом од пет секунди, док студент записује током тих пауза,
- 7) опажање грешке: наставник свира акорд, свесно изводећи један од тонова нетачно; студент одређује грешку уз испољавање аналитичког мишљења;
- 8) читава класа или неколико студената пева, трогласно или четворогласно, низ акорада;

- 9) студент свира на клавиру два-три акорда гледајући у нотни текст, потом напамет и на крају записује, без гледања у ноте.⁷

Видови активности

Активности сугерисане студентима у овој књизи су певање, слушно опажање и анализа, записивање, свирање и асоцирање на слику клавира без реалног извођења, с тим што се извођења певањем и свирањем врше у апсолутној звучности и транспоновано.⁸

Посебно битним у приступу Диамандиева сматрамо што се краћим и дужим мелодијама, двозвучним и вишезвучним сазвучјима приступа и путем модално-специфичног приступа, тј. третмана једне информације само преко једног чулног модалитета, односно преко једне активности и путем мултимодалног приступа – третмана једне музичке информације путем више чулних модалитета, односно активности (Веочанин, 2017: 55–67).

Погледајмо примере мултимодалног приступа у опажању и извођењу (у којима диктат може бити свiran на клавиру или на другом инструменту). Први пример приказује једну од мелодија за које је препоручено да се певају, затим израђују као диктати, те свирају на клавиру и другим инструментима.

Пример 12

(Диамандиев, 1973: 31)

The image shows a musical score for Example 12. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Спокойно' (Calmly) and 'Асен Диамандиев' (Asen Diamandiev). The music is in 4/4 time and features a melodic line with various intervals and accidentals. The second and third staves continue the melodic line, showing a sequence of notes and rests.

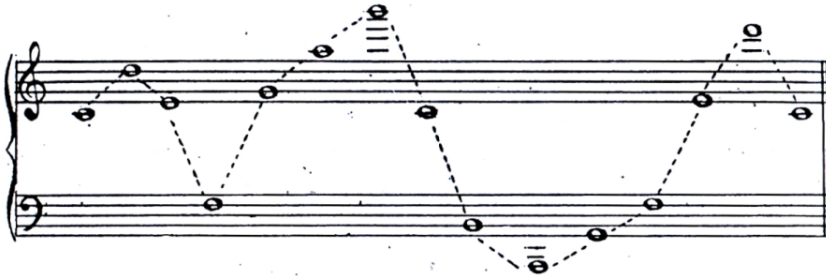
Наредни тонски низ забележен у два система потребно је свирати управо како је записан и истовремено певати (али у границама једне октаве), чиме се појачава представа о звучности тонова ван личног амбитуса гласа. Поново запажамо мултимодални приступ:

⁷ Диамандиев, 1973: 32–33.

⁸ Транспозицијом мотива и дужих мелодија се стабилизује представа о тонским односима почев од било које висине, што представља драгоцен исход учења.

Пример 13

(Диамандиев, 1973: 19)



Певање, свирање, анализа и записивање истих вежби заступљено је и у наставку са сазвучјима различите структуре.⁹

Пример 14

(Диамандиев, 1973: 84)

**Завршна реч**

Асен Диамандиев је у својој књизи *Технически упражњенија за овладавање на интервалите* понудио професорима солфеђа сложен методички приступ језику савремене музике, којим је обухваћено савладавање и њене линеарне и њене вертикалне димензије. Поштујући дидактички принцип поступности и систематичности, надграђујући знања и вештине од појединачног ка општем, уз комбиновање различитих активности студената (певање, слушна анализа, записивање, замишљање свирања и реално свирање) и према узору у литератури више страних аутора укључујући шведског аутора Ларша Едлунда, Диамандиев је створио специјални систем рада.

Тај систем има и квалитете и недостатке. Квалитет, осим хватања у коштац са једногласном и вишегласном музиком најсложенијег нивоа, чине поменуто поштовање принципа поступности и систематичности, детаљност инструкција и посебно комбиновање разноврсних активности студената. Те разноврсне активности местимично се испољавају као мултимодални приступ музичким информацијама, што чини јаку

⁹Приликом записивања бележе се по два акорда, а приликом свирања заједнички тон из акорда се задржава.

потпору памћењу као предуслову успешног учења (Беочанин, 2017: 55–67). Недостатак у приступу Диамандиева савременој музици јесте поставка интервала преко пролазних (лествичних или акордских) тонова којима се размак попуњава, а то је такозвана интервалска интонација. Она не представља најбоље решење будући да су реакције у том случају најчешће нешто успореније у односу на поставку преко тоналних својстава интервала. У раду је такође указано на пропуст аутора начињен услед изостављања рада на великим септимама.

Импликацију ове анализе налазимо у потреби да се српска литература за високошколску наставу солфеђа и пратећу методiku обогати дидактички погодним вежбама за савладавање нетерцих сазвучја. Истовремено, методички приступ Диамандиева нас подсећа на значај сугерисања мултимодалног приступа садржајима заснованим на језику савремене музике.

Литература:

- Беочанин, Јелена. (2017). Multimodalne predstave i multimodalni pristup u nastavi solfeđa. U: L. Pačuka (ured.), *Muzika*, br. 2, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu i Muzikološko društvo FBiH, 55–68.
- Vasiljević, Zorislava. (2000). *Metodika muzičke pismenosti*, Beograd: Akademija.
- Диамандиев, Асен. (1973). *Технически упражнења за овладавање на интервалите*. Софија: Наука и изкуство.
- Edlund, Lars. (1963). *Modus Novus*. Stockholm: AB Nordiska musikförlaget.
- Миланковић, Вера. (1979). *Интонативна проблематика савремене мелодике у настави солфеђа* (магистарски рад), Београд: Факултет музичке уметности.
- Ninov, Dimitar. (2005). College-Level Music Theory in Bulgaria: A Brief Survey of Teaching Methods and Comparisons to US-American Approaches. *South Central Music Bulletin*. IV/1, 12–20.
- Popović, Borivoje (1963), Vantonalna melodika u nastavi solfeđa, *Zvuk* (61), Sarajevo, 13–21.
- Popović, Borivoje (1969), *Intonacija*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Radičeva, Dorina. (2000). *Metodika komplementarne nastave solfeđa i teorije muzike*. Cetinje: Muzička akademija, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Хрпка, Ивана. (2001). *Искусства и методе француске и бугарске школе солфеђа – анализе и разматрања* (докторска дисертација). Београд: Факултет музичке уметности.
- www.artacademyplovdiv.com Датум приступа 4.11.2021.

SUMMARY

ASEN DIAMANDIEV'S METHODOICAL APPROACH TO THE LANGUAGE OF CONTEMPORARY MUSIC THROUGH THE BOOK *TECHNICAL EXERCICES FOR MASTERING INTERVALS*

Jelena Beočanin

Dr. Asen Diamandiev (1915–2009) was a composer, conductor, music pedagogue and founder of the Academy of Music and Dance in Plovdiv (Bulgaria), and a longtime lecturer at this institution. He is one of the most prolific authors of solfeggio / aural skills literature in Bulgaria. His book *Technical Exercises for Mastering Intervals* (1973) is based on a large number of instructive exercises and excerpts from world and Bulgarian art heritage, with a multitude of precise methodological instructions. Although the title of Diamandiev's publication indicates limited content and a narrow didactic goal (technical exercises for mastering intervals), the book in fact covers several tasks of teaching solfeggio / aural skills, and contemporary music is treated in several layers. Intervals are treated as both melodic and harmonic; working on chords implies not only those based on thirds, but also chords of second, second-fourth and different structures. Exercises for detecting errors taken from the Swedish author of solfeggio / aural skills literature Lars Edlund or inspired by his work are also represented; also some of Edlund's methodical procedures. In his book, Diamandiev also suggested in some places the processing of the same musical content through the activation of several sensory modalities, which is a very effective technique for creating solid musical-auditory representations – multimodal representations. This paper is based on the analysis of Asen Diamandiev's complex methodological approach to the language of contemporary music, and the aim of its deliberation is additional clarification and re-actualization in order to permanently enable quality in higher education in solfeggio. The method of descriptive analysis was applied, and the results indicate that Diamandiev's approach to contemporary music is a special system for mastering the music of the XX (and XXI) century. Asen Diamandiev's complex methodological approach includes modal-specific (unimodal) and multimodal approach. Modal-specific approach refers to treatment of content through only one activity and this one prevails. Especially important for creating solid mental representations of music is multimodal approach that involves the treatment of the same content through different sensory modalities.

Keywords: Asen Diamandiev, contemporary music, aural skills, intervals, multimodal approach.

ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В РОССИЙСКОЙ СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Быстров Денис Викторович

УДК: 37::78

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего образования

*Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени*

Н.А. Римского-Корсакова

Санкт-Петербург, Россия

Прегледни научни чланак

Резюме доклада: Педагогическая подготовка студентов организаций высшего музыкального образования в России: стандартные подходы при реализации педагогической практики, её значение в становлении музыканта-исполнителя, переход от обучения студента к реализации полученных (получаемых) компетенций. Основные направления образовательной деятельности для эффективной реализации педагогических навыков выпускника.

Ключевые слова: Музыкальное образование, педагогическая практика, эффективное образование, от обучения к практике, развитие музыкального образования.

Docendo discimus. «Обучая — обучаюсь» или «Пока учим — учимся». Впервые эту широко распространившуюся формулу вывел римский философ-стоик Луций Анней Сенека Младший в 4 в. до н.э., и, бесспорно, каждый из нас многократно подтверждал его правоту на собственном опыте. Сегодня, в век стремительного развития нейротехнологий и когнитивных наук, мы имеем великолепную возможность опереться на исследования, доказывающие справедливость данного философского размышления, и встроить полученные знания в сам механизм образовательного процесса. То, как мы учимся, имеет прямую зависимость от того, как функционирует наш мозг. Следовательно, используя данные нейронауки, объединившей в себе все достижения в области изучения мозга, нервной системы и поведения, мы можем учиться более эффективно.

Итак, мы знаем, что человек тогда лучше познает, когда передает свое знание о предмете другим людям — это непреложный факт. Но почему?

Для ответа на этот вопрос обратимся к фрагменту выступления Барбары Окли, профессора инженерных наук Оклендского университета, соавтора одного из самых популярных курсов онлайн-образовательной платформы Coursera — «Learning how to learn» («Как учиться учиться»). Согласно Б. Окли, «Когда мы чему-то учимся, мы, на самом деле, устанавливаем связи между нейронами. С практикой эти наборы связей становятся все прочнее, толще и обширнее. Учиться — значит строить архитектуру знаний с помощью нейронных связей в

области коры головного мозга, неокортексе, которая отвечает за долговременную память»¹.

Барбара Окли выделяет четыре наиболее полезных метода обучения:

- 1) мы можем перечитывать материал;
- 2) подчеркивать или выделять информацию, представляющую для нас важность;
- 3) создавать так называемую концептуальную карту, то есть некую объемную модель, построенную на связях, аналогиях, ассоциациях и пр.;
- 4) и, наконец, мы можем вспоминать, вызывать в памяти некие знания.

Последний способ — вспоминание — спикер называет наиболее эффективным методом тренировки нашего мозга: «Когда мы учимся, в процессе первоначального обучения у нас создается хороший набор нейронных связей, но очень слабый. И каждый раз, когда мы извлекаем изученное из памяти, мы, на самом деле, укрепляем эти связи. Существует мнение, что учить других — лучший способ учиться. Это справедливо, так как, обучая других, мы используем технику вспоминания. Мы извлекаем информацию из своей памяти и, тем самым, укрепляем нейронные связи».

В сущности, обладая лишь базовыми сведениями из области научных исследований о «закулинье» процесса обучения, весьма логично обратиться к такому явлению, как педагогическая практика студентов в высшей школе — ведь это уже существующий инструмент, позволяющий нам поистине бесконечно применять технику вспоминания (наряду с иными) и обучаться самому в процессе обучения другого. Кроме того, данный вопрос действительно требует пристального рассмотрения с точки зрения его организации в существующих условиях образовательной системы.

Традиционно в России мы дифференцируем педагогическую практику на два вида, в зависимости от ступеней системы музыкального образования, на которых она осуществляется: средней (в колледже) и высшей (в вузе). Однако и в том, и в другом случае для ее прохождения практиканту необходима квалификация. Поэтому мы придерживаемся концепции, подразумевающей, что развитие педагогических навыков должно осуществляться на всех образовательных этапах, начиная с базового уровня, параллельно с освоением инструмента и технологических общемузыкантских задач. Рассмотрим более подробно,

¹ См.: Б. Окли. Как взрослому научиться учиться и найти подход к собственному мозгу [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/CjSXIMMcvBc> (дата обращения: 29.01.2021). Выступление Б. Окли состоялось 10.11.2021г. в рамках Второй онлайн-конференции об образовании Yet another Conference on Education 2021 (YaC/e), организатором которой стала одна из крупнейших российских IT-компаний — Yandex.

как именно эта цель достигается на различных ступенях подготовки профессиональных музыкальных кадров.

Базовый уровень. В рамках предпрофессиональной программы (в условиях музыкальной школы) мы вводим лишь определенные элементы педагогической практики, к которым относятся, например, оценивание, копирование (повтор), игра дуэтом вместе с преподавателем, ансамблевое исполнение с учетом возможности поменяться голосами с другим обучающимся, и иные методы. Процесс протекает в рамках специальной дисциплины. Главное, что приобретает ребенок в результате подобного опыта — возможность почувствовать себя взрослым, ответственным за кого-то, ощутить способность передать знания, которыми уже владеет сам.

Средний уровень. Учащиеся среднего звена получают опыт преподавательской деятельности в большей степени в пассивном режиме, наблюдая за наставником во время уроков в классе. Данная форма практики применяется по причине недостаточной квалификации учащегося для осуществления самостоятельной педагогической деятельности. Однако не стоит недооценивать значение среднего уровня — все основные навыки педагогического образования закладываются именно на этой ступени, что обуславливает фундаментальную подготовку для реализации активных форм практики в вузе. По окончании среднего профессионального учреждения выпускнику присваивается квалификация «Артист. Преподаватель. Концертмейстер», что дает ему полные основания уже на данном этапе трудоустроиться в музыкальную или общеобразовательную школу в качестве педагога.

Высший уровень. Студенты высших учебных заведений приобретают возможность самостоятельно проводить занятия как со студентами среднего профессионального образования, так и с учениками музыкальной школы или школы искусств, а также с учащимися общеобразовательных учреждений. При этом последний вариант видится более предпочтительным, поскольку позволяет обеспечить максимальный охват потенциальной целевой аудитории и привлечь к занятиям музыкальным искусством большее число одаренных и заинтересованных детей.

Таким образом, наиболее существенное отличие прохождения педагогической практики на первой ступени высшего образования (программы бакалавриата, специалитета) заключается в том, что студент вступает в активную фазу работы с обучающимся и пробует свои силы в преподавании. В данных условиях весьма важным моментом является организация контроля за действиями практиканта, то есть периодического просмотра его работы. Допустимо проведение первого занятия руководителем практики для того, чтобы задать студенту отправную точку в его действиях. Далее руководитель частично может присутствовать на занятиях, но, скорее, в роли наблюдателя. Однако необходимо помнить, что студент лишь обучается искусству

преподавания, а потому нуждается в совете или коррекции своего педагогического метода в случае необходимости.

Выпускникам вузов присваивается квалификация «Концертный исполнитель. Преподаватель» по направлению подготовки «Искусство концертного исполнительства», а также квалификация «Артист ансамбля. Концертмейстер. Преподаватель. Руководитель творческого коллектива» по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство». На данном этапе это уже специалисты высокого уровня, за плечами которых фундаментальный пятнадцатилетний опыт обучения, это профессионалы, готовые к трудоустройству и к достижению карьерных вершин в сфере исполнительства и педагогики.

Существует также опциональная возможность после окончания высшего учебного заведения в течение двух лет попробовать свои силы на поприще преподавания в высшей школе. Речь идет о программе ассистентуры-стажировки. Само это явление весьма самобытно развивается на территории Российской Федерации и представляет собой последипломное образование по творческо-исполнительским специальностям в сфере культуры и искусства, а потому имеет ярко выраженную исполнительскую и педагогическую направленность. На данной ступени развития музыканта педагогическая работа воплощается в прохождении ассистентской практики.

Программу ассистентуры можно назвать по-настоящему уникальной: студент (вчерашний выпускник), являющийся ассистентом профессора в течение двух лет обучения, по сути позиционирует себя в качестве соискателя на должность молодого специалиста высшей школы. Руководство вуза принимает во внимание данное обстоятельство, таким образом, время его обучения вполне может рассматриваться в качестве своеобразного испытательного срока. За это время руководством образовательной организации осуществляется оценка действительных перспектив ассистента войти в преподавательский состав. При этом договор о трудоустройстве работодатель может заключить с ассистентом-стажером еще в течение срока его обучения.

Таким образом, ассистентская практика становится основным видом деятельности молодого специалиста, и его педагогическая работа почти не подразумевает наличия контроля. Прежде всего ассистент-стажер накапливает опыт, оттачивая свое мастерство во взаимодействии со студентами I, II, III курсов вуза, но также по желанию может работать с категориями учащихся, перечисленными в отношении практикантов программы высшего образования, то есть с учащимися музыкальных школ или школ искусств, общеобразовательных школ, с учащимися средних профессиональных учреждений.

В условиях реализации данного подхода мы получаем всестороннюю поддержку профессора, в классе которого действует ассистент-стажер, в плане осуществления контроля за его работой,

оказания своевременной помощи в затруднительных ситуациях, а также в оценке профессиональных возможностей кандидата, претендующего на место преподавателя высшего учебного музыкального заведения. Кроме того, ассистент-стажер может работать со студентами других профессорских классов. Действительно, новая система образования позволяет составить такого рода траекторию при условии согласия и возможности ассистента, профессора и студента.

Такова модель сложившейся традиционно на территории Российской Федерации системы профессионального музыкального образования. Рассмотрим, каким именно образом звенья сложившейся цепи могут взаимодействовать между собой, реализуя задачи педагогической практики. Раскрывая данный вопрос, в первую очередь следует затронуть юридический аспект.

На сегодняшний день практика заключения договора является стандартной формой отношений между образовательными организациями различных уровней. Такой документ прежде всего определяет основания, на которых практикант выступает в качестве участника образовательного процесса в организации, куда он направляется.

В зависимости от состава участников подобного взаимодействия возможны следующие комбинации:

- Договор между средним специальным учебным заведением и школой искусств;
- Договор между вузом и средним специальным учебным заведением или школой искусств;
- Договор между средним специальным учебным заведением или вузом и общеобразовательной школой.

К необходимой нормативной документации также относятся:

- Положение о педагогической практике — разрабатывается образовательной организацией, направляющей студента на практику;
- Рабочая программа педагогической практики — передается в образовательную организацию, куда направляется практикант;
- Задание на практику (или дневник практики) — выдается каждому студенту для прохождения программы практики;
- Отчетная документация — фиксирует уровень качества и результаты прохождения педагогической практики.

Имеют место и иные формы реализации задачи освоения преподавательского мастерства, не столь «канонические». Это может быть организация концертных выступлений или музыкального лектория в детских садах силами студентов-практикантов, либо взаимодействие внутри коллективов — хоровых, ансамблевых, оркестровых или в классе преподавателя. К примеру, в рамках оркестровой работы в музыкальной школе один из выпускников, уже серьезно подготовленный, вполне способен работать с группой (струнной, духовой — в зависимости от

освоенного им инструмента). Та же самая модель применима в отношении ансамбля: шефское взаимодействие выстраивается между двумя исполнителями на одном и том же инструменте, более старшим и опытным учеником и младшим. Старший осознает ответственность своего положения, и это принципиально меняет его отношение к своим действиям. По возможности рекомендуется использовать метод, при котором учащиеся — старший и младший — меняются голосами. Такой прием многократно увеличивает эффективность обучения.

К слову, опыт наставничества по принципу «от старшего ученика к младшему» успешно применяется не только в сфере музыкального образования. В иных направлениях мы можем увидеть такие показательные примеры подобного явления, как: педагогическая практика старшеклассников на базе детского оздоровительного лагеря в качестве вожатых; тьюторская работа старшеклассников с учащимися среднего звена; взаимодействие старших и младших школьников под девизом: «Шефство над малышами — это интересно и ответственно!» и мн. др. Стоит также упомянуть проект, в рамках которого старшеклассники общеобразовательной школы обучают младшие классы.

В основу всех разнообразных форм шефского взаимодействия заложен тот самый ранее описанный метод вспоминания: более старший и опытный обучающийся воссоздает в памяти прежде усвоенную информацию, чтобы передать ее своему подопечному. Младший же не ощущает ярко выраженной дистанции в возрасте между собой и наставником и, как правило, лучше усваивает материал.

Между тем, стоит оговорить, что в процессе подобного взаимодействия старший учащийся нередко испытывает затруднения в способе подачи материала, не учитывая возрастные особенности младшего ученика, или замечает, что в его собственной системе знаний о том или ином предмете обсуждения обнаруживаются лакуны. Как указывает Е.Б. Тесля, «проблема профессионального развития студента в процессе педагогической практики осложняется тем, что одно, все еще неполное (образовательное), перекрывает другое (педагогическое), которое имеет принципиально иные средства. Педагогическая практика является связующим звеном между теоретической подготовкой и будущей самостоятельной работой. Для многих студентов это становится «открытой дверью» профессии» (Тесля, 2000: 77). Именно для выявления индивидуальных проблемных зон у каждого конкретного обучающегося мы вводим те или иные элементы педагогической практики, начиная с этапа школьного обучения. Однако в глобальном смысле задача прохождения практики преподавания отнюдь не исчерпывается закреплением навыков для получения в итоге соответствующей квалификации. Прежде всего, переживание опыта преподавательской деятельности стоит рассматривать с позиций развития профессиональных качеств по специальным дисциплинам.

К сожалению, не каждый исполнитель готов подтвердить справедливость последнего тезиса, поскольку не ассоциирует преподавательскую деятельность с одним из неотъемлемых аспектов своей профессии. Однако, музыкальное искусство во все времена требовало универсального музыканта — разносторонне развитого человека, не только прекрасно владеющего инструментом, но и яркого артиста с обширным амплуа, и чуткого психолога, наделенного внушительным общегуманитарным и фундаментальным музыкальным тезаурусом, и др. Универсальный музыкант должен обладать целым спектром специфических навыков, каждый из которых, включая преподавание — лишь одна из граней его профессии.

Безусловно, исполнитель и преподаватель — две разные специальности. Но едва ли не парадоксальным представляется то положение вещей, при котором преподаватель музыкального искусства обязан продолжать исполнительскую практику, в то время как далеко не каждый исполнитель считает для себя возможным педагогическую деятельность. Данное противоречие исчезнет вместе с осознанием того, что через передачу собственного опыта другому мы оттачиваем свое исполнительское мастерство. Чем большему количеству людей мы сможем передать то, что мы хорошо знаем и умеем, тем в большем объеме мы будем обладать этим навыком, и тем большим объемом энергии и опыта мы окажемся вознаграждены. «Известно, что формирование профессионального интереса способствует позитивному отношению студентов к выбранной специальности, ее постепенному и безболезненному включению в самостоятельную учебную деятельность. Если студент выбрал профессию, влюбился в нее, то, конечно, он будет стремиться приобретать и развивать свои знания, совершенствовать навыки в этой области и в будущем постарается применить их в своей работе» (Тесля, 2000: 77).

В самом деле, можем ли мы утверждать, что достигли той или иной вершины, если сталкиваемся с тем, что не способны поделиться своим опытом? Зачастую серьезно подготовленный, прекрасно владеющий инструментом студент испытывает затруднения в работе с младшим учеником. И тогда становится очевидно, что недостаточно виртуозной техники, единственного заученного способа интерпретации музыкального произведения и т.д. Недостаточно устремлять все свои усилия лишь на занятия инструментом, следуя одной привычной методике, тем самым отказывая себе в полноценном развитии. «Как сами студенты относятся к цели обучения? Большинство студентов считают, что цель педагогической практики заключается в том, чтобы она давала возможность “попробовать” роль учителя. Для некоторых студентов педагогическая практика — это возможность применить теоретические знания на практике» (Тесля, 2000: 75).

Музыкант не должен испытывать трудности в процессе установления контакта, это одна из его профессиональных задач, поскольку он регулярно выходит к слушательской аудитории.

Соответственно, он способен — или не способен — чувствовать ее настроение, и он способен — или не способен — через свое исполнение создать некие узы с собравшимися в зале. Тот же навык тренируется в рамках педагогической практики — музыкант должен уметь найти свой уникальный подход к любому слушателю, должен обладать способностью показать один и тот же музыкальный материал или объяснить один и тот же термин самыми разнообразными способами, чтобы быть услышанным и понятым. Каждый профессиональный музыкант на всем отрезке своего карьерного пути будет так или иначе сталкиваться с подобными задачами отказа от стереотипного мышления. Логичным и верным решением будет научиться справляться с ними на этапе своего профессионального становления.

Собственное исполнительство возглавляет круг задач, которые ставятся перед педагогической практикой в высшей школе, потому как исполнительские специальности всегда изначально направлены на саморазвитие, а не на воспитание преподавателя (этой цели служат педагогические вузы). Таким образом, фактически мы говорим о том, что обучение искусству преподавания в высшей школе – это не только обучение кого-либо, а прежде всего обучение самого себя. Происходит это, как правило, нативным способом: когда мы вспоминаем или повторяем некую информацию; когда мы снова и снова сталкиваемся с одним и тем же материалом, но обретаем возможность изучить его с разных точек зрения и обнаружить доселе скрытый в нем новый потенциал; когда расшифровываем психотип другого обучающегося, его характер, темперамент, текущее настроение – и с учетом этих вводных через достижение взаимопонимания добиваемся нужного результата в работе с ним, и т.д. «Педагогическая практика должна носить личностно-ориентированный, творческий характер и способствовать выработке индивидуального стиля педагогической деятельности» (Сластенин, Тамарин, 1990: 82–88). Каждый подобный опыт воспитывает чуткость и гибкость восприятия и приближает к некоей объективной истине, так как сами условия заставляют нас отказаться от шаблонного способа мышления и найти индивидуальный подход в каждой ситуации. Поэтому, работая с другими обучающимися, музыкант, безусловно, добивается успехов в собственном исполнительстве.

Кроме того, круг дисциплин, где мы можем осваивать искусство преподавания, не исчерпывается специальностью. К примеру, отдельного внимания заслуживает дисциплина «Камерный ансамбль», внутри которой реализуется огромный спектр тех задач, с которыми мы лишь частично сталкиваемся в сольной практике, и далеко не все из них мы встретим в оркестровой игре. Связано это с тем, что добиться звукового строя в условиях меньшего состава исполнителей каждой из групп музыкальных инструментов значительно сложнее. Поэтому каждый раз, глубоко погружаясь в искусство ансамблевого музицирования, мы учимся взаимодействовать друг с другом,

объединенные целью добиться согласованности звучания в полном соответствии с драматургией нотного текста. Даже в подобной разновидности исполнительской деятельности мы можем увидеть элементы педагогической практики: каждый исполнитель из состава ансамбля обучает другого специфическим особенностям звукоизвлечения, тембральной окраски, динамических и акустических свойств и другим характерным качествам своего музыкального инструмента. Таким образом, любой ансамбль — это специфичное объединение, и мы активизируем все существующие ресурсы, чтобы научиться друг у друга принципам свободного взаимодействия в данных уникальных условиях. Если добавить к этому возможность исполнителю-ансамблисту попробовать себя в роли наставника в отношении другого, это автоматически расширит границы его представлений о своей роли внутри ансамбля и о музыкальном произведении в частности, поскольку к способности слышать себя внутри коллектива добавится шанс услышать себя со стороны.

Вышесказанное справедливо и в отношении вокальных ансамблей, и любых иных комбинаций с точки зрения состава исполнителей. Задачи всегда едины — мы стремимся достичь баланса в нашем сочетании и реализовать замыслы композитора, и это, безусловно, подразумевает колоссальную исполнительскую и педагогическую работу в своей совокупности.

В данной связи не лишним будет упомянуть замечательные примеры, когда внутри одного класса по специальности создаются постоянно действующие ансамбли, неоднородные с точки зрения возраста его участников. Подобный коллектив существует как некая концертная единица, но внутри него осуществляется ротация исполнителей — на смену выпустившимся студентам приходят новобранцы, и снова в силу вступает принцип «обучаюсь, обучая». Это — совершенно естественная форма реализации педагогической практики, которая зиждется на философии обмена опытом от старшего к младшему и наоборот.

Не вызывает сомнений, что преподавание неотделимо от процесса собственного познания, и этот принцип непрерывного обучения проявляет себя внутри любой модели человеческого взаимодействия. Однако, возвращаясь к вопросу организации образовательного процесса, мы сталкиваемся с проблемой отсутствия системного и осознанного подхода в применении данного мощного инструмента обучения. Как правило, реализация педагогической практики носит ситуативный характер, и, как ни парадоксально, тогда в полной мере проявляет себя, когда мы не считаем, что действуем в ее рамках. В высшей исполнительской школе значение и благотворное воздействие преподавания недооценено как учащимися, так и их наставниками. Принято считать, что в силу профильной направленности вуза присутствие в учебном плане студента педагогической практики — досадный анахронизм, которым можно пренебречь в пользу занятий

специальностью. Подобное отношение всех участников образовательного процесса к вопросу демонстрируется повсеместно из-за отсутствия понимания, что практика преподавания продолжает цикл специальных дисциплин. Большое заблуждение — полагать, что лишь тиражирование педагогического метода профессора, в классе которого обучается студент, избавит молодого музыканта от последующих проблем в накоплении преподавательского опыта, жизненно необходимого ему для полноценного развития в своей профессии. Известный педагог П.П. Блонский писал: «Педагогике нельзя учить в книгах. <...> Практика необходима, не копирование (эта практика смертельна), но творчество и сознательность» (Блонский, 1971: 165).

Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что существующий во многом формальный подход к вопросу прохождения педагогической практики студентами и даже их преподавателями обуславливает ограничение роста кадрового потенциала в профессиональной музыкальной среде. Становится также очевидно, что интерес и внимательное отношение к практике преподавания может пробудиться не только в результате просветительской работы, проливающей свет на значение и роль данного метода обучения, но и во многом зависит от действительной способности современного образовательного процесса к модернизации. Рассмотрим основные направления проблематики, требующие наших усилий по усовершенствованию механизмов работы образовательной системы.

Прежде всего стоит принять во внимание глобальную тенденцию цифровой трансформации, стремительными темпами проникающую во все сферы жизнедеятельности и значительно облегчающую многие процессы путем их автоматизации. Речь идет не только о собственно цифровых решениях, приходящих на смену традиционным, ручным методам работы с информацией, но и о новой реальности, обеспечивающей принципиально иные способы коммуникации между различными участниками того или иного взаимодействия. В нашем государстве цифровизация претерпевает фазу активного роста и внедрения практически во все сферы человеческой жизни, и сегодня мы можем найти этому подтверждение в ярких примерах системы предоставления государственных и муниципальных услуг, системы здравоохранения и др. В области образования это нашло свое отражение в создании электронной информационно-образовательной среды (ЭИОС), в рамках которой реализуются такие процессы, как дистанционное обучение, функционирование электронных библиотек, и другие информационные, образовательные и телекоммуникационные задачи.

Существующая в рамках ЭИОС система личных кабинетов обучающихся призвана оказать помощь в реализации потребностей современного образования, и в этой связи наиболее уместным решением представляется внедрение в цифровую среду единой структуры электронных портфолио — то есть базы данных, аккумулирующей в

себе ключевые сведения и своеобразную «летопись» достижений каждого учащегося. Принципиальным моментом следует считать показатель доступности такой базы для всех участников образовательного процесса, а именно для учащегося, преподавателя и родителей. Какой цели может отвечать данное нововведение? В процессе обучения мы нуждаемся в том, чтобы иметь возможность отслеживать склонности учащегося к какому-либо виду деятельности и, тем самым, представлять и корректировать траекторию его образовательной эволюции. Поэтому под идеей создания системы электронных портфолио прежде всего подразумевается индикация качественных показателей обучения, позволяющая анализировать динамику развития каждого конкретного обучающегося в любой момент времени и из любой точки пространства. Таким образом, мы приобретаем возможность дистанционно оценить развитие учащегося, дать общую характеристику работы преподавателя, сформулировать рекомендации для улучшения тех или иных параметров образовательного процесса.

Рассмотрим, каким образом эти положения могут найти свое воплощение в условиях реализации задачи педагогической практики.

С внедрением электронного портфолио на этапе формирования задания на педагогическую практику для студента к его личному кабинету прикрепляется личный кабинет его ученика. Таким образом, в процессе подготовки к первому занятию студент получит возможность изучить всю необходимую информацию о своем подопечном и провести первичный анализ его уровня развития. Предполагается, что основными ориентирами в процессе такого анализа будут: текущий возраст ученика, возраст начала музыкального обучения (при наличии такового), его склонности, успехи, проблемные зоны, конкретные трудности в освоении тех или иных навыков, и т.д. Кроме того, практикант сможет наиболее точно сориентироваться по тематике предстоящего занятия, по методам работы и по репертуарному списку. Возможностью предварительного знакомства с личностью и с достижениями своего наставника будет обладать и прикрепляемый ученик, а также его родители.

В значительной мере в условиях работы с электронными портфолио упростится деятельность функции координации и контроля. Еще на этапе формирования задания на педагогическую практику руководитель студента, проанализировав, к примеру, тематику его научной работы, сможет соотнести предмет его научных изысканий, а также его достижения по специальным дисциплинам, с теми или иными задачами, реализующимися в условиях практики преподавания, что поспособствует укреплению междисциплинарных связей. Периодический просмотр работы практиканта с учащимися также может быть доступен в дистанционном режиме, что позволит избежать осуществления контроля в рамках расписания занятий с обязательным условием физического присутствия руководителя практики. На

основании накапливаемых в личном кабинете студента данных о прогрессе в выполнении задания руководитель сможет провести более фундаментальный и объективный анализ работы практиканта.

Наряду с очевидным облегчением коммуникации между участниками процесса еще одним положительным моментом за счет переноса в электронную среду явится нивелирование проблемы работы с необходимой документацией, сопутствующей прохождению педагогической практики. В условиях свободного доступа с любого электронного устройства как руководитель практики, так и сам студент смогут своевременно и наиболее качественно оформить отчетные материалы.

Таким образом, не вызывает сомнений, что в условиях работы с электронным портфолио цели, задачи и результаты педагогической практики станут прозрачными и объективными для всех участников. Подобная модель позволяет организовать максимально комфортные условия, решает задачу высвобождения большого объема времени и энергии, который можно будет употребить на рост эффективности протекающих в рамках этой модели процессов за счет лучшей их координации.

Забегая вперед, отметим, что определенным «бонусом» такой организации может явиться последующий перенос данных портфолио в личное электронное дело кадровой службы нанимателя при трудоустройстве. Таким образом, даже после стадии завершения обучения сам музыкант и его работодатель смогут контролировать прогресс, ориентироваться в специализациях и отслеживать траекторию профессионального развития.

К возможным реформам, призванным оказать помощь молодым профессиональным кадрам, также можно причислить возможный ввод в расписание в среднем и/или высшем звене дополнительного специального курса или ряда семинарских занятий для студентов исполнительских специальностей, желающих продолжить свой профессиональный путь, в том числе в педагогике. В рамках данных занятий могут освещаться основные принципы создания рабочих программ дисциплин, разработки фонда оценочных средств и других документов, необходимых для трудоустройства в качестве преподавателя.

Вышеописанными проектами, разумеется, не исчерпывается ряд мер, которые можно применить в стремлении усовершенствования элементов мощной системы музыкального образования, традиционно сложившейся в России. Не стоит забывать, что мы живем в эпоху сверхскоростей и постоянных изменений. Образование — так же не замкнутая система, это сложный живой организм, у которого свой уникальный путь развития, а потому вопрос модернизации его процессов будет заботить нас постоянно. Но каждый наш шаг должен служить самой гуманной цели — воспитанию человека, любящего свою профессию, и раскрытию его потенциала.

В данной статье освещались роль и значение педагогической практики на примере российского опыта функционирования системы музыкального образования, были затронуты ее устройство, достижения, уязвимые места и возможные пути решения, к которым стремится профессиональное сообщество при мощной государственной поддержке. Хотелось бы надеяться, что данный обзорный материал, иллюстрирующий некоторые принципы работы в подготовке профессиональных музыкальных и преподавательских кадров в Российской Федерации, поможет воплотить те или иные ее положительные аспекты в образовательных системах других стран.

Список использованной литературы:

- Барбина Е.С.* Теоретико-методологические основы профессиональной подготовки будущих учителей. Научно-методическое пособие. Херсон, 2001. – 70 с.
- Блонский П.П.* Мои воспоминания. М.: Педагогика, 1971. 165–176 с.
- Кулоткин Ю.Н.* Творческое мышление в профессиональной деятельности учителя // Вопросы психологии. 1986. № 2. С 21-30.
- Сластенин В.А., Тamarin В.Э.* Методологическая культура учителя // Советская педагогика. 1990. № 7. С. 82-88.
- Тесля Е.Б.* Формирование профессионального интереса у будущих учителей // Педагогика. 2000. № 7. С. 75–79.
<https://youtu.be/CjSXIMMcVc>

ЗНАЧАЈ ПЕДАГОШКЕ ПРАКСЕ У РУСКОМ СИСТЕМУ ВИСОКОГ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА

Педагошка обука студената установа високог музичког образовања у Русији: стандардни приступи спровођењу педагошке праксе, њен значај у формирању музичара-извођача, прелазак са подучавања студента на реализацију стечених компетенција. Главни правци образовних активности за ефикасно спровођење педагошких вјештина дипломца.

Кључне ријечи: Музичко васпитање, педагошка пракса, ефективно васпитање, од наставе до праксе, развој музичког образовања.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

ПОСТАВКА ЛИЈЕВЕ РУКЕ НА ХАРМОНИЦИ

др Љубо М. Шкиљевић

Универзитет у Источном Сарајеву

Педагошки факултет Бијељина

E-mail: ljubo.skiljevic@pfb.ues.rs.ba

УДК: 371.3:786.8

Прегледни научни чланак

Сажетак: Увијек актуелна и неисцрпна тема поставке инструмента и свих елемената који је чине представља једно богато педагошко, научно поље и као таква, ипак, и поред неспорних стереотипа, мора бити крајње студиозно обрађена на индивидуалном нивоу са сваким учеником кроз наставни процес. У раду разматрамо поставку лијеве руке сумирајући податке из различитих методичких уџбеника за хармонику, али дајемо и властита запажања из педагошке и извођачке праксе. Сматрамо да позиција лијеве руке није довољно научно разрађена у досадашњој педагошкој пракси, нарочито дио који се односи на саму физиологију, као и дио који се односи на сам положај лијеве руке на инструменту и регулацију ремена на који се лијева рука ослања.

Кључне ријечи: поставка инструмента, лијева рука, хармоника, репертоар, позиција руку на хармоници.

Тема која се обрађује у овом раду, а поводом учешћа на трећем међународном научном скупу *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву* у оквиру манифестације *Дани Војина Комадине*, завршава још једну од цјелина, које ће по свему судећи, постати разрађени дијелови једног далеко обимнијег и студиознијег рада чије ће интегралне теме бити досадашњи радови из области методике за хармонику (Шкиљевић, 2015, 2020, 2021.). Потреба за израдом обимнијег рада је свакако логичан наставак истраживања, али и неопходност да све оно што се односи на методiku извођења на хармоници, почевши од почетних етапа, односно од саме поставке инструмента, буде сконцентрисано на једном мјесту и на тај начин доступно широком читалачком кругу, како стручном, тако и оном аматерском – љубитељском. Додатну мотивацију и научни изазов представља чињеница да је радова оваквог типа недовољно, те је шире обрађивање теме, поред свега наведеног, пријекно потребно. Унапређивање репертоара за хармонику, оригиналног али и транскрипција, помјерило је границе за инструмент, извођача и свакако за композитора. Лијева рука, односно њена поставка, је за нас посебно битна с обзиром да се о проблематици с којом се извођачи срећу, врло мало говори, али и пише. Самим тим, проблем на који смо указивали и у ранијим радовима је такав да је примјећен недостатак у новије вријеме методичких уџбеника, док, чини се, да је кроз комплетну историју извођаштва на хармоници, улога лијеве руке занемарена и неоправдано запостављена, бар када су у питању научни радови. Комплексност поставке лијеве руке се огледа у чињеници да она минимално обавља двије функције, свирање и вођење мијеха, па је интересантно и са физиолошке стране прићи овом проблему, односно покушати

опредјелити који мишићи учествују током свирачког процеса, што је задатак нимало једноставан за извођача, али и прави изазов за педагога. Дакле, на почетку је потребно „изоловати“ мишиће који учествују у раду, подијелити њихове функције и након тога их кроз свјесни процес синхронизовати. На ову проблематику је указивао и Семјонов (Семенов), али, на жалост, без конкретне разраде и задржавајући се само на артикулацији проблема. (Семенов, 2003)

Проблематика у коју неминовно улазимо обрадом поставке лијеве руке је и вођење мијеха, које је, чини се, толико занемарено као наставна јединица током образовног процеса, да у великом броју случајева изгледа као чисто инстинктивни и насумични покрет који је само ограничен ознаком за промјену у оквиру нотног текста, идентична ситуација је и са апликатуром. Упитна је чињеница колико средњошколаца/бруцоша по доласку на факултет може самостално и компетентно одредити прсторед и промјене мијеха. Читав проблем се додатно продубљује чињеницом да у већини случајева ученици од најранијих етапа не уче одређене закономјерности које се односе на процес промјене мијеха, како оне у погледу музике, тако и оне које се односе на физиологију извођача у односу на сам инструмент. Улога осталих група мишића који учествују у процесу је материја која се мало изучава, а у многоме би посредовала томе да се читав извођачки процес који се одвија у највећој мјери захваљујући лијевој руци знатно олакша и оптерећење лијеве руке сведе на минимум, што на основу нашег искуства итекако може бити од користи. Регулација затегнутости ремена који „придржава“ лијеву руку, као и употреба „рукавице“ такође се ставља „под лупу“ и на основу нашег досадашњег извођачко-педагошког искуства руши табуе, који су, чини се, у већини случајева више ствар тренда него реалне потребе.

Да ли код сваког педагога или формираног извођача постоје намјенске вјежбе за разне видове технике у лијевој руци или се комплетан процес рада заснива „по виђеном“ односно са појавом проблема да се рјешава директно у композицији у којој се налази? Да ли је рад у најранијим етапама музичког образовања подређен томе да код будућих студената, извођача, створи арсенал и да јаку основу за обраду комплекснијег репертоара у старијем узрасту или је све подређено бесомучној трци за освајањем награда у сваком мјесту у којем постоји такмичење за хармонику, свирајући један програм, по правилу знатно компликованији од узраста у којем се ученик налази, најчешће и читаву школску годину!?

На ова питања је исувише комплексно дати одговор са обзиром да немамо увид у педагошки рад, али ситуација „на терену“ свједочи ипак у прилог томе да се проблематика у лијевој руци рјешава углавном у композицијама, односно да се услед трке за наградама чини дугорочно само штета ученицима јер нема темељног проласка кроз главне аспекте развоја извођачког апарата.

Овдје нећемо пропустити прилику да укажемо на потребу посматрања теме из аспекта других области – попут анатомије и физиологије, које на жалост остају непознаница већини педагога и извођача на хармоници, а свакако треба да буду дио образовног курикулума једног извођача. Овдје у првом реду сматрамо крајње оправданим познавање принципа функционисања одређених група мишића, док је њихова „изолација“ и кориштење у сврху извођачког процеса еталон према којем треба тежити.

Поставка кроз историју

Ово је једна од тема којом смо се бавили и у претходним радовима у којима смо успјели да издвојимо неколико етапа кад је у питању поставка инструмента, односно у конкретном случају поставка лијеве руке. У три фазе поставке инструмента, а за лијеву руку најпогубнију, сматрамо управо последњу, која се до те мјере „одродила“ од традиционалне поставке да је готово немогуће пронаћи било какву логику у истој, односно аналогију са претходним етапама.

Оно што данас видимо је инструмент ослоњен на извођача, затегнут ремен лијеве руке и широко вођење мијеха. Лијева рука је у већини случајева припијена уз лијеви корпус инструмента, обично преко рукавице чиме је знатно отежана улога тетивама и мишићима које учествују у свирачком процесу. Прије него што се детаљније осврнемо на оно што подразумевамо правилном поставком, треба се подсјетити како се то радило на самим почецима хармонике.

Дакле, инструмент је у доњем дијелу комплетно ослоњен на лијеvu ногу, а не само унутрашњим рубом, извођач је благо погнут напријед, леђа су у усправном положају, десна рука је у релаксираном положају са првим прстом иза грифа, мијех је кратког хода ослоњен на коришћење тежине инструмента, каишеви су формално постављени на рамена. За најочигледнији примјер ове поставке узећемо Јурија Казакова (Юрий Казаков)¹, који чак и не користи ремен на лијевом рамену што се у први моменат чини далеко тежом опцијом, али ипак није. Вјешто користећи тежину инструмента, као и предности прста за грифом током смјене мијеха, чији је ход кратак и конкретан, извођач оставља посебан утисак увјерености и лакоће владања инструментом. Чак у првим тактовима види се смјена мијеха у којој активно учествује и десна рука, чиме је на тај начин знатно олакшан задатак лијевој руци, која се с лакоћом носи са свим техничким захтјевима композиције. Фасцинантно је да се једно комплексно оргуљско дјело изводи са тако кратким ходом мијеха, са чиме се многи данас не би сагласили. Овдје ћемо још једном указати на коришћење рада ногу приликом промјене мијеха, односно када мијех крене на отварање, лијева нога се спушта и пушта мијех да пада сопственом тежином, док је приликом затварања супротно, лијева нога

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1ij9LJvBEHI> [приступ 27.02.2022.]

се лагано подиже на врхове прстију и диже комплетан лијеви корпус и опет дозвољава да тежина инструмента одради своје. У својству што бољег овладавања овим покретом, на самој почетној етапи могу да се изводе дуже ноте по трајању, како би извођач могао да контролише све покрете и групе мишића који учествују у процесу.

Поставка лијеве руке

При услову задовољења укупне правилне поставке инструмента, постављамо и лијеву руку на инструмент. Мало конкретних података о поставци лијеве руке се може пронаћи у методичким уџбеницима, а да то није уско повезано са вођењем мијеха, што је заправо само једна од њених функција. Она, далеко битнија, свирачка функција, углавном остаје у другом плану. Сведена на интуицију, почиње да закржљава услед извођења константно истог програма дужи период у којем ученик, а ни педагог једноставно немају времена да се баве овом проблематиком на прави начин.

Много је фактора који утичу на правилан развој извођачког апарата лијеве руке, али ипак је највећа одговорност на педагогу, нарочито на почетним етапама образовања. Пропуст педагога у већини случајева је у напуштању инструмента током стеченог музичког образовања, односно одсуство жеље да се понекад и огледно нешто одсвира ученику, што је од изузетне важности, нарочито на почетним етапама музичког образовања. Недостатак провођења времена за инструментом лишава педагога промишљања о физиологији и физиономији али и самој ергономији, односно о проналаску начина како са највећом лакоћом извести најкомплексније захтијеве током извођачког процеса, који на тај начин свирање, нарочито лијевом руком, своди на интуитивни ниво са којим ученици не успијевају изаћи на крај. Педагог је такође одговоран за избор репертоара, који је у неким случајевима знатно отежан и често превазилази могућности ученика, те се у трци за наградама пропуштају кључне етапе развоја што су посљедице које се манифестују тек много година касније. Такав репертоар по правилу услови куповину „озбиљнијег“ инструмента који у неким случајевима по својим габаритима апсолутно није компатибилан са конституцијом ученика, те поред тога што му се на тај начин знатно отежава извођачки процес, може доћи и до одређених здравствених проблема. Мало је радова из области методике наставе хармонике у којима ћемо пронаћи конкретније упутство за поставку лијеве руке. Детаљно упутство поставке инструмента и руку проналазимо код Басурманова и Оњегина (Онегин, 1964), која су готово идентична, ово су уједно и најприближније варијанте нашем предлогу поставке и можемо рећи да чини њену основу. Басурманов је такође указао на чињеницу да шака мора бити у полукружној форми, те да се инструмент ни у ком случају не смије „обарати“ на себе. (Басурманов, 1962) Други аутори указују на поједине начине који би олакшали и растеретили лијеву руку, попут, да десна

нога служи као упориште при враћању мијеха. (Агафонов, Лондонов, Соловев, 1980) Шака не смије бити ослоњена комплетном површином, према Аљохину (Алехину) и Шашкину, први прст не учествује у извођачком процесу (Алехин, Шашкин, 1977). Прсти морају бити у полукружној форми, без неприродног исправљања, да би се постигао максималан ефекат брзине. На овај начин неће бити подизања прстију од клавијатуре. (Говорушко, 1981)

Неки од њих указују на проблем извођења на баритон басу, те о позицијама шаке које лијева рука заузима током свирања. (Акимов, 1989; Шустов, 1991). С правом Шустов указује на проблем да лијева рука мора имати различите позиције у зависности на ком дијелу клавијатуре свира, те да је најудобнији положај у средини, док први прст и доњи дио шаке (мишић петог прста) су ослоњени на клавијатуру и омогућавају слободан ход лијеве руке(исто). Овдје се не можемо отети утиску да је аутор настојао да укаже да шака не може и не смије бити наслоњена комплетном површином на гриф, него да крајње двије тачке ослонца дозвољавају и формирање неке врсте лука између ослоњеног првог прста и мишића петог прста, што је према нашем мишљењу оправдано. По Бардину шака лијеве руке и надлактица при затвореном мијеху морају бити у једној линији, док је лакат опуштен на доле. Према истом аутору, ремен лијеве руке треба да буде релаксиран, односно да омогућава слободно кретање, али да ипак није крајње опуштен. (Бардин, 1978)

Габарити инструмента, односно њихова усклађеност са извођачем, од изузетне су важности за манипулацију тежином инструмента и ослобађањем притиска са лијеве руке. Под условом да су сви фактори задовољени, лијева рука скоро да има идентичан положај као десна, а о овој алогији говори и Липс. (Липс, 1985) Опет, у својству примјера указујемо на снимак из 1965. године Јурија Казакова, гдје учачамо посматрајући директно извођача да је положај лијеве и десне руке идентичан.

Поред тога, сматрамо да ремен лијеве руке треба да буде релаксирано затегнут и на тај начин да дозволи формирање лука између подлактице, која је једним дијелом ослоњена на унутрашњи руб поклопца лијеве стране хармонике, а другим дијелом зглобом иза шаке које се упире у каиш, док је доњи дио длана ослоњен на руб клавијатуре. На овај начин шака лијеве руке се налази изнад клавијатуре а не бочно од ње и прсти свирају „у клавијатуру“ а не „од клавијатуре“. У овом положају су мишићи шаке максимално релаксирани, као и мишићи лакта, уколико томе додамо и претходно наведену поставку скоро да се анулира напор који проузрокује функција вођења мијеха и остаје само свирачка функција. Чак и овако постављена лијева рука није лишена детаљног рада над разним техникама и ни у ком случају није пречица за извођење комплексног репертоара у најранијим етапама. Овдје треба покушати одредити и групе мишића које у лијевој руци учествују током извођачког процеса. При вођењу мијеха највећу улогу имају бицепс на отварање и трицепс на затварање, док све остале групе мишића руке и

тијела треба да буду релаксиране. Уколико, композиција, извођачки манир или нешто сасвим друго захтијева шире вођење мијеха, у процес се укључују мишићи рамена који су у овом случају примарни. Приликом извођења тремола, опет се примјењују бицепс и трицепс и од огромне важности је осјетити управо ову групу мишића, као и смјену активног и пасивног момента у раду мишића, односно пулсацију. Извођења љествично формираних пасажа укључује мишиће рамена, док пратећа форма баса или остинатни бас могу бити изведени мишићима надлактице с обзиром да дозвољавају и вођење мијеха на кратко и самим тим потенцијално анулирају употребу мишића рамена. Извођење рикошета мијехом се за разлику од тремола изводи мишићима рамена, гдје је такође потребно „изоловати“ ову групу мишића и осјетити пулсацију. Ове двије технике и поред сличности на први поглед захтијевају различите групе мишића. Мишића подлактица је 20 подијелених у три групе, неки од њих су одговорни за покретање шаке, односно прстију, треба да буду релаксирани и ни у ком случају због претегнутог ремена лијеве руке приљубљени уз корпус, те на тај начин фактички онеспособљени за функцију притискања дирки. (Анђелковић, Стајковац, Илић, 2002) Са оваквом поставком, мишићи леђа немају никакво додатно оптерећење због инструмента, али ипак, потребно је одржавати њихов тонус јер је улога ове групе мишића *да одржавају нормалан правац и закривљеност кичменог стуба и његову стабилност при сложеним покретима, и повезују све његове делове у једну функционалну целину.* (Анђелковић, Стајковац, Илић, 2002) Циљ овакве поставке и препорука је да се дугорочно олакша комплетан извођачки процес, те омогући извођење најкомплекснијих дијела са лакоћом. Овако постављена лијева рука, такође, сасвим анулира и употребу рукавице, која је чини се више модни детаљ него ствар реалне потребе. Извођачи на гудачким инструментима или гитаристи такође имају непосредан контакт са грифом па ипак није примјећена употреба помагала ове врсте, чак насупрот, у случају гудачких инструмената, рукавица би нарушила осјећај за позицију на грифу и једноставно је неупотребљива! Подлактица и комплетна шака, како се види из више наведених разлога, „захтијева“ непосредан контакт с грифом и сматрамо да чак и ако постоје проблеми са знојењем и клизањем тог дијела руке могу и требају бити превазиђени на други начин и без употребе рукавице.

Закључак

Проблем поставке инструмента и тијела извођача у односу на инструмент остаје и даље један од кључних проблема који ће у будућности захтијевати далеко озбиљнија рјешења. Засад, ово је тема у којој се у научном смислу готово да и не говори из више разлога – неупућеност и незаинтересованост педагога, компликовани репертоари који се изводе дужи период, неприлагођеност габарита инструмента извођачу.

Чињеница је да у данашњем времену, чак и у доба рапидног напретка акордеонизма (иако нам се чини да је више привидан, углавном због системског нерјешавања читих извођачких проблема код ученика) како показује ситуација „на терену“, код педагога је примјетан недостатак интересовања за дубље изучавање методике извођења на инструменту, свеопшта неинформисаност и у неким случајевима тотално одсуство интересовања за хармоникашки репертоар али и генерално умјетничку музику. Такође, није мали број оних који у намјери да се ученици појаве на свим могућим такмичењима дозвољавају да се исти програм изводи дужи период, што су нажалост пропусти који се касније манифестују и једни су од главних разлога престанка свирања након завршене једне од етапа музичког образовања. Овако конципиран рад над програмом вуче, на жалост, и у много случајева куповину инструмента неадекватног по својим габаритима за извођача. Пропусти у незаинтересованости за анатомију и физиологију, односно у првом реду *Миологију* се скупо плаћају дугорочно, јер извођач због елементарног непознавања и непромишљања постаје подложен разним професионалним обољењима кичменог стуба. (Шкиљевић, 2021) Крајње умјесно питање које се само од себе намеће јесте – да ли и на који начин један извођач може да се бави спортом, а веома је дискутабилна констатација да вјежбање са теговима може да проузрокује разне сметње за извођача, што, на основу личног искуства и примјера, једноставно није тачно. Ово је свакако тема која ће за стручну јавност бити једно од научних интересовања у наредним радовима и свакако треба бити сагледана мултидисциплинарно.

Поставка лијеве руке и даље ће остати један од дугорочно најактуелнијих проблема који ће у будућности, управо због мултифункције лијеве руке захтијевати обрађивање са више аспеката, односно из више научних области, што ће можда условити и одређене измјене у погледу конструкције самог инструмента.

Литература

- Анђелковић, И., Стајковац, А., Илић, А. (2002). *Анатомија и физиологија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Агафонов, О., Лондонов, П., Соловјев, Ю. (1980). *Самоучитељ игре на баяне*. Агафонов, О., Лондонов, П., Соловјев, Ј. Москва: «Музыка».
- Акимов, Ю. (1989). *Школа игре на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Алехин, В., Шашкин, П. (1977). *Самоучитељ игре на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Басурманов, А. П. (1989). *Самоучитељ игре на баяне*. Москва: «Советский композитор».
- Говорушко, П. (1981). *Школа игре на баяне*. Москва: «Музыка».
- Липс, Ф. Р. (1985). *Искусство игре на баяне*. Москва: «Музыка».
- Семенов, В. (2003). *Современная школа игры на баяне*. Москва: «Музыка».
- Шкиљевић, Љубо. (2021). Кључни фактори за правилну поставку хармонике у почетним етапама образовања. У *Мирадет Зулић* (уред). Зборник радова са

научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 241–250. ISBN 978-99976-902-4-1; COBISS.RS-ID 134086145

Шкиљевић, Љ. (2020) Поставка прстореда на дугметарској хармоници као један од предуслова за успјешно савладавање извођачког репертоара. У *Мирадет Зулић* (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. 313–325. ISBN 978-99976-902-1-0; COBISS.RS-ID 129609985

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. 216–222.

Интернет извори

<https://www.youtube.com/watch?v=1ij9LJvBEHI> [приступ 27.02.2022.]

SUMMARY

SIGNIFICANTE OF THE SETTING OF THE LEFT HAND FOR PERFORMING ACCORDION REPERTOIRE

Ljubo Škiljević

The always current and inexhaustible topic of setting up instruments and all the elements that make it up is a rich pedagogical, scientific field and as such, despite undisputed stereotypes, it must be extremely studiously processed on an individual level with each student through the teaching process. In this paper, we consider the setting of the left hand, summarizing data from various methodical textbooks for accordion, but we also give our own observations from pedagogical and performing practice. We believe that the position of the left hand is not sufficiently scientifically developed in previous pedagogical practice, especially the part related to physiology, as well as the part related to the position of the left hand on the instrument and the regulation of the belt on which the left hand rests.

Key words: instrument setting, left hand, accordion, repertoire, hand position on the accordion.

Д. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ. АНАЛИЗ. ИНТЕРПРЕТАЦИИ.

Тарасова Елена Геннадьевна
Московская Государственная
консерватория имени
П.И. Чайковского
Москва, Россия

УДК: 786.2:78.071.1 Шостакович, Д.

Информативни прилог

Резюме доклада: Вторая фортепианная соната Дмитрия Шостаковича создана композитором в 1943 году после десятилетней паузы в обращении к фортепиано. Соната посвящена памяти профессора Льва Николаева. Личная исповедь Шостаковича, тяжело переживающего уход своего учителя, превращается в масштабный монолог, отражающий и настроения военного времени, и размышления о судьбах человечества. Личная и общечеловеческая трагедия становятся явлениями одного порядка.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, соната, фортепиано.

История создания в датах и письмах.

11 октября 1942 года, Ташкент. Скончался Леонид Владимирович Николаев

14 октября 1942, Москва. Из письма Д. Шостаковича И. Гликману: *«Кончина Л. В. Николаева меня очень огорчила. Я его любил и мне очень жалко, что больше я его никогда не увижу. Много я размышлял о его жизни и очень мне его жаль...»*¹.

12 февраля 1943, Куйбышев. Болезнь. Из письма И. Соллертинскому: *«Когда боли меня покинули, я начал обдумывать сонату для рояля. Обдумал, сейчас понемногу записываю».*²

19 февраля 1943 года, Куйбышев. Из письма В. Шебалину: *«Оставив работу над «Игроками» принялся за фортепьянную сонату и уже написал 1-ю часть. Всего предполагается 4 части»*³.

19 февраля 1943, Куйбышев. Из письма И. Соллертинскому: *«Вчера у меня был Лева Оборин... За время болезни я сочинил первую часть сонаты для рояля. Приступаю ко второй. Как видишь, работаю. Лева вчера первую часть похвалил и предложил вымарать лишнюю страницу, что я и сделал. Музыкант он блестящий и сразу же заметил и выправил недостаток, который терзал мою совесть...»*⁴.

14 марта 1943, Архангельское. Предстоит переезд в Москву. Из письма И. Соллертинскому: *«Я страдаю графоманией. Написал*

¹ Шостакович – Гликману. Письма к другу. с.47

² Шостакович. Письма к Соллертинскому. С. 248

³ Шостакович. Письмо к В. Шебалину. (Цит. по : Якубов, 1999: Вступительная статья к изданию).

⁴ Шостакович. Письма к Соллертинскому. С. 249

*почти всю фортепианную сонату, сократил свои романсы, которые, возможно, тебе известны..., делаю клавир оперы «Игроки», далеко еще не законченной и вряд ли имеющей быть законченной; продолжаю работать над партитурой упомянутой оперы и т.п. Вне работы, хотя бы чисто технической (напр., работа над клавиром) чувствую себя скверно и буквально не нахожу себе места, хотя причин этому очень мало (нервы, т.е. плохой характер)».*⁵

17 марта 1943 года. Соната завершена.

29 марта 1943. Архангельское. Из письма И.Соллертинскому: *«Сообщаю тебе некоторые новости из моей жизни. По возвращении в Москву, я приступаю к занятиям в Московской консерватории, куда зачислен профессором. Будет у меня только 1 (один) аспирант. Закончил здесь трехчастную сонату для рояля. Квартеты в Москве пока нет. Живу в гостинице «Москва № 430...».*⁶

История создания в фактах и опровержениях

Первые упоминания об этом сочинении встречаются в февральских письмах 1943 года, где говорится, что соната обдумана за время болезни (согласно косвенным доказательствам, Д. Шостакович заболел брюшным тифом 3 или 4 января 1943 года, постепенно возвращался к деятельности с 12 февраля). Письмо Шостаковича Соллертинскому от 12 февраля 1943 года фигурирует у двух исследователей⁷ с ошибочной датировкой – 12 января, что нарушает представление о времени работы над сонатой. По телеграмме Н. В. Шостакович, письмам Д. Д. Шостаковича Е.А. Мравинскому, Л.Т.Атовмяну, В.Я. Шебалину исследователем О. Г. Дигонской доказана ошибочность датировки письма.

О. Г. Дигонской опровергнута общепринятая версия о первых эскизах сонаты в тональности *cis-moll*, существующих в описи ГЦММК имени Глинки под названием «Дмитрий Шостакович. Соч. 63. Соната № 2 для ф-п.»⁸. Данные эскизы относятся к будущему циклу Прелюдий и фуг ор. 87 и являются «черновым» вариантом прелюдии и фуги *cis-moll* (Дигонская, 2007).

В письме Шебалину от 19 февраля 1943 года Шостакович сообщал о предполагающейся четырехчастной форме сочинения; завершенная месяцем позже соната написана в трехчастной форме⁹. М. Я. Якубов высказывает предположение, что выбор тональности сочинения связан с

⁵ Шостакович. Письма к Соллертинскому. с. 251

⁶ Шостакович. Письма Соллертинскому. С. 253.

⁷ Речь идет о публикациях Л.В. Михеевой и М.Я. Якубова

⁸ ГЦММК, ф. 32, ед. хр. 268, л. 1 и 2. (черновой эскиз).

⁹ Две части сонаты написаны в Куйбышеве, третья в Архангельском.

одночастной фортепианной сонатой h-moll, созданной Шостаковичем в 1924 году и сожженной вместе с другими сочинениями в период творческого кризиса в 1926. Ценны комментарии исследователя относительно интонационного родства с композиторским творчеством Л.В. Николаева. Якубов отмечает, что терцовый мотив главной партии первой части сонаты является почти цитатой главной партии финала Квартета № 2, ставшего последним сочинением Николаева; начальный квинтовый мотив финала сонаты находится в интонационном родстве с первой из цикла трех пьес Николаева (*Moderato*, h-moll) и с фугой четвертой части его Сюиты для двух фортепиано.

Шостакович не случайно выбирает форму финала сонаты – это отмечает и С. М. Хентова. В студенческие годы Шостакович участвовал в исполнении «Вариаций на тему четырех нот» Николаева. Учитель неоднократно советовал своему ученику изучать вариационную форму. Одним из первых крупных сочинений Шостаковича была Тема с вариациями для фортепиано ор. 3.

Подобные параллели с творчеством Николаева указывают на то, что соната создавалась с мыслью об учителе, и посвящение сочинения было определено до начала работы. Однако этот вопрос вызывает полемику Якубова, для которого появление сонаты связано с откликом на уход профессора, и Дигонской, которая ссылается на отсутствие доказательств этого факта, отмечая также, что осень 1942 года стала для композитора временем утрат. О замысле Второй сонаты или о посвящении какого-либо сочинения Николаеву в письмах не говорится. О самом факте посвящения сонаты своему учителю Шостакович заговорит лишь через месяц после ее окончания.

Премьерные исполнения Второй фортепианной сонаты прошли в Комитете по делам искусств (12 апреля 1943 года), в Доме Композиторов (15 апреля) и Совинформбюро (начало мая). Открытая премьера сонаты состоялась 6 июня 1943 года в Малом зале консерватории на авторском вечере Шостаковича¹⁰.

С. М. Хентова в монографии «Шостакович. Жизнь и творчество» говорит о сдержанности музыкантов по отношению к этому сочинению, однако М. Якубов в предисловии к изданию сонаты (Якубов, 1999: Предисловие к изданию) отмечает: Хентовой приведены лишь негативные высказывания, в то время как А. Алексеев, используя те же источники цитирования отзывов, пишет, что «большинство оценивало произведение высоко».

Спустя несколько дней после открытой премьеры, 13 июня 1943 года, была подписана корректура издания. Осенью соната была

¹⁰ В программу авторского вечера наряду с сонатой был включен фортепианный квинтет g-moll и премьерное исполнение Шести романсов для баса и фортепиано, посвященных В. Шебалину.

опубликована в Москве под опусом 64. Здесь необходимо отметить следующее:

- Шостакович никогда не придавал особого значения последовательной нумерации опусов. Из-за приблизительного составления композитором списков сочинений хронология их создания была нарушена. Самый первый эскиз сонаты был отмечен Шостаковичем как opus 63 (это следующий опус после Шести романсов opus 62), опубликован как opus 64, а сейчас соната существует под opus'ом 61 – так по просьбе Шостаковича отметил это сочинение Е. Садовников при составлении справочника. Из этого могло бы следовать, что соната написана до романсов, а между ней и Симфонией № 8 была написана музыка к спектаклю «Отчизна» и фильму «Зоя», но истинный порядок иной.
- Якубов предполагает, что между чистовиком и подписанным к печати экземпляром есть еще одна рукопись. Это предположение возникло при сопоставлении этих двух экземпляров: были выявлены разночтения, наличие которых могло бы быть в некоем промежуточном тексте. К тому же, существовали еще страницы с записью фрагментов сонаты (в частности, две страницы, подаренные Шостаковичем М. Шагинян – этот факт известен из ее дневника).

В сентябре 1943 года состоялась встреча Д. Шостаковича и И. Соллертинского¹¹. Соната произвела на Соллертинского сильное впечатление; он отметил, что данное сочинение *«бесконечно выше всей остальной фортепианной музыки, которую он писал»* (Цит. по: Якубов, 1999: Предисловие к изданию). Однако, в целом картина отзывов этого полугодия весьма контрастна. *«Музыка тощая, ... почти голодная»*¹², *«не открывает новой грани личности Шостаковича»*, *«...суровый стиль сонаты требует звука большей звучности, нежели фортепианный»*¹³, *«Произведение подтверждает общее представление, что Шостакович – большой мастер. Форма – и какая прекрасная! – зримо возникает со страниц и просто ошеломляет Вас... Я не знаю ни одного композитора, который мог бы сравниться с Шостаковичем в разнообразии и великолепии музыки»*¹⁴. Э.Г. Гилельс в обсуждении сочинения отметил: *«двухголосная соната свидетельствует больше об удивительной технике Шостаковича, чем о глубине мысли, которая так характерна*

¹¹ Соллертинский прибыл в Москву 21 сентября 1943 года и остановился у Шостаковича.

¹² Одна из первых американских рецензий. Генри Саймонд, сентябрь 1943 года. В сентябре 1943 года Вторая соната прозвучала в Америке в исполнении Веры Бродской.

¹³ Отзыв о сонате в «Нью-Йорк геральди триб'юн», 30 ноября 1943 года.

¹⁴ Р. Бэгар, «Уорлд телеграм». (Цит. По: Якубов, 1999: Предисловие к изданию).

для его последних симфоний», однако, позднее соната вошла в его репертуар и была записана.

Особую и, возможно, решающую роль в дальнейшей судьбе сочинения сыграла М.В. Юдина, которая сразу же включила сонату в свои концертные программы, и впоследствии дважды записала ее¹⁵.

Анализ

Сосредоточенное, вдумчивое, скорбное сочинение, «...не рассказ, а разговор с самим собой; чувство высказано вполголоса и как будто больше для себя, чем для слушателя»¹⁶. Целое произрастает из начального тематического «ядра» – из терцового мотива d – h, элемента главной партии первой части. В свою очередь, первая часть становится «ядром» для цикла в целом. Второй части отведена роль интермеццо. Финал сонаты становится философской вершиной цикла.

Главная партия первой части выкристаллизовывается из терцовых мотивов трех звеньев секвенции, заложенных во вступительных тактах сонаты: на каждую долю внутри этого трехтакта попадает пониженная первая ступень тональности звена секвенции и тоника каждого звена. Таким образом, в мелодическом соотношении этих долей наблюдается терцовая интонация – b-g, fis-dis, d-h. Повторение последней терцовой интонации двумя октавами ниже – начало главной партии. В рамках заданной трехдольности мы можем услышать двудольные мотивы.

Некоторые исследователи сонаты характеризуют главную партию первой части как лирическую. На мой взгляд, здесь господствуют строгость, воля, затаенный импульс, скрытая энергия, маршевость (в дальнейшем она проявится более ярко и станет основой развития всей части). В сопровождении темы можно наблюдать скрытое двухголосие. В. Дельсон отмечает здесь «*графичный, необахианский характер сопровождения*» (Дельсон, 1971: 111). К ладовым особенностям первой части можно отнести одновременность двух вариантов ступеней – пониженного и натурального¹⁷.

Побочная партия (репризная трехчастная форма, лидийский Es-dur) – утверждение марша. Преобладающие состояния – пронзительность, бескомпромиссность, жесткость. Средний раздел побочной партии – настороженный, приглушенный по характеру. Полутоновая линия в правой руке возникает на основе прежнего маршевого сопровождения, но аккордовое сопровождение здесь звучит более остро, коротко. При возвращении марша Es-dur возникает самостоятельная линия в басу.

¹⁵ Годы записи - 1948 и 1960.

¹⁶ Соловцов А. (Цит. по: Данилевич, 1965: 67)

¹⁷ Дельсон отмечает родство с главной партией 5-ой симфонии – понижение восьмой ступени, принцип «несмыкания» октав. (Дельсон, 1971: 111).

Разработка – *L'istesso tempo* – представляет собой два раздела (некоторые исследователи определяют форму первой части как сонатную с эпизодом вместо разработки). Первый раздел – разработка материала экспозиции, второй – ложная реприза в *B-dur*, с возвращением трехдольности (предыдущий раздел четырехдольный). Просветленный *B-dur* сменяется зловецим *g-moll*, подготавливающим репризу.

Реприза динамизированная; охватывает большой диапазон, тема дублируется в верхних голосах, что создает ощущение борьбы и сопротивления. Кульминацией первой части является проведение побочной и главной тем в одновременном политональном звучании – каждая из тем сохраняет свою тональность (побочная тема прозвучит в *Es*, главная – в *h*). Затем вторгается *F – dur*, который сменяется контрастным звучанием темы среднего раздела побочной партии (*Piu mosso, F-dur, piano*).

Кода (поначалу она кажется новой разработкой) возвращает состояние скрытой энергии, напряжения. Это некая инерция, заставляющая вновь и вновь обращаться к элементу главной темы. Прервать, остановить это движение может лишь вторгающаяся неумолимая, «механическая» сила – акцентированные аккорды *forte*.

Вторая часть (простая трехчастная форма) – *Largo*, своеобразная интермедия цикла, постоянный процесс гармонических превращений – гибкий, естественный, причудливый. Часты авторские указания: *rosso accelerando, ritenuto, a tempo, piu mosso*. Некоторые исследователи отмечают черты вальсовости (в частности, Дельсон проводит параллели с Шопеном в выражении скорбных раздумий средствами танцевальных структур).

В этой части мы можем обнаружить скрытые тематические связи с первой частью сонаты. Е. Овчинников отмечает: *«в фигурации сопровождения главной темы в начале ее как бы «рамкой» движения был интервал септимы, образуемый двумя восходящими квартовыми ходами. В первых тактах мелодии средней части сонаты возникают очертания, очень напоминающие...рисунок в первой части. Происходит лишь смена самого порядка в интервальном движении – ...на кварту вниз, ...на септиму вверх»* (Овчинников, 1968). В четвертом такте части можно услышать интонации вступительного мотива главной партии.

После «застывшего» эпизода **Meno mosso** (*C-dur pianissimo*) – возвращение в репризу, более теплую в своем колорите и более свободную в фактурном варианте. Далее – угасание, диссонирующая тоника в конце.

Третья часть – тема с вариациями. Часть музыкального материала была взята Шостаковичем из довоенных набросков к симфонии, которая должна была быть посвящена событиям в Советском Союзе в конце 30-х годов. В этой части сонаты используется монограмма *DSCH*. Среди

ладовых особенностей отметим фригийский лад (II пониженная), а также пониженные IV, IX ступени.

Главная тема сочетает в себе черты песенности, лирики и маршевого начала. Первое проведение темы изложено одногласно; внутри самой темы уже наблюдается вариационность: 9 тактов темы, 10 тактов вариации на тему, 11 тактов второй вариации на тему.

В первых двух вариациях тема неизменна, третья вариация (*Piu mosso*) возникает как вариант второй. Затаенная тема разделяется басом на группы из трех нот. Далее тема переходит в нижний регистр, звучит уже без пауз – ровными восьмыми *staccato*. Четвертая вариация (*Tempo I*) основана на регистровом сопоставлении элементов темы. Переменность метра, появившаяся в этой вариации, будто готовит переход от четырехдольности (предыдущие вариации) к трехдольности (*Allegretto con moto*). В пятой вариации *Allegretto con moto* тема приобретает новые черты – меняется тональность (f-moll), характер. Контрапунктом к теме, изложенной восьмыми, прозвучит фрагмент темы в увеличении, а кульминационной точкой вариации станет проведение темы в увеличении параллельными секстами. Шестая вариация строится на политональном каноне (в уменьшенную октаву) разбитой на элементы темы. Седьмая вариация *Poco meno mosso* заставляет вспомнить о первой части и тематическом «ядре» – в пунктирной линии из верхних звуков образуются малотерцовые интонации (скрытое двухголосие). Восьмая вариация *Adagio* – кульминационный раздел, охватывающий почти весь фортепианный диапазон, масштабный, неумолимый, суровый, напоминающий чакону Баха. Здесь снова возвращается трехдольность. В нижнем регистре проходит тема в увеличении, тематическая линия в правой руке взбирается ввысь, захватывая новое пространство, регистры. Первое просветление в этой части – появление Н - dur с интонациями темы в среднем голосе.

Кода финала (*Moderato*, но не такое, как в начале, более обреченное и сдержанное в смысле темпа (♩ – 104, а не 120) – своеобразная арка к первой части.

Интерпретации

Можно говорить, что история интерпретации сонаты начинается с М.В. Юдиной – Личности, определившей во многом судьбу этого сочинения и сразу включившей сонату в свой репертуар.¹⁸ Концептуальные решения своей интерпретации сонаты, записанной в 1948 году, пианистка доводит до своего рода апогея в исполнении 1965 года, представляя сочинение как единое целое, в котором торжествуют глубокая

¹⁸ Также в 1943 году соната исполнялась в Америке Верой Бродской.

философия, суровость и аскетизм. Именно поэтому я предложу рассмотреть подробно запись 1965 года.

В интерпретации М. Юдиной поражает единство развития и замкнутость цикла внутри своеобразной «арки», выстроенной исполнительницей. Музыкальный материал коды третьей части сонаты (Moderato \downarrow - 104), напоминающий по фактуре первую часть, предстает в интерпретации Юдиной возвращением к «исходной точке» развития сочинения. Она намеренно меняет авторское указание темпа (это зафиксировано в интерпретациях и 1948, и 1965 годов) на более быстрый. Авторское пожелание Moderato \downarrow – 104 для коды финала заменено исполнительницей на \downarrow – 155 – на темп, превышающий авторское указание темпа даже в первой части (Allegretto \downarrow – 144).

Главная партия первой части представляется слушателю как единое, иногда неумолимое движение, в котором сопровождению из шестнадцатых нот отведена роль «путеводной нити», а все тематические события происходят как бы вокруг нее. Динамические изменения минимальны, однако складывается ощущение неотвратимого приближения катастрофы.

Во второй части сонаты Юдина отказывается от авторского указания педали – это снова выявлено в обеих интерпретациях. В первых тактах этой части она не использует педаль. Гибко показывая альтерированные изломы линий, она подводит нас к эпизоду *Meno mosso C-dur*, который становится в этой части центральным – светлым, масштабным, объемным, почти невесомым, и тонально определенным. Кажется, что все предыдущее развитие причудливых линий, наконец, приводит слушателя к гармонии, примирению, успокоению. Реприза второй части зазвучит *molto rubato*, постепенно угасая и растворяясь.

Начало финала сонаты метро-ритмически свободно, тема появляется будто бы из тишины. Юдина подчеркивает болезненность главной темы, возникающие мелодические вершины *es* и *h*. В первой вариации появляется строгость, во второй тема становится сродни «навязчивой мысли», подсказывая слушателю дальнейшую перспективу развития – ожидание катастрофы. Третья вариация *Piu mosso* вызывает вопрос о выборе темпа. Предложенный Юдиной темп иногда скрывает штрихи *staccato*, превращая три восьмых ноты в более длинные по штриху, почти *legato*. Тот же вопрос относительно темпа и штриха возникнет и в вариации *f – moll (Allegretto con moto)*. В этой же вариации *f-moll* мы встретим неожиданное прочтение проведения темы в *C-dur* (с секстами в левой руке). Юдина акцентирует третью долю (сексту) в левой руке, хотя автор предполагал акцент на второй доле (бас) такта, о чем свидетельствуют указания в нотах.

В кульминационной вариации *Adagio* исполнительница выбирает подвижный темп. При авторском указании *Adagio* \downarrow – 72, Юдина выбирает \downarrow – 85, подчеркивая в этом темпе трехдольность. Вероятно,

она руководствовалась желанием сохранить целостность формулы в партии левой руки. Особенная проникновенность в сочетании с мерностью движения найдена Юдиной при появлении *Н – dur* с интонациями темы в среднем голосе. Выбранный в коде темп (\downarrow – 155, вопреки авторскому указанию 104) выдержан почти до конца. Последние пять тактов финала представляют собой *Meno mosso*. Художественное впечатление, производимое данной интерпретацией, огромно.

Интерпретация Эмиля Гилельса поражает цельностью, выстроенностью, масштабностью, трагедийной силой. Кажется, с первых тактов сонаты ощущается некий вектор развития, который неумолимо ведет к кульминационной точке всего цикла в финале сонаты. Выбранный Гилельсом темп первой части может показаться весьма подвижным, но Эмиль Григорьевич знал авторскую интерпретацию, и, полагаю, был близок к ней.

Побочная партия является итогом предыдущего развития – во многих же других исполнениях побочная партия выглядит новым эпизодом, в котором меняется темп и характер. Весьма интересна в интерпретации Гилельса разработка сонаты, симфоничная, разнообразная в тембровом отношении и точная в штриховом. Подготовка репризы и кульминационная точка первой части в интерпретации Гилельса напоминают масштабное трагическое звучание динамизированной репризы I части Седьмой симфонии Шостаковича.

Вторая часть интересна контрастом главной темы – свободной, естественной, нереальной, сохранившей черты вальсовости – и более объективного эпизода *Meno mosso*, пугающего застывшим, «неживым» состоянием.

Финал сонаты – гибкое, естественное сочетание маршевости и лирического начала. Гилельс подчеркивает ладовые особенности темы, показывает скрытое двухголосие. Он объединяет вариации в несколько блоков, каждый из которых лишь готовит кульминацию, но не приводит к кульминационной точке – этот «надлом» каждый раз становится новой точкой отсчета в подготовке главной кульминации. Восьмая вариация передает зыбкое состояние, состояние «перед событием»; она не становится состоянием забвения (как, в частности, в интерпретации Ашкенази), чем еще больше скрепляет цикл вариаций – ведь именно она приводит к кульминационному разделу. *Adagio* – жесткое изложение факта, без эмоций, без пафоса. Возникающий следом *Н – dur* – противопоставление нечеловеческому.

Интерпретация Валерия Воскобойникова произвела на меня большое впечатление. Его взгляд на это сочинение будто бы отрицает сложившиеся традиции исполнения сонаты. Кажется, что исполнитель не пытается выстроить концепцию, а все происходящее в этой музыке рождается само и является столь же логичным, сколь привычный мыслительный процесс. Он не ищет контрастов между партиями и

эпизодами, не расцвечивает графику композитора многообразием красок. Главные средства выразительности – ровность и строгость, ясность линий, минимальное использование педали, единое (во всем цикле) эмоциональное состояние. Возникает ощущение состояния рефлексирующего человека, полностью отрешенного, погруженного в себя. Подобная рефлексия воспринимается скорее как отсутствие «контакта» с окружающим миром. Трактовка некоторых эпизодов сонаты вызвала ассоциации с образом Юродивого из оперы Мусоргского – «неконтактного» человека, существующего в своем пространстве.

В первой части, на мой взгляд, сопровождение темы могло бы быть всегда на нюанс тише. Иногда фактура становится более привлекательной для внимания слушателя, нежели сама тема. Однако исполнитель делает это намеренно – во всех проведениях баланс темы и сопровождения именно такой. Иногда Воскобойников приносит в жертву авторские указания смены динамических нюансов. К примеру, в эпизоде *Poco più mosso* (побочная партия) вторая побочная тема звучит не *piano*, как просит автор, а примерно в том же нюансе, что и предыдущий музыкальный материал. Вероятно, это сделано с намерением «оттенить» заключительную партию, в которой возникает особый мечтательный колорит (особую краску здесь добавляет правая педаль – ведь это этого весь главный раздел звучит достаточно сухо, педаль почти не используется). Кстати, и изменения темпа в эпизоде *Poco più mosso* по отношению к главному разделу не наблюдается.

Разработка (*L'istesso tempo*) выглядит очень целостной и интересной. Экономное использование педали на протяжении всей части придает в ее финале особую краску. Единственный такт, в котором педализация вызвала вопрос – третий такт от конца. Авторский замысел, о котором можно судить из указаний в нотах (аккорды *staccato* на каждую долю, выписанные восьмыми) разрушают связанные педалью аккорды на второй и третьей доле этого такта.

Вторая часть сонаты звучит достаточно подвижно, но это выглядит логичным, не придает суеты и не лишает общего на весь цикл состояния рефлексии, хотя по обыкновению в интерпретациях различных исполнителей темпы выбираются более сдержанные. Главным средством выразительности в этой части Воскобойников выбирает ровность. Часто в интерпретациях второй части можно услышать отражение авторского указания *rubato* практически с первой ноты. Не всегда это выглядит убедительно и оправданно, так как «ломает» музыкальную мысль, графику мелодической линии. Соответствие авторскому указанию, которое выглядело бы убедительно, найдено, пожалуй, в единичных случаях.

Эпизод *Meno mosso* звучит очень интересно. Негаснущие октавы в верхних голосах в сопровождении коротких аккордов *staccato* создают новый, масштабный, и при этом почти невесомый образ. Линии

тридцать вторых нот в репризе (своеобразный «мост», связь между двумя разными сферами) исполнитель растягивает во времени. Воскобойников по-прежнему экономен в использовании педали.

В финале сонаты тема, на мой взгляд, звучит очень отрывисто. Уже в следующем проведении темы мера этой «отрывистости» благодаря использованию педали выглядит более органично.

Во всех известных мне интерпретациях план развития этой части выглядит несколько иначе, нежели у Воскобойникова. Вариация-интермедия, которая возникает перед главной кульминацией всего цикла, в традициях исполнения возникает как временное отступление и ожидание чего-то. Она достаточно выдержанная по своему состоянию. Воскобойников предлагает иную трактовку этой вариации, которая является следующим продолжающим звеном в цепи развития и приводящим непосредственно к кульминации. В его интерпретации этого материала возникает боязнь предстоящего события, волнение, ожидание угрозы. Следующая вариация звучит не столь ярко в динамическом отношении, но весьма разнопланово в полифоническом развитии, колоритах и тембрах. Выбор темпа для кульминационной вариации, на мой взгляд, очень убедителен. Темп не медленный, он не разрушает логику построения фраз и позволяет воспринимать кульминацию целостно.

Должна отметить, что взгляд Воскобойникова на это сочинение стал для меня во многих отношениях открытием. В обращении к этой интерпретации я вспоминала слова Марии Гринберг об игре самого Шостаковича: *«играет философски обобщенно и трагично в античном смысле слова»*.

Интерпретация Алексея Любимова представляет собой интересную концепцию. В особенности обращает на себя внимание вторая часть цикла, представленная очень хрупкой и светлой. Темп второй части достаточно подвижен, но очень естественен, не вызывает суеты. Любимов использует минимум *rubato* в начале, что позволяет слушателю охватить длинную линию, представить ее в своем сознании. Найденные звуковые краски в эпизоде *Meno mosso* поистине хрустальны, сказочны. В этом эпизоде Любимов явственно сопоставляет противоположные миры – хрупкое пространство первого восьмитакта и теплое, живое, более реальное звучание музыкального материала в последующих восьми тактах.

В первой и третьей частях сонаты найдены интересные оркестровые колориты. В главной партии первой части исполнитель предлагает большое количество событий в коротких фразах, меняя на короткое время звучание темы, придавая ему неожиданно лирическую природу, или исполняя элементы фразы более свободно. Побочная партия звучит пронзительно и остро, очень целостная и симфоничная разработка.

В финале сонаты есть ряд особенно интересных находок, в частности, облик вариации *f-moll* и политональный канон, каждая из

реплик которого имеет свой характер, свою интонацию. Интересную окраску в первой вариации приобретает второе предложение темы с выдержанным на педали басом *cis*. Мерный, масштабный образ создается исполнителем в вариации *Poco meno mosso*, который контрастирует с последующим *Adagio*, звучащим очень сухо, почти без использования педали. Темповое решение в коде соответствует темпу начала третьей части – *Moderato (con moto)* ♩- 120.

Вторая фортепианная соната Д. Шостаковича присутствует в дискографии таких музыкантов, как В. Ашкенази, Б. Берман, Э. Гилельс, Е. Королев, А. Любимов, Е. Леонская, Т. Николаева, Б. Петрушанский, В. Постникова, М. Пресслер, А. Ведерников, В. Виардо, М. Воскресенский, М. Юдина, И. Худолей. К сожалению, в рамках данной работы мы не сможем рассмотреть множества выдающихся интерпретаций. Я надеюсь лишь на то, что данный материал станет импульсом к самостоятельному постижению философского мира сонаты и дальнейшему сценическому воплощению сочинения, которое на сегодняшний момент сложно назвать репертуарным.

Список использованной литературы

- Волков С. (2005). *Шостакович и Сталин. Художник и царь*. М. 640 с.
- Воскобойников, В. (2005). «О самом любимом и дорогом. О самых любимых и дорогих (воспоминания о Генрихе Густавовиче Нейгаузе)». Сб. Волгоград-фортепиано 2004. Петрозаводск.
- Воскобойников, В. Доклад «Шостакович - пианист и его фортепианное творчество» (не опубликован).
- Дельсон, В. (1973). *Интерпретация фортепианных произведений Шостаковича*. Кн. Музыкальное исполнительство, Выпуск 8. М.
- Дельсон В. (1971). *Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича*. М. 247 с.
- Дигонская, О. (2007). *История одного заблуждения: о Второй сонате для фортепиано. Кн. Д. Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 2*. М: DСH.
- Данилевич, Л. (1965). *Наш современник. Творчество Шостаковича*. М. 329 с.
- Кудряшов, А. Ю. (2006). *Теория музыкального содержания*. СПб, Лань. 432 с.
- Макаров, Е. (2001). *Дневник. Воспоминание об учителе – Д. Д. Шостаковиче*. М., 58 с.
- Мейер, К. (1998). *Шостакович. Жизнь, творчество, время*. СПб. 559 с.
- Монсенжон, Б. (2003). *Рихтер Дневники. Диалоги*. М., Классика XXI. 480 с.
- Музыкальный словарь Гроува*. (2001). М.: Практика. Объем 68,5 бум.л.
- Нейгауз, Г. (2000) *Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи*. М. 432 с.
- Овчинников, Е. (1968) *Вторая фортепианная соната Шостаковича (трактовка сонатно-циклической формы)*. Кн. *Вопросы теории музыки*, М.
- Письма к другу*. (1993). Шостакович – Гликману. М. DСH – СПб Композитор. 336 с.

Хентова, С. (1986). *Шостакович. Жизнь и творчество. Ленинград, Советский композитор.*, Т.1 - 543 с.,Т.2 – 623 с.

Шостакович, Д. (1980). *О времени и о себе*. М. 374 с.

«Шостакович-Urtext» (2006). ГММК им. Глинки. М. 571 с.

Шостакович – 100 лет со дня рождения. (2006). Буклет, подготовленный МГК им. Чайковского. М.

Юдина, М. (1997). *Дмитрий Дмитриевич Шостакович (К шестидесятилетию композитора)* «Музыкальная академия». № 4. С. 110–111.

Якубов, М. (1999). *Предисловие к изданию «Соната № 2 для рояля»*. DСH.

Д. ШОСТАКОВИЧ. СОНАТА БР. 2 ЗА КЛАВИР. ИСТОРИЈА СТВАРАЊА. АНАЛИЗА. ТУМАЧЕЊА

Тарасова Елена Геннадьевна

Дмитриј Шостакович је компоновао Другу клавирску сонату 1943. године, после десетогодишње паузе у коришћењу клавира. Соната је посвећена сјећању на професора Л. Николајева. Лична исповјест Шостаковича, који је дубоко забринут због одласка свог учитеља, претвара се у монолог великих размјера, одражавајући и расположење ратног времена и размишљања о судбини човјечанства. Личне и људске трагедије постају феномени истог реда.

Кључне ријечи: Дмитриј Шостакович, соната, клавир.

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)

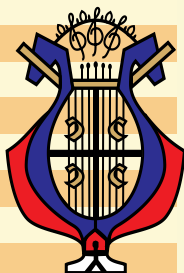
Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3 :
зборник радова са научног скупа одржаног 9-11. децембра 2021.
године / [главни уредник Предраг Боковић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2022 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 271 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

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



<https://dvk.mak.ues.rs.ba/>
dvknaucniskup@mak.ues.rs.ba
<http://www.mak.ues.rs.ba/>