



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 4

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 15–17. децембра 2022. године

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Viola (V-la.), and Cello (Cb.). The score is divided into two systems, each with 24 measures. The first system includes performance instructions such as *[fis²]*, *p*, *(vibrato molto)*, and *cresc.*. The second system includes *frull.*, *mf*, *scord.*, *priz. + ghss.*, and *mf*. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



***САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО
У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 4***

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 15–17. децембра 2022. године

Источно Сарајево, 2023.

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

Уредници

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

Научни одбор

PhD Lozanka Peucheva,

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

др Маријана Кокановић Марковић,

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,
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- ддр Весна Ивков,
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 Соња Маринковић, ред. проф.
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- др Биљана Горуновић, ред. проф.
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија
- др Даница Петровић, научни саветник,
*Музиколошки институт Српске академије наука и
уметности, Београд, Србија*

- мр Зоран Комадина, ред. проф.
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија
- мр Јасна Вељановић, ред. проф.
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија
- др Маријана Кокановић Марковић, ред. проф.
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија
- ддр Весна Ивков, ванр. проф.
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија
- др Драгица Панић Кашански, ванр. проф.
Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности
- др Данијела Здравих-Михаиловић, ред. проф.
Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Србија
- др Слободан Кодела, ред. проф.
Факултет уметности Универзитета у Приштини са Привременим седиштем у Косовској Митровици, Србија
- др Невена Вујошевић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија
- др Владимир Трмчић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија
- др Петар Илић, доцент,
Универзитет у Приштини са привременим сједиштем у Косовској Митровици, Факултет Уметности, Србија
- др Предраг Ђоковић, 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
- др Мирадет Зулић, 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 Ивана Церовић, доцент,

*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, 2023.

ISBN: 978-99976-902-9-6

COBISS.RS-ID: 139474433

Спонзори манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2022* и IV Научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву*

Министарство цивилних послова Босне и Херцеговине

Министарство за научнотехнолошки развој

и високо образовање Републике Српске

Министарство просвјете и културе Републике Српске

Град Источно Сарајево

Општина Пале

Општина Источна Илиџа

ЈУ Центар за културу и информисање Источна Илиџа

Партнер манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2022*:

Асоцијација за његовање академске музике „Нови Звук“

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

- Соња Маринковић**
Статус Војина Комадине у савременој лексикографији 3

МУЗИКОЛОГИЈА

- Предраг Ђоковић**
Између опстанка и прогреса: музика и појање
у животу сарајевских Срба у прошлости 13

- Игор Зиројевић**
Адаптације васкрсника Хрисафа Новог
на црквенословенски језик,
примјер стихире *Вечерње наше молитве* 47

- Келле Валида Махмудовна**
Глава московской композиторской школы
– Н. Я. Мясковский 75

- Miradet Zulić**
Музичари у сјевероисточној Bosni
у периоду од 1878. до 1941. године 87

- Весна Дамљановић, Ивана Церовић**
Пројекат *Жене у музици* и значај стваралаштва
босанскохерцеговачке композиторке Валентине Дутине
из угла ријетког женског композиторског стваралаштва у БиХ 101

ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

- Јелена Јоковић**
Типови едукатора и методе подучавања/учења извођења
у трубаштву западне Србије 119

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

- Сњежана Ђукић-Чамур**
Прилог сагледавању еволуције жанра
камерне вокалне музике у опусу Војина Комадине
– прва остварења камерног вокалног жанра 135

Valentina Dutina
О *Bosanskoj sviti* за klavir Valentine Dutine 157

Ивана Церовић, Пеђа Харт
Спој савременог и традиционалног и зачетак зреле стваралачке фазе у *Сонати да кјеза* Војина Комадине 169

Биљана Штака
Елементи програмности и визуелне манифестације музике у оркестарским дјелима Јосипа Славенског 181

Стефан Којић
Анализа друге руковети
Пјесме из Македоније Војина Комадине 195

Ана Perunović-Ražnatović
Sinergija primjera umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u savremenom udžbeniku za predmet harmonija 211

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Душан Ерак
Методичке основе у раду на музичком диктату у настави солфеђа у босанскохерцеговачким основним музичким школама (1960–2020) 225

Дробот Ольга Евдокимовна
Актуализација традиција на примере творчества руских композитора као обавезног услова формирања духовно-нравствене културе подрастајућег поколења 249

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

Bartolomej Stanković
Analiza izvodačkih aspekata djela za klavir *Folk sonorics* Vojina Komadine 263

МУЗИКА СВИЈЕТА (WORLD MUSIC)

Branislav Ostojić
Festival omladine Hrvatske i Slovenije 279

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

СТАТУС ВОЈИНА КОМАДИНЕ У САВРЕМЕНОЈ ЛЕКСИКОГРАФИЈИ

Др Соња Маринковић
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музикологију
e-mail: sonja.marinkovic@gmail.com

УДК: 78.071:929
78.071.1 Комадина, В.

Пленарно предавање

Сажетак: Предмет рада је компаративно сагледавање начина на који је рад Војина Комадине представљен у савременој лексикографској литератури. На основу анализе различитих стандарда обликовања лексикографских јединица, биће указано на кључне дилеме које се јављају у вези са досадашњим прилозима. Циљ је да се укаже на потребу формулисања јасних одређења везаних за ауторову биографију, а посебно промисли о начину на који је у сажетој лексикографској форми представљено стваралаштво Комадине. Закључци потенцијално указују на будуће правце истраживања живота и стваралаштва Војина Комадине.

Кључне речи: Војин Комадина, лексикографија, музикологија, савремена српска музика

Стваралачки и животни пут Војина Комадине неисцрпан је извор инспирације за разноврсна музиколошка проучавања. У до сада објављеним радовима покренуто је мноштво питања, међутим, оно што је до сада урађено никако не затвара поједине тематске кругове. Напротив, чини се да са интензитетом и дубином увида у наслеђе овог значајног аутора јача потреба за систематичним и континуираним истраживачким напорима. Може се издвојити неколико тематских кругова који су посебно значајни. Први се односи истраживања везана за његов животни и професионални пут. При том се овде не мисли само на утврђивање и документовање фактографских чињеница, већ на биографију као комплексан интердисциплинарни истраживачки подухват који има за циљ да контекстуализује и проблематизује податке, што је изузетно сложен подухват с обзиром на сложеност времена и друштвено-историјских околности у којима је аутор рођен и нарочито на динамику друштвених промена током његовог живота. Друго тематско подручје односи се на тумачење стилских одлика и композиционо-техничких средстава које је користио у појединим делима и у различитим стваралачким фазама. Треће подразумева темељно аналитичко осветљење појединачних опуса, док четврто треба да донесе продубљена проблемска сагледавања појединих аспеката кључних за разумевање ауторовог стваралачког доприноса. У овом раду пажња је фокусирана на проблемска питања (наше) савремене лексикографије и критичко сагледавање начина на који су у овим прилозима представљани живот и стваралаштво Војина Комадине. Овај прилог нема карактер прегледног рада, већ као циљ поставља проблематизацију неколико кључних питања везаних за лексикографску обраду Војина Комадине.

Када су настајали најобимнији прилози лексикографији на нашим просторима,¹ Комадина је био на почецима свог стваралачког пута, односно, када је *Лексикон југославенске музике* у питању, улазио је у фазу зрелости. У првом издању *Енциклопедије* (када је уредник био Јосип Андреис), име Комадине се и не помиње (Andreis, 1963). У другом издању је Зија Кучукалић написао кратку јединицу (Kućukalić, 1974: 353). Прилог за *Лексикон* радио је непотписани аутор,² и тај текст је опсежнији у поређењу са оним из *Музичке енциклопедије*, нарочито у сегменту који се односи на представљање одабраних дела. Иван Чавловић је био аутор прилога за друго издање³ *Гроув енциклопедије*, најобимнијег светског лексикографског подухвата (Čavlović, 2001)⁴.

Када су у питању други прилози лексикографског карактера треба подсетити на својеврсни двојезични лексикон савремених југословенских стваралаца *Композитори и музички писци Југославије* (Ковачевић, 1968: 300), који доноси само сажете информације: о датуму рођења, адреси,⁵ базичне податке о школовању, запослењу, наградама и главним делима.

У Перичићевој књизи *Музички ствараоци у Србији* (Perićić, 1969) не постоји јединица посвећена Војину Комадини. Књига је писана у време када су били актуелни републички кључеви, и српски композитори који делују у Босни и Херцеговини или у другим републикама СФРЈ нису укључивани у историјске прегледе музичког стваралаштва у Србији, не само у књигама, већ и у наставним плановима и програмима. Свакако је била прагматична одлука да се одредница *српска музика* схвати као *музика у Србији*, с обзиром на сву сложеност одређења националности, која је у мултиетничкој и мултикултуралној земљи с добрим разлогом

¹ Мисли се на *Музичку енциклопедију* Лексикографског завода Југославије (1958. и 1963, 1971. и 1974) и *Лексикон југославенске музике* (1984). Треба подсетити, сви лексикографски подухвати на југословенском простору извођени су у Загребу, окупљали су научнике и стручњаке из целе Југославије, али су сви прилози објављени на хрватском, по стандардима које они користе (страна имена у оригиналу и слично), латиничним писмом, ијекавицом. Шта се све догађало у процесима транслитерације и ијекавизације, па и замене терминологије, вероватно никад неће моћи да буде утврђено, изузев ако се у архиви неког од сарадника са ових простора нису сачували оригинали који су слати у Загреб, што је данас мало вероватно, јер су то прилози куцани на писаћој машини. Ретке су тада биле писаће машине са ћириличним писмом, али су ми познати појединачни прилози који јесу писани на ћирилици.

² Поред Зије Кучукалића сарадници из Сарајева су били Гордана Гризел, Рада Нуић, Анкица Петровић, Дуња Рихтман-Шотрић, Жељка Стијачић, Фазила Угљеша и Александра Вагнер.

³ У првом из 1981. године његово име се не помиње.

⁴ Исти Чавловићев текст објављен је и у *on line* верзији овог лексикона, која се непрекидно ажурира. Дакле, актуелан је и 2023. године.

⁵ Обично се на том месту може прочитати кућна адреса. Показатељ судбинског „номадског“ статуса Комадине (како је то дефинисао сам аутор у интервјуу из 1995. године) јесте податак да му је адреса Радио станица Сарајево.

правно препуштена одлуци појединца и његовом изјашњавању у званичним документима и приликом пописа, што су подаци који су понекад познати, понекад не, а често нису доступни истраживачима.⁶ Дакле, поменути Перичићевим ставом је отворен простор да композитори српског порекла рођени у Хрватској (најчешће) или у некој другој републици,⁷ као и композитори других националности, буду део прегледа *музике у Србији* под условом да су њихово стваралаштво и рад у тренутку писања књиге везани за Србију, или су бар делимично, у неком периоду, били везани за Србију. Но овде се поставља питање о статусу, рецимо, Петра Коњовића у српској музици. Колико је оправдано, ако се придржавамо републичких подела, његов живот и рад у међуратном периоду разматрати у контексту развоја српске музике? Подсетићу, Коњовић, аустроугарски поданик, рођен у Чуругу, из Србије одлази 1913. године, после петогодишњег боравка у Београду где је радио у Српској музичкој школи, и у Београд ће се вратити тек у предвечерје Другог светског рата, 1939. Срећом, нити сам композитор, нити други никада нису покушали да га „изоставе“ из корпуса српске музике (Копјовић, 1919: 120–150). Марко Тајчевић, рођен у Осијеку 1900, у Београд долази 1940. Такође се поставља питање да ли српски композитори, попут Александра Цимића Савина (1881–1949), рођени и школовани у Београду (у Мокрањчевој музичкој школи), који своју успешну каријеру имају у иностранству⁸ (Кресић, 2002: 4–13), треба да буду део историје српске музике, последично, и музике у Србији? На ова питања нема лаких одговора ни у светској историји музике,⁹ а у нашој

⁶ Најчешће се због сложености и осетљивости овог питања редакције одлучују да не користе национале одреднице стваралаца, али се још увек објављују и књиге где су таква одређења захтевана, рецимо у Duker, 2021, где уопште није било лако удовољити том захтеву и, на пример, једнозначно одредити националну припадност Енрика Јосифа, који јесте био Јеврејин, али је свакако припадао корпусу српске музике (и био домаћи, а не инострани члан САНУ).

⁷ Рецимо, Александар Обрадовић је рођен на Бледу, у Словенији, где је његов отац тада службено боравио.

⁸ После основа које је стекао у Мокрањчевој школи Савин одлази у иностранство где наставља школовање и развија успешну певачку, композиторску, диригентску и педагошку каријеру у разним европским земљама (Аустрија, Немачка, Швајцарска), али и Канади. Његова опера *Ксенија* са успехом је премијерно изведена у Цириху 29. маја 1919. године те има историјски значај као прва српска опера премијерно изведена у иностранству. Потом је Савин каријеру наставио у Америци. *Ксенија* носи поднаслов *народна опера из српског живота у три чина*. Клавирски извод је штампан у Загребу 1921. године. На српско порекло аутора указују и наслови других дела: симфонијске поеме *На Лунару* (1916) и *Голгота* (1918).

⁹ Занимљиво је тако да ће у *Гроуву* Прокофјев и Рахмањин бити означени као руски композитори и пијанисти, иако су значајан део своје каријере такође провели у иностранству, али да ће Стравински поред одреднице „руски“ добити и одредницу да је потом имао француско и америчко држављанство (nationality).

средини се често постављају заострено, каткад и политизовано и постоји „борба” различитих центара за „право” да неког композитора сматра „својим”.¹⁰

На жалост, мора се констатовати да других специјализованих музичких лексикографских подухвата протеклих деценија није било, као што и сви пројекти *српске енциклопедије* који су у нашој култури започети још увек немају коначан резултат. Бројни су међутим скромнији подухвати, нарочито они општег типа, али се у њима врло мали простор посвећује савременој музици и домаћим ствараоцима. У овом раду ће као пример једног недавно објављеног издавачког подухвата (Duken, 2021)¹¹, бити анализиран начин на који су представљени живот и дело Војина Комадине. Стога је потребно данас истаћи улогу електронских медија, посебно значај недавно покренутог сајта (<https://vojinkomadina.com>) за дисеминацију података о аутору који могу да имају и актуелност и већу прецизност. Међутим, већина ових прилога са web-а није настала као резултат научног рада и није потписана, те се не могу користити као поуздан извор података.

Прво што се може уочити поређењем различитих прилога је то да се уз име Војина Комадине везују различите одреднице: југословенски (Церовић, 2022)¹², босанско-херцеговачки (Ћавловић, 2002: 672) и српски композитор (Duken, 2021: 330). Да ли се ове одреднице међусобно искључују, или делимично преклапају? У зависности од идеолошких ставова, могућа су оба одговора. Одлука да се композитор означи као југословенски у ствари значи да се одустаје од његовог националног одређења, а користи се одредница припадности држави у којој је рођен¹³ и у којој је све до пред смрт радио и стварао. Последње године живота (1992–1997) Комадина је био држављанин Савезне Републике Југославије. Ознака југословенски се може чинити примереном као одредница за неког ко је од најранијег детињства живео у различитим градовима (Бар, Котор, Бихаћ, Сремска Каменица, Београд, Сарајево, Тузла, Сарајево, Београд, Титоград/Цетиње, Београд). Професионално, истичу се два места његовог школовања – Београд (основна школа,

¹⁰ У том смислу је посебно заострено питање везано за Рецу Мулића, којем на Косову и Метохији албанизују презиме и проглашавају га Албанцем, мада се аутор увек изјашњавао као Црногорац. Више о томе (Маринковић, 2014: 83–97).

¹¹ У питању је књига реномираног енглеског издавача (A Penguin Random House Company) која је преведена на српски језик и допуњена поглављем о музици у Србији (аутор Соња Маринковић, 310–330).

¹² Ауторка на почетку одређује Војина Комадину као једну од најзначајнијих личности југословенске музике у другој половини 20. века.

¹³ Као и многи са ових простора, Комадина је, не мењајући територију, живео у неколико различитих држава, почев од Краљевине Југославије, преко Федералне (ФНРЈ), па Социјалистичке (СФРЈ), до Савезне Републике Југославије, која више није имала идентичне границе са ФНРЈ и СФРЈ. Међутим, мада је тада било могуће изјашњавање да је неко југословен, републике су биле те које су давале држављанство.

гимназија, Музичка школа *Станковић*, Музичка академија) и Сарајево (Музичка академија), и два немачка града у којима се усавршавао – Дармштат и Келн. Потом ће Комадина бити радно ангажован у Тузли, па у Сарајеву, у Београду, у Титограду (данас Подгорица), односно на Цетињу,¹⁴ те још једном у Сарајеву, али сада као оснивач нове институције, Музичке академије у Источном Сарајеву, у Републици Српској. Готово три деценије Комадина је дакле био професионално повезан са Босном и Херцеговином. Био је дугогодишњи председник Удружења композитора БиХ и припада најугледнијим ствараоцима у овој републици. Али је сродну функцију обављао и на нивоу Југославије. Стога би се могло сугерисати да је потребна прецизност у формулисању националних одредница. Ако се у лексикографској публикацији појављују ознаке националне припадности (не држављанства), за Комадину се може користити само одредница *српски композитор*. Уколико се дају подаци о држављанству, онда је боље и прецизније користити одређење Југословен, јер само оно обухвата све мене на његовом животном путу, са додатним објашњењем да је највећи део живота и рада везао за Босну и Херцеговину (Тузлу и Сарајево, затим и Српско Сарајево у Републици Српској), али и да је био ангажован на многим другим пословима у Београду и Титограду, за које су повезани последњих петнаестак плодних и радних година живота. Истицање да је Комадина био само босанско-херцеговачки композитор превиђа битне моменте његовог рада и ангажовања (председник Савеза организација композитора Југославије и секретар председништва СОКОЈ-а), као и чињеницу да је он професионално стасавао у Београду, где је први пут у Музичкој школи *Станковић* имао прилику да упозна и свог будућег професора композиције у Сарајеву, Божидара Трудића, композитора чије се име, за разлику од Комадининог, налази у Перичићевим *Музичким ствараоцима у Србији* (1969: 557–562).

Када је у питању школовање Комадине, такође се појављују непрецизности и недоречености. Подаци који се у појединим публикацијама налазе, да је 1954. уписао теоријско-педагошки (наставнички) одсек Музичке академије у Београду, а наредне, 1955. одсек за композицију у класи Миховила Логара, те да је 1957. прешао у Сарајево, нису довољно прецизни. На Музичкој академији у Београду до 1958/59. постојао је наставнички одсек, који мења име у музичка теорија 1958, да би од 1973. поново променио назив у општа музичка педагогија. Питање је колико је податак о упису на наставнички одсек битан, ако се зна да те године због болести Комадина није могао да похађа наставу,

¹⁴ После пожара 1996. у коме су уништени привремени објекти у којима је била смештена Музичка академија (са целокупном архивом и инструментима), ова висока школа добија седиште на Цетињу у згради бившег британског посланства. Недуго потом дужност декана Академије преузима млади црногорски композитор, тада доцент на Академији, Сенад Гачевић.

што се у биографијама нигде не помиње.¹⁵ Потребно је истражити архиву Факултета музичке уметности и документовати његову сарадњу са Логаром, ако је до ње уопште дошло. Тренутно пада у очи да је Комадинина композиција *Друга руковет – Песме из Македоније* за мешовити хор настала 1956/58. године. Компонување руковети био је испитни задатак на првој години студија. Да ли је тада компонована *Прва руковет – Песме са Косова*? Изванредно је занимљиво и питање односа Комадине према Мокрањчевом делу, јер је до 1960. он компоновао чак пет од укупно седам руковети.¹⁶ Нетачан је међутим податак да је студирао на последипломским студијама, који се може наћи чак и у недавно објављеним радовима (Duken, 2021: 330). Није, такође, добро у исту раван стављати учешће на курсевима савремене музике у Дармштату и Келну, са посетама Варшавској јесени, јер ма како да присуство једном фестивалу може да буде драгоцено за проширење видика, оно се не може изједначити са активним учешћем на курсевима.

Потребно је такође пажњу посветити провери хронологије ангажмана Војине Комадине у Титограду (1985. или 1986. су године када је ангажован као гостујући професор, запослен на Музичкој академији био је од 1992. године, вероватно до смрти) и у Источном Сарајеву (1994–1997). С обзиром на стање архива у овим институцијама, било би неопходно доћи до потпунијих и прецизнијих података путем интервјуа са породицом и тадашњим композиторовим најближим сарадницима, као и анализом текстова објављених у дневној штампи и часописима. Занимљиво је да Чавловић у својој књизи ни не помиње да је био на руководећем положају у Црној Гори (Čavlović, 2011: 207). Такође, практично ништа није познато о композиторовом ангажману на највишим руководећим функцијама у удружењима композитора (у БиХ и на савезном нивоу) и у СОКОЈ-у, агенцији за заштиту ауторских права, у шта је био уложен велики део његовог времена и енергије.

Посебан круг питања јесу проблеми стилских одређења, чему је било посвећено пленарно предавање Ивана Чавловића 2019. године (Čavlović, 2020: 3–12). Потребна је одговарајућа библиотечка обрада каталога композиција Војина Комадине, те израда библиографије радова о композитору и релевантним темама у вези са његовим стваралаштвом која би била доступна на сајту и која би се могла редовно ажурирати. До сада постављени материјали су свакако драгоцени, али на том плану предстоје још озбиљни послови прикупљања и документовања доступне грађе.

¹⁵ Чавловић мудро изоставља овај податак из биографије композитора (Čavlović, 2011: 206).

¹⁶ Анализи руковети Војина Комадине био је посвећен дипломски рад Наде Симић на Музичкој академији Источно Сарајево (2015). Питањем односа према Мокрањчевом узору бавио се Саша Божидаревић у својој докторској дисертацији (Božidarević, 2015). Формом руковети у делу Комадине бавила се и Ивана Церовић (2015).

У овом раду анализирана су нека питања везана за лексикографску обраду Војина Комадине да би се, указивањем на мањкавости и недоречености у постојећим текстовима, указало на потенцијалне правце будућих истраживања. Посебно је указано на мањкавости везане за чињенице из биографије аутора. За развој научног сазнања од суштинског интереса је постојање систематичности и поступности у истраживањима, те рад на овим проблемима треба поставити као један од приоритета.

Коришћена литература:

- Andreis, Josip (glavni redaktor). (1958). *Muzička enciklopedija A – J*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
- Andreis, Josip (glavni redaktor). (1963). *Muzička enciklopedija K – Ž*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Božidarević, Saša. (2015). *Intertekstualni i citatni postupci u rukovetima i srodnim formata u srpskoj horskoj muzici druge polovine XX veka* (doktorska disertacija odbranjena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, 2016).
- Vojin Komadina. In *Musicalics. The Classical Composers Database*. <https://musicalics.com/en/composer/Vojin-Komadina>
- Duken, Džesika i dr. (2021). *Kompozitori – njihov život i dela*. Beograd: Data status, 330.
- Konjović, Petar. (1919). Muzika u Srba. U *Ličnosti*. Zagreb: s.n.
- Кресић, Драгана. (2002). Заборављене опере А. Џимића Савина. *Мокрањац* (4), 4–13.
- Kučukalić, Zija (glavni urednik). (1968). Komadina, Vojin. U *Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije (članovi Saveza kompozitora Jugoslavije 1945–1967)*. Beograd: SOKOJ, 300.
- Kučukalić, Zija. (1974). Komadina, Vojin. U *Muzička enciklopedija Gr – Op*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 353.
- Kovačević, Krešimir (glavni urednik). (1984). *Leksikon jugoslavenske muzike 1 (A – Ma)*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 441–443.
- Маринковић, Соња. (2014). Стваралаштво Реце Мулића и наша традиција заборављана У Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (уред.). *Владо С Милошевић (етномузиколог, композитор и педагог) – Традиција као инспирација (тематски зборник)*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 83–97.
- Peričić, Vlastimir. (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Радовић, Перо. (1995). Интервју *Сјенке рата*. Документарна серија РТВ ЦГ. <https://www.youtube.com/watch?v=rbRyoaLMmh8>
- Cerović, Ivana. (2015). Osvrt na formu rukoveti u djelima Vojina Komadiner. *Artefact* (1), 57–65.
- Церовић, Ивана. Војин Комадина (композиторски опус), доступно на <https://vojinkomadina.com>, приступљено 10.11.2022.
- Čavlović, Ivan. (1984). Vojin Komadina. U povodu trideset godina umjetničkog rada. *Zvuk* (4), 76–90.

- Čavlović, Ivan. (2002). Komadina, Vojin. In Stanley Sedie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition), vol. 13*. London: Macmillan Publishers Limited, 672.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, 206–209.
- Čavlović, Ivan. (2020). Kompozitorsko-stilske mijene u opusu Vojina Komadine. Nacrt za estetiku stvaranja. У Мирадет Зулић (уред.). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 3–12.

SUMMARY

THE STATUS OF VOJIN KOMADINA IN CONTEMPORARY LEXICOGRAPHY

PhD Sonja Marinković

The subject of the paper is a comparative analysis of the way Vojin Komadina's work is presented in contemporary lexicography. Based on the analysis of different standards of lexicographic work, the aim is to discuss the key dilemmas that arise concerning the previous results. The goal is to point out the need of clear formulations and definitions related to the author's biography, and in particular to think about the way in which Komadina's work is presented in a concise lexicographical form. The conclusions potentially point to the future directions of research about the life and work of Vojin Komadina.

Keywords: Vojin Komadina, lexicography, musicology, contemporary Serbian music.

МУЗИКОЛОГИЈА

ИЗМЕЋУ ОПСТАНКА И ПРОГРЕСА: МУЗИКА И ПОЈАЊЕ У ЖИВОТУ САРАЈЕВСКИХ СРБА У ПРОШЛОСТИ

др Предраг Ђоковић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за црквену музику и појање

E-mail: djokovicpriz@gmail.com

УДК: 783.25

Оригиналан научни чланак

Сажетак: У раду се расветљава статус традиционалне музике и црквеног појања у оквиру српске заједнице у Сарајеву током отоманског, односно аустроугарског периода. Како црквена, тако и световна музика ове заједнице сагледана је у ширим друштвеним контекстима поменутих историјских епоха у којима се приватни и друштвени живот православног живља одвијао између опстанка и прогреса. Сопственим музичким праксама чувао се верски и културни идентитет. Доминирала је вокална музика негована у оквиру богослужбене праксе, али и као народна певачка традиција на световним окупљањима интимног угођаја. Круну српског музичког живота сарајевских Срба у прошлости симболизује оснивање Православног српског црквеног пјевачког друштва „Слога“ поткрај 19. века. Разноврсне секције и садржаји који су организовани у оквиру овог певачког друштва били су најбољи одговор на тадашње, не само музичке, већ и опште-културне потребе Срба, али и других житеља града на Миљацки.

Кључне речи: Срби, музика, појање, традиција, Османлије, Аустро-Угарска, црква, школа, песма

Тема ове студије односи се на културну историју православних Срба који су живели у Сарајеву, чија је бурна прошлост сагледана кроз музичко-појачку визуру, што до сада није учињено. Подсећање на музички живот српске заједнице у граду на Миљацки чини се неопходним с обзиром на трагично измештање ове заједнице из њеног аутохтоног простора након грађанског рата деведесетих година 20. века, као и на убрзано затирање српске материјалне и духовне културе у самом граду Сарајеву. Студија настоји да у сажетој форми расветли статус музике и црквеног појања у јавној и приватној сфери сарајевских Срба током два значајна периода у историји Босне и Херцеговине, отоманског и аустроугарског. Мада научно испитивање било које друштвене теме у тако дугом историјском периоду представља потенцијално ризичан терен за аутора, оно што, ипак, даје изванредан легитимитет таквом поступку јесте гетоизација српске православне заједнице и њене културе на поменутом простору и то не само током отоманске управе, већ делимично и аустроугарске. Иако статус Срба у две царевине није био идентичан, њихов осећај ропства, или подређености, био је подједнако присутан током обе управе. Рефлексије таквог стања биле су видљиве у свим сферама друштвеног дискурса, па тако и музичкој, нарочито за време Османлија.¹ Из периода

¹ Владислав Скарић, *Сарајево и његова околина од најстаријих времена до Аустро-угарске окупације*. Општина града Сарајева, Сарајево, 1937; Ћоровић,

њихове управе у Босни подаци о српској музици су сасвим фрагментарни. То је логично ако се зна да су православни Срби, као турска раја, дакле грађани другог реда, у босанском вилајету имали ограничено деловање у јавности. Забаве и сијела, ако су и организована, нису могла бити бучна, док су венчања у цркви обављана ноћу. Више података о том периоду, међутим, сачувано је о црквеном појању које се скромно учило у српским школама, не само у Сарајеву, већ и у другим градовима, па и селима Босне и Херцеговине, а особито практиковало у Старој православној сарајевској цркви Св. архангела Михаила и Гаврила.² Аустроугарски пак период је у културолошком смислу био велики искорак за читаву Босну и Херцеговину. Тековине средњоевропског културног модела, заједно са уметничком музиком, продрле су и у сарајевску средину што је за њу било драгоценост. Међутим, православни Срби су католички аустроугарски режим доживели као репресиван, због чега су га до самог његовог краја сматрали окупационим. Као последица дубоког неповерења према Аустроугарима Срби су се у културном погледу више угледали на своје сународнике у Кнежевини, потом Краљевини Србији, него на странце у Босни. Нарочито су настојали да подражавају своје сународнике у Војводини који су први међу свим Србима имали певачка друштва, тамбурашке оркестре, а пре свега светосавске беседе – свечане прославе свих српских школа о Савиндану. Музичке праксе које су сарајевски Срби неговали у обе историјске епохе служиле су очувању њиховог верског и националног идентитета.

Музички живот у Босни и Херцеговини је захваљујући истраживањима музиколога током 20. века документован, особито онај који се тиче аустроугарског периода.³ С обзиром, међутим, на гетоизирани културни идентитет српске заједнице у обе царевине, у овом раду је било неопходно начинити засебан увид у живот православног живља и његових обичаја у контексту музичко-појачких пракси. У ту сврху је као значајан извор информација послужила српска периодика 19. и 20. века у

Владимир, *Из сарајевске прошлости*. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 16, св. I, Београд, 1936.

² Владислав Скарић, *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*. Државна штампарија, Сарајево, 1928.

³ Роксанда Пејовић, *Музички живот Срба у Босни и Херцеговини (1881–1914)*. *Нови звук, интернационални часопис за музику* (1996) бр.7; *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*. Универзитет уметности у Београду, 1998; Lana Raćuka, „Muzički život u Sarajevu za vrijeme austrougarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu“ у *Muzika, časopis za muzičku kulturu*, (2012) год XV, бр. 1 (37); Маријана Кокановић, *О музици у часопису Босанска вила. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (2004) бр. 30–31 .

којој су забележена драгоцене сећања хроничара и знаменитих појединаца.⁴

Османска управа

„Некад кад су бежали Турци, смирено и с болом моје мило и драго чедо узеше, Богду, мога сина Богдана.“

Стање хришћана у Босни под Турцима, конкретно јаничарске зулуме, сажето су опевали наведени стихови у народној песми под називом „Ово се догодило у бекству из Босне“ која је почетком 17. века записана неумском нотацијом на грчком језику.⁵ Историја Срба у граду Сарајеву који су подигле Османлије након освајања Босне у другој половини 15. столећа у основи је повест о њиховом страдању, прилагођавању, истрајности, али и њиховој исламизацији. Упркос томе, велику подршку православни Срби су имали у Пећкој патријаршији којој су канонски припадали. Нарочито се то односило на период њене обнове из 1557. године под патријархом Макаријем и заслугом Мехмед-паше Соколовића. Пећки патријарси су радо долазили у Сарајево попут Арсенија IV који је лично посведочио да је том граду приман са „усрдијем и љубовију“ (Скарић, 1928: 40). У Сарајеву је било најјаче градско насеље српско-православног народа у читавом босанском вилајету нарочито након премештања митрополитског седишта из манастира Рмањ у Сарајево 1713. године, када тај град постаје верско-културно средиште свег православног живља (Грујић, 1921: 168).

Симбол српског идентитета у Сарајеву у том периоду, а и у касније, представљала је „стара“ православна црква Светих архангела Михаила и Гаврила са њеном црквеном општином, саграђеном у 15 веку, у којој су поред свештеника седели, угледни грађани и особито српски трговци (види прилог, слика. 1). Православнима је у Сарајеву и поред тегабе ропства било релативно боље него другима. „Црква је била имућна, па је новцем и другим поклонима митила турску господу и уживала њихову заштиту. Новцем је куповала и везирску милост, а владичански и патријаршијски берати су осигуравали вршење обреда и одржавање цркве и црквеног имања у добром стању“ (Скарић, 1921: 76). Значајни

⁴ Даница, лист за забаву и књижевност; Босанска вила, лист за забаву поуку и књижевност; Дабро-босански Источник, лист за црквено-просвјетне потребе српско-православног свјештенства у Босни и Херцеговини; Јавор, лист за забаву, поуку и књижевност.

⁵ Ово је једна од шеснаест народних песама у рукопису 1203 које се налазе у библиотеци светогорског манастира Ивилона. Песму је у факсимилу и транскрипцијама објавила Деспина Б. Мазараки у оквиру издања *Музички споменици народних песама из светогорских рукописа*. Видети Δεσποινα Β. Μαζαρακη *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από αγιορείτικα Χειρογραφα*. Φίλιππος Νάκας. Αθήνα, 1992, 58.

приходи трговаца престављали су економску и материјалну потпору православне заједнице. Спрега црквене општине и веома угледне сарајевске трговачке колоније омогућила је отварање такозваних српских школа које су биле гарант очувања идентитета.

О интензивном црквеном животу православног живља у граду на Миљацки сачувано је доста података. Обнова Пећке патријаршије под патријархом Макаријем утицала је на унапређење црквеног живота и у Босни. У Сарајевској цркви се од краја 17. века прислужују такозвана неугасива кандила, а убрзо након тога уводе се свакодневна богослужења. Забележена су честа монашење нарочито мушкараца у тој богомољи док је црквена општина издржавала женско монаштво у том граду. Редовно су слати дарови Пећкој патријаршији, а забележена је архаична пракса певања *Достојна*, како су се називале благодарне службе уприличене поводом срећног повратка Сарајлија с пута (Скарић, 1921: 123–125). Боље стојећи Срби би за трпезу о крсној Слави угостили сиротињу, а при одласку би их даривали милостињом. „Понеки би само сиромаше позвали трећег дана којих у богатијим кућама буде и до 150. Други би послали вечеру затвореницима, те би и српске сужње у турским затворима нахранили“ (Хаџи-Ристић, 1866: 401). Не изненађују похвале које су сарајевски Срби примили од веома угледних личности 18. века. Висарион Павловић, протосинђел Пећке патријаршије, потоњи епископ бачки, у својој похвалној песми из 1722. године издвојио је управо Сарајлије као „пример српског родољубља и оданости Цркви“ (Грујић, 1921: 168), док Доситеј Обрадовић у свом *Писму Харалампију* истиче „жељу, љубав, усрдије и ревност Сарајлија и Херцеговаца“ (Обрадовић, 1982: 31–37). Заветни поклони трговаца Старој цркви из поменутих градова, нарочито са хаџилука из Јерусалима, потврђују Доситејево сведочанство.

Када су музичке праксе у питању треба истаћи да су током четири века отоманске управе Босном настали различити уметнички споменици, док о музичком животу нема много података. Православна црквена музика, тачније појање, практиковано је према српској, а делимично и грчкој појачкој пракси тога доба. Световна пак музика хришћана у Босни и Херцеговини турског периода доводи се у везу с народним музичким стваралаштвом у које су стално продирали оријентални елементи (Ковачевић, 1971: 231).

Црквено појање

Подаци о литургијском појању у Сарајеву под Османлијама су сасвим фрагментарни, а понеки се могу пронаћи у сачуваним изворима Старе цркве. Сачуване рукописне и штампане богослужбене књиге из ове богомоље посредно казују о богослужењима и појању.⁶ Црквено појање

⁶ “У сарајевској цркви налазе се ове најгласније србуље: јеванђеље, београдско издање из 1552, псалтир, млетачко издање из 1638. г., осмогласник Макаријев

се у турско доба учило пре свега у манастирима који су први имали скромне школе писмености. Будући свештеници би уз помоћ калуђера научили читати псалтир на црквенословенском језику и друга молитвословља потребна за богослужења и друге свештене радње (Папић, 1978: 9–13). То се несумњиво односило и на црквене песме и напеве без којих се литургија није могла служити. Мукотрпним понављањем били би меморисани утврђени осмогласни напеви који би потом појцима служили као модел за певање осталог химнографског репертоара.

Са сигурношћу се може рећи да су се у Сарајеву певали црквени напеви такозваног старог српског појања. По неким сведочанствима, старо српско појање најдуже се очувало управо у Босни, Херцеговини, као и Црној Гори, где је било свештеника који су га знали све до краја 19. века, када је преовладало новије српско црквено појање по карловачком напеву (Деспотовић, 1900: 83–84). О томе какве су биле мелодије старог појања нема сачуваних података с обзиром на искључиво усмени карактер преношења тадашње појачке праксе. У питању је појање које се формирало на канонском простору Пећке патријаршије у 14. столећу, или раније, као српско-словенска варијанта византијског појања, које је подразумевало краће, осмогласне, као и дуже мелизматичне напеве. (Богдановић, 1893: 232). Грчко-византијско појање су на простору Пећке патријаршије неретко произносили сами грчки појци.⁷ Томе у прилог говори један документ управо из архива Старе сарајевске цркве из прве половине 18. века. Наиме, приликом посете патријарха српског Арсенија IV Сарајеву 1729. године, црквена општина овог града узајмила је патријарху суму од 1700 гроша. Како се наводи у документу, „њему су били потребни новци за исплату некаквога старијега дуга Пећке патријаршије, што га је дуговала Панагијотису, протопсалту цариградске патријаршије“ (Скарић, 1921: 37).

Иако је неписменост становништва била општа, Сарајлије су разумеле предности школства и образовања. У једној својој сведоци они констатују: „и ми нашој деци желимо да сазру цветајућим плодом учења, узрастајући из силе у силу“ (Скарић: 1921, 128). У складу с таквим тежњама у Сарајеву је крајем 17. или почетком 18. века отворена школа у кући подигнутој поред Старе цркве „поради скуле за децу“ а за потребе наставе ангажовани су учитељи из ближих или чешће удаљених средина

(по заповијести Ђурђа Црнојевића при зетском митрополиту Вавили, 1493. г., октоих Божидарев, 1537. г. и зборник Божидача Вуковића, 1536. г.“ (Давидовић, 2002: 53)

⁷ На канонском простору Пећке патријаршије су током 15. века боравили и стварали угледни византијски црквени музичари попут Мануила Хрисафиса, монаха Јоакима, који је носио титулу доместика Србије. Српски црквени музичари, односно композитори тога доба јеромонах Исаија, кир Стефан и Никола, који су се потписивали одредницом „Србин“, познавали су теорију и праксу византијске црквене музике (Петровић, 2011: 92–93).

(види прилог, слика 2). Осим што су подучавали децу у неколико основних дисциплина њихова обавеза била је да их преко певнице уводе у црквено појање. Малобројне школе османског периода биле су доминантно црквено-васпитног усмерења те су деца одвођена на недељне и празничне службе где би читала апостол, отпевала понеку црквену песму или чак читаву литургију. С обзиром, међутим, на изостанак било каквог дидактичког метода у подучавању постоје мишљења да су многи учитељи у турско доба били више црквени појци него учитељи у правом смислу те речи (Куљанин, 1921: 175). Несумњиво је да су сарајевска деца у поменутој школи учила понешто од основног појачког репертоара у склопу катихизиса.

Сарајлије су, међутим, лепо појање, српско и грчко, могли чути од самих учитеља, такозваних даскала (грчки *δάσκαλος*), који су по правилу знали појање, али и од придошлих свештеника и свештенмонаха ангажованих од стране сарајевске црквене општине. У једној белешци ове богомоље из 1733. године наводи се да је начињен уговор са Исајом Светогорцем да „служи цркву, учи дјецу и исповиједа“. Калуђери фрушкогорског манастира Хопово су чак у три мандата били опслужитељи сарајевске цркве. Било је служашчих из светогорских манастира Хиландара, Зографа, фрушкогорског манастира Раковца, Милешеве, Ђурђевих Ступова, Житомислића и других монашких обитељи (Скарић, 1921: 107). Ако се зна да су Хиландарци били добри познаваоци и српске и грке појачке традиције, може се претпоставити да су обе праксе слушали сарајевски Срби, као и деца коју су ти даскали подучавали. Исто тако, присуство фрушкогорских монаха у Сарајеву, који су словили за најбоље познаваоце литургијског појања у Карловачкој митрополији, могло је допринети црквеном благољепију. Ако се томе додају визитације и вишемесечни боравци српских патријараха из Пећи, као и карловачких архијереја у Сарајеву, попут образованог и лепом појању наклоњеног Мојсија Петровића – који је кратко време био сарајевски митрополит пре него што је инсталиран за митрополита београдско-карловачког – постаје јасно због чега је Сарајево у прошлости сматрано једним од најважнијих српских средишта.

Сасвим несвакидашње, црквено појање се у Сарајеву током друге половине 18. века нашло у жижи крупних црквено-политичких промена. Након што је у Цариграду 1766. године из неканонских разлога по други пут укинута српска (Пећка) патријаршија, православни Срби су припали Цариградској патријаршији. Сви епископи Срби су без разлике разрешени својих дужности, а на њихове катедре постављени су грчки архијереји, познати као фанариоти. Њих су Срби подозревали и осим часних изузетака, већина их је активно радило против интереса Срба и њиховог политичког и културног прогреса, остајући у спрези са турском

влашћу која им је укидање Пећке патријаршије и омогућила.⁸ Грчке владике обично нису знале српски нити богослужбени црквенословенски језик, већ су говориле грчки и турски. На богослужењима фаворизовали су грчки језик и грчко црквено појање, а у сарајевској цркви се почело богослужити и на грчком језику и чини се да је постао доминантан. Скоро пуних сто година се у поменутој богомољи за десном певницом певало на грчком, а за левом на црквенословенском језику (Давидовић, 2022: 59).

У Сарајеву је 1766. године на митрополитску катедру инсталиран кир Серафим из Цариградске патријаршије који је први увео грчку појачку праксу. Овај архијереј је због старости кратко обављао митрополитску дужност, али је забележена његова иницијатива која се односи на појање у сарајевској цркви. Вероватно желећи да се грчко-византијски музички репертоар пева и на словенском језику да би текстови за Србе били разумљивији, митрополит Серафим је ангажовао веома угледног цариградског црквеног музичара Петра Лампадарија (Пелопонеског) који је грчке осмогласне мелодије приредио према словенском дијалекту. Занимљиво је да у том неумском рукопису касновизантијске нотације химнографски текстови нису на црквенословенском језику, како би се очекивало, већ је заправо у питању транслитерација словенског језика која је записана словима грчког алфавита. Из тога следи да је овај хибридни рукопис преваходно био намењен грчким појцима који нису знали читати црквенословенски језик. (Velimirović, Stefanović, 1966: 71–78). Треба додати да је митрополит Серафим био бугарског порекла, пострижник манастира Рила у који се и повукао након кратког службовања у својству митрополита дабробосанског. У богатој библиотеци рилског манастира пронађена су два музичка рукописа с његовим именом који су записани касновизантијском неумском нотацијом уз коришћење црквенословенског језика. Пролагођавање грчких мелодија словенском тексту у последњим деценијама 18. века је била честа пракса међу православнима на Балкану, нарочито у светогорским манастирима са доминирајућим словенским монаштво и то искуство је митрополит Серафим искористио за своју пастирску службу у Сарајеву (Кујумџијева, 2018: 143–153)⁹.

На основу сведочења угледног српског свештеника и катихете Гаврила Бољарића, који ће у Сарајево приспети из Угарске након окупације Босне и Херцеговине, у овом граду су се из „фанариотског“ периода задржали архаизми који се односе на богослужбени типик, поредак службе и црквене обичаје у целини. Бољарић указује да таквих обичаја нема у Карловачкој митрополији и да

⁸ Мало је грчких митрополита о којима је у народу остала добра успомена. Поједини не би учествовали ни у прослави Савиндана (Хаџи-Ристић, 1866: 663).

⁹ Практика преписивање музичких рукописа и прилагођавања грчких неумских рукописа словенском језику била је заступљена и у српском манастиру Хиландару на Светој Гори (Петровић, 2015).

су разлике у богослужењу последица типика који су у Босни завеле „стране владике, поријеклом Грци и Бугари“. Бољарић прецизира да „Типик“ из 1860. године који је за потребе бугарске јерархије штампан у Цариграду и кога се „овдашње свештенство тако својски придржава“, представља сасвим другачији поредак у односу на старије српске богослужбене уставе који се користе у Карловачкој и Београдској митрополији (Бољарић, 1889: 208–210).

У последњим деценијама турске управе, културно-просветни живот православних Срба у Сарајеву је интензивирао што је био део националног буђења. Овај покрет, у основи, подразумевао је не само борбу против турског ропства, већ и против грчких владика (Ђоровић, 1936: 9–28). Нарочите иницијативе усмерене су ка унапређењу просвете и културе. Овај покрет предводили су српски учитељи који су поднели велики терет националног ослобођења и препорода. Многи од њих били су српски учитељи придошли из Војводине. Осим наставе, били су посвећени покретању првих листова и часописа. Због њиховог националног деловања забележено је више насртаја на сарајевске учитеље, па и прогона. Црквене и парохијске скупштине представљале су једине облике организовања српског народа не само у Сарајеву, већ и читавој Босни и Херцеговини на којима су поред свештенства, учитељи били у првим редовима (Папић, 1978: 71.) Управо су учитељи били ти који су започели прослављање Светог Саве. Сарајевска основна школа прва је у Босни и Херцеговини увела прославу Савиндана. Учитељ Ђорђе Маргетић је децу научио да рецитују и певају светосавску химну *Воскликнем с љубовију* (Хаци-Ристић, 1866: 663). Након 1850. године прослава Савиндана се распростире и у другим босанскохерцеговачким српским школама.

Да су школска деца знала црквене песме говори и податак поткрај турске управе када у Сарајеву беше обичај да десетак школске деце заједно са својим учитељем о Боћижу иду од једне до друге српске куће честитајући празник. Двоје деце би носило икону Рождества Христовог, па пошто би ушли у кућу и стали пред скромни кућни иконостас сви заједно би отпевали тропар *Рождество твоје*. (Куљанин, 1921: 356).

Неопходно је поменути две сарајевске школе за женску децу које су практиковале појање, а то су Школа Стаке Скендерове и Завод Мис Аделине Ирби (Irby). Ове школе су биле независне у односу на црквену општину јер су се финансирале иностраним донацијама. Иако традиционалне, биле су грађанског усмерења, али, штићенице нису биле удаљене од појања и богослужења. Хаци Стака Скендерова, рођена Сарајка, жена врлинског хришћанског живота, захваљујући добрим односима са турском влашћу и тадашњим владиком Прокопијем, отворила је школу за женску децу у Сарајеву 1858. године која је имала одличне рецензије странаца (види прилог, слика 3). Била је прва учитељица у Босни која се приликом свог боравка у Светој земљи замонашила. Из података о овој школи сазнајемо да су деца учила рачун, часловац, псалтир, цртање, старословенски језик и ручни рад (Папић,

1978: 90). Црквено појање се не наводи као званичан предмет, али детаљи из Стакине изузетне биографије указују да је учење црквених напева несумњиво практиковано у поменутој школи, „јер она беше једина жена која је појала у старој православној цркви“ (Папић, 1978: 88). Хроничар *Босанске виле* забележио је:

„Још из детињства, читајући разне црквене књиге, одала се побожности, те је свако јутро и радним и празничним даном у старој српској сарајевској цркви увијек појала јутрењу за лијевој пијевници. Како је била даровита и побожна, знала је на памет и јутрењу и литургију па јој није требало гледати у књиге. Имала је врло умиљат, танак, женски глас који је звечао по црквеним сводовима“ (Поповић, 1903: 394).

Фасцинантан је податак о Стакином инсистирању на групном одговарању, односно појању на богослужењима. Према сведочанствима самих штићеница поменуте школе, оне су недељом и већим празницима, под Стакиним руковођењем, са галерије Старе сарајевске цркве, хорски одговарале на литургијама. (Кршић, 1932: 6).

Не само зато што је добро говорила турски језик, већ и зато што је у своју школу примала турску женску децу, реч Стаке Скендерове је код градских власти важила више од иједног Србина Сарајлије. Поред многих добротинстава које је за српску заједницу издејствовала код турских власти вредно је споменути дозволу да се српско-православни мртваци слободно сахрањују уз најсјајнију пратњу са појањем кроз варош. О великом угледу и поштовању које је ова учитељица стекла међу својим сународницима говори податак да је приликом њеног повратка из Јерусалима дочекало мноштво народа са школском децом код Козје ћуприје где су је поздравили певањем ирмоса *Достојно јест јако во истину* (Поповић, 1903: 394). Не изненађује, зато, став руског историчара Гиљфердинга да је Стака Скендерова „прва жена Балкана“ (Јањић, 2020: 68).

Црквено појање и нотно певање јављају се као равноправни предмети у наставном плану још једне установе у Сарајеву за школовање женске деце, а то је био Завод Мис Аделине Ирби која је школу финансирала захваљујући донацијама из своје родне Енглеске. С обзиром на инострано порекло ове добротворке српска црквена општина, као и поједини родитељи штићеница, биле су резервисане према њеној школи приписујући јој прозелитизам. Забележено је, међутим, да су ученице Мис Ирбијиног завода редовно похађала православна богослужења (Папић, 1978: 93–94). Довођењем учитеља и вероучитеља из Србије Мис Паулина Ирби успела је да стекне наклоност и поверење српске заједнице, чему је нарочито допринела листа националних предмета као што су православни катихизис, црквена историја, српска граматика, црквено појање, али и општи предмети попут земљописа или

нотног певања, што је био синоним за опште музичко образовање (Аноним, 1874: 862).

Према једном сачуваном документу најсвечаније певање ђака забележено је приликом устоличења владике Дионисија из Цариградске патријаршије за митрополита босанског на Спасовдан 1868. године у Старој православној цркви. Догађај је био изузетно свечан, присутна је била и највиша турска власт, а мноштво света је паралисало град. Ученици српске школе су за две певнице појали током доксологије: „тихим гласом“ отпојаше празнични ирмос док је владика целивао иконе и Еванђеље, а на свршетку „високим гласом“ *Многаја љета* константинопољском патријарху чија посланица претходно би прочитана. Управитељ школе, јеромонах Теофил (Богољуб) Петрановић, саставио је поздравну песму у виду четири строфе коју су ученици певали владици у порти цркве, као и на крају свечаности када су га допратили до митрополитског стана.¹⁰ Нема података о томе којим напевом је песма отпевана, али није искључено да је учитељ Петрановић скројио и мелодију према рими својих строфа. Веома топао пријем који су православни приредили новом митрополиту може се довести у везу са једним практичним питањем, а односи се на комуникацију између митрополита и пастве. Срби су били увређени када би за митрополита добијали Грке који нису говорили српски језик. За разлику од свог претходника, новопостављени босански митрополит Дионисије је пореклом био Бугарин који је уз то српски научио док је био на позицији епископа зворничког (Петрановић, 1868: 1–42).

Световно музицирање

Према сачуваним извештајима, махом из дубровачких архива, у Босни и Херцеговини је и пре турског освајања ових земаља у 15. веку, тачније пре 1463. године било мноштво музичара. Они су били непосредни учесници световних и црквених светковина, венчања, крштења, многих сабора, али и хришћанског ходочашћа. Засигурно најзначајнији догађај на којем су музичари из Босне заједно са осталим свирачима из српских земаља учествовали био је крунисање цара Душана у Скопљу 1346. године. У попису инструмената који су том приликом били виђени помињу се и босанске лауте (Манојловић, 1946: 160). Професионални, дакле, плаћени музичари, по потреби су били ангажовани код појединих великаша на њиховим дворовима у Босни и Херцеговини, као што су босански краљ Твртко II, херцег Стефан Вукшић, затим Владислав Косача – који је на свом двору имао мале сребрне оргуље – потом војвода Влатко Вуковић, али и властелинске породице Павловић и Златоносић. Блиске везе и сарадњу босански музичари, пре свега, трубачи, гајдаши,

¹⁰ Последња строфа гласи: „А ти дико, наш владико || Ступај напрјед у храм свети || Отворене царске двери || стоје теби на посвети || Сретно теби владичанство || Сретно било за хришћанство!“ (Петрановић, 1868: 12).

флаутисти и добошари имали су нарочито са дубровачким свирачима (Пејовић, 1998: 57). С обзиром на посредство Дубровника, може се претпоставити да се у Босни, као и у Србији, могао чути италијански начин средњовековног, односно предренесансног свирања и импровизовања на тадашњим музичким инструментима. Баш као што је био случај са музичарима у тадашњој Европи, и босански музичари су припадали друштвеном сталежу уметничко-забављачког профила међу којима су били мађионичари, скомраси, глумци, играчи, певачи, лакрдијаши свих врста.

О световној музици и музицирању међу сарајевским Србима након доласка Османлија података готово и да нема. Размене музичара између Дубровника и дворова у Босни су престале, а замењене се звуцима зурли и таламбаса турских мађионичара и свирача којих је било и у Дубровнику, и на поседима Турака у Босни (Пејовић, 1998: 63). Поједини властелини из поменуте породице Павловић су и након доласка Турака у Босну на својим дворовима имали музичаре и забављаче. То што су и надаље могли имати двор, попут Али-бега Павловића, за кога постоје докази да је имао и своје позориште са глумцима, омогућио му је прелазак на ислам.

Суморну друштено-политичку османску стварност православни народ неретко је надилазио управо песмом о чему је детаљно писао сарајевски хроничар Константин Хаџи-Ристић:

„У Босни нашој, где ријетко допиру књиге историјске, где се слабо налази стихотворства, где нејма новина да се разбира о политици, где нејма позоришта и бесједа (...) народ дружећи се по сјелима, крсним славама, зборовима, забављаше се својим дивнијем умотворинама, које из благородних и поштених срца истичу – *народним пјесмама* (курзив П.Ђ), приповјеткама причама (Хаџи-Ристић, 1873: XIII–XIV).

Познато је да су манифестације хришћана, тачније турске раје у јавној сфери биле редуковане, повремено строго контролисане, па и забрањиване. Услов за свако окупљање биле су таксе и порези, чак и за свадбе и друга весеља. Нарочито строге забране видимо управо у Сарајеву о чему говори једна сачувана наредба с краја 18. века. У истој се указује на забрану певања у јавности, па и по приватним кућама, као и о томе како се раја има одевати и владати. Наредба је прочитана са олтара Старе цркве 1794. године и у истој се наводи да се Срби не могу лепо одевати, носити дукате на начин турског живља, те да је забрањено ићи по теферичима, певати песме на њима, као и у сопственим кућама (Скарић, 1928: 51). Чини се да су у селима босанског вилајета услови за јавна окупљања и весеља били нешто релаксиранији у односу на градове где је била концентрисана извршна власт и војска, јер се „по сеоским кућама свако вече хори глас гусала“ (Хаџи-Ристић, 1873: XIII–XIV).

Овакве наредбе су српски народ у Сарајеву гетоизирале, нарочито када су веселја била у питању, јер су окупљања, упркос забранама, циркулисала у приватним круговима. О томе сведоче бројна посела или сијела, што је синоним за прославе крсног имена, веридбе, крштења и сличне пригоде које су се по правилу дешавала у приватним кућама и то ноћу. Сијела, као друштвени феномен, омогућила су дружење православних Срба у оквиру којих се диванило, али и певало, а врло често и играло. Разуме се, певале су се народне песме, јер другачији репертоар није био познат. Због турске полиције која би умела и да патролира под прозорима како би прислушкивала шта се догађа у кућама, многе Сарајлије би одустајале од веселја. Разлози су били и беда, као и свакодневно страдање сународника. Ипак, многи су организовали окупљања која су због забрана почињала два сата након заласка сунца и могла су трајати до пред зору. Играње кола и певање песама помиње се на свадбама које су се одвијале такође по кућама. И свадбена веселја су се одвијала искључиво ноћу (Хаџи-Ристић, 1866: 349).

Певало би се и на прелима. Биле су то искључиво женска окупљања обично зими и током Часног поста на којима су жене и девојке на преслицама преле свилу или вуну. У богатијим кућама би се окупило до 20 и више жена које би приповедале, шалиле се и певале народне песме. Сва приватна окупљања била су организована услед тога што у Сарајеву ни средином 19. века није било јавних забава, јер су их повремено сасвим забрањивале исламске верске судије, такозвани муфетиши, с циљем да се наводно умањи раскош по граду (Хаџи-Ристић, 1866: 664).

Певања уз звуке гусала, међутим, било је у механама и кафанама које су по правилу у Сарајеву држали хришћани у својим махалама.¹¹ У једном летопису Стака Скендерова је описала страдање свога брата Јована од Турака помињихи притом многе његове дарове. Између осталог, записала је да је „као младић имао другова с којима је о празницима ишао по кафанама и механама, па је научио још једну вештину – свирање на тамбури и ћеманету и на свим врстама свирала. Знао је и пјевати тако лијепо као дјевојка“ (Јањић, 2020: 65).

О песмама које су се могле певати у Сарајеву у турско доба сазнајемо из *Песнарице* Вука Караџића из 1814. године. У поднаслову песама Вук прецизира за неке од њих да се односе на Србе мухамеданскога закона, попут „Жалосне песме Асан-агинице“. Вук, такође, помиње песму „Снијег паде о Ђурђевоу дану“ која је касније стилизована и позната данас као севдалинка насловом „Снијег паде на бехар, на воће“. Караџић даје и садржај песме „Дјевојка се загледала у ђаче“, чија је данашња варијанта песма „Тамбурало момче у тамбуру“. Многим од старих песама су током 19. столећа речи замењене како синонимима, тако и турцизмима. Не може се знати да ли су се ове и друге песме певале на

¹¹ Између осталог турског пореза постојала је *хамрија* која се односила на немуслимане, тј. хришћане „за право трошења вина у кући, па макар се никад не трошило, и *казанија* за печење ракије“ (Скарић, 1937: 158).

мелодије које су данас познате, јер музика се у старо доба није бележила. Ипак, мелос који данас знамо као севдалијски највероватније представља музичку основу и старијих песама (Шкиљевић, 2017: 120–123).

Међутим, делимично сведочанство о мелодијама српских народних песама у турско доба изнео је један странац који је средином 19. века боравио у Босни. Био је то пруски путописац Франц Маурер (Maurer) који се 1868. године сусрео са угледним учитељем Сарајевске школе Богољубом Петрановићем од којег је добио детаљне информације о настави у поменутој школи. У својим записима Маурер је са одушевљењем писао о Петрановићу, који је био свештеномонах, нарочито истичући његов труд око сакупљања старих српских народних песама у Босни и Херцеговини. Он прецизира да је сарајевски учитељ имао свог сарадника у „купљењу“ песама кога би по повратку са терена посадио на земљу да пева шта је чуо од казивача, те би овај себе пратио звуцима гусала, док би Петрановић песму за песмом записивао.¹² Маурер са жаљењем констатује да сарајевски учитељ није у могућности да истовремено бележи и мелодије тог народног блага, јер би тек тада ова збирка имала потпуно сведочанство народне уметности. „Не узимајући то у обзир“, наставља пруски путописац, „те босанско српске мелодије често имају дивне мотиве, као што су ми зналци музике говорили (вероватно немачки – прим. аутора) којима сам показивао мелодије стављене на ноте од турских капелника које сам прибавио у босанским касарнама по певању Бошњака војника“ (Маурер, 1869: 89–92).

У турско доба Срби су своју музичку традицију демонстрирали не само певањем народних песама, већ и играњем народних кола, и то већином у тајности, а касније и јавно. Управо због тога на свим сијелима били су присутни свирачи. Скроман инструментаријум састојао се од два, три ћеманета (виолине), тамбуре, а доласком Аустријанаца и хармонике. Уз тако скромно музицирање играло се ватрено, али, како презирира Калуђерчић, то нису биле окретне европске игре, већ чисто народна кола (Куљанин, 2021: 375). Понекад је на сијелима било и странаца. Током шездесетих година 19. века у отоманском Сарајеву су све велике европске силе успоставиле своја дипломатска представништва тако да су конзули веома били присутни у, додуше, не тако честим друштеним дешавањима у граду. Неретко им је домаћин био босански везир Топал-Осман паша (Topal Osman Paşa) лично који је и сам волео забаве. По природи свог посла конзули су морали подржавати везе и са грађанством, па су се радо одазивали и позиву богатих српских трговаца на њихова сијела, односно приватна окупљања. (Скарић, 1937: 232–233).

¹² *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Епске пјесме старијег времена. Скупио Петрановић Богољуб. Српско учено друштво, Београд, 1867; *Српске народне пјесме из Босне (женске)*. Скупио и на свијет издао јеромонах Богољуб Петрановић, учитељ. Књига прва, Сарајево, у Босанско-вилајетској штампарији, 1867.

Први пут јавно играње Срба у колу десило се у Сарајеву на Цвети 1868. године, истога дана када су муслимани прослављали Бајрам. Мноштво народа било је на служби у цркви, особито сељака придошлих из околних села. Након богослужења православни су се разишли по вароши кроз коју се „лако није могло проћи“, вероватно због двоструког празника. На једном од скупова „дипле засвираше, сељани се у коло ухватише и почеше играти два момка. Играли су без престанка скоро по сата, зној им је по веселом челу цурио, коловођа скине и баци бијелу мараму са рамена на дјевојку, и опет игру продуже. Дипле по вароши зујале су на два мјеста, а око свирача мноштво свијета; по прчварницама,¹³ кафанама и пиварама гусле су јечале, а уз гусле млади пјевачи пјевали су“ (Хаџи-Ристић, 1868: 719–720). Треба уочити да се играње и певање Срба у јавности на празник Цвети десило у последњој деценији османске управе у Босни и Херцеговини чија је управа увелико опадала. Осим тога, велике европске силе све више су притискале Османлије да побољшају статус и права хришћана те су манифестације попут оне на Цвети и могле да се десе у јавном простору.

У природу се излазило и на друге црквене празнике као што су Ђурђевдан или Илиндан. Срби коју су примили ислам придружили би се православнима те би се разонодили и хватали у коло када би свирачи засвирали. Сарајлије су имале нарочито окупљање и на светог Илију. Град би на тај дан опустео јер би и православни Срби и они мухамеданског закона одлазили рано тога дана на Требевић где је био велики сабор (види прилог, слика 4). Крсно име, или крсна слава, није прекидано ни у турско доба. У селима покрај Сарајева је овај догађај трајао три дана.¹⁴ Веселење је подразумевало гуслање уз певање јуначких песама (Хаџи-Ристић, 1866: 399–400).

Неопходно је на крају поменути и Бендбашу, место у самом врху града, где је Миљацка у меандрима начинила пешчани спруд. Калуђерчић је забележио да се од старине на то место излазило и певало. Српкиње су заједно са осталим сарајевским женама тамо белиле веш и рубље. „Ложиле су се ватре, пекле су се каве, доносило се јело, повоздан се пјевало. Отуда је и постала пјесма *Платно бијели Сарајка дјевојка на Бембаши више Сарајева*.“ На Источни петак (у Светлој седмици) био је обичај да сваки православни Србин и Српкиња изјутра рано оде на Бендбашу на извор, да се ту умије и покропи водом. Уз шарена јаја, урмашице и мезетлук певало би се и играло уз свирку „док дан добро не огрије“ (Куљанин, 2021: 355–356). Нарочито су свечане биле православне богојављенске литије које су се из вароши кретале управо

¹³ Прчварница – гостионица са јефтиним и простим јелима.

¹⁴ У првој половини 19. века „није се могло с миром прославити крсно име у Босни, јер тек што би кршњак запалио свијећу ево ти у кућу бијесна Турчина, пак забоди нож у сто, да не смије нико споменути ни Бога ни свеца а камо ли домаћину напити у здравље“ (Петрановић, 1867: XVIII–XIX).

до Бендбаше где су свештеници уз певање стихира освећивали воду (види прилог, слика 5).

Када је реч о представама пред крај турске управе треба истаћи да су се у кући угледне српске породице Деспића у Сарајеву давале представе. Неки облици таквих представа, такозвано народно глумовање, спомињу се и на сијелима која су по правилу била везана за неке хришћанске празнике, најчешће Божић, Ђурђевдан, или покладе. У последњим годинама овог раздобља долазиле су поједине позоришне трупе из Војводине, Хрватске и Србије чије је представе посећивало и српско градско становништво заједно са грађанима других вероисповести (Папић, 1978: 109).

Аустроугарска управа

Податак да је православна омладина Сарајева под вођством архимандрита Саве Косановића, будућег митрополита дабро-босанског, заједно са већинским муслиманским живљем, одушевљено стала у одбрану града приликом аустроугарског наступања, довољно говори о подозрењу Срба према Аустроугарима који су одлукама Берлинског конгреса окупирали Босну и Херцеговину 1978. године (Skarić, 1937: 275–276).¹⁵ Аустроугарска је нерадо посматрала национално буђење и културно уздизање Срба још поткрај турске управе. Тада је у пруском и аустроугарском конзулату у Сарајеву пројектовано да ће будућој управи српско свештенство пружити највећи отпор. „*Pravoslavno sveštenstvo raspiruје otpor protiv Austro-Ugarske. Ono se gnuša i od pomisli da bude podložno pod Austro-Ugarsku, pa bi voljelo i dalje ostati pod sultanom ako mu se ne ispuni želja da se Bosna spoji sa Srbijom*“ (Skarić, 1937: 269).

Највећа саблазан за српску заједницу био је суштински план нових власти да негирају сваку националну посебност у Босни и у складу с тим гуще сваки назив, па и делатност који би означавали националну опредељеност становништва. У једном режимском документу из 1880. године власт целокупно становништво сматра Бошњацима који се по вери деле на муслимане, источно-православне и католике (Папић, 1978: 118–119). У том погледу Срби су аустроугарску управу сматрали гором од отоманске. Јер, Монархија је приликом успостављања своје управе довела у питање и на оно што је српски народ имао чак и под Турцима, а то је извесна црквено-школска самоуправа. Аустро-Угарска је била царевина католичке провенијенције и фаворизовала је католике, иако је њих у Босни било најмање. Осим тога, учење католичке цркве је

¹⁵ Сарајевски хришћани формирали су своју легију „*koju su činili pravoslavni i samo malo katolika, jer ovih u Sarajevu nije ni bilo mnogo. Mitropolit Antim blagoslovi zastavu i ode s legijom do kraja varoši, dok je Stevo Petranović (најугледнији српски учитељ-прим. П.Ђ) држао vatren govor, kojim je raspaljivao vojnike na borbu protiv Austro-Ugarske, najvećeg neprijatelja Slovenstva*“ (Skarić: 1937, 279).

сматрала оријентиром нарочито у домену просветне политике. Културне иницијативе Срба нису онемогућаване, али Аустроугарима је одговарало да се они што спорије културно и просветно уздижу због чега се отезало са дозволама око отварања школа, потврђивања учитељских лиценци, као и школских планова и програма. Прибављање уџбеника са стране, посебно из Србије, било је практично онемогућено јер нису добијали одобрење земаљске владе. Готово сви уџбеници су били на латиници штампани у Загребу (Папић, 152).¹⁶ Срби су инсистирали на томе да им се не укидају њихове националне школе из отоманском периода што су им нове власти нерадо омогућиле, али уз обавезу да се укине префикс „српске“. Према наводима Калуђерчића, одмах након окупације насилно су по школама скидане иконе светог Саве и слике српских владара (Куљанин, 2021: 126). Укратко, Срби више нису били турска раја, али очекивану слободу нису добили због чега су развили различите видове отпора који су се огледали у оснивању многих добротворних задруга, попут земљорадничких, соколских, па и певачких.

Упркос антисрпској природи новог режима, православне Сарајлије искористиле су ову промену да се приближе прогресивним просветно-културним стандардима самих Аустроугара. Упоредо с тим, настојали су да подражавају сличне стандарде које су баштинили њихови сународницима из Војводине, али и Кнежевине, потом Краљевине Србије, јер су свој културни прогрес видели у оквиру националног и духовног јединства са осталим Србима у региону, нарочито са матицом у Србији.

Нови музички миље Сарајева

Културно напредовање читаве сарајевске заједнице, па и српске, под новим режимом било је недвосмислено. Увођење средњоевропских вредности на место оријенталних у јавној сфери утицало је трајно и на промену парадигме у приватној сфери. Град Сарајево је био одређен као главни не само административни и политички, већ и културни центар. Промене су нарочито била видљиве у концертном животу града, првим позоришним представама, као и појави часописа. Као последица промптог настанка грађанског друштва европског профила у Сарајеву су букнула салонска окупљања са музицирањем чији су актери били многобројни придобили аустроугарски службеници и војници. Музицирање је било дилетатско, а нови тип сијела представао је друштвени престиж за локално становништво. Управо је младо грађанско друштво постало нуклеус развоја европске уметничке музике

¹⁶ Срби су били подозриви према новим грађанским школама, тзв. комуналкама јер је национална група предмета (историја, књижевност, географија и матерњи језик) била под посебном контролом власти да се не би у програме и уџбенике унело нешто што би указивало на национална кретања и идеје српске, па и хрватске националности (Папић, 1978: 118).

у Босни и Херцеговини. Читав процес био је обојен елитизмом и ексклузивношћу. На тим окупљањима, која су неизбежно подразумевала и разговоре о политици, камерно музицирање је подразумевало дела клавирног жанра, као и композиције за виолину и глас (Раџука, 2012: 19–26). Чини се да је амбијент нових сијела са странцима на патријархалне Србе деловао подстицајно с обзиром да концертни клавири у кућама богатијих српских трговаца постаје део инвентара. Игранке са окретним играма и валцерима су постале општа забава које су приређивали и Срби у форми чајанки или сличних „сијела“. Новина су биле и спортске забаве на које је и православна омладина одлазила „без пратње својих родитеља и старијих“ (Куљанин, 2021: 374).

Првобитне иницијативе салонског типа временом су резултирале појавом првих музичких институција и професионалног организовања музичких активности.¹⁷ Аустроугари су инсистирали на формирању наднационалних музичких састава. На том принципу основан је 1887. године први хор, тј. Мушко певачко друштво састављено од иностраних житеља Сарајева. „Како је сјелј друштва да искључи свако једнострано национално дјеланје, то ће оно његовати не само њемачко већ и српско-хрватско и остало словенско пјевање“ (Besarović, 1974: 15). Међутим, само годину дана касније српска заједница је основала „Слогу“, црквено певачко друштво управо на националној и конфесионалној основи, што је део јавности прихватио с одобрењем јер је „Слога“ представљена као „ргоv домаће пјевачко друштво“ (Besarović, 1974: 15–17). Убрзо ће се формирати још неколико певачких друштава (јеврејско „Лира“ и хрватско „Требевић“) у оквиру сличних национално-конфесионалних преференци што је, према неким мишљењима, успоравало развој уметничке музике јер репертоарске политике тих друштава често нису излазиле из домена сопственог националног музичког традиционализма (Раџука, 2011: 31). Упркос томе, паралелно са бројним гостовањима иностраних музичких извођача, активности певачких друштава представљале су једну од главних компоненти музичког живота Сарајева под аустроугарском управом (Besarović, 1974: 16).

Музичко окупљање сарајевских Срба готово по правилу се односило на манифестације са националним темама које су организовала и реализовала српска певачка друштва из Сарајева, Мостара и Тузле. Симптоматично, „Слога“ је организовала забаве на Видовдан и Петровдан, приликом прославе свог крсног имена, као и на Аранђеловдан. Такође, на Тројичиндан 1896. године уприличен је сусрет певачких друштава „Слога“ и „Гусле“ из Мостара и тај догађај је у штампи оцењен као велика културна манифестација (Кокановић, 2004:

¹⁷ О развоју музичког живота у Босни и Херцеговини током аустроугарске окупације видети Lana Раџука „Музички живот у Сарајеву за вријеме аустроугарске управе кроз напise о музици у Сарајевском listу“ у *Музика*, часопис за музичку культуру, год XV, br. 1 (37), јануар-јули 2011.

105–106). Коначно, сарајевска „Слога“ увеличала је многе „пирове“, еснафска окупљања српских трговаца у част свеца-покровитеља.

Вероватно најсвечаније српске манифестације у Сарајеву биле су светосавске беседе са баловима. Нарочито првих дана након окупације настојало се да оне буду изразито раскошне и величанствене, вероватно да би засениле аустроугарске забаве, што не значи да на тим баловима није било странаца и иностране музике. „Дивно је било тада видјети наше Српкиње у богатим и раскошним српским одијелима и тепелуцима и шамијама са накитом а Аустријанке у најелегантнијим бечким тоалетима. Играла су се кола, окретне игре и кадрили, али и *Ја сам млада Српкиња*“. Била је то заправо песма састављена од шест строфа које су даме певале, али би се на рефрен ухватиле у коло са господом (Куљанин, 2021: 361). Приход од светосавских балова по правилу је ишао у корист српских школа.

Извесна подвојеност српске културе у Сарајеву рефлектовала се и у оснивању Музеја Старе цркве 1890. године као пандан монументалном Земаљском музеју Босне и Херцеговине који је аустроугарска власт основала у Сарајеву само две године раније. Идеја је потекла од клисара ове цркве Јефтана из породице Деспића, а инвентар је пописао и сортирао учитељ Стево Калуђерчић (Аноним, 1890: 263).

Црквена музика – нове иницијативе

Како под Турцима, тако и под Аустроугарима црквено пјеније, заједно са народним песмама, сматрано је средством националног васпитања. Црквено појање се и у овом периоду налазило у наставном плану српских школа за које се веровало да једино оне одговарају интересима српског народа. Занимљиво је, међутим, размотрити статус црквеног појања као школског предмета у вишим сарајевским школама од којих су једне биле грађанског усмерења (Гимназија, Учитељска школа), а друге националног (Богословија). Наставници појања, како у вишим, такм и нижим школама били су учитељи, понекад и духовна лица из Војводине, који су имали шире образовање.¹⁸ Јер, „управо они су у Босни и Херцеговини били први хоровађе у пјевачким друштвима, учитељи музике, најактивнији радници у културним друштвима“ (Папић, 1978: 156–157). Учитељи су углавном без надокнаде појали на свим богослужењима, а неретко и на обредима ван цркве. Међутим, пракса тога доба била је да и ђаци у цркви заједно са својим учитељем редовно и лепо певају што је утицало на народну побожност (Давидовић, 2002: 87).

Црквеног појања није било у планом предвиђеном програму Гимназије која је основана 1879. Њен образовни концепт био је

¹⁸ “Војвођанска штампа у овом периоду водила је сталну пропаганду у учитељским школама и учитељским редовима уопште за одлазак у Босну и Херцеговину“ (Папић 1978: 161).

грађанског усмерења те није могло бити говора о националним рефлексијама у наставним плановима. Једини уступак била је настава веронауке засебно организована за мухамеданце, православне, римокатолике и Јевреје. Православни катихизис у Гимназији у првим годинама рада предавао је свештеник Гаврило Бољарић, родом из околине Будима, врсни познавалац црквеног појања и састављач значајног нотног појачког зборника. Могло би се претпоставити да Бољарић у оквиру верске наставе није пропустио да ученике научи и коју црквену песму. Сви ученици Гимназије, без обзира на верску припадност, имали су предмет световно певање, као вид опште музичке едукације. Тај предмет први је у Гимназији предавао Никола Тајшановић, музички образовани учитељ са дипломом сомборске Препарандије, истовремено и први хоровођа певачког друштва „Слога“ (Споменица, 1929: 25).

Изузетно важан статус имало је црквено појање, или пјеније, како се називао тај школски предмет, у сарајевској Учитељској школи, такође грађанског усмерења, у којој су се спремали будући државни учитељи. Разуме се предмет је важио само за српске ученике, док су питомци римокатоличке вере, вежбајући на хармонијуму, учили богослужбену музику за потребе римског обреда. Импресиван је план наставе православног појања у овој просветној установи. Ученици припремног разреда (вјџбаоница) учили су обично одговарање на литургији, а старији комплетно осмогласно и празнично појање¹⁹. Такође, план и програм у оквиру наставе „световног певања“, односно, ноталног певања, био је веома амбициозан. Предавана је теорија музике веома детаљно, ђаци су учили да свирају на виолини и били су обавезни да певају у вишегласном хору (Извјештај 1906: 15) Између осталих, поменуте вештине и знања и у овој школи предавао је већ поменути Никола Тајшановић. У попису уџбеника који су коришћени у настави појања

¹⁹ Програм за ученике III годишта (разреда) подразумевао је следеће: „Ред и одговарање вечерње у очи недјеље. Седмични дневни прокимени. Богати обнишчаша. - Возљубљу тја. - Мало и велико Благослови душе. Мала Госпојина литургија и вел. Ирмос Агиос о Теос и трократно вел. Господи помилуј. Појање псалма Благослови душе. Господе спаси благочестивија. Крстовдану цијела литургија и вел. Ирмос. - квартет за царску службу. Обично одговарање литургије за ученике основне школе. Осмогласно појање: У сваком гласу на Господи возвах по 3-4 стихире; догматик, једна стихира на стриховњој; тропар, кондак, по једна стихира на јутрењи од I. И II. Сједала прецизно изведено, а друге према томе увјезбане. Даље I. и II. Степени – антифони. - Величит душа моја и Честњејшују. - Славословље. На литургији Блажена. - Три Херувике. - Хвалите 8. гласа, даље причасна разних празника 8. гласа. Литургије пригодице за сваку недјељу и за све остале празнике. Најпотребније Катавасије. - Ирмоси већих празника мали и велики. За Богојављење вел. Глас Господен и квартетно. Типик: Служе божје опће и посебне. Покретни и непокретни празници велики, средњи и мали. - Црквене књиге и њихова употреба. - Врсте литургија. Недјеља са једним и два света и са полијелејем. Недјеље и Христов празник. - Тропар и кондаци по Входу на литургији у 3 врсте Храма“ (Извјештај, 1906: 14–15).

осим *Мале катавасије* Тихомира Остојића и *Великог зборника* Димитрија Поповића налази се и нотни зборник Бољарића и Тајшановића. Из извора о настави појања у Учитељској школи постаје јасно зашто су управо српски учитељи држали певнице не само у Сарајеву већ и читавој Босни и Херцеговини.

Два поменута наставника црквеног пјенија, Никола Тајшановић из Учитељске школе и свештеник Гаврило Бољарић гимназијски катихета, приредили су веома драгоцену збирку једногласних црквених записа исписану савременим нотним писмом под називом *Српско православно пјеније по старом карловачком начину* и наменили је свим православним сарајевским ђацима (види прилог, слика 7). Свеске су штапане у Лајпцигу добротворним прилозима у периоду од 1887. до 1891. године а читав пројекат има изразит просветитељски карактер. Бољарић у Предговору наглашава да се и Срби морају прикључити реду прогресивних народа те да увођење ноталног појања представља нужност. Занимљиво је да је осим црквене власти и такозвана земаљска власт (аустроугарска) потпомогла развијању и ширењу Бољарићевог и Тајшановићевог рада (Бољарић, 1893: 294). Бољарићев и Тајшановићев мелографски рад својим значајем превазишао је време, а можда и реалне потребе тадашње српске православне заједнице у Сарајеву. Из данашње перспективе објављивање нотног зборника српско-карловачког пјенија у Сарајеву има драгоцен историјски и музиколошки значај. Веома важно је поменути да су стицајем околности ови записи врло брзо након објављивања дошли у посед појединих угледних иностраних музиколога. Наиме, крајем 19. века група руских научника и музиколога на челу са знаменитим Степаном Смоленским задржала се у Београду на путу за Свету Гору где се запутила у потрази за старим записима црквеног појања Срба и Бугара. Уочи саме експедиције, Смоленски се писменим путем распитивао код митрополита Србије Михаила о доступним нотним записима српског појања, те је од првојерарха на своју адресу у Петербургу добио пошиљку у виду десет свезака мелографских записа управо сарајевских наставника Бољарића и Тајшановића. Потребно је, у вези с тим, додати да у том моменту у Краљевини Србији још увек није било нотних записа црквеног појања. Мокрањчев *Осмогласник* објављен је после низа локалних оспоравања 1908. године,²⁰ деценију након боравка руске мисије у Београду (Рахманова, 2007: 9–10).

Неопходно је поменути сазнања о настави појања у Богословском училишту које је у Сарајеву отворено 1882. године, а две године касније измештено надомак Сарајева у месту Рељево, на посед који је за потребе подизања школске зграде, цркве и интерната уступио митрополит Саво

²⁰ Видети Даница Петровић, „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Ст. Ст. Мокрањца“ у: Ст. Ст. Мокрањец, *Сабрана дела, Духовна музика IV, Осмогласник*, Београд-Књажевац 1996, XX–XXI.

Косановић (Папић, 1978: 170)²¹. Богословци су појање учили у сва четири разреда и то са чак осам часова недељно. Из школских извештаја види се да је 1901. године прибављен вишегласни нотни зборник Тихомира Остојића *Старо карловачко пјеније* за потребе богословског хора и то непосредно након што је публикована *Теорија нотног певања* од Исидора Бајића (Пено, 2006: 204).

Нема сумње да је за подизање нивоа појања у рељеовској Богословији био заслужан протосинђел Владимир Боберић, карловачки ђак, који је у поменутој богословији био професор од 1898. године. Овај музици веома наклоњен монах биће 1911. године изабран за епископа бококторског. Он се, између осталог, бавио записивањем песама тзв. великог појања, а у *Дабробосанском источнику* објављена је у наставцима током 1900. године његова студија под називом *Слике из историје црквеног пјесништва и музика у православној цркви* (Пено, 2017: 10). Боберић је водио и богословски хор, као и хор ученика сарајевске Гимназије, и ако се узме у обзир да су у том периоду поједини рељеовски богослови сами записивали и објављивали појање – о чему је писао Коста Манојловић у Предговору Мокрањчевог *Општег појања* – онда се може констатовати да је рељеовска Богословија у периоду професуре Владимира Боберића остварила завидне резултате у настави црквеног појања (Манојловић, 1935: 6).

У складу с наведеним, може се констатовати да је у аустроугарском периоду музичко описмењавање ђака, односно могућност коришћења нотних записа на богослужењима, било део црквено-просветних иницијатива. Након објављивања појачких зборника Бољарића и Тајшановића у Сарајеву је у појединим школама коришћена *Мала катавасија*, нотни приручник једногласних записа црквеног појања који је у Новом Саду за своје ученике приредио и објавио Тихомир Остојић, угледни професор Новосадске гимназије. Такође, *Босанска вила* је 1895. објавила прилог о могућности набавке *Ђачког црквеног појања* које је за све разреде основних школа у Србији приредио свештеник Аћим Илић (Кокановић, 2004: 113). Оваквим издањима тежило се унапређењу појачке праксе. Тихомир Бољарић, син поменутог сарајевског свештеника Гаврила Бољарића, залагао се за методичан начин учења појања кроз коришћење нотних записа те је у једном новинском чланку илустративно указао на предности таквог поступка. У многим местима Босне чуо је децу како поју и закључио: „Боже прости, једно другачије дречи но друго, а као да се надмећу, ко ће горе! Шта би било од тог калабалука кад би вриједан учитељ полако научио своју дјечицу

²¹ Богословија је имала делимично повлашћен положај у односу на све друге српске школе. Земаљска влада је стипендирала богословце, а након завршетка Богословије могли су рачунати на стипендије за наставак студија у Черновицама и Атини. То је била једина српска школа која није затворена почетком рата 1914. године (Папић: 1978: 171–173).

нотама...“. Насупрот оваквој појави Бољарић бележи пример младог учитеља у једном селу који је окупио сеоску младеж и научио их да певају службу Божију у четири гласа. „Ту сам видио да је све могуће, само ваља имати устрајности (Бољарић, 1893: 293).

Чини се, међутим, да је нова пракса појања према нотним записима стварала извесну суревњивост међу свештеницима и учитељима-појцима. Поједини образовани учитељи су понекад изражавали негодовање због својих појачких обавеза у црквама који су најчешће без финансијске надокнаде били дужни извршавати упоредо са наставом у школама. То им је јавно оспорено речима да „они стари учитељи, који о нотама појма имали нијесу, били су сви од реда извршни појци, и поносили су се својом пијевницом, а где сад, кад су дошле ноте, сувремени ‘Magister’ неће да поји ни из нота, ни без нота...“ (Јанковић, 1908: 121–122).

Световно музицирање и универзалност „Слоге“

Највиши ниво музичког организовања сарајевских Срба представља оснивање Православног црквеног српског пјевачког друштва „Слога“ 1888. године. Ово друштво је веома успешно спојило своје богослужбене обавезе са световним наступима и приредбама. Штавише, иницијативе које су се одвијале у различитим секцијама овог певачког друштва указују на стварне културне потребе ондашње сарајевске српске заједнице. Јер, како стоји у оснивачком документу, „Слога“ је требало „да својим појањем украшава благољепије црквено (...) да приређивањем чисто српских забава користи материјално српској школи, српској сиротињи (...) да шири у српском народу у нашој вароши пренебрегнуту слогу и љубав“ (Марковић, 1938: 6). Према речима хроничара, задатак „Слоге“, као уосталом и певачког друштва „Гусле“ из Мостара – основаног исте године када и „Слога“ – био је неговање певачке уметности и то десетерцем уз гусле, односно уметничком песмом у хору. У исто време, њена делатност значила је јачање националне свести, односно пружање отпора аустроугарском режиму. „Слога“ је била политички активна нарочито током десетогодишње борбе Срба за повратак црквено-школске самоуправе која им је укинута 1889. године. Борбени отпор наметали су нови чланови хора у виду академски образоване омладине која се залагала за „одлучнији отпор окупатору“, што се манифестовало пасивним отпором и различитим облицима грађанске непослушности (Марковић, 1938: 8–9).

„Слога“ је била удружење које би данас било еквивалентно једном едукативном центру јер је своје чланове, којих је било преко стотину, обучавало не само у музици, већ и општој писмености, с обзиром да је међу скоро стотинупедесет хориста био значајан број неписмених певача. Ово певачко друштво је осим вокалне неговало и инструменталну музику у тамбурашком ансамблу који је деловао у оквиру истоимене секције. Као што је већ поменуто, без „Слоге“ у Сарајеву није прошла ниједна озбиљнија српска манифестација, литургијска прослава, забава

или еснафска слава сарајевских трговаца. У просторијама Друштва окупљала се српска омладина како православна, тако и муслиманска, нарочито у њеној библиотеци, односно читаоници, где се читало и где су се слушала предавања. Глумачка секција у „Слоги“ је, као што је познато, представљала нуклеус будућег позоришног живота града Сарајева. Због тако широког друштвеног деловања, које је надилазило изворно богослужбену улогу Друштва, „Слога“ ће 1906. године из свог имена избрисати префикс *православно црквено*, те ће до данас остати назив *Српско певачко друштво ‘Слога’* (Марковић, 1938: 10). Могуће је да је ова промена проистекла из нове грађанске реалности, с обзиром да је у хору било и неправославних чланова, што је несумњиво демонстрирало „Слогину“ отвореност.

Овај хор је у знатној мери допринео пропагирању хорске уметничке музике у Босни. Захваљујући „Слогиној“ репертоарској политици Сарајлије су по први пут чуле неке од најпопуларнијих дела европске музике, али и српску музику тога доба, махом родољубивог садржаја. Концерта готово да није било без Мокрањчевих и Маринковићевих композиција, па и популарних дела чешких аутора који су стварали међу Србима. Истовремено, успешно су извођене хорске нумере Глука, Шумана, Вагнера, Гуноа. Дела руских композитора, који су сматрани браћом, била су фаворизована (Пејовић, 1996: 79–80).

У „Слогиној“ иницијалној фази, сасвим разумљиво, није било много музичких стручњака. Први (привремени) хоровађа Никола Тајшановић био је учитељ са пристојном, за оно доба, музичком спремом. Јован Травањ, такође српски учитељ из Сомбора, са загребачком музичком специјализацијом, руководио је не само „Слогом“, већ и неколицином других сарајевских певачких друштава. Музички најобразованији „Слогин“ суоснивач и саветник од њених почетака био је Јован Пачу, лекар композитор и пијаниста, који је у Сарајево пристигао 1886. године. Својим широким друштвеним ангажманом, нарочито лекарским, задобио је срца свих Сарајлија, па и муслимана. Пачу је пак задужио Србе организацијом свестосавских забава преносећи и на тај начин искуства сународника из Војводине. Као музички стручњак помагао је Бољарићу и Тајшановићу око нотирања њиховог нотног зборника црквеног појања, што је очекивано с обзиром на то да је Пачу свештеника Бољарића упознао у Кечкемету још док је био ђак тамошњег Лицеја (Влашкалин 1996: 35). Био је осведочени национални радник и као такав сметња окупационим властима. Од доласка у град на Миљацки Пачу је био под сталном присмотром полиције која га је пратила.²² Трпео је дуго шпијунирања а врхунац тортуре било је постављање сталне страже пред његовом кућом. Овакав третман аустроугарских власти скратио је

²² Аустроугари су очигледно имали сазнања о његовом деловању пре доласка у Сарајево, тачније у Војводини, где се профилисао као ватрени присталица Светозара Милетића.

боравак Јована Пачуа у Сарајеву који је град напустио шест година након доласка у њега (Влашкалин, 1996: 450)²³.

Турнеје и заједнички наступи „Слоге“ са другим хорovima сличног профила из Босне и Херцеговине увелико су надилазили концепт уобичајених музичких манифестација. Била је то пре свега међусобна и братска подршка. Али, када је у питању сарадња „Слоге“ са сличнима певачким друштвима из Краљевине Србије, уочљиво је да се на тим сусретима пројављивала тежња и потреба српских хорова, са обе стране Дрине, за јединством у слободној заједничкој држави. У том смислу треба поменути гостовање „Слоге“ у Београду 1910. године и узвратно гостовање исте те године Београдског певачког друштва у Сарајеву са Мокрањцем на челу, као и певачког друштва „Обилић“ наредне 1911. године чији су боравци и наступи били еуфорични празници музике и националног јединства (Пејовић, 1996: 81). Будући да је у најави гостовања хора „Обилић“ сарајевска српска штампа придала значајан публицитет овом догађају, аустроугарска влада је пажљиво пратила кретање чланова београдског хора током њиховог боравка у Сарајеву, о чему говоре поверљива документа окупационих власти (Besarović, 1974: 38). Ништа мање еуфоричан догађај српског јединства није био концерт прослављеног српског оперског певача Жарка Савића, са сталним ангажманом у Фрајбургу, који је уз суделовање „Слоге“ одржао веома успешно вече соло-песамa и арија у Сарајеву 1898. године (Besarović, 1974: 28, 29).²⁴

Приврженост сарајевских Срба својим сународницима изван Босне и Херцеговине очитује се и написима које је *Босанска вила* објављивала о српским певачким друштвима у региону, тј, композиторима, мелографима и њиховим јубилејима. Све то било је у служби међусобног повезивања и подржавања. Приврженост је била присутна и према другим словенским музичким културама, нарочито чешким и руским које су сматране братским (Кокановић, 2004: 115–116).

Световно музицирање у аустроугарском периоду није исцрљено патриотским или уметничким певањем хорског типа. Ово је период формирања и селектовања севдалинки које су неговали Срби како

²³ Пачу је од владе у Сарајеву тражио да се изјасни о случају његовог узнемиравања, односно да се спроведе истрага и надгледање престане. Иако је влада рекла да нема доказе против њега, није била спремна да престане с присмотром. Након свог одласка из Сарајева написао је *Отворено писмо* које је објавио у новосадској „Застави“. Сарајевске Србе након одласка није заборавио пошто је преко учитеља, својих пријатеља, слао материјалну помоћ сиромашним и даровитим ђацима (Влашкалин, 1996: 445–449, 571).

²⁴ На промоцији политичког српског јединства нису радила само певачка друштва, већ и поједине позоришне трупе. Забележено је да је Српско народно позориште из Новог Сада гостовало у Сарајеву 1912. године и да је том приликом, осим иностраних комада с певањем, изведена опера *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића, неколико комада Петра Крстића, као и опера *На уранку* Станислава Биничког (Пејовић 1966: 82).

мухамеданске, тако и православне вере. Лист *Босанска вила* је у дужем периоду, почевши од 1890. године, објављивао текстове песама севдалијског угођаја. Поједине песме имале су назив „сарајчице“. Друге су носиле епитет градских и назване су „шехерли пјесме из Босне и Херцеговине“. Циклус назван „Севдалије босанске“ се објављују у неколико бројева *Босанске виле*. Овај циклус садржи „пјесме од севдаха“ и „пјесме од мегдана“. Од инструмената често се у тим песмама помиње „шаркија (у рукама бега босанског)“, односно „седефли тамбура“, што значи да су се певале у интимном кругу на суптилан начин и без превише звука. Појам родољубиве севдалинке које је *Босанска Вила* објавила 1890, су пјесме прожете патриотском тематиком и, у основи, немају дух стандардних севдалинке. Треба поменути и циклус „српске севдалинке“ који је објављен 1891. године (Шкиљевић, 2017: 125–135).

Међутим, нису само песме објављиване у поменутом часопису. Године 1895. је објављен текст *Прилог познавању српских народних игара у Босни* (број 10/16). Према том попису у Сарајеву су се играла српска кола различитих поднебља, али као типично сарајевска кола аутор текста помиње *Дјевојачко коло*, коло *Ђурђевка*, затим коло *Заплет* и још коло *Сарајевчица* (Николин, 1895: 249–250). (Види прилог, слика 6)

Певање сарајевских Срба, њихово играње народних и окретних игара – све то прекинуто је 1914. године. Вест о атентату на Видовдан затекла је чланове „Слоге“ на општем парастосу изгнулим косовским јунацима који је након литургије служен у Саборној цркви удаљеној само неколико стотина метара од места убиства аустроугарског престолонаследника.

Закључак

Свесни своје историје и православне традиције сарајевски Срби су се у обе епохе – отоманској и аустроугарској – борили за опстанак и очување сопственог идентитета. Овај сажети преглед музичке историје начињен је управо из перспективе политичког и друштвеног статуса који су Срби имали у обе царевине. Стална потреба за унапређењем образовања и афирмацијом сопствене културе – без жеље да се она намеће другим верским заједницама на истом простору – указује на потребу српске заједнице у Сарајеву да, упркос тешкоћама, остварује национални прогрес. Рефлексије тих тежњи видљиве су и у музичкој сфери. Музичке праксе православних Срба у обе епохе биле су у служби очувања њиховог верског и културног идентитета. У малобројиним школама током турске управе деца су учила појање од својих учитеља и редовно су певала на богослужењима. Певање традиционалних песама и играње кола било је карактеристично за приватна славља у интимном окружењу с обзиром да јавних забава и прослава хришћана, осим изузетно, у јавном простору није било. У аустроугарском периоду гетоизација није имала размере отоманског периода иако је нова власт настојала да минимализује афирмацију националних заједница на простору Босне и

Херцеговине. Упркос томе Срби су искористили смену царевина да се приближе прогресивним просветно-културним и музичким стандардима Царевине, али и својих сународника у Војводини и Србији. Нарочите иницијативе биле су видљиве у настави црквеног појања у сарајевским вишим школама, што је била последица систематичног музичког описмењавања. За потребе сарајевских ђака приређени су нотни зборници црквеног појања. Круну српског музичког живота у том периоду симболизује оснивање Православног српског црквеног пјевачког друштва „Слога“ које је успешно спојило своју богослужбену улогу са концертним наступима. Разноврсне секције и садржаји коју су организовани у оквиру овог певачког друштва били су најбољи одговор на тадашње, не само музичке, већ и опште-културне потребе Срба, али и других житеља града на Миљацки. У складу са православном традицијом доминирала је вокална музика.

Литература

- Аноним. (1874). *Јавор. Лист за забаву, поуку и књижевност*.
- Аноним. (1890). Српко-православни црквени музеј у Сарајеву. *Босанско-херцеговачки Источник* бр. 6.
- Бољарић, Гаврило. (1889). Одговор свештенику К. К. У Бихаћу. *Добро-босански Источник, лист за црквено-просвјетне потребе српско-православног свјештенства у Босни и Херцеговини*, бр. 13. и 14.
- Бољарић, Тихомир. (1893). Мала Катавасија. *Босанска вила, лист за забаву поуку и књижевност*, број 19.
- Besarović, Risto. (1974). *Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Влашкалин, Александар. (1996). *Др Јован Пачу и његов круг*. Библиотека града Београда.
- Velimirović, Miloš. Stefanović, Dimitrije. (1966). Peter Lampadarijos and Metropolitan Serafim of Bosnia. *Studies in Eastern Chant I*. Oxford University Press.
- Грујић, Радослав. (1921). *Православна српска црква*. Београд. Издавачка књижарница Геце Кона.
- Давидовић, Светислав. (2002). *Српска православна црква у Босни и Херцеговини (од 960. до 1930)*. Шабац: Бели анђео.
- Деспотовић, Петар. (1900). Старинско црквено певање. *Караџић*, број 5.
- Јанковић, Димитрије. (1908). Учитељ и појање. *Источник* бр. 8. АЕМ. Конзисторија сарајевска.
- Јањић, Јелена В. (2020). Хаџи Стака Скендерова. *Братство: часопис Друштва „Свети Сава“*. 24, 55–72.
- Кокановић, Маријана. (2004). О музици у часопису *Босанска вила*. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 30–31.
- Кршић, Јован. (1932). Хаџи Стака Скендерова. Београд. *Политика*, 6. јануар.
- Кижумдзијева, Светлана, (2018). The Greco-Slavic contacts in hymnography: the case of metropolitan Serafim of Bosnia. *Fontes slavicae orthodoxae* 2018/2, 143–153.
- Куљанин, Ивана. (2021). *Стево Калуђерчић, просвјетни, културни и политички радник (1864–1948)*. Источно Сарајево: Матична библиотека.

- Манојловић, Коста. (1946). За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности. *Гласник српске православне цркве*.
- Манојловић, Коста. (1935). Предговор. *Стеван Ст. Мокрањац, Опште појање*. Београд: Државна штампарија.
- Маурер, Фрањо. (1869). Један босански учитељ и списатељ. *Даница, лист за забаву и књижевност*, бр. 5.
- Марковић, Марко. (1938). Национално културни лик „Слоге“ у њена прва три деценија (1888–1918). *Српско пјевачко друштво „Слога“ о својој педесетогодишњици*.
- Николин, П. Б. (1895). Прилог познавању српских народних игара. *Босанска вила, лист за забаву поуку и књижевност*, број 16.
- Обрадовић, Доситеј. (1982). *Живот и прикљученија. Писмо Харалампију*. Београд: Просвета. Нолит. Завод за уџбенике.
- Осамнасти годишњи извјештај Учитељске и с њом спојене I. народне основне дјечачке школе као вјежбаонице у Сарајеву*. (1906). Земаљска штампарија.
- Папић, Митар. (1978). *Историја српских школа у Босни и Херцеговини*. Сарајево: ИП „Веселин Маслеша“.
- Раћука, Lana. (2011). „Музички живот у Сарајеву за вријеме austrougarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu“ у *Muzika, časopis za muzičku kulturu*, god XV, br. 1 (37).
- Раћука, Lana. (2012). “Грађанско друштво“ - nukleus razvoja zapadnoevropske muzičke kulture Bosne i Hercegovine u austrougarskom periodu. *Muzika u društvu*. Zbornik radova sa 7. međunarodnog simpozija. Sarajevo. Muzikološko društvo FBiH.
- Пејовић, Роксанда. (1996). Музички живот Срба у Босни и Херцеговини (1881-1914). Београд: *Нови звук, интернационални часопис за музику* бр.7.
- Пејовић, Роксанда и сарадници. (1998). *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*. Универзитет уметности у Београду.
- Пено, Весна. (2017). Непознати прилог историографији и теорији црквене музике из пера јеромонаха Владимира Боберића. *Зорник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 56.
- Пено, Весна. (2006). О предмету *Црквено појање са правилом* у српским богословским школама. *Историја и мистерија музике – у част Роксанде Пејовић*. Музиколошке студије-монографије 2/2006. Београд: Факултет музичке уметности.
- Поповић, Ј. Алекса. (1903). Хаџи Стака Скендерова – српска калуђерица и учитељица. *Босанска вила, лист за забаву поуку и књижевност*, број 23. и 24.
- Петровић, Даница. (2015). Хиландарски појци-писари у XVIII веку. *ПЕРИВОЛОС II*, Зборник у част Мирјане Живојиновић, ур. Бојан Миљковић, Дејан Целебџић, Византолошки институт САНУ. Посебна издања 44/2. Београд. Задужбина светог манастира Хиландара.
- Петровић, Даница. (2011). Црквени музичари у доба Српске деспотовине. *Пад Српске Деспотовине 1459. године* (Зборник радова са научног скупа). Књига СХХХIV. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Петрановић, Богољуб. (1867). *Народне пјесме из Босне и Херцеговине. Епске пјесме старијег времена*. Београд. Српско учено друштво.

- Петрановић, Богољуб. (1868). *Свечаност при дочеку преосвећеног митрополита босанског господина Дионисије, у Сарајеву на Спасовдан 1868*. Босанско-вилајетска штампарија.
- Рахманова, Марина. (2007). Афонская експедиција Степана Смоленског. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр.36.
- Скарић, Владислав. (1928). *Српски православни народ и црква у Сарајеву у 17. и 18. вијеку*. Сарајево. Државна штампарија.
- Скарић, Владислав. (1937). *Сарајево и његова околина од најстаријих времена до Аустро-угарске окупације*. Сарајево: Општина града Сарајева.
- Споменица Прве Гимназије у Сарајеву*. Тридесет и четврти извјештај. (1929). Сарајево: Државна штампарија.
- Ђоровић, Владимир. (1910). Босанско-херцеговачка писма. *Гласник Земаљском музеја у Босни и Херцеговини*.
- Ђоровић, Владимир. (1936). *Из сарајевске прошлости*. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд. Књ. 16, св. I.
- Хаџи-Ристић, Константин. (1866). Обичаји сарајевски. *Даница, лист за забаву и књижевност*.
- Хаџи-Ристић, Константин. (1873). *Српске народне пјесме покупљене по Босни*. Београд. Српско учено друштво.
- Хаџи-Ристић, Константин. (1868). Цвијети у Сарајеву 1868. *Даница, лист за забаву и књижевност*, бр. 30.
- Чоловић, Даница, Срђан. (2004). *Племенита Мис Ирби добротвор српског народа*. Београд. Српско културно друштво „Зора“.
- Шкиљевић, Љубо. (2017). *Севдалинка – историја бљезења и проучавања*. Докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду (рукопис).

SUMMARY

IN BETWEEN SURVIVAL AND PROGRESS: MUSIC AND CHANTING IN THE LIFE OF SARAJEVO SERBS OF THE PAST

PhD Predrag Đoković

Aware of their history and Orthodox Christian heritage in both eras, Ottoman and Austro-Hungarian, the Sarajevo Serbs struggled to survive and preserve their identity. This short review of their music history is made from a perspective of the political and social status of the Serbs in both empires. The continual need to improve education and affirm Serbian culture – without inclination to impose it on other religious communities in Sarajevo – proves the need of the Serbian community to make a national progress despite the unfavourable conditions. Reflections of those aspirations are also visible in the music sphere. All music activities of the Orthodox Serbs in both eras served the purpose of preserving their religious and cultural identity. Church music and chanting were for all Serbs, therefore for the Serbs in Sarajevo as well, often the only way of making music in the past, especially in the time of the Ottoman occupation. In a very few schools which were available, children were taught chanting and they sung during the church services. Singing and dancing the *kolo*, besides in some special circumstances, were reserved for private celebrations and an intimate ambience. Although the period under the Turkish slavery was considerably longer than under the Austro-Hungarian one, the music data from that

period is scarce. That is understandable if we know that the Orthodox Serbs, as Turkish *rayah*, i.e. the second-class citizens, in the Bosnian vilayet (province) had a limited public activity. In the Austro-Hungarian period the ghettoising of the Serbs was not as atrocious as during the Ottoman period. However, the Serbs refused to be integrated into an Austrian cultural model, since they became subjects of the Austrian Emperor against their will. Still, achievements of that particular Central-European cultural model, together with the classical music, penetrated the Sarajevo's milieu for which it proved to be invaluable. Despite the anti-Serb character of the Austro-Hungarian regime, Serbs in Sarajevo used the succession of the foreign regimes to raise up to the progressive educational, cultural and music standards characteristic not only to the Austro-Hungarians, but also to the fellow Serbs in Vojvodina and Serbia who were already familiar with it. Therefore, the cultural identity of the Serbs in Sarajevo could be viewed on as a partly independent one compared to the general cultural discourse imposed by the Austria-Hungary throughout Bosnia and Herzegovina. The peak of the musical life of the Sarajevo Serbs in the past was establishing of the Orthodox Serbian Church Singing Society "Sloga" at the end of 19th century. Various activities and projects organised by this singing society were fulfilling the music and cultural needs of the Serbs, and not only the Serbs at that time. In accordance with the Orthodox Christian tradition, vocal music was dominant. The "Sloga" also led a discreet, but intense political struggle against the Austro-Hungarian regime.

Keywords: Serbs, music, chanting, tradition, Osmands, Austro-Hungary, Church, school, song

ПРИЛОГ



Слика 1: Стара црква у Сарајеву



STARA SRPSKA OSNOVNA ŠKOLA U SARAJEVU

Слика 2: Стара српска школа у Сарајеву



Слика 3: Стака Скендерова



Слика 4: Срби православне и мухамеданске вере на Требвићу

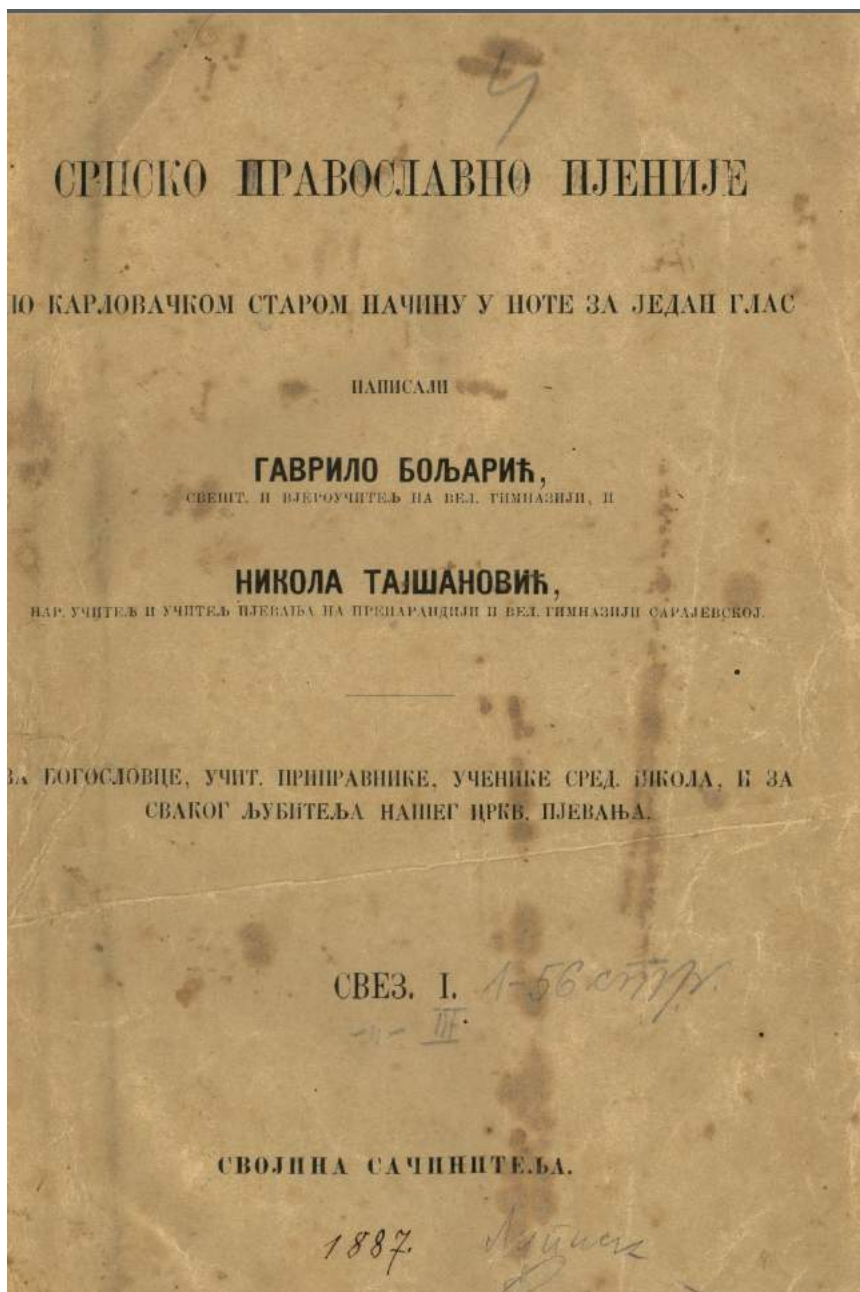


Богојављенска литија у Сарајеву: На Бендбаши.

Слика 5: Богојављенска литија у Сарајеву, на Бендбаши



Слика 6: Коло на Илици 1910.



Слика 7: Гаврило Бољарић, Никола Тајшановић. (1887). *Српско православно пјеније по карловачком старом начину у ноте за један глас*. Сvez. I.

АДАПТАЦИЈЕ ВАСКРСНИКА ХРИСАФА НОВОГ НА ЦРКВЕНОСЛОВЕНСКИ ЈЕЗИК, ПРИМЈЕР СТИХИРЕ *ВЕЧЕРЊЕ НАШЕ МОЛИТВЕ*

Игор Зиројевић

УДК: 783

Центар за истраживање
и представљање грчког музичког предања.
Музички, фолклорни и литерарни архив
Симона и Ангелики Караса. Атина, Грчка.
Међународни центар
за православне студије. Ниш, Србија.
E-mail: zirojevic@gmail.com

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Рад се бави адаптацијама *Васкрсника (Осмогласника)* Хрисафа Новог на црквенословенски језик. Дају се основни подаци о обје адаптације. Ревидирани су досадашњи радови о једној од њих. На примјеру стихире „Вечерње наше молитве“ вршимо компарацију двију адаптација са оригиналном композицијом на грчком језику и међусобно, на основу поетског и музичког текста. Дајемо наше транскрипције обје адаптације у новој нотацији.

Кључне ријечи: Хрисаф Нови, Петар Лампадарије, Кипријан Хиландарац, адаптација, компарација, транскрипција

Увод

Рад је настао као резултат ширег истраживања на пољу хиландарских и уопште словенских неумских рукописа, односно музичких записа стихирарног напјева¹ који се налазе у овим рукописима.² Тема рада су

¹ Црквена византијска музика, на основу химнографских текстова, има три врсте напјева: ирмолошки, стихирарни и пападички. У ирмолошки спадају: ирмоси, тропари канона, самоподобни, подобне стихире, сједални, свјетилни, отпусни тропари и кондаци. У стихирарне спадају самогласне стихире (са или без стиха испред себе, као и славици). У пападички напјев спадају прије свега композиције псаламских стихова и свих других химнографских текстова који не спадају у ирмолошки или стихирарни тип.

² Конкретно, истраживање обухвата стихирарне напјеве из хиландарских рукописа (Стихирарâ, Доксастикарâ, Антологијâ стихирара, Осмогласникâ) из 18. и 19. стољећа, на грчком и црквенословенском језику. Користимо хиландарске словенске и грчке рукописе из осамнаестог и почетка деветнаестог стољећа, исписане средњовизантијском нотацијом: Chil. 162, Chil. 163, Chil. 174, Chil. 176 Chil. 309, Chil. 311, Chil. 312, Chil. 563, Chil. 581 и Chil. 668. Од рукописа у нововизантијској нотацији, из деветнаестог стољећа, користимо рукописе: Chil. 167, Chil. 175, Chil. 310, Chil. 558, Chil. 559, Chil. 560, Chil. 565, Chil. 566, Chil. 571, Chil. 578, Chil. 580, Chil. 596, Chil. 597, Chil. 686, Chil. 702, Chil. 703/III, Chil. 703/V, Chil. 765, Chil. 766, и Chil. 785/I, и рукопис Chil. 579 који је из 20. стољећа. За потребе истраживања користимо и грчке рукописе исте грађе, Националне библиотеке Грчке: ЕВЕ 957 (12. ст.), ЕВЕ 883, ЕВЕ 889, ЕВЕ 890, ЕВЕ 892, ЕВЕ 974, ЕВЕ 2056, ЕВЕ 2155, ЕВЕ 2273, ЕВЕ 2399, ЕВЕ

адаптације *Васкрсника*³ Хрисафа Новог [Χρυσάφης ο Νέος]⁴ на црквенословенски језик. Према подацима којима данас располажемо, адаптације Хрисафовог *Васкрсника* на црквенословенски језик настају у другој половини 18. стољећа. Паралелно и готово истовремено настају два покушаја адаптације. Једна је адаптација Петра Лампадарија [Πέτρος

2413, (13. ст.), ЕВЕ 884, ЕВЕ 887, ЕВЕ 888, ЕВЕ 2425, ЕВЕ 2442, ЕВЕ 2447, ЕВЕ 2490, ЕВЕ 2500 (14. ст.), ЕВЕ 886, ЕВЕ 895, ЕВЕ 908, ЕВЕ 929 (15. ст.), ЕВЕ 901, ЕВЕ 909, ЕВЕ 910, ЕВЕ 937, ЕВЕ 938, ЕВЕ 948 (16. ст.), ЕВЕ 896, ЕВЕ 900, ЕВЕ 912, ЕВЕ 918, ЕВЕ 919, ЕВЕ 922, ЕВЕ 924, ЕВЕ 930, ЕВЕ 941, ЕВЕ 944, ЕВЕ 945, ЕВЕ 2063, ЕВЕ 2213, (17. ст.), ЕВЕ 891, ЕВЕ 903, ЕВЕ 936, ЕВЕ 932, ЕВЕ 940, ЕВЕ 950, ЕВЕ 951, ЕВЕ 953, ЕВЕ 955, ЕВЕ 956, ЕВЕ 961, ЕВЕ 970, ЕВЕ 1902, ЕВЕ 1903, ЕВЕ 2218, ЕВЕ 2219, ЕВЕ 2220, ЕВЕ 2223, ЕВЕ 2228, ЕВЕ 2354, ЕВЕ 2443, ЕВЕ 2452, ЕВЕ 2453 (18. ст.), који су у средњовизантијској нотацији, као и рукописе ЕВЕ 913, ЕВЕ 914, ЕВЕ 920, ЕВЕ 949, ЕВЕ 1943, ЕВЕ 1945, ЕВЕ 2170, ЕВЕ 2451, ЕВЕ-МПТ 702, ЕВЕ-МПТ 707, ЕВЕ-МПТ 708, ЕВЕ-МПТ 709, ЕВЕ-МПТ 715, ЕВЕ-МПТ 716, ЕВЕ-МПТ 745, ЕВЕ-МПТ 746, ЕВЕ-МПТ 747, ЕВЕ-МПТ 748, ЕВЕ-МПТ 749, ЕВЕ-МПТ 750, ЕВЕ-МПТ 751, ЕВЕ-МПТ 755, ЕВЕ-МПТ 758, ЕВЕ-МПТ 761, ЕВЕ-МПТ 762, ЕВЕ-МПТ 763, ЕВЕ-МПТ 764, ЕВЕ-МПТ 765 (19. ст.), у новој нотацији, а по потреби консултујемо и неколицину светогорских и синајских рукописа.

³ *Васкрсник* је појачка књига са византијским напјевима Осмогласника. У појачкој традицији византијског напјева користи се овај термин, док се у данашњој српској појачкој пракси за исту појачку књигу користи термин Осмогласник.

⁴ Хрисаф Нови, протопсалт Велике Христове Цркве, је хронолошки први од четири (Герман Нове Патре [Γερμανός Νέων Πατρών], Баласије Јереј [Μπαλάσιος Ιερέυς] и Петар Берекет [Πέτρος Μτερεκέτης]) велика музичара 17. стољећа. Назива се „Новим“ да би се разликовао од старијег Мануила Хрисафа [Μανουήλ Χρυσάφης] (15. стољеће). Његов рад достиже врхунац у периоду између 1650–1685. године и представља зачетак периода првог процвата појања (1650–1720) након пада Цариграда (1453). Хрисаф је био један од највећих, а слободно можемо рећи и музичар са највише израженим иноваторским духом у периоду након пада Цариграда. Двије су најважније иновације које уводи Хрисаф Нови: калопистични стихирар (мелизматично третирана старија верзија стихирара Мануила Хрисафа), и калопистични *Васкрсник* (исти третман старије верзије *Осмогласника*) у којима уводи нове предивне стихирарне фразе. Оба дјела су имала широку употребу и у наредним стољећима. Појаве стихирара Хрисафовог ученика Германа Нове Патре је донекле засјенила Хрисафов стихирар, али је *Васкрсник* све до друге половине 18. стољећа, као и у 19. стољећу био најважнији калопистични *Васкрсник*. Осим тога, Хрисаф је компоновао мноштво пападичких композиција (матима, всјакоједихателне Јутрења, славословља, архијерејске похвале, мнољетија, полијелеје, причастне, херувике и многе друге). Ова дјела представљају класични репертоар свих важних антологија пападичких напјева, што показује какав је значај и углед Хрисаф уживао. Познато је шест Хрисафових аутографа. Види: Στάθη, 1995. Στάθη, 1977: 115–116. Στάθη, 1979: 132; <https://e-kere.gr/βιογραφικά/ΧΡΥΣΑΦΗΣ-Ο-ΝΕΟΣ>

Λαμπαδάριος]⁵, а друга, према нашем истраживању, адаптација хиландарског монаха Кипријана. Овај рад даје прву палеографску анализу и компарацију двију адаптација. Дајемо основне податке о двије адаптације. Ревидирамо податке о једној од двије адаптације који су дати у два досадашња рада о њој. На примјеру прве васкрсне стихире првог гласа упоређујемо најприје поетски текст, а затим и саме адаптације са грчким оригиналом, али и међусобно. На крају доносимо закључке који проистичу из овог истраживања и дајемо транскрипције обје адаптације у данашњу неумску нотацију.

Адаптације *Васкрсника Хрисафа Новог* на црквенословенски језик

*Васкрсник*⁶ или *Осмогласник* представља основну појачку књигу како за учење појања, тако и за само богослужење. Користи се на вечерњим и јутарњим, прије свега недјељним богослужењима преко цијеле године, осим у периоду од Цвијетне недјеље до Велике суботе. Подијељен је на осам гласова, због чега и носи назив *Осмогласник* или *Октоих*. Развој *Васкрсника* прати и усмјерава токове развоја стихирарног напјева уопште. Због тога је и била незаобилазна и тако широко употребљавана књига и у рукописној и у штампаној форми.

Главнину пјесам *Васкрсника* (*Осмогласника*) представљају самогласне стихире и канони. Стихирарни напјеви (самогласне стихире) су били сабрани у зборницима који су се звали *Стихирари*, а ирмолошки (ирмоси, канони, сједални, ексапостилари, отпусни тропари и кондаци) у *Ирмологијама*. Стихирари су, дакле, осим стихира покретних и непокретних празника, садржали и стихире *Октоиха* и степена у осам гласова. Услјед обогаћивања репертоара, почетком 16. стољећа грађа

⁵ Петар Лампадарије или Петар Пелопонежанин (1730–1777 или 1778) је један од најважнијих, а вјероватно и најважнији цариградски музичар 18. стољећа. Познавао је и црквену и свјетску (народну) музику. Прославио се као појач, композитор али и тумач старијих напјева у егзегетског типа нотацију којој је управо он у своје вријеме дао значајан допринос. Његов Осмогласник, Стихирар, Ирмологија као и пападички напјеви као што су херувике, причасни, полијелеји, остали су до данас у богослужбеној употреби и били су основа и узор за композиторе наредних периода. О његовом животу и дјелу види: О његовом животу и дјелу види: Στάθη, *Πέτρος ὁ λαμπαδάριος*, 108–125. Στάθη, *Ἡ σύγχροση*, 216–251. Χατζηγιακουμῆ, *Μουσικὰ χειρόγραφα*, 368–377. Χατζηγιακουμῆ, *Χειρόγραφα*, 46–47, 95–96, 247–260, 172–173. Αλυγιζάκη, *Μορφολογικὲς παρατηρήσεις*, 299–305. Stefanovic – Velimirovic, *Peter Lampadarios*, 67–88. Πατρινέλης, *Πρωτοψάλται*, 85–86, 89. Πολιτάρχη, *Ὑμνογράφοι*, 64–57. Παπαδόπουλου, *Λεξικόν*, 185. Αντωνίου, *Τὸ Εἰρμολόγιον*, 202–209.

⁶ Види: Στάθη, 1975: λ'-μα'; Αλυγιζάκη, 1985: 115–124; Χατζηγιακουμῆ, 1980: 138–140. Γιαννόπουλου, 2004. Αναστασίου, 2006: 99; Јаковљевић, 1989; Петровић, 1995: 345–358. Трендафиловъ, 1847. Иванов, 1872. Икономов, 1872. Калистрат, 1905. Сарафов, 1912. Тодоровъ, 1914; *Исти*, 1923. Стојменович 1849. Шахпаски, 2004. Иванов – Бојациев, 2011. Шахпаски, 1904–1905.

Октоиха (тј. васкрсне сртихире и степена) се одваја од *Стихирара*, коме је до тада припадала, у засебну збирку и добија име *Васкрсник*. *Васкрсник* се у погледу напјева дијели на *Древни васкрсник* (*Древни* или *Византијски* Хрисафа Новог и *Васкрсници критских мелурга*) и *Нови васкрсник* (Киријака Кулидаса [Κυρίακος Κουλιδάς], Данила Протопсалта [Δανιήλ Προτοψάλτης], Петра Лампадарија, разне варијације Петровог, Зафирија Зафиропулоса [Ζαφειρίου Ζαφειρόπουλος], Георгија Халиориса [Γεώργιος Χαλυρόης] и Дионисија Фотиноса [Διονύσιος Φωτεινός]). Ова два типа напјева се разликују међусобно не само хронолошки, већ и морфолошки. Користе се другачије музичке фразе: у *Древном* знатно дуже и мелизматичније, у *Новом васкрснику* краће. Што се тиче словенских *Васкрсника*, најприје треба поменути да рани руски неумски рукописи чувају поједине групе пјесама *Осмогласника* (Типографски устав из 9. стољећа, *Кондакари* из 12. и 13. стољећа), док рукописе са пуном грађом *Осмогласника* у крјуки нотацији потичу тек из периода 15. стољећа. Најстарији јужнословенски запис пјесме *Осмогласника* представља дјело Николе Србина из рукописа манастира Велике Лавре на Светој Гори Е-8 из 14. стољећа. Већа збирка стихира *Осмогласника* се налази у рукопису истог манастира Е-10 из 17. стољећа. Вјероватно најзначајнија збирка словенских *Осмогласника* налази се у рукописној библиотеци манастира Хиландара. Неумски *Осмогласници* ове библиотеке су настали у 18. и 19. стољећу, и користе црквенословенску језичку редакцију. Рукописи који садрже пјесме *Осмогласника* су: 309, 310, 311, 312, 563, 565, 566, 579, 596, 668, 686, 702, 765, 766, 785. Ови рукописи, зависно од периода настанка, користе стару и нову неумску нотацију. Када је ријеч о штампаним словенским неумским *Осмогласницима*, постоје сљедећа бугарска и македонска издања: Николаја Трендафилова, Ангела Иванова Селвијевца, Тодора Икономова, Архимандрита Калистрата Зографског, Петра Сарафова, Манасија Поптодорова (кратки и дуги), Јанакија Стојменовича, Андона Шахпаског и Васида Иванова – Бојацијева. У Сјеверној Македонији постоје и неиздати *Осмогласници* у рукопису тројице аутора, а такав је и *Осмогласник* Србина Владимира Јовановића. *Васкрсник* је књига која је обиљежила, па чак и усмјеравала токове развоја појања у разним периодима. Појава калопизама је везана управо за *Васкрсник*; појава краћих и сасвим кратких стихирарних напјева, такође.

Постоји више редакција *Васкрсника* из различитих временских периода, а *Васкрсник* Хрисафа Новог, чије адаптације на црквенословенски језик јесу тема нашег рада, најважнији је мелизматични *Васкрсник* из периода 17. стољећа, па све до краја 19. стољећа. Налази се у мноштву рукописа у старој и новој нотацији. Хрисаф је у свом *Васкрснику* мелотворио све самогласне стихире, поврателне и свјакоједихателне, као и први тропар блажена. Он представља калопистичну верзију *Древног васкрсника* који је прокрчио пут новом начину компоновања стихирарних напјева.

Петрова адаптација Хрисафовог Васкрсника

Прва адаптација о којој ћемо говорити је она коју је извршио Петар Лампадарије, а коју налазимо у *Јејлском фрагменту*⁷. О Петровој адаптацији знамо прије свега из рада двојице уважених српских музиколога: Милоша Велимировића (који је открио рукопис) и Димитрија Стефановића (који је заједно са Велимировићем истраживао рукопис)⁸. Знатно након њих, Весна Сара Пено је такође писала о

⁷ *Јејлски фрагмент* јесте рукопис који се налази у фонду The Beinecke rare Book and Manuscript Library библиотеке Универзитета Јејл у Америци.

⁸ Велимировић нам даје податке о открићу и поријеклу *Јејлског фрагмента*. Рашчитао је и веома драгоцен грчки запис на првој страници рукописа, с тим што двије ријечи нису прецизно рашчитане. У наставку износи логичку претпоставку да је рукопис био намијењен некоме од појака Јелина за потребе богослужења на црквенословенском језику. Нису изнијети додатни аргументи за такву претпоставку. У вези са тим, он констатује да је овај рукопис јединствен такав примјер (мада данас знамо да није једини, о чему аргументованије пише Пено). Затим износи доступне му податке о митрополиту Серафиму, као и о историјским и црквеним околностима тог периода. И коначно наводи да није јасно да ли је митрополит Серафим Србин, Грк или Бугарин, али и то да бугарски историчари наводе Серафима као Бугарина. Стефановић у свом раду даје неке опште податке о *Васкрснику* као појачкој књизи, са занимљивим и корисним, али непотпуним подацима. У наставку говори о компарацији грчких напјевâ са оним из Јејла, као и из хиландарских рукописаâ Chil. 309 и Chil. 311. Дата је и компарација догматика првог гласа из синајског рукописа на грчком, јејлског и хиландарских рукописа на црквенословенском у европској нотацији методологијом која је тада коришћена међу западним музиколозима. Међутим, Стефановић погрешно закључује да се ради о напјевима Мануила Хрисафа. Такође износи претпоставку да је Петар Лампадарије имао извјесно интересовање за црквенословенски језик, али не поткрјењује своју претпоставку чињеницама. Осврћући се на различите варијанте неких фраза које су записане на маргинама, Стефановић закључује да је већ постојала нека верзија овог *Васкрсника* на црквенословенском коју је Петар имао у виду, и да неке од тих варијанти потичу из тог старијег извора. Ни ова претпоставка није поткрјењена аргументима. Запажа исправно да је редакција текста коју користи Петар рускословенска (тј. црквенословенска коју и данас користе сви Словени), а да је писар рукописа Грк. У наставку закључује, погрешно, да верзије у хиландарским рукописима Chil. 309 и Chil. 311 имају идентичне верзије као *Јејлски фрагмент*. Стефановић даје и нека палеографска запажања у вези са употребом појединих знакова, као и језика, нажалост не довољно аргументована. Износи мишљење да су неке ријечи акцензоване по руском начину акцентуације, а неке друге по српском. Тај став не можемо прихватити, јер прије свега такве акцентуације не постоје, а и закључци које доноси на основу мелодије произилазе из погрешног разумијевања ритма византијских мелодија (а то је био општи случај код западних музиколога тог времена), који је у директној вези и са акцентуацијом. И поред одређених

*Јејлском фрагменту*⁹. Овај наш рад настоји да ревидира ставове изнесене у овим студијама, али и да оде корак даље, доносећи нова сазнања, и исправљајући неке од претходно изнесених ставова.

погрешних или недовољно аргументованих ставова, овај рад је веома значајан и даје веома битне податке. Види: Miloš Velimirović, Dimitrije Stefanović, 1966.

⁹ Пено је у свом раду понудила корисне, али опште познате и енциклопедијског типа податке о Петровом животу и дјелатности. Износи закључак да је основна Петрова дјелатност била реформација неумске нотације, мада не наводи аргументацију за такав став, иако знамо да се Петар веома интезивно бавио компоновањем, као и транскрибовањем. Такође, износи опречну тврдњу да у старој нотацији није било јединственог тумачења нотације, него да је исти запис на основу степена музичког образовања могао звучати другачије. Могућности различите интерпретације старе нотације почивају у самој природи старе нотације (а нису обавезно повезане са образовањем). Те различите могућности интерпретација не долазе у супротност једна са другом. Постоје паралелно, тако да у том смислу не можемо говорити о нејединствености интерпретације, него о јединству у различитостима. И она, као и Велимировић, неуспјешно покушава рашчитати запис са почетка рукописа. И у њеној верзији једна ријеч остаје погрешно рашчитана. Пено исправља Стефановићеву константацију да су оригинални напјеви аутора Мануила Хрисафа и исправно их приписује, на основу Стефановићевих компарација, Хрисафу Новом. Међутим, не осврће се на констатацију Данице Петровић која је много раније открила да у хиландарским рукописима (које у компарацији користи и Стефановић) напјеви представљају адаптацију композиције Хрисафа Новог, па према томе исто важи и за напјеве у *Јејлском фрагменту*. Осврћући се на употребу Хрисафовог *Васкрсника*, Пено каже да је он био у употреби до посљедње четвртине 18. стољећа, када је „потпуно потиснут“ *Васкрсником* Петра Лампадарија. С обзиром да је Хрисафов *Васкрсник* транскрибован у нову нотацију, а имајући у виду и чињеницу да је на Светој Гори овај *Васкрсник* био у употреби барем до друге половине 19. стољећа (што видимо из мноштва светогорских рукописа Хрисафовог *Васкрсника* из тог периода), јасно је да ова констатација не стоји. Сходно овоме, Пено сматра да је чудно што поред постојања Петровог *Васкрсника* он сам на црквенословенски адаптира Хрисафов. Овај погрешан закључак проистиче из недовољне упућености у појачку праксу и предање. Овдје не постоје ништа нелогично, јер та два *Васкрсника* (Хрисафов и Петров) су у то вријеме имали другачију употребу, то јест, сваки од њих је имао своје мјесто. Петров (као и старији *Васкрсник* истог стила Данила Протопсалта) се користио на свакодневним и недељним богослужењима, а Хрисафов вјероватно само на свеноћним бденијима или можда још на неким свечанијим службама, на примјер храмовним славама. Констатација да је писар *Јејлског фрагмента* Петар Византинац је значајна. У наставку рад објелодањује податке о томе да је митрополит Серафим заиста био Бугарин, чиме потврђује Велимировићеву тврдњу. (Иначе, о томе постоје аргументовани подаци у: Svetlana Kujumdzieva, *The Graeco-Slavic contacts in hymnography: the case of metropolitan Serafim of Bosnia*, *Fontes Slavicae Orthodoxae* 2/2018,143–153.) Нажалост, из овог рада су заправо сасвим изостале текстолошка анализа, као и палеографска и морфолошка анализа, намјесто којих су дошла ауторкина размишљања есејског типа о историјским и културолошким дешавањима на Балкану крајем 18. стољећа. Види: Peno, 2017.

Петрова адаптација је историјски веома значајна за појање код Срба, посебно ако се узме у обзир значај и углед Петра Лампадарија у том периоду. Показује расположење које је постојало барем код појединих архиепископа у погледу богослужења и црквеног појања код Срба. На првом листу овог фрагмента постоји драгоцен запис на грчком: Ἀναστασιατάριον σὺν Θεῷ ἁγίῳ ὅπερ ἐτονίσθη εἰς τὴν σλοβανικὴν διάλεκτον παρὰ τοῦ μουσικολογιωτάτου κὺρ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου κατὰ τὸ τοῦ παλαιοῦ ἀναστασιαταρίου ὕφος δι' αἰτήσεως τοῦ πανιερωτάτου Μητροπολίτου ἁγίου Μπόσνας κυροῦ Σεραφεῖμ ἐπ' ὠφελεία τ[ῶν] σλοβάν[ων] διὰ ψυχικὸν αὐτοῦ μνημόσυνον.¹⁰ Драгоценост овог записа се састоји у томе што је он свједочанство покушаја неких архиепископа да подигну ниво појања у Српској Цркви тог периода.¹¹ У ту сврху контактирају грчке појце и учитеље. Митрополит Серафим изабира ништа мање до водећег цариградског музичара – Петра Лампадарија. Уз то, занимљиво је да ова адаптација у свијести босанског митрополита Серафима, али и Петра Лампадарија, није намијењена и значајна само за један народ, већ за све словенске народе, што се наглашава изразом „ἐπ' ὠφελεία τ[ῶν] σλοβάν[ων]“. Такође, израз „διὰ ψυχικὸν αὐτοῦ μνημόσυνον“ открива да митрополит Серафим ово дјело сматра као дјело духовно које приноси Богу.

Оно што је посебно занимљиво у овој адаптацији јесте постојање варијација неких фраза на маргинама. То су, у ствари, друга могућа рјешења за адаптацију тих фраза која је налазио Петар Лампадарије, и њих треба озбиљно узети у обзир јер откривају Петров велики композиторски дар и креативност.¹²

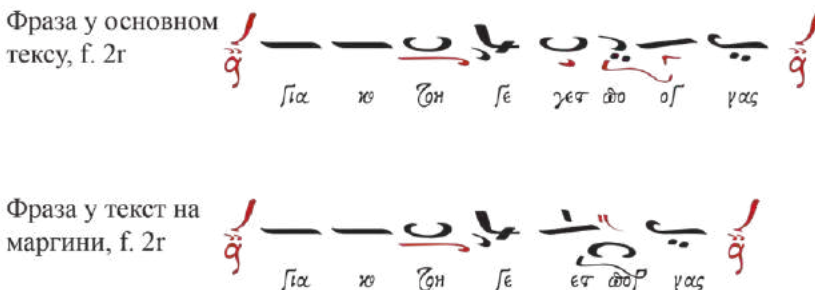
¹⁰ Превод записа: *Васкрсник* с Богом светим који је нотиран на (црквено)словенском дијалекту (=језику) од стране музикословњешег кир Петра Лампадарија Пелопонезанина, у стилу древног Васкрсника, на прозбу светог преосвештеног митрополита Босне господина Серафима, на корист Словенâ, (а) за спомен душе његове.

¹¹ Свакако, треба имати у виду и историјски контекст догађаја. Још од 1690. године, када Арсеније Чарнојевић покреће сеобу Србâ, Цариградска патријаршија почиње да врши извијесни притисак на султана представљајући Пећку патријаршију као некога ко сарађује са непријатељским земљама. Кулминација таквих тежњи је био избор Калиника II за Васељенског патријарха, који је издејствовао укидање Пећке патријаршије 1766. године. У том смислу, рад на оживљавању византијског појања међу Србима и Бугарима у том периоду можемо посматрати и у том контексту. Мишљења смо, ипак, да то није био једини и искључиви разлог рада на пољу византијског појања међу балканским Словенима у том периоду.

¹² Петар је осим црквене познавао и народну музику, као и отоманску и јерменску. Свирао је народне инструменте и компоновао и свјетовну музику. Био је толико креативан, да је из иностране музике (турске и јерменске) позајмљивао елементе и веома вјешто их уклапао у црквену музику.

Примјер 1

Варијација фразе на маргини, Ms Ocb52825p, f. 2r



Ово је риједак случај да аутор даје више могућности за исту фразу. У овом раду поменути Кипријан у једном свом хиландарском аутографу даје у једној стихири на маргини и другу варијанту исте фразе.¹³

Нажалост, *Јејлски фрагмент* садржи само првих тринаест стихира^а првог гласа. Није познато да ли негдје постоји сачуван преостали дио овог значајног рукописа.

Кипријанова адаптација Хрисафовог Васкрсника

У пет хиландарских рукописа¹⁴ налазе се дијелови или цјелокупан *Васкрсник* Хрисафа Новог, прилагођене¹⁵ на црквенословенски језик. Наше истраживање нас наводи на закључак да је аутор ове адаптације хиландарски монах Кипријан¹⁶. Требало би да је Кипријан ову адаптацију урадио око 1774. године, дакле отприлике у исто вријеме

¹³ О овоме ће детаљније бити ријечи у нашим наредним радовима о Кипријану.

¹⁴ Рукописи Chil. 309 и Chil. 668 имају *Васкрснике* комплетне садржине, док рукописи 311, 312 и 68 садрже само неке дијелове. Кратке описе ових рукописа дају Богдановић, Јаковљевић и Стефановић. Види: Богдановић, 1978: 131–132, 228; Јаковљевић, 1978: 199, 202, 225, 226; Stefanovic, 1989: 164, 165, 168.

¹⁵ Даница Петровић је прва утврдила да су *Васкрсници* у четири хиландарска рукописа у ствари адаптације *Васкрсника* Хрисафа Новог. Она није имала у виду да постоји и пети рукопис (Chil. 312) са стихирама *Васкрсника* Хрисафа Новог. Види: Petrović, 1982: 165–163.

¹⁶ С обзиром да су поменути рукописи били предмет наших истраживања, на основу свих чињеница које проистичу из њих претпостављамо да је Кипријан, који је адаптирао и дијелове стихирара Германа Нове Патре на црквенословенски, аутор и ове адаптације. Наше истраживање о животу и дјелима Кипријана Хиландарца је у току, и након обрађивања и истраживања цјелокупне грађе, биће објављени.

када у Цариграду своју адаптацију врши Петар Лампадарие. Кипријанова адаптација Хрисафовог *Васкрсника* никада није истумачена у нову нотацију.¹⁷ Године 1834. Јеромонах Никифор Хиландарац транскрибовао је у нову нотацију само Догматике.¹⁸

Поетски текст стихире и компарација верзија текста

Упоредићемо двије адаптације на примјеру прве васкрсне стихире воззвателних¹⁹ (Βετέριμλ νάσλμ μλτвы), с циљем уочавања сличности и разлика ових адаптација. Ради се о самогласној стихири која је дјело св. Јована Дамаскина. Дајемо најприје оригинални текст стихире на грчком, као и њен превод на црквенословенски.

Оригинални грчки текст:

Τὰς ἐσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς, πρόσδεξαι Ἁγίε Κύριε, καὶ παράσχου ἡμῖν, ἄφεσιν ἁμαρτιῶν, ὅτι μόνος εἶ ὁ δεΐξας, ἐν κόσμῳ τὴν ἀνάστασιν.

Црквенословенски текст (из Октоиха):

Βετέριμλ νάσλμ μλτвы, прѣимѣ стѣи гдѣ, ѡ подѣждѣ намѣ ѡставлѣнїе грѣхѡвъ, ѡко ѣдинѣ еси ѡвлѣи въ мїрѣ воскресѣнїе.

Нико од аутора који су се бавили Петровом адаптацијом није дубље анализирао текст Петрове адаптације, а Кипријановом се свакако нико није ни бавио детаљније. Из анализе текстова ове двије адаптације долазимо до врло значајних закључака. Погледајмо најприје текстове.

Црквенословенски текст (из Петрове адаптације):

Βετζέρνιγια νάσια μολίτβι, приμί σβγιατή Γόσποδι, ι ποδάζδ ναμ ος ταβλένιε γκρεχοβ, γιάκο εδίν εσί γιαβλέη β мίργε βοσκρεσένιε.

Српски транскрипт црквенословенског текста (из Петрове адаптације):

Ведзернија насја молитви, приими свјати Господи, и подазд нам оставленије грјехов, јако един еси јавлеј в мирје воскресеније.

Црквенословенски текст (из Кипријанове адаптације):

¹⁷ Транскрипција читавог постојећег материјала Хрисафовог *Васкрсника* на црквенословенском је предмет нашег вишегодишњег истраживања.

¹⁸ У питању је рукопис Chil. 580, od f. 404v.

¹⁹ Стихира се поје на Малом и Великом Вечерњу, након Гдѣ воззвѣхъ и стихологије.

Вєтєрнѣа нѣша мѣтвы, прѣнмѣ стѣн гдѣн, ѣ подѣждѣ нѣмѣ ѡставлєніє грѣхѡвъ, ѣко
ѣдинѣ ѣсѣ ѣвлєн въ мѣрѣ воскресєніє.

Оно што можемо закључити јесте да Кипријан користи уобичајен црквенословенски текст (дакле као у *Октоиху*), с тим што на крају ријечи слово „ѣ“ третира као самогласник „н“. Свакако, то је погрешно, јер ниједан словенски народ не чита на тај начин слово „ѣ“ у црквенословенском језику. То што поетски текст чита погрешно представља озбиљан недостатак Кипријанове адаптације. Из Петрове верзије текста запажамо друге важне детаље. Прије свега, грчко писмо не може записати словенске гласове „ч“, „ж“, „ш“, „щ“. Затим, у ријечи стѣн не записује посљедњи сугласник „ј“, јер се он при изговору готово и не чује. Дакле, изгледа да је Петар по слуху (а не по знању) записивао текст. То је разлог због чега сматрамо да је Петру неки Словен диктирао текст. Најзанимљивији је случај ријечи „ѣдинѣ ѣсѣ“, „ѣвлєн“ и „ѡставлєніє“. Исправно читање би гласило „једин јеси“, а не „един еси“; „јављеј“, а не „јавлеј“; такође: „остављеније“, а не „оставленије“. Не постоје индиције да је Петар познавао црквенословенски. Претпостављамо да му је текстове диктирао неко од Словена, а да је у наставку Петар адаптирао грчку мелодију словенском тексту. Да су Петар Лампадарије или Петар из Византа знали црквенословенски, свакако не би користили грчко писмо за биљежење текста.²⁰ Облик „един еси“ (и осталих наведених ријечи) користе само Бугари, што нас наводи на закључак да је Петру словенски текст говорио неко ко је Бугарин. У прилог овој претпоставци иде и чињеница да је митрополит Серафим Босански, који наручује овај рукопис и адаптацију, био поријеклом Бугарин. Чињеницу да највјероватније Петар слуша словенски језик од Бугарина треба имати у виду²¹ када посматрамо и саму адаптацију и начин третирања текста на појединим мјестима.

Поређење броја и распореда наглашених и ненаглашених слогова

У табелама које слиједи дајемо поређење текста подијеленог у пет сегмената из којих се види степен подударности дијелова Петрове и

²⁰ Исти случај налази се и у рукопису Бодлеанске библиотеке у Оксфорду (Ms E. D. Clarke 14) из 16. стољећа који је открио Д. Стефановић, у коме је српскословенски текст транслитерован грчким писмом. Ради се о славику на Ваведење Пресвете Богородице. Види: Wilson, Stefanović, 1963: 24–25, 30. Stefanović, 1961: 187–196. Из 18. стољећа имамо и сличан случај рукописа (МРІ 1) Одјељења старе и ретке књиге Матице српске, који на f. 85v–86r има текст полијелеја на грчком језику транслитерован црквенословенским писмом. Види: Пено, 2010.

²¹ Бугари имају карактеристичан начин акцентовања црквенословенског, не у смислу мјеста акцента, него у смислу мелодије језика коју постижу начином акцентовања.

Кипријанове адаптације Хрисафовой композицији. Она може помоћи да боље разумијемо по којој логици двојица музичара праве изборе при адаптацији неких фраза. Може се запазити и композиторска перцепција свакога од музичара, то јест на који начин су доживљавали сличности и разлике у грчком и словенском тексту, али и начин на који разумију и осјећају однос текста и мелодије.²² У грчком тексту дајемо све слоге, а у два словенска (Петровом и Кипријановом), дајемо само слоге који мелодијски одговарају слоговима оригиналног грчког текста и мелодије, тј. слоге које су они задржали из оригиналне композиције.

Табела 1:

Хрисаф	Τᾶς	έ- ²³	-σπε-	-ρι-	-νὰς	ῆ-	-μῶν	εὖ-	-χὰς
Петар				Ѣ-	-ѣ-	-рнї-	мо-	-лнї-	-твы
Кипријан	Ѣ-	-ѣ-	-рнї-	-а	нѧ-	-ша	мо-	-лнї-	-твы

Табела 2:

Хрисаф	πρό-	-σδε-	-ξε	ᾶ-	-γί-	-ε	Κύ-	-ρι-	-ε
Петар	-мн	сѡ-				-тѣнї-	гѡ-	-спо-	-дн
Кипријан	прї-	-н-	-мн	сѡ-	-тѣ-	-н	гѡ-	-спо-	-дн

Табела 3а:

Хрисаф	καὶ	πα-	-ρά-	-σχοῦ	ῆ-	-μῖν
Петар	и	по-	-дѧждѧ	нѧмѧ		
Кипријан	и	по-	-дѧждѧ	нѧмѧ		

Табела 3б:

Хрисаф	ᾶ-	-φε-	-σιν	ᾶ-	-μαρ-	-τι-	-ῶν
Петар	ᾶ-	-ста-	-влѣ-	-нї-	-ε	грѣ-	-хѡвѧ
Кипријан	ᾶ-	-ста-	-влѣ-	-нї-	-ε	грѣ-	-хѡвѧ

Табела 4:

Хрисаф	ὅ-	-τι	μό-	-νος	εἶ	ὁ	δεί-	-ξας
Петар							ѧ-	-влѣнї
Кипријан	ѧ-	-кѡ	еѣ-	-дннѧ			еѣ-	-сн

Табела 5:

²² Резултате ових запажања сумирамо у наставку текста, при компарацији самих адаптација.

²³ Повлака испред или иза слога значи да је тај слог дио неке вишесложне ријечи.

Хрисаф	ἐν	κό-	-σμο	τῆν	ᾶ-	-νά-	-στα-	-σιν
Петар		въ мѣ-	-рѣ	во-	-скре-	-сѣ-	-нї-	-ѣ
Кипријан		въ мѣ-	-рѣ	во-	-скре-	-сѣ-	-нї-	-ѣ

Поређење мелодијских адаптација

Процес адаптације мелодије са једног језика на други је сложен и захтјеван. Неопходно је добро познавање и језика и музике, али и искуство компоновања. Адаптација у ствари садржи елементе компоновања. У нашем случају и Петар и Кипријан имају потребно музичко искуство и знање. Петар не познаје језик²⁴, а за Кипријана није јасно да ли и колико добро познаје црквенословенски. Да ли користи словенске богослужбене текстове (познавајући језик) и сам адаптира и мелотвори пјесме или му у томе помаже неко ко зна језик. Из нашег истраживања његових дијелâ се стиче утисак да је Кипријан Грк или да је евентуално Словен из Грчке.²⁵ На такав закључак нас наводи чињеница да Кипријан изузетно добро познаје и музику и грчки језик с једне, а систематски прави неке грешке у црквенословенском језику, с друге стране.

Упоредићемо двије адаптације међусобно и у односу на грчки оригинал стихире. Да бисмо схватили зашто Петар или Кипријан на неком мјесту мијења неку фразу, није довољно да погледамо само ту фразу, него шири контекст фразе. Посматраћемо цијелу композицију у пет сегмената (истих оних у којима смо упоредили текст стихире).

Сегмент 1: Вєтєрнѣа нѣша мѣтвы

Петар изоставља четири иста тона на основи плагалног гласа и оставља само први од њих. На другом слогу почиње фразу коју Хрисаф има на слогу [έστερ]νὰς. Иако губи подударност овог карактеристичног почетка стихире, добија у наставку могућност да употреби фразу параклитија и тромикона. Ријеч мѣтвы је адаптирао према словима [ή]μῶν εὐχάς.

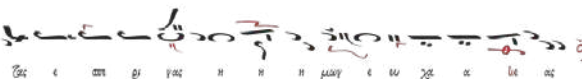
Кипријан задржава карактеристичног почетка Хрисафове композиције са четири иста тона на почетку по цијену губљења оригиналне фразе параклитија и тромикона. Надовезује се на ријечи мѣтвы завршетком као у оригиналу [ή]μῶν εὐχάς.

²⁴ Не постоје подаци или индикације које упућују на закључак да је познавао црквенословенски језик.

²⁵ Треба имати у виду да су у 18. и 19. стољећу у Хиландару живјели монаси разних националности: Срби, Бугари, Грци и др.

Примјер 2*Компарација сегмета 1.*

Оригинална композиција
Хрисафа Новог (на грчком)
Ms LA1, f. 10v



Петрова адаптација
Ms Ocb52825p, f. 1r



Кипријанова адаптација
Ms Chl. 309, f. 10r

**Сегмент 2: прѣмѣнѣ стѣи ѣдѣнѣ**

Петар, услед разлике у слоговима у грчком и словенском тексту, користи другачију фразу од оригинала, изостављајући попутно фразу параклитикија.

Кипријан, третирајући у ријечи стѣи сугласник „ѣ“ као самогласник „и“ добија исти број слогова као грчки оригинал. Тиме успијева сачувати непромијењеним читав ток мелодије.

Примјер 3*Компарација сегмета 2.*

Оригинална композиција
Хрисафа Новог (на грчком)
Ms LA1, f. 10v-11r



Петрова адаптација
Ms Ocb52825p, f. 1r



Кипријанова адаптација
Ms Chl. 309, f. 10r



Примјер 5*Компαραција сегмета 4.*

Оригинална композиција
Хрисафа Новог (на грчком)
Ms LA1, f. 11r



Петрова адаптација
Ms Ocb52825p, f. 1r



Кипријанова адаптација
Ms Chil. 309, f. 10r



Изненађује да ни један ни други нису уочили да фраза може остати иста као у оригиналу јер: ἴκω=ὄτι, ἐδίνη=μόνος, ἐνή=εἶ ὁ, ἰαβλέη=δεῖξας. У прилог овој тврдњи дајемо рјешење које обојица користе у фрази мѡ[твы] првог сегмента. Имали бисмо идентичан третман текста.

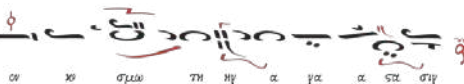
Примјер 6*Ауторова адаптација фразе.***Сегмент 5:** вѣ мѡрѣ воскресѣнѣ.

И Петар и Кипријан на исти начин адаптирају текст. Сачували су оригиналну фразу промијенивши само сами почетак који у грчком тексту има један ненаглашен слог, док словенски текст почиње наглашеним слогом.

Примјер 7

Компарација сегмета 5.

Оригинална композиција
Хрисафа Новог (на грчком)
Ms LA1, f. 11r



Петрова адаптација
Ms Ocb52825p, f. 1r-1v



Кипријанова адаптација
Ms Cbil. 309, f. 10r



Транскрипција стихира у нову неумску нотацију

Као што смо већ поменули, обје адаптације су записане нотацијом периода у коме су настале – средњовизантијском.²⁶ С обзиром да она није у употреби већ око два стољећа, сматрали смо за сходно да транскрибујемо стихире у савремену неумску нотацију. Нико од истраживача који су се бавили овим рукописима није се бавио конкретније палеографском анализом. Транскрипцијом²⁷ у нову нотацију омогућавамо њену поновну богослужбену употребу. Приликом транскрипције²⁸ стихира у нову нотацију користили смо се методом који су користили и Тројица учитеља и творца нове нотације²⁹ када су тумачили дотадашњи појачки репертоар у нову нотацију. Имали смо у виду и Хурмузијеву транскрипцију оригиналне Хрисафове композиције

²⁶ Средњовизантијска потпуна или обла нотација се јавља након старовизантијских нотација око 1177. и била је у употреби до 1670. године (године су према рукописима у коме су први пут уочене), када уступа мјесто егзегетској нотацији.

²⁷ Стихире у старој нотацији и њихове транскрипције у нову нотацију дајемо у прилогу.

²⁸ Наше транскрипције је преконтролисао врхунски стручњак за византијску музичку палеографију др Јован Арванитис (Ioannis Arvanitis), на чему му благодаримо. Од њега смо накнадно сазнали да је и он сам транскрибовао прву стихиру из *Јејлског фрагмента*.

²⁹ Тројица учитеља су Григорије Протопсалт, Хурмузије Хартофилакс и Хрисант. Реформација неумске нотације је извршена 1814–1818. године.

на грчком.³⁰ Што се тиче музичког правописа, и Петар и Кипријан користе уобичајен правопис овог типа стихирарних напјевâ.

Закључак

Крајем осамнаестог стољећа, у Цариграду и у Хиландару настају паралелно двије адаптације Хрисафовог *Васкрсника* на црквенословенски. Утисак који се стиче је да ниједан од два аутора није имао у виду адаптацију оног другог, то јест радили су самостално и независно један од другог. О адаптацији из *Јејлског фрагмента* до сада је било ријечи у два научна рада, док се Кипријановом адаптацијом до сада нико није детаљније бавио. Уз то, наше истраживање приписује Кипријану адаптације из хиландарских рукописа. Осврнули смо се на резултате претходних радова, допунили и исправили неке ставове у њима изнесеним. Петрова адаптација из *Јејлског фрагмента* има исправан поетски текст на црквенословенском (записан грчким писмом), који му је вјероватно диктирао неки Бугарин. Сама мелодија је адаптирана вјешто и коректно. На маргинама постоје и варијације неких фраза. Кипријанов текст има проблем у третирању суглансика „й“ као самогласника „н“, али осим тога адаптација је урађена сасвим коректно и вјешто. Двојица музичара имају различита рјешења при адаптацији неких мјеста. Транскрипције двије адаптације прве стихире првог гласа у нову нотацију дају могућност јасније компарације, али и њиховог враћања у богослужбену употребу. Наставак истраживања ових рукописа имаће за циљ истраживање и по могућности транскрибовање комплетне грађе *Јејлског фрагмента* и хиландарских рукописа.

Кориштени извори

Ms Chil. 309
Ms Chil. 311
Ms Chil. 312
Ms Chil. 668
Ms Chil. 68
Ms E. D. Clarke 14
Ms EBE-МПТ 704
Ms Lavra E-8

Кориштена литература

Peno, Vesna Sara. (2017). О Petru Peloponeskom i muzičkim prožimanjima naroda na Balkanu u 18. veku, *Muzika, godina XXI, br. 1*, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 44–60.

³⁰ Хурмузијева транскрипција Хрисафовог Васкрсника и конкретне стихире налази се у рукопису EBE-МПТ 704, f. 1r-2r

- Petrović, Danica. (1982). *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih Slovena*, Beograd: Muzikološki institut SANU, posebna izdanja, knjiga 16/1.
- Stefanovic, Dimitrije. (1989). An Additional Checklist of Hilandar Slavonic Music Manuscripts, Георгије Острогорски (уред.). *Хиландарски зборник* 7, Београд, 163–176.
- Stefanović, Dimitrije. (1961). The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant, Георгије Острогорски (уред.). *Зборник радова Византолошког института, књ. 7*, Београд: САНУ, 187–196.
- Velimirović, Miloš and Dimitrije Stefanović. (1966). Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia. У Miloš Velimirović (ed.), *Studies in Eastern Chant*, London: Oxford University Press, 71–78.
- Wilson, Nigel Guy and Dimitrije Stefanović. (1963). *Manuscripts of Byzantine Chant in Oxford*, Bodleian Library, Oxford.
- Zirojevic, Igor. (2022). The use and the transcription of the sticheron at Lity on the Meeting of our Lord from the Hilandar Sticheraria. In Danijela Zdravić-Mihailović (ed.). *Facta Universitatis, Series: Visual arts and music, Vol. 8, No. 2.* [online] Available at: <http://casopisi.junis.ni.ac.rs/index.php/FUVisArtMus/article/view/11397>
- Άλυγιάκη Άντωνίου Έ. (1988). *Μορφολογικές παρατηρήσεις στο έργο τών μελουργών Πέτρου Λαμπαδαρίου του Πελοποννησίου και Ίακώβου Πρωτοψάλτου (η΄αι.)*, Γρηγόριος ό Παλαμᾶς 71, Θεσσαλονίκη, 299–305.
- Άλυγιάκη, Άντωνίου. (1985). *Η Όκταηχία στην Έλληνική Λειτουργική Ύμνογραφία*, Θεσσαλονίκη: έκδόσεις Πουρναρά Π. Σ.
- Αναστασίου, Γρηγορίου. (2006). *Η παράδοση και εξέλιξη του Αναστασιματαρίου*, Λευκωσία: Το Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου και Σχολή Βυζαντινής μουσικής Ιεράς Μονής Κύκκου.
- Άντωνίου, Σπυρίδωνος Στ. (2004). *Τό Είρμολόγιο και ή παράδοση του μέλους του*, Μελέται 8, Άθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, 49–51.
- Γιαννόπουλου, Εμμανουήλ. (2004). *Η άνθηση της Ψαλτικής Τέχνης στην Κρήτη*, Άθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας,.
- Παπαδοπούλου, Γ. (1995). *Λεξικόν τής Βυζαντινής Μουσικής*, Άθήνα: Πανελλήνιος Σύνδεσμος Ιεροψαλτών "Ρωμανός ο Μελωδός & Ιωάννης ο Δαμασκηνός".
- Παπαδοπούλου, Γεωργίου (1890=1977), *Συμβολαί εις την ιστορίαν τής παρ΄ήμιν έκκλησιαστικής Μουσικής*, Άθήνα: Τυπογραφείον και Βιβλιοπολείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου.
- Πατρινέλης, Χρήστος (1969). *Πρωτοψάλται, Λαμπαδάριοι και Δομέστικοι τής Μεγάλης Έκκλησίας (1453–1821)*, Μνημοσύνη 2, 71–72.
- Πολιτάρχη, Γεωργίου Μ. (1980). *Ύμνογράφοι και μελωδοί*, Άθήνα: Το ελληνικό βιβλίο.
- Στάθη, Γρηγορίου (1995), *Παναγιώτης Χρυσάφης ό νέος και Πρωτοψάλτης*, Πρόγραμμα του Μεγάλου Μουσικής Άθηνών, Άθήνα: Μέγαρο Μουσικής Άθηνών.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1971). *Η σύγχυση τών τριών Πέτρων (Μπερεκέτη, Πελοποννησίου και Βυζαντίου)*, Βυζαντινά 3, 216–251.

- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1975). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Τόμοι Α΄*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1976). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Τόμοι Α΄*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1977). *Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ*, Μελέται 1, Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1979). *Οἱ ἀναγραμματισμοὶ καὶ τὰ Μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς Μελοποιίας*, Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1983). *Πέτρος ὁ λαμπαδάριος ὁ ἀπὸ Λακεδαίμονος. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο (†1778)*, Λακωνικαὶ Σπουδαὶ 7.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (1993). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Τόμοι Γ΄*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (2006). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς μουσικῆς. Μετέωρα. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων τῆς ἐλληνικῆς ψαλτικῆς τέχνης, βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς, τῶν ἀποκειμένων εἰς τὰς βιβλιοθήκας τῶν ἱερῶν μονῶν τῶν Μετεώρων*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (2015). *Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καὶ σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Τόμος Δ΄*, Ἀθήνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθη, Γρηγορίου Θ. (2016). *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β΄ τόμος. Ὁκατάλογος*, Ἀθήνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Χατζηγιακουμῆ, Μανόλη Κ. (1975). *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1820)*, τ. Α΄, Ἀθήνα: издaнiе aυτοpa.
- Χατζηγιακουμῆ, Μανόλη Κ. (1980). *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453-1820*, Ἀθήνα: Εκδόσεις τῆς Εθνικῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος, 28.
- Богдановић, Димитрије. (1978). *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд: САНУ и НБС.
- Иванов–Бојациев, Васил. (1862). *Псалтикиен Воскресник, Мс. IV*, Скопје: НУБ „Св. Климент Охридски“.
- Иванов – Бојациев, Васил. (2011). *Опишурен Псалтикиски Воскресник*, Скопље: Центар за византолошки студии.

- Иванов, Ангел Селвѣвца. (1872). *Ψалтиκιєнь воскресникъ*, Константинополь.
- Икономов, Годор. (1872). *Воскресник – Пѣснопѣние*, Константинополь.
- Јаковљевић Андрија. (1989). Cod. Lavra E-8 из XIV века као најстарији српско-грчки антологион са Кукузѣљевом нотацијом, У Војислав Ј. Турић (уред.). *Хиландарски зборник 7*, Београд: САНУ, 133–162.
- Јаковљевић, Андрија. (1978). *Инвентар музичких рукописа манастира Хиландара*, Светозар Радојчић (уред.). *Хиландарски зборник 4*, Београд: САНУ, 193–234.
- Калистрат, Зографски Архимандрит. (1905) *Восточно църковнопение, 1. том, Воскресник*, Света Гора: Славјано-български манастир „Св. Георгиј – Зограф”.
- Пено, Весна. (2010). Двојезични музички рукопис из Одељења старе и ретке књиге библиотеке Матице српске (прилог српско-грчким појачким везама), У Зоран Т. Јовановић (уред.). *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику 42*, Нови сад: Матица српска, 51–60.
- Петровић, Даница. (1995) *Музички рукопис манастира Лавре E-10 (Z-58) из 17. века*, у: Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа, Зборник радова са III међународне хиландарске конференције одржане 28–30. марта 1989, Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности.
- Сарафов, Петар. (1912). *Р’ководство за практичко и теоретическо изучаване*, том 2, Софија.
- Стојменович, Јанаки. *Краток Воскресник*, Скопје: НУБ „Св. Климент Охридски“. [Ms. 161 из 1849.].
- Тодоровъ, Манасиј поп. (1914) *Псалтикиєнь воскресникъ*, Софија.
- Тодоровъ, Манасиј поп. (1923). *Кратъкъ воскресникъ (осмогласникъ) съ елементарни познания по източно църковно пѣние*, Софија.
- Трендафиловъ, Николай. (1847). *Воскресникъновъ – Цвѣтособраніе*, Букурешт.
- Шахпаски, Андон. (1883). *Псалтикиски зборник*, Ms – 112, Ms – 125, Ms- 159, (manus. privat), Скопје: НУБ „Св. Климент Охридски“.
- Шахпаски, Андон. (2004). *Краток воскресник*, ред. Јане Коцабашија, Скопје: Центар за византолошки студии.
- <https://e-kere.gr/βιογραφικά/ΧΡΥΣΑΦΗΣ-Ο-ΝΕΟΣ>

SUMMARY

ADAPTATIONS OF THE ANASTASIMATARION OF CHRYSAPHES THE NEW INTO CHURCH SLAVONIC. THE EXAMPLE OF THE IDIOMELOTON “ΤΑΣ ΕΣΠΕΡΙΝΑΣ ΗΜΩΝ ΕΥΧΑΣ” [“ACCEPT THOU OUR EVENING PRAYERS”]

Igor Zirojević

At the end of the 18th century, two attempts to adapt the *Anastasimatarion* of Chrysaphes the New into Church-Slavonic were made almost simultaneously, one in Constantinople and the other in Hilandar. The creator of one of them was Petros Lampadarios – the leading chanter of Constantinople of that time, while the other – as our research shows – was made by the monk Kyprianos of Hilandar – the leading chanter of the Hilandar monastery of that period. A part of Petros' adaptation that is preserved in Yale University manuscript fragment became the subject of two articles written by three musicologists. The data presented in the mentioned articles are revised in this paper. The adaptation from the Hilandar manuscripts, which has been found to be the work of Kyprianos, has not been seriously dealt with by any scientist so far. The paper highlights the basic characteristics of both adaptations and presents the resulting conclusions. Focusing on the example of the sticheron Idiomelon of the first mode “Τὰς ἑσπερινὰς ἡμῶν εὐχὰς” (“Accept Thou our Evening Prayers”), the paper compares the adaptations of Petros and Kyprianos with each other and with the original composition of Chrysaphes. The comparison of the poetic text has revealed some important conclusions about the authors and their ways of adaptation, particularly important regarding the hypothesis that neither of them knew the Church-Slavonic language well (perhaps not at all). A comparison of the melodies shed light on the logic by which the two musicians developed their adaptation. Finally, the paper includes the author's transcriptions of both adaptations using contemporary neumatic transcription, enabling them to regain liturgical use.

Key words: Chrysaphes the New, Petros Lampadarios, Kyprianos of Hilandar, adaptation, comparison, transcription

ПРИЛОЗИ

Прилог 1.1.

∴ Оригинална прва стихира Октоиха, Хрисафа Новог. (Ms L. A. 1, f. 10v-11r)∴

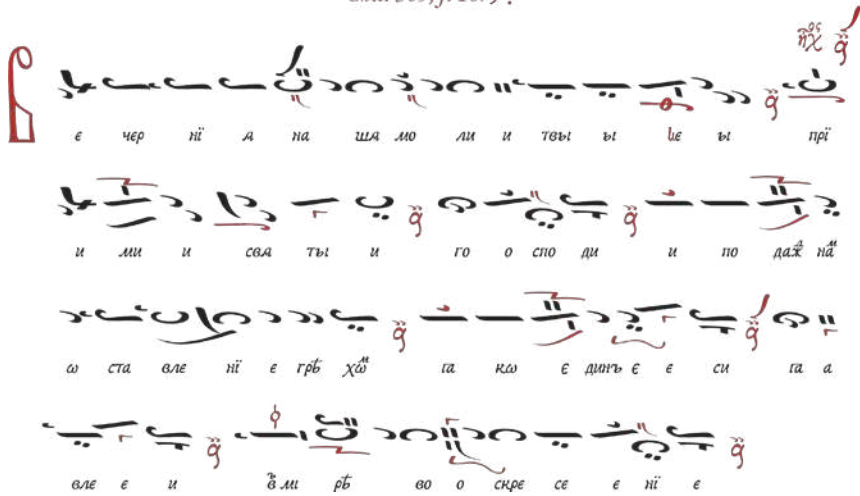
ας ε απε ρι ρας η η η μωυ ε ευ χα α ιε ας
 αυστ δε ξε ε α ρι ε Κυ υ ρι ε και θα
 ρα θου η η μν α φε σην α μαρ τι ων ο τι μο
 ρος ει ο ο δε ει ξεας ον χο σμω τη ην α ρα
 α σα σην

∴ Петрова адаптација прве стихире Октоиха, Хрисафа Новог. (Ms Ocb52825p, f. 1r-1v)∴

ε τερ ρι για ρα σγια μο λι ιτ βι ι ιε ι
 αρι ι μι σβλα τη σο ο σω δι ι πο δαζο γαμ ος τα
 βλε ρι ε ρκρε ροβ για χο ε διν ε σι για α βλεη
 ρμρ γε βο ο σκρε σε ε ρι ε

Прилог 1.2

ⲛⲓⲕⲓⲣⲓⲗⲓⲛⲟⲩⲁ ⲁⲃⲁⲓⲧⲁⲥⲓⲗⲓⲗⲓ ⲡⲣⲱⲉ ⲥⲧⲓⲭⲓⲣⲉ Ⲡⲟⲩⲟⲩⲓⲭⲁ, Ⲭⲣⲓⲥⲁⲫⲁ ⲛⲟⲩⲟⲩ... (Ms
Chil. 309, f. 10r):



Прилог 2.1.

∴ Прва васкрсна стихира Октоиха, мелос Хрисафа Новог, адаптација
 Китријана Хиландарца, транскрипција презвитера Игора Зиројевића ∴

Па Ке Гла Ке Ђ

ε че рні а на а а а а а а ша

а а а а мо о о го о о ми и и

Ди Ке
 и тви и и и и и и и и

и ље е и и и и и и и и

и и и и Ди
 и и и и и и и и и и

Ке Па
 и ми и и љи и и и и и сва а


а а а а а ља а а а а тџ њ


њ њ њ и и и и и и и го о


о о о го о о о о о о спо


о о о о о о го о о го спо Ди


Прилог 2.2.

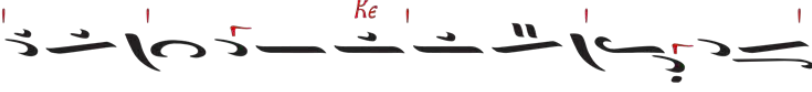
Кε

 и по о о о да а а а а а


16 Па

 ажд на мѣ ѿ ста а а а влѣ е е е е



 е нї і і і і і і е е е е е е



 е е грѣ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ховъ га Кε σ π ρ



 ѿ ѿ ѿ е е е ѡ е е е ди и Ди



 и инъ е е е е е е е си и и Кε

16

 и и и κ ρ га а а а а а влѣ е


 е е е е и и и и и и ϕ κ ρ


 ѿ ми и грѣ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ


 ъ во о о о о ѡ о о во о скре е


 се е е е е е е ѡ е е

Прилог 2.3.

ε ε нї і і і і і і і нї вос кре

се нї ε

·: Прва васкрсна стихира Октоиха, мелос Хрисафа Новог, адаптација Петра Лампадарија, транскрипција презвитера Игора Зиројевића ·:

Па Ке Ди Гла κ ε ς

ε че ε ε ε ε ер нї і і і

Кε

а на а а а га а а ша а а а

Па Ди Δ ς

а мо о о го о о ми и и и тви

Кε κ ρ

и и и и и и и и и иε ε

и и и и и и и и и и и и

Ди κ ρ

и прї и и ми и и и и и

Па

и и и свя а а а а Ты ы ы ы ы

κ ρ

ый го о о о о го о о

Прилог 2.4.

о о о спо о о о о о о о го о о

го спо ди и по о о о да а а

а а а а жд на м ѿ ста а а а в ле е

е е е е ни і і і і і і і е е е Ни

е е е е грѣ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ хъ вь га

а а а а а кѡ ѡ ѡ ѡ ѡ е ди

инъ е е е е си и и и га а

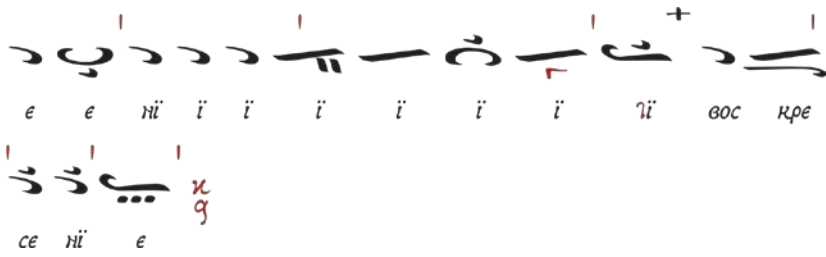
а а а а в ле е е е е ей

ѿ ми и рѣ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ ъ

ъ во о о о о го о о во о скре е

се е е е е е е ѡ е е

Прилог 2.5.



ГЛАВА МОСКОВСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ – Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

мр Келле Валида Махмудовна

Российская Академия

Музыки имени Гнесиных,

Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

УДК: 78.07 Мясковски, Н. Я.

Прегледни научни чланак

Резюме доклада: Николай Мясковский – ключевая фигура русской музыки первой половины XX века, крупнейший симфонист мирового масштаба. Стиль Мясковского не отвергает, а развивает традицию в глубоко своеобразной форме. Истоки – лирико-психологическая драма П. Чайковского и эпические традиции кучкистов. Синтез этих линий рождает индивидуальный стиль композитора. В ранних произведениях автора проявляются свойства символизма и экспрессионизма, в зрелых – доминируют классическо-романтические. 30 лет Мясковский преподавал композицию в Московской консерватории. Он был самой авторитетной личностью, оказывая влияние на всю русскую музыку. И не только как большой художник, но и как личность, редкая по цельности и этической чистоте. Суть творчества и жизни Николая Мясковского (пережившего не одно трагическое событие) выражается точнее всего через понятие человечность, стремление к светлому. «Никто, как Мясковский, не выражает в своём творчестве этой идеи и никто, как он, мучительно её не переживает» (И. Глебов).

Ключевые слова: Николай Мясковский, крупнейший симфонист XX века, самый авторитетный музыкант и педагог по композиции, признанный глава московской школы композиции.

Музыка Николая Мясковского (1881–1950) — явление классической высоты. Композитор получил признание при жизни и вошел в историю музыкального искусства XX века как крупнейший симфонист. Однако, в музыкальной жизни мира (и в России!) его музыка занимает весьма скромное, не соответствующее ее истинным достоинствам место. Из русских композиторов советского периода, прежде всего, выделяются фигуры его современников – Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича. Не всем хватит убежденности поставить Мясковского в один ряд с ними как равновеликого музыканта-художника.

Но как объяснить то, что почти не звучат камерные сочинения автора, да и симфонии редко привлекают исполнительские коллективы? Широкая аудитория слушателей зачастую и вовсе не знает имени такого композитора. Причина, вероятно, не одна. Наиболее очевидная – отсутствие у композитора театральных жанров, а также музыки к кино, более доступных для широкой аудитории. (Вспомним, что громкое мировое признание Прокофьев получил как автор балетов, написанных для Дягилевской труппы.)

Чуждая внешних эффектов, музыка Н. Мясковского, еще в начале XX века по наблюдению его современника Бориса Асафьева, была малопонятна «и публике, привыкшей..., чтобы ей подслащали пилюли, и музыкантам, ибо из оных кто занят самим собой, кто не интересуется сложными концепциями, предпочитая мимолетное..., а кто погряз в условностях и не чует ничего живого» (Глебов, 1964: 23). К тому же, нацеленное на внешнюю новизну произведений искусства, знакомство с творчеством композитора рождает ложное ощущение — дескать, нечто похожее уже было!

Действительно, стиль Мясковского не ломает, не отвергает сложив — шея, а развивает традицию в глубоко своеобразной форме, что — прежде чем оценить — надо услышать!

Более глубинная причина, осложняющая понимание и привлекательность музыки Мясковского (для кого-то) — интровертный психический склад её создателя. В его произведениях нет того, что завоёвывало бы слушателя экспрессивным нажимом или яркой театральностью. Муза Мясковского не спорит, не воюет, не поучает и не развлекает. Она «выделяется крайне острым устремлением к тому, чтобы выяснить самому себе тайны своей душевной жизни, раскрыть сущность личного начала и отношения "я" к миру...» (Глебов, 1964: 22). Эта сверхчувствительная сущность проявляется в симфонических и камерных жанрах сочетанием классических, романтико-экспрессивных и символистских свойств.

Н. Мясковскому суждено было в жизни и творчестве соединить две эпохи, время, когда "история наша сделала такой бросок, что между вчерашним и нынешним оказалась какая-то пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана" (Ходасевич, 1991: 80). Сформировавшись до революционного перелома, Мясковский стал очевидцем этого *броска* из царской в советскую Россию. И в личной судьбе композитора было много трагических потрясений. Вспомним наиболее существенные события его жизненного пути, которые (помимо природных особенностей личности) формировали его внутренний мир, воплотившийся в сочинениях.

Николай Яковлевич Мясковский происходит из среды российской дворянской интеллигенции. Его дед и отец были военными инженерами. Та же стезя готовилась Николаю и его старшему брату. Работа отца, Якова Константиновича Мясковского, вынуждала семью часто переезжать из города в город. Родился Николай Яковлевич в крепости Ново-Георгиевск (Модлин) близ Варшавы 20 апреля (8-го по старому стилю) 1881 года. В девятилетнем возрасте он, старший брат и три сестры остались без матери, Веры Николаевны Петраковой, умершей после родов.¹ А через четыре года умер брат Николая — Сергей.

¹ На фотографии молодого Николая Яковлевича в форме офицера царской армии можно заметить его сходство с последним российским императором. Композитор рассказал как-то в семье Ламм о том, как шёл по Арбату, и его

Известно, что Коля был тихим, молчаливым ребёнком. Знаящие его уже в зрелые годы говорят о необыкновенной сдержанности, немногословности музыканта, тихо говорившего, почти беззвучно смеявшегося...

По окончании кадетского корпуса (сначала в Нижнем Новгороде, потом в Петербурге) юноша поступает в "наименее военное по духу училище — инженерное", затем его направляют на службу в подмосковный Зарайск, а после службы он получает назначение в 19-й сапёрный батальон под Петербургом. Жажда занятий музыкой (до этого имевшая несколько любительский характер) становилась всё осознаннее, и Николай берёт уроки у Р. Глиэра и И. Крыжановского. Тайно от начальства, в 25-летнем возрасте, он поступает вольнослушателем в Петербургскую консерваторию по классу композиции к А. Лядову, оркестровки — к Н. Римскому-Корсакову. Привыкший к дисциплине, Николай удивительным образом успевает всё: заниматься фортификацией и теорией музыки. В эти годы молодой композитор оказывается в кругу музыкантов, входивших в объединение "Вечера современной музыки", главной устремленностью которых было знакомство с новинками. "Современники" устраивали концерты, в которых звучали сочинения Г. Малера, К. Дебюсси, М. Равеля, В. д'Энди, Р. Штрауса, М. Рegera, А. Шёнберга, И. Стравинского. Там же свои сочинения показывает и студент Мясковский. Тогдaшнй директор консерватории, А. Глазунов, поддерживавший талантливую молодежь не только морально, но и материально (расходуя свои авторские гонорары на стипендии), назначил стипендию и Мясковскому. Не получив этой стипендии, Мясковскому (по его собственному признанию) пришлось бы бросить консерваторию².

В период с конца XIX века до начала Первой мировой войны искусство Европы и России рождалось под знаком символизма. Сгущалась атмосфера напряженного предожидания мирового кризиса, принимавшего порой эсхатологическую окраску. Поэтому точнее сказать, что символизм – не столько стиль, сколько состояние умов многих художников. У Мясковского были, к тому же, интимные причины предрасположенности к этому мироощущению. В симфонических поэмах *Молчание* по Э. По и *Аластор* по П. Шелли – угадывается автопсихологическая аналогия с их героями. В притче *Молчание*, положенной в основу поэмы, звучит острое чувство одиночества и безмолвие мира: «Чело его было возвышенно от мысли, и глаза безумны от заботы, и в немногих морщинах на его лице я прочел повесть скорби и усталости, и отвращения к человеческому, и жадного

остановил милиционер: гражданин, надо прическу-то переменить, вы уж очень на императора похожи, вас могут так и стукнуть.

² Окончил её тридцатилетний Николай Мясковский в 1911 году.

стремления к одиночеству... Человек сидел на утесе и трепетал в уединении (Эдгар Аллан По, перевод Константина Бальмонта).

Меланхолическая поэма Перси Биш Шелли повествует о юноше, «тоже поэте, познавшем все науки, кроме любви». Однако поняв, «что идеал его далеко превосходит все, что может дать ему вселенная, он ищет забвения... и... в полном изнеможении уединяется на недостижимых горных высях» (перевод К. Бальмонта).

Через пластику звуковой формы в этих сочинениях выражена обособленность своего "я" и вместе с тем желание раскрыть свою душевную жизнь. Оттиск этих болезненных состояний, проявляющихся в ранних романсах на стихи поэтов – символистов, имеет открытый характер. В них слышна не только напряжённость, тревога, но даже отвращение к действительности и жажда покоя небытия. Созвучными композитору оказываются самые мрачные стихи Зинаиды Гиппиус – "Пьявки", "Пауки", "Ничего", "Луна и туман", "Кровь", "Страны уныния", "Цветы ночи". Это *стихотворения с музыкой*, в которых музыка подчинена скрытыми в стихе ритму и интонации речи. Им свойственна декламационность особого рода – нервная, болезненно рвущаяся, выходящая за пределы классического вокального пения; изломанность на грани атональности вокальной и фортепианной линий.

Тяготение к образу человека, живущего "в глубину духа своего и из духа своего" (по определению И. Ильина), стремящегося вырваться из земного мрака, характерно и для возникшего в эти годы оперного замысла композитора по роману "Идиот" Ф. Достоевского³ (Достоевский, 1964б: 397). В образе князя Мышкина угадываются черты самого композитора.

Преобладающий тонус его ранних сочинений Асафьев характеризовал как состояние беспокойства, «от робкого волнения до судорожных усилий освободиться от сковывающей волю серо-черной мглы» (Достоевский, 1964а: 37). Правда и в раннем творчестве композитора присутствуют иные, противоположные свойства: в романсах на стихи Е. Баратынского – светлые образы и краски, мелодичность. И в дальнейшем, в одном времени соседствуют трагическая Третья симфония (по авторскому определению она есть "призыв к смерти") и светлая, легкая Симфониетта ля мажор. Так же, словно два разных взгляда на мир, стоят Пятая и Шестая симфонии: в одной все "звонит чистыми и светлыми мелодиями", почти идиллически спокойно, в другой все — напряженность, страдание.

³ С замыслом оперы по Достоевскому, Мясковский не расставался лет десять, но так и не воплотил его (первое обращение в истории музыки к роману этого писателя). «"Идиот" — всегда предстоит моему умственному взору, но смущает великость задачи» (Достоевский, 1964б: 397)

В самом начале первой мировой войны Н. Мясковский был мобилизован в саперные войска и попал на австрийский фронт. «Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений». — пишет Мясковский (Мясковский, 1964: 16). В письмах с фронта проскальзывают такие впечатления, как "угощение" артиллерийским огоньком, смерть и ранения работающих рядом саперов, ожидание расстрела. И все же физическое и нервное напряжение не заглушает творческую энергию. Вот одно неожиданное признание музыканта: «Война... повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей. Большинство моих музыкальных записей на фронте имело если не светлый, то всё же уж гораздо более "объективный" характер (многие темы потом вошли в Пятую симфонию, причем одна — запись русинской "колядки" под Львовом)» (Мясковский, 1964: 16).

После тяжелой контузии с передовых позиций Мясковского направляют на строительство морской крепости в Ревеле. В период февральской революции Николай Яковлевич остается в своем батальоне. В то время, когда солдаты нередко устраивали самосуд над офицерами, Мясковского же избирают в полковой комитет представлять солдатские интересы. Какое-то время после октября 1917 года Николай Яковлевич продолжает службу, его переводят в Морской генеральный штаб.

Как он воспринял революционные события? Прямых высказываний композитора на этот счет нет. Можно предположить, что в какой-то степени он разделял настроения русской интеллигенции после февральской рево - люции, стремившейся к переменам, желавшей парламента "как в Англии". Однако после Октября реальность оказалась иной. «Война оставила неизгладимый след, тяжело переносил Николай Яковлевич людские страдания и потери, — свидетельствует О.П. Ламм. — Но очутившись в тылу, в революционном Петрограде, он увидел вдруг вместо тех несчастных, погибающих на фронте, толпу озверевших...»⁴. В это время на Мясковского обрушиваются новые потери: смерть близкого фронтового друга, полкового врача Ревидцева, тётки, заменившей ему рано умершую мать, трагическая гибель отца. В прежние времена об истинной причине смерти отца компо - зитора не говорилось открыто. Во время гражданской войны, находясь в деревне, Яков Константинович Мясковский, бывший военный инженер, накинул свою генеральскую шинель. И был растерзан толпой, увидавшей человека в царской форме. По письмам его к сыну, можно понять, «каким необыкновенно светлым, гуманным был он. Одним из тех, кто воспитывал терпимость в отношениях между людьми. Неприятно, говорил он, к примеру, когда офицер плохо обращается с денщиком. Он

⁴ Воспоминания личного характера, в частности о гибели отца Мясковского, принадлежат Ольге Павловне Ламм. Она сообщила об этом страшном факте в интервью, взятом мной у неё для радиопередачи "Слово о Мясковском" (22 ноября 1991 года, к столетию со дня рождения композитора). (Автор, 1991)

же человек, обращайся с ним, как с человеком!»⁵. Приведём ещё одно высказывание отца, обращён - ное к сыну. Это своего рода программа духовного совершенствования, которую сын воплотил и в своей жизни. «Я ...стремлюсь не к искоренению недостатков, что едва ли возможно непосредственно, а к тому, чтобы они не мешали жить другим (а, следовательно, и мне); только такую свободу, заключающуюся в победе над собой, я признаю за свободой личности; ника - кой другой свободы — политической и т.п., о которой так много кричат с пафосом, я не признаю и ни в грош не ставлю, ибо все эти громкие свободы кончаются перестановкой свободных и несвободных, о таких свободах для себя больше всего кричат те, кто старается эксплуатировать и поработать себе других... Один только Христос ясно указал, в чем заключается свобода — это во владении человеком самим собой, *в победе над собой*. Ну вот попробуй и ты работать над собой в этом направлении и будешь свободным человеком».⁶

Одновременно с Четвертой симфонией (мрачно-напряженной, но со светлым концом) – и Пятой (лирико-эпической), Мясковский вынашивал замысел Шестой, в которой в полную меру выражено осмысление им произошедшего: трагедия Первой мировой войны, революционные события, ужасы гражданской войны и красного террора в России. Почувствовав перевес хаоса, агрессии, страданий и гибели людей, композитор выпустил *в жизнь* Пятую, способную внести гармонию, укрепить слушателей духовно. Мясковский, остро воспринимавший ужасы жизни, "был художником, ищущим тишины"⁷, "стремился к светлomu, полагая это основой и жизни, и творчества"⁸. Он глубоко таился, старался отодвинуть наиболее тяжелое, прорвавшееся в Шестой симфонии. Инстинктивно желая защитить свою душу от расспросов и допросов, словно оправдываясь, композитор говорил, что в симфонии сказались «какое-то интеллигентско-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происшедшей гражданской войны...». (Избр. Труды. Т. II. С. 16–17). Но на самом деле...

В Шестой симфонии присутствует скрытая программность, которая проявляется сквозь используемые цитаты. В финале этой масштабной эпопеи звучат темы двух песен французских буржуазной революции ("Carmagnole" и "ça ira"), автор симфонии использует их как символы революции (в контексте целого – символы обещаний светлого будущего). Но за ними следуют иные смысловые знаки – интонации

⁵ Из рассказа О.П. Ламм автору статьи.

⁶ Яков Константинович Мясковский сыну Николаю 25 сентября 1902. Письма Я.К. Мясковского Н.Я. Мясковскому. РГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 134.

⁷ Определение Б. В. Асафьева. (Николай Яковлевич Мясковский. Избранные труды, т. V. С. 124)

⁸ Это высказывание принадлежит Борису Чайковскому, обучавшемуся у Николая Яковлевича дипломный год в консерватории. (Из личной беседы с автором статьи.)

рыдания, старообрядческий духовный стих "О расставании Души с телом" и "Dies irae"). В первой редакции (которую стоит считать воплощением истинного авторского замысла) в репризе (в рондосонатой форме это вторая побочная тема по сонатной логике) введён хор, исполняющий духовный стих на старославянском языке. Шестая симфония – одно из немногих, а возможно, единственное сочинение, написанное вскоре после Октябрьских событий и гражданской войны (в 1923 году), которое (по воле автора!) заставляет задуматься над этическим вопросом – во имя чего?..

В 1918 году Мясковского переводят в Москву, через три года он демобилизуется и начинает работать в Московской консерватории в должности профессора композиции. Можно сказать, с этого времени Николай Яковлевич не только находится в центре музыкальных событий, он сам был такой центральной личностью, негромко, без помпы, оказавшей влияние на всю музыкальную жизнь страны. Он участвовал в первых музыкально-творческих группах: АСМе (Ассоциации современной музыки), затем «Коллективе композиторов» (переросшем позже в Союз советских композиторов, был избран в состав оргкомитета), Музсекторе Госиздата, входил в различные коллегии, жюри конкурсов, художественные советы (в том числе, в Коми - тет по делам искусств Наркомпроса, Комитет по Сталинским премиям). В журнале «Музыка» (под редакцией В. Держановского) было напечатано 114 статей композитора, посвящённых музыкальной жизни Петербурга, новинкам русской и западноевропейской музыки. В последнее десятилетие своей жизни Мясковский был членом редколлегии журнала «Советская музыка». В 1947 году он был избран депутатом Моссовета (от блока беспартийных).

Деятельность АСМа, как известно, противостояла РАПМу (Российская ассоциация пролетарских музыкантов), занимавшемуся классовым разбирательством, отвергавшему множество имен композиторов мирового уровня как чуждых пролетариату. Асмовцы же продолжала полноценную деятельность - ность в пропаганде лучшей музыки своего Отечества и Запада. Их заседания были посвящены знакомству с сочинениями П. Хиндемита, К. Шимановского, Б. Бартока, И. Стравинского. По приглашению АСМа нашу страну посетили А. Казелла, О. Респиги, Д. Мийо, А. Онеггер, П. Хиндемит, А. Берг, Б. Барток. АСМ инициировал постановки опер "Воццек" А. Берга, "Джонни наигрывает" Э. Кшенека, организацию концертов с сочинениями Г. Малера, А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, Э. Кшенека, П. Хиндемита, а также отечественных композиторов. Странно было бы, если б Мясковский остался в стороне.

Деятельность Ассоциации современной музыки была не лишена противоречий. И поэтому подчеркнем, что Мясковский, по нашему убеждению, представлял в ней наиболее здоровое течение, далекое от

призывов некоторых членов организации к самоценным технологическим исканиям. Не убоимся высоких слов — Мясковский был хранителем высокого искусства. (Не стоит, однако, представлять композитора неким ретроградом, не признающим новизны в искусстве.)

Авторитет Н. Мясковского как педагога Московский консерватории, где он работал на протяжении тридцати лет и воспитал около 80 студентов (а косвенно — почти всю московскую композиторскую школу), был непререкаем. «Мясковский — это устремления целого поколения русских музыкантов», — напишет спустя десять лет после смерти Николая Яковлевича Д. Шостакович. (Избр. труды. Т. 1. С. 6.)

Николай Яковлевич поражал всех необъятными знаниями музыкальной литературы и, естественно, считал необходимым такое знание для учащихся. Однако, чтобы не быть излишне назидательным, композитор говорил шутили - во: «Классику надо знать, чтобы случайно не сочинить то, что уже было написано». Современники Николая Яковлевича видели в нем главного арбитра в музыкальных делах. Все редакции издательств обращались к нему за консультациями, а сколько музыкантов могут считать себя также учениками Мясковского (как Прокофьев, с юношеских лет и до конца жизни Николая Яковлевича доверявший ему свои замыслы)!

Ученики Мясковского вспоминали, что педагог практически не правил их работы, а приводил примеры того, как бы в аналогичном случае сделали классики. Он не подавлял индивидуальности молодых, как бы невзначай задумывался над определённым фрагментом их сочинений, а интуиция должна была подсказать студенту, что здесь что-то не удалось.

На жизненную долю Николая Мясковского выпала ещё одна война, вторая мировая... В числе других музыкантов он был эвакуирован в Нальчик, затем в Тбилиси и Фрунзе. Композитор был удостоен высоких наград (орден Ленина; звание народного артиста СССР, три прижизненные Сталинские премии), однако, конец пути большого художника был более чем драматичен. Начавшийся в 20-е годы поход РАПМа против буржуазного наследия, против высоких академических жанров и подлинных национальных богатств возобновлялся еще не раз. Обвинение в "формалистических извращениях", антинародности было предъявлено в 1948 году крупным советским композиторам и персонально Мясковскому.⁹ Композитора отстранили от работы в Оргкомитете Союза композиторов, многие его сочинения, как слишком мрачные, были запрещены. Двадцать пятую симфонию нарекли "философскими бреднями, чуждыми рабочему классу. Особенно резкую критику получила кантата "Кремль ночью" за некую двусмысленность образа И. Сталина. При всей твердости духа, Николай Яковлевич был глубоко травмирован этим разгромом и, уходя из жизни, в полубреду

⁹ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере "Великая дружба" В. Мурадели от 10 февраля 1948 г.

возвращался к нему, называя "хулиганством". «Эмоция возмущения такими событиями, конечно, была у Николая Яковлевича, вспоминал Борис Чайковский. – Но он никогда не был мелочно раздраженным, обиженным. Его достоинство не позволяло ему быть таким». Мясковский не счел нужным выразить официально своё отношение к правительственной директиве, тем более покаяться, был, судя по всему, единственным композитором, не явившимся ни на одно (помимо первого) заседание по поводу обсуждения формализма в музыке. Своеобразным откликом на Постановление стало написание им Двадцать шестой симфонии на темы древнерусских знаменных распевов. Сочинение не только не прославляло счастливую советскую действительность (как было велено), оно не имело внешних точек соприкосновения с реальностью. Расшифрованные Виктором Беляевым с крюкового письма три напева – "Рождественский стих", "стих Грозного" и "Плач странствующего" – стали для автора необходимой духовной опорой: «Ты в печально время буди / Сохраняй мя, Боже!». Ох ти, горе мне / На чужей стороне! (слова из "Плача странствующего"). О какой же о душевной тяжести художника, переживающего столь позорную ситуацию в своём Отечестве, говорят эти строки, незримо присутствующие и неслышно пропеваемые автором. Современники не поняли это сочинение.

Любимым убежищем последних лет жизни стала для Мясковского Николина гора (дача Павла Александровича Ламма). Его всегда влекла природа, которую он тонко понимал. Увидев какую-нибудь неизвестную птицу, бабочку или цветок, он не успокаивался, пока не отыскивал их название. Николай Яковлевич был страстным, "профессиональным" грибником. Это неинтересно — находить грибы, случайно наталкиваясь на них, считал он. Надо знать, где они сейчас должны быть. Нагнется — а в руке гриб! Вечером композитор любил выйти на обрывистый берег Москва-реки, посмотреть на закат...

Мясковский проявлял исключительное внимание к творчеству своих коллег, за что снискал редкое, без примеси корысти, доверие. А как много времени занимали визитеры: приходили показать сочинение, за советом, за отзывом. Никому никогда не отказывалось.

Николай Яковлевич был человеком сильного характера, редким по цельности и этической чистоте. Такому человеку, сформировавшемуся в царской России, присягавшему в юности на верность государю (учась во втором кадетском корпусе), получившему множество кровавых ран в судьбе, было дано высокое смирение. От своей страны Мясковский не отстранялся и не мыслил свою жизнь в другом месте. «Обо всех его неприятностях мы узнавали не от него, а от друзей. Он все хранил в себе». (Избр. труды. Т. 1. С. 193) Даже в последние годы жизни неизлечимо больной Мясковский не сетовал на судьбу, не жаловался.

«Как настроение?» — подбадривал он учеников. Увидев хмурое лицо, замечал: «А белые облака на весеннем небе вам тоже не нравятся?».¹⁰

Вчитываясь в документы, слушая рассказы знавших его людей, понимаешь, какое огромное влияние оказал Мясковский на творческую атмосферу отечественной музыки. И не только как большой художник, но и как человек. Воздействие его личности и было самым притягательным. Без тени самодовольства, скромный и взыскательный художник обладал редкой духовной полнотой и теми личными качествами, которые выразились в лаконичной характеристике его современников — "художественная совесть нашей музыки". Мясковский был образцом человеческой, христианской совести. В письме к Асафьеву от 26 августа 1914 года читаем: «Как все-таки живы в человеке, даже будто бы в высших его классах, зверские, животные инстинкты. Ну, можно ли было здравому, интеллигентному человеку допустить войну между европейскими народами. Что-то атавистическое чувствуется... Как может грубый, животный акт убийства рождать повышенную духовную деятельность, не понимаю» (Ламм, 1989: 95).

После ареста в ноябре 1937 года музыковеда и композитора Н.С. Жилиева, Мясковский выступил в защиту арестованного. В это же время Николай Яковлевич и Рейнгольд Морицевич Глиэр обратились с письмом в правительство с просьбой о пересмотре дела арестованного Александра Мосолова. Разделить (а это означало – смягчить свою участь) негативные уничижительные оценки лучших авторов советской музыки, содержащиеся в Постановлении о формализме, для Мясковского было невозможно. Он открыто защищал С. Прокофьева, Г. Попова, В. Шебалина, Д. Шостаковича и А. Хачатуряна, называя *историческое* Постановление по борьбе с формализмом *истЕрическим*.

Николай Яковлевич Мясковский оставил великолепную школу композиции, благодаря которой в нашей культуре сохранился уровень подлинного мастерства. Назовём самых известных его учеников – В. Шебалин, Д. Кабалевский, А. Мосолов, Е. Голубев, В. Мурадели, Н. Пейко, А. Хачатурян, К. Хачатурян, А. Эшпай, Б. Чайковский.

«Нельзя сказать, чтобы кто-то продолжил линию творчества Мясковского буквально. Но его творчество было впитано многими. И все, что делал этот музыкант, повлияло на ход развития отечественной музыки»¹¹. В музыке мастера — такой певучей, родной, русской — живёт подлинное богатство и внутренняя свобода Духа, присущая отечественной культуре, неделимой на "дооктябрьскую" и "октябрьскую". Явление Мясковского – не из тех, что обрываются. И может быть, не сделавшись повседневным рационом сегодня, оно остается духовным ресурсом будущего.

Симфония как жанр в полной мере определяет творческое лицо Мясковского. Дело, однако, не в количестве (хотя двадцать семь

¹⁰ Из рассказа Б. Чайковского автору статьи.

¹¹ Из интервью автора статьи с Б. Чайковским.

симфоний — цифра внушительная в XX веке), а в способности звукоозерцания-обобщения-выражения высокого художественного уровня. В этом смысле Мясковский — прирожденный симфонист.

Симфонизм Мясковского представляет собой некое индивидуальное направление в музыке XX века. Тем более интересно, что выходит оно непосредственно из традиций. И преемственность осуществляется в прямом, позитивном виде — без резких скачков, сломов. Истоки музыкального строительства восходят, с одной стороны, к лирической драме П. Чайковского, с другой — к жанрово-эпическому миру кучкистов. Эти две линии русского симфонизма сходятся в музыке Мясковского в глубоко индивидуальной форме, обобщая и в определенной мере завершая целую эпоху отечественного классического искусства, но и давая начало новому — миру и стилю Мясковского. Суть творчества и жизни Николая Мясковского выражается точнее всего через понятие **человечность**. «Никто, как Мясковский, не выражает в своём творчестве этой идеи и никто, как он, мучительно её не переживает» (Глебов, 1925: 23).

Использованная литература:

- Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). О творческом пути Н. Мясковского // Н.Я. Мясковский: Собрание материалов в 2-х т. 2-е изд. М., 1964. Т. I. С. 23.
- Владислав Ходасевич; Сост. и подгот. текста В. Г. Перельмутера: под общ. ред. Н. А. Богомолова; Коммент. Е. М. Бенья М.: Сов. писатель, 1991. С. 80.
- Достоевский, 1964а. Собрание материалов в 2-х томах, 2-е изд. М., Т.1.
- Достоевский, 1964б. Идиот. Собрание материалов в 2-х томах, 2-е изд. М., Т.2.
- Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в 2-х томах, 2-е изд. М., 1964. Т. II, с.16.
- Автор. 1991. радиопередача "Слово о Мясковском" (22 ноября 1991 года, к столетию со дня рождения композитора)
- Н.Я. Мясковский. Письма Я.К. Мясковского Н.Я. Мясковскому. РГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 134.
- Николай Яковлевич Мясковский. Избранные труды, Т. I. С. 6.
- Николай Яковлевич Мясковский. Избранные труды, Т. II. С. 16-17.
- Николай Яковлевич Мясковский. Избранные труды, т. V. С. 124
- Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. С. 95.
- Игорь Глебов. Строительство современной истории // Современная музыка. 1925, № 8. С. 23.

РЕЗИМЕ

Николај Мјасковски је кључна личност руске музике прве половине двадесетог века, највећи симфониста у светским размерама. Стил Мјасковског не одбацује, већ развија традицију у дубоко јединственом облику. Порекло је лирска и психолошка драма П. Чајковског и епске традиције кучкиста. Синтеза ових редова ствара индивидуални стил композитора. У раним ауторовим радовима испољавају се својства симболизма и експресионизма, док у његовим зрелим делима доминира класични романтизам. Мјасковски је 30 година предавао

композицију на Московском конзерваторијуму. Био је најауторитативнија личност, која је утицала на сву руску музику. И не само као велики уметник, већ и као личност, ретка по интегритету и етичкој чистоти. Суштина дела и живота Николаја Мјасковског (који је преживео више од једног трагичног догађаја) најтачније је изражена кроз концепт човечанства, жеље за светлошћу. „Нико, као Мјасковски, не изражава ову идеју у свом делу, и нико је, као он, болно не доживљава“ (И. Глебов).

Кључне речи: Николај Мјасковски, највећи симфониста двадесетог века, најауторитативнији музичар и професор композиције, признати шеф московске школе композиције.

MUZIČARI U SJEVEROISTOČNOJ BOSNI U PERIODU OD 1878. DO 1941. GODINE

dr Miradet Zulić

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

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

UDK: 78.07

Pregledni naučni članak

Sažetak: U periodu od 1878. do 1941. godine u sjeveroistočnoj Bosni nisu postojale muzičke škole. Na razvoj muzičkog života u ovom periodu uticala su brojna pjevačka društva i razni instrumentalni ansambli. Najznačajnije osobe koje su dale veliki doprinos u njihovom radu su pojedinci koji su vremenom neopravdano potisnuti u zaborav. U radu se obrađuju podaci o horovođama, rukovodiocima instrumentalnih ansambala i vojnih orkestara, kao i o drugim muzičarima koji su u navedenom periodu djelovali u sjeveroistočnoj Bosni. Cilj rada je pronalaženje, prikupljanje i analiziranje podataka koji će rasvijetliti ulogu i značaj djelatnosti muzičara u sjeveroistočnoj Bosni u periodu od 1878. do 1941. godine.

Ključne riječi: Muzičari, sjeveroistočna Bosna, 1878–1941.

Uvod

U dosadašnjim istraživanjima muzičkog života u sjeveroistočnoj Bosni u periodu od 1878 do 1941. godine, navedena su imena brojnih muzičara koji su na razne načine učestvovali u razvoju muzičkog života u ovom periodu. Ti podaci su se uglavnom odnosili na djelatnost koju su imali samo u ovoj regiji. S obzirom da je dosta muzičara djelovalo van ove regije, ukazala se potreba za obradom podataka o njihovoj djelatnosti i drugim gradovima Bosne i Hercegovine. Iako je njihova djelatnost bila značajna, ipak, tokom 20. vijeka ta imena su nestajala i tonula u zaborav. Prilikom obavljanja zadataka istraživanja i izrade rada korištene su istorijska metoda, komparativna metoda, metoda analize i sinteze, induktivne metode prikupljanja podataka, metoda klasifikacije i metoda deskripcije.

Nastavnici muzičke kulture u školstvu

Nastavu muzičke kulture u osnovnim školama i gimnaziji u Tuzli (osnovana 1899.), koja je u ovom periodu bila jedina gimnazija u sjeveroistočnoj Bosni, većinom su izvodili učitelji koji su u toku svog obrazovanja učili svirati neki instrument. Osim izvođenja same nastave, ti nastavnici su vodili horove a u neki školama i instrumentalne ansamble. U prve dvije godine rada Gimnazije u Tuzli, predmet svjetsko pjevanje (kako se tada nazivao predmet) predavao je Josip Kačerovski.¹ Od 1902. do 1911. nastavu je zastupio Stjepan Župančić

¹ Podaci o mogućoj vezi Josipa Kačerovskog sa Bogomirom Kačerovskym koji je u periodu od 1898. do 1916. godine uspješno djelovao u Sarajevu, nisu pronađeni, iako ta mogućnost nije isključena.

da bi u školskoj 1911/12. nastavu preuzeo Vilim Gustav Brož. Poslije njegove smrti, nastavu predmeta svjetsko pjevanje preuzeo je Franjo Grudak.² (Monografija 1974)

Vilim Gustav Brož (1861–1915) je iz Češke prvo došao u Hrvatsku i tu počeo komponovati za tamburu, da bi početkom 20. vijeka došao u Bosnu i Hercegovinu. Prvo je djelovao u Travniku, zatim u Sarajevu, gdje je 1908. pokrenuo inicijativu za otvaranje privatne muzičke škole. Poslije toga se nastanio u Tuzli gdje je i umro 13. decembra 1915. godine. Pored rukovođenja orkestrima, mlade je podučavao muzici a značajan doprinos dao je komponujući valcere, polke i koračnice za tamburaške ansamble.

Iako je u Tuzli proveo kraći vremenski period, Vilim Gustav Brož je dao izuzetan doprinos u razvoju muzičkog života u Tuzli. Prema podacima i fotografiji objavljenoj u monografiji škole (1974: 105), u gimnazijskom tamburaškom ansamblu su bili zastupljeni sljedeći tamburaški instrumenti: bisernica (prim), brač (basprim), bugarija (kontra) i berde. Osim pedagoškog rada, Brož je bio izuzetno aktivan na polju komponovanja. Neke od kompozicija koje je napisao: *Pozdrav Travniku*, *U posavskoj šumi*, *Uspomena na Bledsko jezero*, *Bakine priče*, *U mislima*, *U šumi kraj Drine*, *Molitva mornara* – fantazija s varijacijama za brač solo i tamburaški orkestar, *Iz mog dnevnika*, *Pokladne vragolije*, *Dvije duše jedna misao* – fantazija za brač solo i tamburaški orkestar, *Uspomena na zlatni Prag*, kantata *Slava fra Grgi Martiću*, *Na te mislim ja*, *Ljubim te*, koncertni valceri – *Na valovih Jadranskog mora*, *U slatkoj sanji*, *Na obali Save*, polka *Vesela plesačica*, fantazija *San zaručnice*, *Banovac*. S obzirom da je Brož radio u Travniku, Sarajevu i Tuzli, teško je utvrditi koje je kompozicije u kojem gradu komponovao. Pretpostavlja se da je vjerovatno nekoliko kompozicija napisao u periodu dok je živio i radio u Tuzli. (Zulić, 2008: 33)

O Brožovoj uspješnosti pedagoškog rada govori i podatak da je i njegov učenik Nikifor Todić ostavio traga u tamburaškom muziciranju. Iako veoma mlad, i u tom periodu još uvijek učenik gimnazije, Todić je rukovodio tamburaškim ansamblom koji je djelovao pri Radničkom domu. Prisjećajući se tog perioda Todić je u Monografiji Gimnazije u Tuzli naveo: "Radi uveseljavanja svojih članova u vrijeme sijela, serenada i izleta, društvo je imalo svoj tamburaški zbor, kojim sam ja ravnao (...)"³

Do ovog perioda, u sjeveroistočnoj Bosni je djelovala samo Gimnazija u Tuzli, da bi 1919. osnovana i Gimnazija u Bijeljini. To je ujedno bila prva novoosnovana gimnazija u Bosni i Hercegovini nakon Prvog svjetskog rata.⁴ Ubrzo poslije osnivanja, u gimnaziji je osnovan đачki tamburaški orkestar.

² Vjerovatno se radi o Ferdinandu Grudaku o kojem će više govora biti na narednim stranama rada.

³ Todić, Nikifor, *Iz burnih dana đачke mladosti (1908–1918)*, u: *Monografija – 75 godina Gimnazije u Tuzli*, Tuzla: 1974: 283.

⁴ Prije otvaranja Gimnazije u Bijeljini, u Bosni i Hercegovini su postojale Prva muška gimnazija u Sarajevu (1879), Gimnazije: u Mostaru (1893), Banjoj Luci (1895), Tuzli (1899), Bihaću (1911) i od 1905. godine Druga gimnazija u Sarajevu.

Nije poznato kako su nabavljeni instrumenti za ovaj orkestar, ali se zna da je prvi rukovodilac orkestra bio Zijah Bulić.⁵ Zahvaljujući njemu, đaci su stekli osnovna potrebna znanja i osposobili se za notno muziciranje. Poslije njegovog odlaska iz Bijeljine, rad s orkestrom preuzeo je ruski emigrant Aleksandar Aleksandrovič. Pored djelovanja tamburaškog orkestra, osjećala se potreba osnivanja jednog hora. S obzirom da je ujedno bio i nastavnik pjevanja, pomenuti nastavnik je oformio đачki mješoviti hor koji je najčešće nastupao zajedno s tamburaškim orkestrom. Imajući u vidu činjenicu na nepostojanje muzičke škole, za učenike koji su pokazali interes, dodatno je organizovana i nastava sviranja na instrumentu. Ti učenici su postepeno uključivani u školski ansambl. Poslije nastavnika Aleksandroviča, horom je rukovodio Izidor Koh, a nedugo zatim 1923. hor i orkestar preuzima Stevan Krnić. Pod rukovodstvom nastavnika Krnića postizani su još zapaženiji rezultati i uspjesi. Pored djelovanja u školi, nastavnici muzike imali su odobrenje za izvođenje privatnih časova i privatnim licima, jer je to doprinosilo opštem muzičkom obrazovanju ostalog građanstva.

Tamburaški ansambl je djelovao i u tuzlanskoj gimnaziji nastavljajući tako tradiciju iz prethodnog perioda. Od 1921. do 1931. predmet pjevanje predavao je Nikola Mantulin a od 1931. Veljko Česarević.

Horovođe u pjevačkim društvima

Prvo pjevačko društvo osnovano u sjeveroistočnoj Bosni bilo je Donjo-tuzlansko⁶ srpsko crkveno pjevačko društvo, osnovano 1. marta 1886. godine. Deset godina od osnivanja društva u Tuzli, u Brčkom je 1896. osnovano Srpsko-pravoslavno crkveno pjevačko društvo "Vijenac". U Tuzli i Brčkom su se prije osnivanja društva redovno održavale svetosavske besjede. Međutim, prema dostupnim podacima, na besjedama održanim u Brčkom u većini slučajeva priređivale su se dramske predstave, za razliku od besjeda u Tuzli na kojima su nastupale grupe pjevača. Osim Brčkog i Tuzle, besjede su održavane i u Gradačcu.⁷ Tri godine kasnije, a trinaest godina od osnivanja prvog pjevačkog društva u ovom periodu, u susjednoj Bijeljini je osnovano Srpsko pjevačko društvo "Srbadija". Pored navedenog, ne treba izgubiti iz vida činjenicu o postojanju Srpskog crkvenog pjevačkog društva u Gračanici, čije djelovanje je dalo osnovni pečat kulturnom životu Gračanice i njene okoline.

Prvi horovođa tuzlanskog društva bio je Dragutin Hruza, društva "Vijenac" iz Brčkog učitelj Risto Misita, dok se pretpostavlja da je u Bijeljini prvi rukovodilac hora bio sveštenik Dragomir Ostojić. Tuzlanski hor je imao

⁵ Ovaj podatak se navodi u *Monografiji – Osamdeset godina bijeljinske gimnazije* (2000: 68), iako se u popisu nastavnika koji su radili od 1919. do 1929. navedenih u istoj monografiji na strani 317, kao nastavnika muzike spominje ime Esad Bulić.

⁶ U tom periodu se za Tuzlu koristio naziv Donja Tuzla a i danas postoji dio koji se zove Gornja Tuzla.

⁷ Dokumenti pohranjeni u Arhivu Hercegovačko-neretvanskog kantona.

dosta problema s dirigentima. Poslije Dragutina Hruze horom je rukovodio Emil Muža⁸ koji je uz kratke prekide bio dirigent hora od 6. marta 1887. do 1. septembra 1890. godine. U tim prekidima od po nekoliko mjeseci, horom su dirigovali Karel Matejka, Aleksandar Dozel i Franjo Volanski. U periodu od januara 1891. do septembra 1892. horom su dirigovali Nikola Kus i Leopold Mikula, da bi u naredne dvije godine horom dirigovao Lazar Bordoški. Poslije Bordoškog horom je veoma kratko rukovodio Kosta Lazarević pa se društvo ponovo suočilo s problemom dirigenta. Ubrzo je za novog dirigenta postavljen Ferdinand Grudak koji je u to vrijeme bio kapelnik Rudarske glazbe u Tuzli. Do avgusta 1900. horom su pored Grudaka, naizmjenično dirigovali još i Dušan Nikolić i Kamenko Tomić. O značaju problema koje je tuzlansko društvo imalo s dirigentima može se bolje uvidjeti iz podatka da je ovo društvo od osnivanja do 1900. promijenilo čak dvanaest horovođa.

Od avgusta 1900. rukovođenje horom preuzeo je Risto Misita koji je u prethodne četiri godine uspješno vodio hor društva u Brčkom. Njegov odlazak iz Brčkog, kao i odlazak aktivnog člana Vojislava Borića, uticao je na smanjenje aktivnosti hora u Brčkom a nasuprot tome doprinijeo uspješnom razvoju hora u Tuzli. Horom u Tuzli Risto Misita je rukovodio sve do juna 1904. godine. S obzirom da je tuzlansko društvo imalo problema sa čestim promjenama dirigenata, ovo je od osnivanja društva bilo prvi put da je u periodu od nekoliko godina hor djelovao pod istim rukovodstvom. To je uticalo i na brojnije nastupe i značajnije aktivnosti. Od navedenih dirigenata Donjo-tuzlanskog srpskog pjevačkog društva, čak pet rukovodilaca horom (Bordoški, Lazarević, Nikolić, Tomić i Misita) bili su učitelji u srpskoj školi u Tuzli. (Besarović, 1987: 63)

Po odlasku Riste Misite⁹ iz Tuzle horom je kratko vrijeme upravljao Prokopije Derikladić, da bi 1905. rukovođenje preuzeo Stevan Milčić. Nakon odlaska Stevana Milčića u vojsku septembra 1906., rukovođenje horom preuzeo je Jovan Travanj koji je horom rukovodio naredne dvije godine. Povratkom Stevana Milčića iz vojske (decembar 1908.), hor je konačno dobio stalnog dirigenta. U arhivi tuzlanskog društva sačuvani su precizni podaci o dirigentima hora u ovom periodu, za razliku od ostalih društava do čijih podataka je bilo veoma teško doći. Inače, o djelovanju tuzlanskog društva u početnim godinama iscrpno je pisao Risto Besarović. (1987: 57–82) Svoj tekst je bazirao na podacima iz Spomenice društva i dokumenata pohranjenih u Sarajevu. Ipak, i Besarović je u tom tekstu na strani 59. naveo da mu nije

⁸ Emil Muža je ulogu horovođe obavljao besplatno. Gimnaziju je završio u Novom Sadu a filozofiju u Beču. Iako je bio katoličke vjeroispovijesti, napisao je gramatiku srpsko-njemačkog jezika, objavljenu u Beču, koja je doživjela šest izdanja.

⁹ Risto Misita je bio prvi horovođa Srpskog crkvenog pjevačkog društva "Vijenac" u Brčkom i njime rukovodio četiri godine. Naredne četiri, također veoma uspješne godine (28. avgust 1900.–30. juni 1904.) rukovodio je horom Donjo-tuzlanskog srpskog crkvenog pjevačkog društva. Poslije toga je odselio u Prijedor gdje je također četiri godine vodio hor Srpskog pjevačkog društva "Vila".

poznato da li se u Tuzli nalaze pojedini dokumenti koji govore o djelovanju ovog društva.

Sve do 1911. i za bijeljinsko društvo također nisu pronađeni brojniji podaci. Te godine za rukovodioca hora u Bijeljini postavljen je Stevan Krnić, koji je muzičko obrazovanje stekao pohađajući Učiteljsku školu u Pakracu. Pored vođenja hora on je uredno vodio zabilješke o probama, nastupima i članovima hora. Rukopis tih bilješki pohranjen je u Muzeju Semberija u Bijeljini i iz njih se najbolje može steći uvid o djelovanju hora od 1911. godine. U njima se navodi da je Krnić pored vođenja horom u Bijeljini, u 1912. u jednom kraćem periodu od šest mjeseci vodio i hor društva "Vijenac" u Brčkom. Tada je horovođa "Vijenca" učitelj Milan Buturović bio bolestan pa ga je zamijenio Krnić. Prema Krnićevom mišljenju hor je bio kvalitetan a pretežno je izvodio kompozicije Stevana Mokranjca. Iz navedenih podataka može se konstatovati da su rukovodioci navedenih horova u Tuzli, Brčkom i Bijeljini, uz izuzetke kao što je bio Jovan Travanj,¹⁰ pretežno bili muzičari amateri.

U društvima u Tuzli i Bijeljini, kompozicije su se uvježbavale uz pratnju violine, a kada su se u tuzlanskom društvu dobrovoljnim prilozima članova društva prikupila sredstva, kupljen je harmonijum. U Bijeljini je Stevan Krnić ostao upamćen po svojoj violini od koje se nikada nije razdvajao. Violinu je dobio na poklon od oca povodom upisa u prvi razred učiteljske škole a ona se i danas nalazi u Muzeju Semberija u Bijeljini.

Nesporno je da su na djelatnost i repertoar pjevačkih društava najviše uticaja imali horovođe. Osim redovnih obaveza koje su imali kao horovođe, oni su imali i obavezu obučavanja članova društva. To se najbolje vidi iz Pravila Srpskog-pravoslavnog crkvenog pjevačkog društva "Vijenac" u Brčkom (1897: 9) u kojima se navodi: "Likovođa, koga na prijedlog postavi glavna skupština, obvezan je po učinjenom ugovoru da sudjelujuće članove vježba u notalnom crkvenom pjeniju, svjetskom pjevanju i sviranju; da pjesme sprema za besjedu (...)".

Pored horovođa koji su većinom imali porijeklo u ovim krajevima, nekoliko ih je bilo češkog porijekla. Ipak, njihov udio u razvoju horskog muziciranja u sjeveroistočnoj Bosni u ovom periodu bio je mnogo skromniji nego u Srbiji kao i bosanskohercegovačkim gradovima Sarajevu i Mostaru, gdje su u istom periodu češki muzičari ostavili neizbrisiv trag.¹¹

Iz navedenih podataka teško se može utvrditi kakva je u ovom periodu bila aktivnost horovođa i rukovodilaca ansambala u oblasti komponovanja. Primjetno je da je prvi horovođa Donjo-tuzlanskog srpskog crkvenog

¹⁰ Jovan Travanj (1874–1957) bio je kompozitor i horovođa. Muziku je učio u Zagrebu a kao nastavnik je radio u BiH i Srbiji. Rukovodio je horovima pjevačkih društva i komponovao crkvene i svjetovne kompozicije za muški i mješoviti hor, od kojih je štampana *Liturgija* 1933. i *I rukovet* 1934. godine. (MELZ 3, 1971: 597)

¹¹ U Sarajevu su djelovali Franjo Maćejovski i Jovan Paču a u Mostaru Rudolf Zamrzla, Hugo Doubek i Jovan Judl koji je u Mostaru boravio od 1902. do 1914. godine.

pjevačkog društva Dragutin Hruza bio aktivan u tom pogledu, iako je horom društva rukovodio samo jednu godinu. Već na prvom nastupu pjevačkog društva izvedene su njegove kompozicije *Kad se sjetim* i *Tajna ljubav*.

Deset godina od osnivanja Donjo-tuzlanskog srpskog crkvenog pjevačkog društva, u Tuzli je osnovano i Hrvatsko pjevačko društvo. Iako se društvo zvalo Narodno pjevačko društvo, društvo je osnovano na konfesionalnoj osnovi. Do kraja 19. vijeka, na prostoru sjeveroistočne Bosne, osim navedenog društva, nije oformljeno nijedno drugo hrvatsko pjevačko društvo. Tek početkom 19. vijeka u Brčkom je 1903. osnovano Hrvatsko pjevačko i tamburaško društvo "Hrvat".

Prvi horovođa tuzlanskog društva bio je Alojz Ričl. Prema podacima iz *Muzičke enciklopedije I* (1971: 231) horom u Tuzli je dirigovao i Ivan Vincetić, dok za dirigente društva iz Brčkog podaci nisu pronađeni. S obzirom da je osnivač društva u Brčkom Mirko Kudrenjaček pored svoje profesije imao široku kulturu, svestrano obrazovanje, te da je bio i muzički obrazovan, može postojati pretpostavka da je bio aktivan i u rukovođenju horom. Broj članova pjevačkih društava je varirao, a prema fotografiji Narodnog pjevačkog društva "Majeвица" iz 1901. hor je brojao četrdeset pet članova, što za ovaj period predstavlja impozantan broj.

Za razliku od srpskog i hrvatskog stanovništva, muslimansko stanovništvo je nešto kasnije osnivalo svoja društva. U Gračanici se 1902. muslimansko stanovništvo udružilo u Islamsku čitaonicu pri kojoj je djelovala horska sekcija a naredne godine u Tuzli je osnovano Muslimansko društvo "Gajret". Pored društava osnovanih od domicilnog stanovništva, pjevačke skupine djelovale su i pri udruženjima "Český kroužek" (Češki kružok), osnovanih 1891. u Tuzli a nekoliko godina kasnije i u Doboju.

Neposredno pred rat, horovođa Donjo-tuzlanskog srpskog crkvenog pjevačkog društva se zbog svojih profesionalnih razloga preselio u Hrvatsku,¹² a po povratku u Tuzlu 1919. kao istaknuti član društva odmah se uključio u aktivnosti oko ponovnog formiranja pjevačkog društva. Društvo je u 1920. promijenilo naziv u Srpsko pjevačko društvo "Njeguš". Prema biografskim podacima pohranjenim u Muzeju Semberija u Bijeljini, prijeratni rukovodilac Srpskog pjevačkog društva "Srbadija" iz Bijeljine Stevan Krnić u Bijeljini se vratio 1. septembra 1921. godine. Odmah po dolasku u Bijeljini pokrenuo je aktivnosti oko ponovnog formiranja hora.

Ako su u prethodnom periodu društva u Tuzli i Bijeljini imala velikih problema oko dirigenata, naročito tuzlansko društvo, onda se za period između dva svjetska rata za oba društva može konstatovati da je bio izuzetno stabilan. Naime, horom tuzlanskog društva cijeli period rukovodio je Stevan Milčić. Pored činjenice da je radio sa puno volje i entuzijazma, on je sve svoje obaveze u društvu radio besplatno. Pored Milčića, od 1. januara 1932. društvo je angažovalo još jednog horovođu Veljka Česarevića. Na taj način još više je unaprijeđen i kvalitet hora jer je Česarević preuzeo rad na svjetovnim

¹² Stevan Milčić je po profesiji bio advokat.

kompozicijama, dok je Milčić zadržao rad sa crkvenim kompozicijama. To je trajalo do 23. aprila 1935. kada je Česarević napustio društvo.

Slično kao i u tuzlanskom društvu, horom bijeljinskog društva cijeli period predano je rukovodio samo jedan dirigent, Stevan Krnić. Svakako da su oba društva u svojim dirigentima imali najveći podsticaj za kvalitetan i dugotrajan rad. Iako nisu bili tako školovani muzičari, kao dirigenti koji su u istom periodu vodili pjevačka društva u Sarajevu i Banjoj Luci, njihovim dolaskom nastala je nova era u radu i poletu oba hora, a repertoar se kvantitativno i kvalitativno znatno proširio. Pored toga, Krnić je iza sebe u rukopisu ostavio svoju biografiju iz koje se može dobiti djelimičan uvid u djelovanje hora "Srbadija", dok je Milčić objedinio i sačuvao arhivu "Njeguša".

Poslije Drugog svjetskog rata svoju djelatnost su obnovila i hrvatska pjevačka društva "Majevisa" u Tuzli, "Zvonimir" u Doboju i "Hrvat" u Brčkom. Pored navedenih društava, u Bijeljini je djelovao Crkveni zbor Rimokatoličke crkve. Hrvatskim pjevačkim društvom "Zvonimir" rukovodila je učiteljica Ogrizek (ime nepoznato), dok je društvom "Majevisa" iz Tuzle rukovodilo više dirigenata. Precizni podaci o vremenu njihove djelatnosti nisu pronađeni već se analiza može izvršiti prema sačuvanim fotografijama društva. Naime, u privatnim arhivama bivših članova društva (ili kod njihovih potomaka) sačuvano je nekoliko fotografija na osnovu kojih se može imati uvid o broju članova kao i o dirigentima društva.¹³ Hor "Majevice" bio je mješoviti, a njegova brojnost bila je zaista impozantna. Na svakoj od ovih fotografija hor je imao preko pedeset članova.

Na osnovu fotografije iz 1926. može se utvrditi da je dirigent društva u ovom periodu bio Anto Dujmušić, dok se prema podacima sa fotografije iz 1933. navodi da je dirigent društva bio Viktor Pravdić. Iz ove godine sačuvane su još dvije fotografije od kojih je druga načinjena 10. decembra 1933. godine. Na ovim fotografijama dirigent društva bio je Tihomil Vidošić. Postoji pretpostavka da je rukovodilac hora Viktor Pravdić svoju djelatnost vjerovatno obavljao u prvim mjesecima 1933. jer je u istom periodu Tihomil Vidošić vodio muški hor Muslimanskog društva "Gajret". U većini slučajeva, dirigenti hrvatskih pjevačkih društava bili su amateri, zaljubljenici horskog pjevanja. Naravno, izuzetak je bio Tihomil Vidošić po kome se društvo "Majevisa" može svrstati među rijetke u kojima je dirigentsku djelatnost obavljao tako stručno obrazovan muzičar.

Podaci o postojanju i djelovanju muslimanskih društava u ovom periodu pronađeni su jedino za grad Tuzlu i veoma malo za Gračanicu. Prema tim podacima najizraženiji rad u Tuzli imalo je društvo "Gajret". Društvo je djelovalo od 1920. do 1941. sa ciljem pomaganja siromašnim đacima i studentima u školovanju. Pored ovog društva, u Tuzli je 1929. formirano Muslimansko društvo pod nazivom "Narodna uzdanica" a 1936. i Muslimansko kulturno društvo "Bosna". Prema podacima iz tridesetih godina, horom društva "Gajret" je dirigovao Tihomil Vidošić. Poslije odlaska

¹³ Fotografije su objavljene u *Tuzlanskom vremeplovu I, II, III*, Dragiše Trifkovića.

Tihomila Vidošića iz Tuzle, rukovođenje horom preuzeo je Veljko Česarević.¹⁴ Sa svojim kvalitetnim radom Česarević je već bio dobro poznat, pa se može konstatovati da je hor "Gajreta" u ovom periodu imao kvalitetne dirigente. Od 1937. do 1941. horovođa društva "Narodna uzdanica" bio je Ibrahim Insanić koji je radio kao bankovni činovnik. Istovremeno je, kao iskusan violinista bio rukovodilac muzičke sekcije.

U Bijeljini je u ovom periodu djelovao i hor Sreskog učiteljskog društva kojeg je oformio i vodio predsjednik društva Stevan Krnić. Osim mješovitog hora, pri društvu je djelovao i ženski hor učiteljskog društva. Iz programa zajedničkog koncerta oba hora, vidljivo je da su kao klavirska pratnja na koncertu nastupili M. Hold i N. Lodiženski.

Rukovodioci instrumentalnih ansambala

Tamburaški ansambli su najčešće djelovali pri pjevačkim društvima. Zanimljivo je da je prema podacima iz arhivskih dokumenata, tamburaški ansambl Donjo-tuzlanskog srpskog crkvenog pjevačkog društva, više od godinu dana nastupao bez dirigenta. Tek na sjednici društva održanoj 8. februara 1899. za rukovodioca orkestra postavljen je Lazo M. Blagojević, koji je u društvu bio blagajnik. Prema pronađenim podacima, tamburaški ansambl koji je djelovao pri ovom društvu bio je jedini oformljeni tamburaški ansambl u sjeveroistočnoj Bosni krajem 20. vijeka. Djelatnost Naobrazbenog kluba do 1911. usko je povezana uz ime Alekse Cvjetinovića, književnika, dramaturga i muzičara koji je vodio tamburaški orkestar kao i kulturnu aktivnost kluba. (Ferović, 1991: 32) Inače, Cvjetinović je književnim stvaralaštvom i životom pripadao radničkom pokretu i borbi za ideale radničke klase.

Pored pjevačkih društava i tamburaških ansambala, veliki značaj u razvoju muzičkog obrazovanja i muzičke kulture u sjeveroistočnoj Bosni u ovom periodu imali su i limeni duvački orkestri. Ovi orkestri su u narodu popularno nazivani 'Limena glazba' ili 'Blech muzika'. Prvi takav ansambl oformljen je pri rudniku uglja u Kreki.¹⁵ Prema podacima iz Arhiva

¹⁴ Veljko Česarević (12.03.1888.–12.03.1941.) godine u Tuzli. O njegovoj muzičkoj naobrazbi nisu zabilježeni podaci. Izuzetnu aktivnost u muzičkom životu iskazao je vodeći brojne horove u Tuzli. Vjerovatno je jedini horovođa u Tuzli u ovom periodu koji je rukovodio tolikim brojem horova: Srpskog pjevačkog društva "Njeguš", Muslimanskih pjevačkih društava "Gajret" i "Bosna", Gradskog pjevačkog društva "Mladost" te nekoliko horova u Tuzlanskoj gimnaziji. Za mješoviti hor je komponovao kompozicije *Plava grobnica*, na tekst Milutina Bojića, zatim *Plačem već tri dana* kao i još mnogo manjih horskih kompozicija i solo pjesama. Kompozicije su uglavnom bazirane na bosanskom folkloru. Do kraja života je ostao pristalica bratske saradnje Muslimana, Srba i Hrvata. Umro je u Tuzli na svoj pedeset i treći rođendan 12. marta 1941. a ispraćen je kako je to i zaslužio. Međutim, njegovo ime je veoma brzo zaboravljeno na što je vjerovatno uticao i Drugi svjetski rat koji je počeo ubrzo poslije njegove smrti. (Trifković, 1990: 112).

¹⁵ Kreka je u tom periodu bilo mjesto pored Donje Tuzle dok je danas to dio grada Tuzle.

Tuzlanskog kantona Rudarska glazba je 19. juna 1894. nastupila zajedno sa Donjo-tuzlanskim srpskim crkvenim pjevačkim društvom. Zasluge za ovaj nastup pripadaju Ferdinandu Grudaku, koji je u ovom periodu bio kapelnik limene glazbe i horovođa pjevačkog društva. Poslije Grudaka, limenom glazbom je rukovodio član orkestra trubač Kralik, čije je ime kao i period rukovođenja ostalo nepoznato. Kao i u prethodnom periodu, tamburaški ansambli su najčešće osnivani pri pjevačkim društvima ali su djelovali i manji tamburaški ansambli.

U mnogim društvima su razmišljali o razvoju tamburaškog muziciranja, pa su u nekoliko ansambala pokrenuti tečajevi sviranja na tamburicama. Muzičari koji su ostavili značajniji trag u tamburaškom muziciranju su Ahmet Dervišević u Brčkom, Omer Baralić u Gornjoj Tuzli, Alojz Francek u tuzlanskom ansamblu "Bajazo" a u tuzlanskom Radničkom sportskom društvu "Sloboda" organizator muzičke sekcije bio je Leonard Banker. Pored njega, razvoju tamburaškog ansambla doprinio je i August Mot. Sredinom tridesetih godina orkestrom je rukovodio Miško Katušić, da bi krajem tridesetih godina tu ulogu preuzeo Đuro Baček. (Monografija, 1989: 260)

Najviše zasluga u postojanju i djelovanju limenih davačkih orkestara, kao i obrazovanju mlađih članova, svakako pripada rukovodiocima limenih glazbi. Prvi dirigent i učitelj mlađeg naraštaja u Sokolskoj glazbi u Tuzli bio je Marko Banfić, da bi poslije njega dužnost dirigenta preuzeo Vaclav Moravek. U Sokolskoj glazbi u Doboju kapelnici orkestara su se mijenjali nešto češće. Prvi dirigent bio je klarinetista Anton Skutar, da bi naredne tri godine orkestrom rukovodio trubač Josip Lukačević. Poslije njega dvije godine orkestrom je rukovodio klarinetista Hinko Lemberger a zatim je tu dužnost preuzeo Đorđe Damjanović. U orkestru je bilo dobrih muzičara a među istaknutijim članovima društva bio je Miloš Krapin, vrstan flautista, violinista i klavirista. Rukovodilac glazbe u Brčkom bio je Anto Astaloš, dok su Hrvatskom glazbom u Tuzli rukovodili vojni muzičari Ivan Ravnihar i češki doseljenik Ferdinand Linhart.¹⁶ Obojica su u vremenu rukovođenja Hrvatskom glazbom bili dirigenti Vojnog orkestra. Inače, Hrvatska glazba djelovala je do 1941. godine.

Osim finansija, limena glazba Dobrovoljnog vatrogasnog društva u Tuzli imala je problema i oko angažovanja rukovodioca glazbe. Poslije svih nedaća, za rukovodioca glazbe postavljen je Ferdo Milkočević.¹⁷ Pod njegovim

¹⁶ Ferdinand Linhart (1900. Češka Třebova – 1966. Sarajevo) do Drugog svjetskog rata je djelovao u Tuzli a nakon rata bio kapelnik u Sarajevu.

¹⁷ Ferdo Milkočević (1906–1967) je prije Drugog svjetskog rata vodio duhačke orkestre a u ratu je također bio kapelnik. Iz Tuzle u Banja Luku premješten je 1945. godine. Od 1950. najprije je bio sekretar u Muzičkoj školi a zatim nastavnik za violinu i tubu. Veoma kratko, školske 1959/60. bio je i direktor Muzičke škole u Banjoj Luci. Kao svestran instrumentalista, u Gradskom orkestru je svirao violu a bio je i član Pozorišnog operetnog ansambla u Banjoj Luci. Prvobitno je formirao Limeni vatrogasni orkestar a kasnije i Gradski limeni orkestar. Penzionisan je krajem školske 1963/64. godine. (Kulundžija, Radmila. (2004: 369). *Godine s pjesmom, Muzička*

rukovodstvom orkestar je uz kvalitetan rad, nastupao na raznim priredbama, svečanostima i proslavama. Kao i u mnogim drugim limenim glazbama, rukovodilac orkestra je držao časove te na taj način obučavao mlađi naraštaj i pripremao ih za orkestar. U periodu do 1941. napravljeno je nekoliko fotografija orkestra između kojih su i dvije fotografije iz 1933. i 1934. godine.

Osim pjevačkih društava, tamburaških i limenih duhačkih ansambala, značajnu ulogu u razvoju muzičkog života u Tuzli u ovom periodu imao je Vojni orkestar Tuzlanskog garnizona. Orkestar je formiran poslije Prvog svjetskog rata. Članovi orkestra su bili školovani muzičari a većina ih je bila porijeklom iz Češke. Prema fotografiji orkestra iz 1925. orkestar je po svom instrumentalnom sastavu djelovao kao kamerni simfonijski orkestar a dirigent orkestra je bio Jaroslav Kudera.¹⁸

Od 1930. do kraja 1933. orkestrom je dirigovao Tihomil Vidošić.¹⁹ Iako veoma mlad, Vidošić je već imao određeno iskustvo kao pomoćni dirigent u Zagrebu. Međutim, u Tuzli je dobio veliku priliku za samostalnijim radom. Održavani su koncerti, nastupi a najznačajniji su održani 1933. godine. Vidošić je u tom periodu rukovodio horovima Muslimanskog društva "Gajret" i Hrvatskog pjevačkog društva "Majeveca". Poslije Vidošića, rukovođenje orkestrom preuzeo je Ivan Ravnihar.²⁰ Kao i njegovi prethodnici, veoma uspješno je rukovodio orkestrom. Pod njegovim rukovodstvom desile su se i određene promjene. Naime, pored muzičara u orkestru koji su bili vojni službenici, postepeno su se uključivali i muzičari građani Tuzle, koji nisu bili u vojnoj službi. Iako je po osnivanju i funkciji bio isključivo vojni orkestar, uključivanjem građana u njegov rad ovaj orkestar je dobio oblik gradskog orkestra. Od građana u njemu su svirali violinisti: Karlo Dušek, Vladimir Cerić, Rajko Peleš, Otto Fridman, Bogdan Jovanović, Nebojša Miličić, Nikola Mantulin te čelisti Mićo Mihalić i Ema Kulović.

Od ostalih manjih ansambala koji su djelovali u ovom periodu, čak dva su djelovala pri društvu "Česká beseda" u Tuzli. Jedan je bio osmočlani instrumentalni ansambl, čiji članovi su bili češki vojni muzičari trenutno na

škola "Vlado Milošević" Banja Luka 1934–2004. Banja Luka: Muzička škola "Vlado Milošević" Banja Luka.)

¹⁸ Prošavši Rusiju, Perziju i Tursku, Jaroslav Kudera se poslije Prvog svjetskog rata nastanio u Tuzli. Kraći period djelovao je i u Bjelovaru (Hrvatska).

¹⁹ Tihomil Vidošić (1902–1973) je djelovao kao kompozitor i dirigent. Studirao je orgulje i kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, gdje je do dolaska u Tuzlu radio kao pomoćni dirigent. U Tuzli je pored Vojnog orkestra rukovodio horovima Muslimanskog pjevačkog društva "Gajret" i Hrvatskog pjevačkog društva "Majeveca". Od decembra 1934. do 1941. djelovao je u Mostaru a poslije toga u Zagrebu. Komponovao je orkestarske kompozicije, nekoliko opera i baleta, zatim djela za kamerne sastave kao i za solo instrumente. MELZ 3, 1971: 662.

²⁰ Ivan Ravnihar (1908. Slovenija – 1967. Tuzla) se školovao u Ljubljani. U Tuzlu je došao tridesetih godina i radio do 1966. godine.

službi u Vojnom orkestru. Ansamblom je rukovodio Jaroslav Koutecky.²¹ Pored hora i ansambla pri društvu je djelovao i kvartet u sastavu: Karlo Dušek – violina, Jaroslav Kraupner – violončelo,²² Vladimir Cerić – mandolina i Bogumil Dušek – kontrabas. Jedan od zaslužnih Čeha za njegovanje muzičke kulture u Tuzli bio je Karel (Karlo) Dušek a pored njega i njegov brat Bogumil Dušek.²³ Obojica su bili izvrsni slastičarski majstori i vrlo dobri muzičari-amateri. Članovi društva "Češka beseda" bili su veoma aktivni u muzičkom životu Tuzle, nastupali su na raznim priredbama, svečanostima i koncertima.

Poslije 1918. u Tuzli su djelovala tri bioskopa: Dinli (ranije Koloseum otvoren još 1912.), Stokanović (u Hotelu Bristol) i Školsko kino u gimnaziji. Nešto kasnije je i u zgradi Hrvatskog doma otvoreno Kino Lemezović. S obzirom na izraženu konkurenciju, vlasnica Kina Dinli angažovala je muzičare koji su svirali za vrijeme predstave. Ansambl je nastupao kao Kino kvartet. Kroz sastav je prošlo mnogo muzičara među kojima su: violinisti Bogdan Jovanović, Nikola Mantulin, Vladimir Cerić, Karlo Dušek, klaviristi Mikula mlađi, Hermina Hirše te čelista Mićo Mihalić.

Zaključak

U periodu od 1878. do 1941. godine u sjeveroistočnoj Bosni nisu postojale muzičke škole već se muzika učila u osnovnim školama i gimnazijama. Uprkos tome, muzički život je bio aktivan i sadržajan. Nosioci muzičkog života su bili pjevačka društva i instrumentalni ansambli a za njihov uspješan rad zaslužni su njihovi rukovodioci. Za razliku od perioda do 1914. godine, kada su najčešće djelovali muzičari amateri, u međuratnom periodu je primjetno angažovanje muzički obrazovanih muzičara pa u pojedinim slučajevima i akademskih muzičara. Vremenom, njihova imena i zasluge potisnute su u zaborav, pa je bilo potrebno da se kroz podsjećanje na njihovu djelatnost ujedno podsjetimo i na njihov doprinos u razvoju muzičkog života u sjeveroistočnoj Bosni. Mnogi od navedenih muzičara su djelovali i poslije 1941. godine. Povezivanjem informacija o njihovoj djelatnosti u različitim regijama i vremenskim periodima sadržajnije se može sagledati njihova djelatnost i doprinos razvoju muzičkog života u ovom periodu.

²¹ Prije dolaska u Tuzlu, Jaroslav Koutecky je bio vojni kapelnik dvorskog kraljevskog orkestra u Albaniji. Poslije Drugog svjetskog rata radio je u Državnoj nižoj muzičkoj školi u Tuzli a vodio je i školski orkestar.

²² Jaroslav Kraupner (1900. Češka – 1945. Beograd). Kao odličan violončelista bio je član kvarteta, a pored muzike bavio se fotografijom, motoristikom i drugim zanatskim umjećima.

²³ Karlo Dušek je rođen 1902. u Češkoj (Visoke Myto) a u Tuzlu je doselio 1924. godine. Bio je jedan od pokretača osnivanja Državne niže muzičke škole u Tuzli 1949. godine.

Njegov brat Bogumil Dušek rođen je 1900. u istom mjestu a u Tuzlu je doselio 1931. godine. Bio je graditelj violina, violončela, kontrabasa i gitara.

Korišćena literatura

- Arhiv Bosne i Hercegovine u Sarajevu. *Srpsko pjevačko društvo "Njeguš" u Tuzli*. signatura – Društva 5 39. Tuzla.
- Arhiv Muzeja Semberija u Bijeljini. *Biografija Stevana Krnića*. rukopis (bez signature).
- Arhiv Tuzlanskog kantona. *Srpsko pjevačko društvo "Njeguš" u Tuzli*. sig. SPD "Njeguš" DT.
- Besarović, Risto. (1987.) *Iz kulturne prošlosti Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu - Muzička akademija.
- Ferović, Selma. (1991). *Teorija i praksa muzičkog obrazovanja u BiH*. Sarajevo: IDP Udžbenici, priručnici i didaktička sredstava.
- Grabčanović, Mustafa. (2006). *Bijeljina i Bijeljinci*. Bijeljina: BZK Preporod BiH – BZK Preporod Bijeljina.
- Monografija – Osamdeset godina bijeljinske gimnazije (1919–1999)* (ur. Babić, Mirko). (2000). Bijeljina: Gimnazija "Filip Višnjić" Bijeljina.
- Monografija – RSD "Sloboda" 1919–1989*. (1989). Tuzla: RSD "Sloboda" i IGTR "Univerzal" Tuzla.
- Monografija – Sedamdeset pet godina tuzlanske gimnazije*. (1974). (ur. Petrović, Zvonko). Tuzla: Gimnazija u Tuzli.
- Monografija – Nova iskra na starom ognjištu*. (2001). Brčko: Srpsko prosvjetno i kulturno društvo "Prosvjeta" Brčko.
- Monografija – Šezdeset godina gimnazije Filip Višnjić u Bijeljini (1919–1979)* (ur. Petrović, Slobodan). (1979). Bijeljina: Gimnazija "Filip Višnjić" u Bijeljini.
- Muzička enciklopedija I, II, III*. (MELZ). (1971). (ur. Kovačević, Krešimir). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Petrović, Slobodan. (2002). *Korzo stare Bijeljine (građa za monografiju grada)*. Bijeljina: Narodna bibiloteka "Filip Višnjić" Bijeljina.
- Trifković, Dragiša. (1981). *Tuzlanski vremeplov I*. Beograd: Pres kliping.
- Trifković, Dragiša. (1983). *Tuzlanski vremeplov II*. Beograd: Pres kliping.
- Trifković, Dragiša. (1988). *Tuzlanski vremeplov III*. Tuzla: Grafičar.
- Trifković, Dragiša. (1990). *Tuzlanski vremeplov IV*. Tuzla: Grafičar.
- Trifković, Dragiša. (1997). *Tuzlanski vremeplov V*. Tuzla: Grafocoop.
- Zulić, Miradet. (2008). *Muzički život u sjeveroistočnoj Bosni (1878–1992)*. doktorska disertacija (rpk.). Sarajevo: Muzička akademija.

SUMMARY

MUSICIANS IN NORTHEASTERN BOSNIA IN THE PERIOD FROM 1878 TO 1941

PhD Miradet Zulić

Summary: In the period from 1878 to 1941, there were no music schools in northeastern Bosnia. The development of musical life in this period was influenced by numerous singing societies and various instrumental ensembles. The most significant people who made a great contribution to their work are individuals who were

unjustifiably forgotten over time. The paper deals with data on choirmasters, leaders of instrumental ensembles and military orchestras, as well as on other musicians who worked in northeastern Bosnia during the mentioned period. The aim of the work is to find, collect and analyze data that will shed light on the role and importance of the activities of musicians in northeastern Bosnia in the period from 1878 to 1941.

Keywords: Musicians, northeastern Bosnia, 1878–1941.

ПРОЈЕКАТ ЖЕНЕ У МУЗИЦИ И ЗНАЧАЈ СТВАРАЛАШТВА БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКЕ КОМПОЗИТОРКЕ ВАЛЕНТИНЕ ДУТИНЕ ИЗ УГЛА РИЈЕТКОГ ЖЕНСКОГ КОМПОЗИТОРСКОГ СТВАРАЛАШТВА У БИХ

др Весна Дамљановић
мр Ивана Церовић
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
Катедра за теоријску наставу
ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.07 Дутина, В.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Композиције „Босанска свита“ и Концертна парафраза на тему „Роса паде на ливаде“ за клавир соло босанскохерцеговачке композиторке Валентине Дутине представљају изузетно важан дио концертног програма пројекта „Жене у музици“ који, у свом музичком сегменту, тежи ка обједињењу суштински важних компоненти умјетничког битисања – умјетничке размјене и сарадње са намјером промоције свих сегмената женског музичког израза – умјетничког, умјетничко-истраживачког и научног. Овај рад, као умјетничко-истраживачки допринос пројекту „Жене у музици“, покушаће да укаже на значај композиторског стваралаштва Валентине Дутине, на немјерљив допринос њене умјетничке и академске личности уопште, али и посматрано из угла драгоцјених али ријетких жена у својој професији – композиторки.

Кључне ријечи: Валентина Дутина, Жене у музици, Босанска свита

Питање женског присуства, стваралаштва, извођаштва, утицаја и уопште активизма на музичкој умјетничкој сцени представља важан истраживачки задатак, коме се, посматрано и историјски, али и кроз новије научне праксе, не приступа на адекватан начин. Истраживачки приступ женском умјетничком изразу, који ће се спроводити у оквиру пројекта *Жене у музици* посљедишно би требало да допринесе сагледавању улоге и мјеста жена као учесница, разумијевању стратегија женског руковођења и проблематика какве представљају измјене и процеси измјена тих стратегија имајући у виду доминантне родне институционалне, културолошке и умјетничко-политичке режиме. На предочени начин постављено, иако су жене заступљеније у музичкој педагогији, у музичком извођаштву и научним областима та заступљеност драстично опада, док је женски композиторски израз чист раритет, поготово на нашем поднебљу, регионално посматрано. Промоција регионалног женског композиторског стваралаштва, удружено са женским извођаштвом и женском научно, односно умјетничко-истраживачком дјелатношћу, са тенденцијом даљег ширења и умрежавања, је суштина овог пројекта.

Идејни творац пројекта *Жене у музици* је црногорска пијанисткиња др ум. Весна Дамљановић која је око своје идеје успјела да окупи истакнуте жене са музичке умјетничке и научне сцене из земаља региона

и Европе. Како је већ наведено, пројекат је осмишљен са циљем промоције нове женске музике, која се остваривала, и даље се остварује, путем концертних промоција, медијских промоција, јавних предавања и истраживачке праксе, са намјером даљег ширења идеје, утицаја и дјелатности. Концертни програм осмишљен је руковођен личним афинитетом пијанисткиње Дамљановић, те су се на репертоару наша дјела истакнутих композиторки из земље у којој је Дамљановић рођена – Црна Гора, Татјана Прелевић (1963)¹: *Звуци тишине*; земље у којој тренутно живи – Србија, Исидора Жебељан (1967–2020): *Сет клавирских минијатура (Умбра, Руски Вергл, Дарк Велвет и Сарабанда)*; и земље у којој је била сарадничко-педагошки ангажована – Босна и Херцеговина, Валентина Дутина (1966): *Босанска Свита и Концертна парафраза на народну тему Роса паде на ливаде*. О озбиљности у промишљању везаном за концепт пројекта *Жене у музици*, који почива на идеји промоције нове женске музике, посебно у вези са концертним репертоаром, говори и чињеница да је он и настајао циљано, адаптацијом постојећих и писањем нових дјела за сами пројекат, о чему ће бити ријечи касније. Дакле, препознавањем и удруживањем умјетничких сензибилитета и ауторства, односно, умјетничким умрежавањем и заједничким радом за умјетнички, виши, циљ промоције женског музичког умјетничког и научног стваралаштва.

С обзиром на то да се пројектом промовише нова клавирска музика, његов неизоставни дио представљају и уводна предавања или разговори пред концерт, у оквиру којих се публика на различите начине, а кроз ријеч струке, упознавала како са поставком самог пројекта и историјским вођењем које је приређивала музиколошкиња, др Јелена Јовановић Николић (1987)², тако и са упориштима и импулсима за настајање дјела кроз ријеч композиторке мр Валентине Дутине, односно, кроз извођачко искуство и програмски садржај преточене у ријеч, које је непосредно пред своја извођења са публиком дијелила пијанисткиња др ум. Весна Дамљановић. Предочени концепт концертних промоција се показао као сврсисходан, јер је омогућио публици да постане активним учесником и слошаоцем концерта, упућујући је на прави и активни пут слушања, тиме и учешћа у извођењу, као крајњим циљем извођачке умјетности.

Пројекат је до сада концертно промовисан три пута и то: премијерно, у оквиру Осмог фестивала савремене клавирске музике³ *Forte piano*, са

¹ Пијанисткиња и композиторка, професор Камерне и нове музике на Академији за музику, театар и медије у ХанOVERу (Њемачка).

² Руководилац службе маркетинга и комуникације Музичког центра Црне Горе, Истакнути стручњак из праксе, професор историје музике и црногорске музике на Музичкој академији на Цетињу, др теорије умјетности, музиколог Јелена Јовановић Николић,

³ Аутор фестивала је г-ђа Мира Поповић, професорка у УШМБ „Васа Павић у Подгорици, док је реализатор фестивала КИЦ „Будо Томовић“ на челу са

темом *Музика (пост)југословенског периода*, у Подгорици, у Великој сали Културно-информативног центра „Будо Томовић“. Овај фестивал, као, може се слободно рећи, „домаћи терен“ пијанисткиње Дамљановић, с обзиром да концертна промоција пројекта *Жене у музици* представља њен трећи наступ на споменутом фестивалу, био је идеалан за промоцију пројекта из више разлога. Наиме, дугогодишња, успјешна, сарадња коју пијанисткиња Дамљановић остварује са КИЦом „Будо Томовић“, плод је такође квалитетне женске сарадње, најприје са уредницом музичког програма КИЦа, г-ђом Мајом Поповић, која генерално годинама уназад прати и подржава умјетнички рад пијанисткиње Дамљановић, али, невезано за предочену женску сарадњу, г-ђа Маја Поповић је ријетка уредница која афирмише нову клавијирску музику кроз споменути фестивал, али и искључиво женску умјетничку музику кроз манифестацију *Композиторке из сјенке* која годинама живи на концертном подијуму КИЦа „Будо Томовић“ и која црногорској, односно, подгоричкој публици омогућује аудитивно упознавање и искуство како са историјским, тако и са новијим женским умјетничким музичким остварењима. Овакав ангажман г-ђе Маје Поповић јединствен је и драгоцјен у новијој историји црногорске умјетничке музичке сцене, али и шире посматрано, регионално, сасвим сигурно. Пројекат *Жене у музици* је премијерно представљен кроз два сегмента – уводног предавања у оквиру којег је представљен пројекат, и концертне промоције. У оквиру уводног предавања, говорила је музиколошкиња др Јелена Јовановић Николић, и то на начин расвјетљавања историје црногорског женског (музичког) образовања и истицања кључних жена на том путу у условим дубоко патријархалне (и данас) Црне Горе и унапријед одређеног мјеста, улоге и функције жена у црногорском друштву, а према родном идентитету. Др Јовановић Николић је указала на значај женског дискурса у музичкој умјетности али и стилски и поетски израз др Весне Дамљановић, као и њен допринос у извођачкој умјетности, на пољу пијанизма и шире. Такође је истакла значајан допринос композиторки које су изашле из сјенке и понудиле другачији израз, концепт и израз у умјетничкој музици, свака са особеностима и кредом импулса у које су уткани и елементи поднебља на којем су стварале. Даље, кроз музиколошки приказ стваралаштва композиторки заступљених у концертном програму, др Јовановић Николић је припремила и, питањима упућеним ка композиторки Дутина, увела у други дио предавања, а то је ријеч композиторке, кроз искуство настајања дјела из прве руке. Том приликом је композиторка Дутина представила кроки свог композиторског језика, истичући битну улогу фолклора како кроз њено укупно стваралаштво, тако и кроз дјела која су најављена у програму, истичући програмски сардржај дјела и посебан утицај књижевног стваралаштва Мака Диздара на њен композиторски

израз уопште, али и конкретно на *Босанску свиту*, те је истакла позитивне аспекте женског препознавања са пијанисткињом Дамљановић, које за своју посљедицу има управо ауторско умјетничко остваривање и прожимање. Кроз кратке и пригодне упуте за слушно препознавање и праћење концерта који је улиједио, пијанисткиња Дамљановић је извела сљедећи концертни програм: Исидора Жебељан: *Сарабанда, Дарк Велвет, Руски вергл и Умбра*; Татјана Прелевић: *Звуци тишине*; Валентина Дутина: *Босанска свита и Концертна парафраза на народну тему „Роса паде на ливаде“*. Врло је важно истаћи да су се, поред уводног предавања које је представљено у оквиру пројекта, у фестивалској, концертној књижици нашли описи композиција, које су писале композиторке Дутина и Прелевић, док је у име почивше композиторке Исидоре Жебељан то написао њен супруг, мр Борислав Чичовачки, обоиста и професор ФИЛУМа из Крагујевца (Србија).

Друга промоција пројекта уприличена је у Пљевљима, на Великој сцени ЈУ Центра за културу, 24 маја 2022. године, гдје је пијанисткиња Дамљановић у оквиру вишедневног гостовања у ЈУ Школи за основно музичко образовање у Пљевљима одржала мајсторски курс и предавање за ученике и наставнике школе, те је промовисала и пројекат *Жене у музици* као чисту авангарду сјеверноцрногорског друштва. Другу промоцију пројекта у потпуности је изнијела пијанисткиња Дамљановић, и у дијелу уводног предавања, те овом приликом свједочи о лијепом пријему концепта предавања пред концертом код пљеваљске публике. Радо је, након концерта, одговарала на питања стручног дијела публике код којих је пробуђено интересовање за стваралаштвом композиторки представљених у пројекту.

Трећа промоција пројекта *Жене у музици* уприличена је у оквиру 39. Међународног фестивала *Дани музике* у Херцег Новом, у Дворани Парк. Уводну ријеч је водила музиколошкиња др Јелена Јовановић Николић, а пројекат је представљен широј, међународној, фестивалској публици, те је побрао њену неподјелјену реакцију.

Све три промоције пројекта пропраћене су, како у свим црногорским писаним медијима, тако и у свим важнијим телевизијским кућама. Посебно се важним истиче и намеће промоција пројекта у оквиру респектабилне културне емисије, *Арт магазин*, телевизијске форме која прати и промовише најактуелнија дешавања у кутури и умјетности, а која се, у својим редовним терминима, емитује на националној црногорској телевизији – РТЦГ. Врло је важан траг који је пројекат *Жене у музици* забиљежио промоцијама у Црној Гори. Новински штампани текстови и телевизијске емисије остају као свијетло свједочанство тенденције да се у фокус, за сада црногорске, јавности истакне женска креативност, организација, ауторство, умјетност (...), побуди свијест о значају такве тенденције, имајући у виду углавном ометајуће и дискриминушуће факторе са којима се жена као родно идентификовано биће, и даље, у XXI вијеку сусреће и, чињеница је, бори, и данас, у новој, назови модерној и родно-умјетничко-научно освијешћеној Црној Гори.

Овај уводни билтенски извјештај о промоцијама пројекта *Жене у музици* важан је за концепт цијелог пројекта, јер свједочи у прилог томе да је пројекат као такав препознат најприје међу регионалном академском заједницом, јер сви његови учесници званично припадају некој од музичких академских јединица у региону. Даље, говори у прилог томе да је препознат од стране реномираних културних институција, као и профилисаних међународних музичких фестивала, што несумњиво свједочи о умјетничком квалитету пројекта. С обзиром на чињеницу да ова студија настаје пригодном манифестације *Дани Војина Комадине* која је ауторство Катедре за теоријске предмете Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, те да је дио аутора студије и учесника у пројекту матично запослен на предоченој јединици Универзитета у Источном Сарајеву, немјерљиво је важно истаћи значај стваралаштва босанскохерцеговачке композиторке Валентине Дутине, иначе редовне професорке на предоченој катедри, како за сами пројекат, што је дијелом истакнуто, тако и за академску заједницу БиХ, посебно за Музичку академију, гдје је њен педагошки допринос истакнут и непроцјењив, али и за регионално женско стваралаштво уопште, посебно узимајући у обзир Сарајево, односно Источно Сарајево, гдје жене композиторке представљају чист раритет.

Дјела композиторке Валентине Дутине, *Босанска свита* и *Концертна парафраза на народну тему „Роса паде на ливаде“*, представљају трећину концертног програма пројекта *Жене у музици*, а већ је истакнута њена активност у оквиру предавања у пројекту, гдје је говорила о свом умјетничком изразу, инспирацији и сарадњи са пијанисткињом Дамљановић. Ова дјела, осим што представљају дио изузетно ријетке, на свјетском нивоу посматрано, културне баштине, дио су драгоцјене босанскохерцеговачке композиторске оставштине, и дио ријетког женског композиторског доприноса солистичкој клавирској литератури уопште. Импулс за стварање ових дјела иницирала је пијанисткиња Дамљановић схвативши умјетничку сродност и прејудицирајући будуће умјетничко препознавање, посљедично и више него успјешну умјетничку сарадњу. Таква сарадња остваривана је циркуларно, ауторски, кроз стварање музике и њену реинкарнацију извођачким изразом. Резултати те сарадње су, између осталих, дјела *Босанска свита*, у којој се, кроз четири става, четири музичке слике поетског упоришта изражава босански, аутохтони фолклорни наратив, кроз модерни, аутентични композиторски израз. У истом маниру, *Концертна парафраза на народну тему „Роса паде на ливаде“* потписана је сродним језиком распјеване, народне, пејзажне и љубавне Босне.

Поред овог кратког осврта на дјела изведена у пројекту *Жене у музици*, важно је представити Дутино стваралаштво у цјелости, али и њену садржајну академску, педагошку, извођачку научну личност.

Валентина Дутина је композицију дипломирала на Музичкој академији Универзитета у Сарајеву 1991. године, у класи проф. Јосипа

Магдића, а магистрирала 2004. године на МАКУИС, у класи академика Дејана Деспића. Према ријечима Амре Боснић, припада четвртој генерацији композитора у Босни и Херцеговини коју је изњедрио „едукацијски континуитет композиционих школа Мирослав Шпилер, Војин Комадина и Јосип Магдић“ (Боснић, 2021: 63). Припадници ове, четврте генерације⁴ били су на почетку свог стваралачког пута када је дошло до ратних дешавања 90-их година и, упркос трауматичном заустављању свих развојних токова у земљи у тој посљедњој деценији XX вијека, данас су активни композитори у Босни и Херцеговини и заузимају водећа мјеста у нашем музичком животу. Једна од њих, а при том једина жена, је Валентина Дутина, која је редован професор на Музичкој академији Универзитета у Источном Сарајеву, на предметима Хармонија са хармонском анализом и Композиција. Њен ангажман на овој академији датира од 2000. године (Ерак, Церовић, Харт, 2020: 250) што значи да је већи дио њене академске, композиторске, умјетничке и научне дјелатности везан за град Источно Сарајево. Једина је активна композиторка на простору града и њен допринос културном развоју средине је огроман. Посматрано шире, и на простору Сарајева, женски активни композитори су права рјеткост а самим тим и изузетна драгоценост. Из генерација блиских Дутини, жене композитори одлазе из БиХ прије, у току или након рата и своје стваралаштво везују за друге средине⁵, а међу новим генерацијама дипломираних композитора који већ остварују значајне резултате у области композиторства у БиХ а дјелују на територији Сарајева опет су жене у значајној мањини⁶.

Композиторски опус Валентине Дутине обухвата дјела солистичке, камерне, оркестарске, вокалне и хорске музике, као и музике за дјецу (видјети Прилог 1). Компоновала је музику за неколико документарних филмова и већи број нумера за рекламне спотове. Магистарски рад *Русикон* (2004), троставачна композиција за оркестар, мјешовити хор, женску пјевачку групу и солисте настао је као резултат композиторкине склоности према умјетничкој транспозицији фолклора и вишегодишњег бављења интерпретацијом аутентичних изворних пјесама са женским вокалним ансамблом *Русалке*, који је основала 1998. године и чији је до данас умјетнички руководилац. Са овим вокалним ансамблом, који је био међу првим професионалним ансамблима у БиХ, имала је велики број наступа у земљи и окружењу а снимила је и два компакт-диска: *Расту, расту мој зелени боре*, у издању Завода за уџбенике и наставна средства Источно Сарајево 2006. и *Бијела вила граде обиграла*, у издању

⁴ Асим Хорозић (1958), Валентина Цвијетић Дутина (1966), Алишер Сијарић (1969) и Дино Решидбеговић (1975)

⁵ Свјетлана Буквић-Николс (1967), Едина Хаџиселимовић (1971) (Боснић, 2021: 63)

⁶ Аида Јажих (1988) која дјелује при Народном позоришту у Сарајеву и Ханан Хаџајлић (1992) која је ангажована на Музичкој академији Универзитета у Сарајеву. (Боснић, 2021: 64)

Асоцијације за промоцију музике Арпеђо 2021. године. Може се рећи да је инспирација фолклором константно присутна у њеним дјелима, било као надградња фолклорних мелодија у вокалним и вокалноинструменталним дјелима, цитатност мелодија или карактеристичних ритмичких образаца или само кроз асоцијативност на различите фолклорне интонације. У музичком језику се уочава се укрштање елемената неокласицизма са аспектима постмодерне кроз умјерено модеран хармонски језик, јасне и прегледне формалне обрасце, присуство цитатности и асоцијативности уз доминантно мелодијски приступ компоновању гдје комплетна фактура и организација вишегласја проистиче из мелодије.

Од 2019. године свједочимо новом, зрелом узмаху њеног композиторског стваралаштва, од *Фрагмената* за клавир (2019), другог ауторског компакт диска женског ансамбла Русалке *Бјела вила граде обиграла* (2021), *У зимски дан* за глас и клавир (2021), *Лирских оаза* за глас и клавир (2021), *Босанске свите* за клавир (2021), Концертне парафразе на народну тему *Роса паде на ливаде* за клавир (2021), клавирске минијатуре *Са Ловћена* (2021). Јасно је да је програмска позадина неизоставан дио композиторкине полазне инспирације за настанак дјела, а и већина композиција су настале у договору са извођачима. Фолклорни импулс се уочава константно, било кроз фолклорне љествичне основе, препознатљиве ритмичке обрасце, мелодијске или друге асоцијације на традицију уопште. Међу набројаним композицијама, осим великог броја за женски вокални ансамбл уочава се и груписање камерних дјела и дјела за клавир соло, те се може посвједочити формирању значајног опуса домаћег женског композиторства у ове двије области.

Босанска свита је најкомплексније и најсадржајније Дутиново дјело за клавир соло. Како је раније наведено, ово дјело је иницирано сарадњом са пијанисткињом Дамљановић, као и *Концертна парафраза на народну тему Роса паде на ливаде*. Четвороставачна *Босанска свита* је програмског карактера, инспирисана збирком *Камени спавач* Мехмедалије Мака Диздара (1917–1971), односно пјесмом *Запис о земљи* из поменуте збирке. У циклусу је архаична подлога разнолико представљена кроз „мозаичност и вишеслојност музичке фактуре, битоналне хармонске односе и динамику разноврсно нијансираних хармонских сазвучја који осликавају Босну као земљу противрјечности, крајности, контраста и експресија сваке врсте“. (Дутина, 2022: 1) Програмска основа се уочава и у насловима сваког става: *Пјесма и свирка*, *Мириш земље*, *У ђул-башти* и *Коло*. Након уводног првог става у којем се јасно диференцирају три тематски разноврсна фактурна слоја, слиједи тежиште циклуса у комплексном другом ставу. „Босна, да простиш, једна земља имаде. И посна и боса да простиш и хладна и гладна и к тому још, да простиш, пркосна од сна.“ (Диздар, 1975: 127) Материјал другог става се „карактерно креће од величанствених и гордих, до лирски њежних мелодијских линија, све пропраћено

виртуозним, израженим и врло изазовним клавирским слогом“. (Дамљановић, у Дутина, 2022: 2) У фактури се испољавају елементи драматике али и наговјештаји трагике која се на овим просторима кроз историју понавља. Лирски, прозачни трећи став кроз коегзистирање два слоја у међусобном допуњавању асоцира на босанскохерцеговачку севдалинку – пјевача, односно мирну, сведену мелодију севдалинке у доњем слоју клавирске дионице и мелизматични, оријентално обојен звук саза, инструмента који је у народним интерпретацијама севдалинке доминантно заступљен, у горњој дионици. „Иако се Дутина кроз цијелу свиту вјешто поиграва са ритмком, понегдје и цитира фрагменте или цијеле играчке обрасце, тек четврти став, назван *Коло*, неподијелено даје предност ритму и играчком карактеру.“ (Дамљановић, у Дутина, 2022: 2) Симболика кола као завршног става свите је посебно занимљива имајући у виду да је код Диздара коло „рука до руке лука до луке, рука у руци, мука у муци“ (Диздар, 1975: 40), да је код Његоша коло глас народа, глас разума у тешким историјским тренуцима, да је одувјек код народа у окружењу коло било мјесто сусрета, радости и помирења, а у завршници *Босанске свите* нада у боље сутра, у неки вид помирења и превазилажења одувјек присутних крајности и противрјечности.

Основу за Концертну парафразу на народну тему представља једногласна мелодија *Роса паде на ливаде* која води поријекло из Чајнич (БиХ), а записао ју је мелограф Лудвик Куба. Мора се примјетити да је ова допадљива и препознатљива мелодија у више наврата била полазна стваралачка идеја композиторке којој се још увијек враћа. Први пут је мелодија *Роса паде на ливаде* као цитат искоришћена у музици за документарни филм српско-француске копродукције *Одакле си, Босо* (2006) редитеља Александра Гавриловића, да би јој се композиторка поново вратила у истоименој соло пјесми написаној у двије варијанте и за два различита извођачка медија: за вокално-инструментални ансамбл (сопран, флауту, виолину и хармонику) 2012. године и за глас и клавир 2021. Љепота ове мелодије је у гипкој и допадљивој мелодици и покретљивој ритмици сложеног мјешовитог осминског пулса, која се одвија на једноставној хармонској прогресији.

У истоименој концертној парафрази народна мелодија *Роса паде на ливаде* инкорпорирана је као мелодијски цитат у уводу и представља тематско језгро које се у даљем току развија и преображава, испољавајући се у разноврсним стилизованим нијансама и бојама, кроз остинатни синкопирани ритам и полиметријске односе на темељу смјењивања модалности и тоналности, односно комбиновања различитих љествичнох основа (еолски, дорски, балкански, хармонски мол). Акордика проистиче из линеарности и представља деривате љествичних основа у којима се вишегласје одвија.

Двије издвојене композиције, које су саставни дио раније представљеног пројекта, само наговјештавају љепоту и разноликост музичке поетике и јарку природу композиторке Дутине чији ће богати

опус тек наћи мјесто и простор како на концертним подијумима, тако и у музиколошким истраживањима.

Веома је значајна педагошка дјелатност којом је Валентина Дутина обиљежила и дала свој допринос генерацијама студената Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву. Педагошка дјелатност Валентине Дутине огледа се у дугогодишњем раду са студентима, у бројним менторствима на дипломским и мастер радовима. Такође, до сада једини дипломирани композитор на првом циклусу студија Одсјека Композиција на Музичкој академији завршио је управо у класи Валентине Дутине.⁷ Значајно је и њено дугогодишње обављање функције продекана за научно-умјетнички рад на поменутој Музичкој академији (2006–2015) које је извједрило, између осталог, и монографију поводом петнаест година од оснивања Академије, чији је Валентина Дутина аутор (Дутина, Ивановић, Ракић, *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву 1994–2009, 15 година постојања*, 2009).

Њена истраживачка дјелатност представља се низом стручних радова (прилог 2) објављених у различитим зборницима и часописима који се баве или транспозицијом и надградњом фолклора код домаћих аутора 20. вијека (Војин Комадина, Владо Милошевић) или проблематиком која се јавља у наставном процесу са студентима на предмету Хармонија са хармонском анализом 1,2,3 и Хармонија 1,2 на којима је ангажована. Чини се да је управо из проучавања и сагледавања начина озвучавања поезије Мака Диздара у дјелима Војина Комадине и Влада Милошевића проистекла инспирација за настанак *Босанске свите*. Као резултат промишљања и доприноса унапређењу наставе на МАУИС објавила је помоћни уџбеник *Аналитички приказ музичког дјела кроз призму и интеракцију различитих музичких динамика* за предмете Хармонија са хармонском анализом, Хармонија и Анализа музичког дјела (у сарадњи са Иваном Церовић, 2018). Посљедњих година Дутина се окреће свом стваралаштву и објављује низ радова у којима објашњава околности настанка, инспирацију и садржај својих композиција што представља драгоцене смјернице за будуће истраживаче њеног композиторског опуса и музичке поетике.

Дутинина извођачка личност се огледа у дугогодишњем руковођењу ансамблима различите програмске и жанровске оријентације – женски вокални ансамбл *Русалке* (1998), вокално-инструментални ансамбл *Ехо* (2007–2011), вокално-инструментални ансамбл *Ихос* (2010). Са наведеним ансамблима остварила је преко двијестотине концерата у земљи, региону и Европи, а као што је претходно споменуто, са *Русалкама* је остварила и два трајна снимка. На репертоару ових ансамбала су се налазиле различите обраде традиционалне, свјетовне и духовне музике, али и бројна ауторска дјела фолклорног идиома. У

⁷ У питању је Адо Клободановић (1985) који је дипломирао 2012. године (досије број 30/07 на МАУИС).

ауторској музици на оба компакт диска остварен је крајњи циљ композиторке а то је да се не наруши аутентичност, дух и свјежина изворног напјева због чега дионица пјевачке групе остаје основа музичког приповиједања. Неопходно је напоменути да су ови ансамбли, формирану раних 2000их представљали и још увијек представљају респектабилне ансамбле чији је ангажман умногоме допринио афирмацији (тада) младе Музичке академије у Источном Сарајеву, односно умјетничке музике у јавном дискурсу али и развоју културе, формирању музичке свијести и уопште укуса на територији послеријатног уздизања Источног Сарајева.

Умјесто закључка

Посебна је привилегија истраживачки постављати, освјешћивати и промовисати идеју која у фокус ставља и слави женску умјетничко-истраживачку дјелатност са тенденцијом даљег дјеловања и ширења дјелатности. Пројекат *Жене у музици* показао се као одличан медиј који успијева објединити дјелатности и представити их у задовољавајућим формама. Афирмација женског композиторског стваралаштва, као једна од тема коју промовише пројекат, освјетлила је дио клавирског опуса Дутине и подстакла на даљи попис и дигитализацију, а сасвим сигурно и на будуће интересовање за извођењем и истраживањем њеног богатог композиторског наслеђа. Нужно је било указати на значај њене свестране и свеостварене – умјетничке, композиторске, извођачке, истраживачке и педагошке личности која и даље оставља дубок високоумјетнички траг и исписује најтананију историју умјетности ових простора, а прије свих, Босне и Херцеговине и Источног Сарајева. Овим пресеком досадашњег рада на пројекту констатује се стабилна база и плодно тло за даља женска стварања и успјешне сарадње које ће сасвим сигурно бити, искључиво на понос свим сарадницима и учесницима.

Прилог 1 – попис дјела Валентине Дутине:

- *Вече на шкољу* за глас и клавир (на текст Алексе Шантића, 1985)
- *Лирска минијатура* за клавир (1985)
- *Лирски комад* за виолу и клавир (1986)
- *Пет минијатура* за клавир (1986)
- *Прва клавирска соната* (1987)
- *Далекој драгој* (на текст Бранка Радичевића) за глас и клавир (1987)
- *Пјесме о љубави* – циклус пјесама за глас и клавир (на текстове индијског пјесника Видјapatiја, 1987)
- *Први гудачки квартет* (1988)
- Симфонија *Немири*, за оркестар а тре (1990)

- *Les images* за флауту, кларинет и гитару (1993)
- *In modo rustico* за флауту, кларинет и гитару (1994)
- *Кореографска свита* за оркестар (2000)
- *Густа ми магла паднала* (цитат народна пјесма) за мјешовити хор, женску пјевачку групу и ударалке (2002)
- Музика за дјечији мјузикл *Тајна сопственог настанка*, редитеља Витомира Митрића, на текстове дјечијег пјесника Тоде Николетића (снимљен компакт диск, издавач Форум театар, Источно Сарајево, октобар 2003). Представа је имала 250 извођења у земљама БиХ, Србије, Црне Горе, Бугарске и Украјине.
- *Rock&roll ијко*, аранжман пјесме за Међународни Ђурђевдански дјечији фестивал (2003)
- *Мој невене* за мјешовити хор, женску пјевачку групу, народне инструменте, рог, кавал, гајде и гоч (2003)
- *Рустикон* за оркестар (а тре) за мјешовити хор, женску пјевачку групу и солисте (2004)
- *Химна Светој Петки* за дјечији и мјешовити хор (2004)
- *Пјесма Светом Сави* за дјечији и мјешовити хор (2004)
- *Богородичина пјесма* за дјечији и мјешовити хор (2004)
- *Тебе појем* за дјечији и мјешовити хор (2004)
- *Очи плаве* (музика и аранжман), пјесма за Међународни Ђурђевдански фестивал (2004)
- *Циклус пјесама* за женску пјевачку групу (на текстове народних пјесама, 2005):
 - Што Морава мутна тече*
 - Роса паде на ливаде*
 - Русалке*
 - Која гора, Иво*
 - Вилинско коло*
 - Харе жиги на мене* (на бугарски народни текст)
- *Роса паде на ливаде* за мушки хор (2006)
- *Ој, горо, горо* – обрада народне пјесме за мушки хор (2006)
- *Прича о мом Сарајеву* (на текст Даре Секулић) за сопран и камерни ансамбл у саставу: флаута, виолина, гитара и хармоника (2007)
- *Роса паде на ливаде* за сопран и камерни ансамбл у саставу: флаута, виолина, хармоника, ударалке (2008)
- *Озрен горо, пови брду гране* за женску пјевачку групу и ударалке (2008)
- Аранжмани паралитургијских духовних пјесама за два гласа, клавир и гитару (2009):
 - Маријо славна*
 - Пресвјатаја, пречистаја*
 - Брује тихо звучна звона*
 - Све што дише нека хвали Господа*

- *Лирске оазе I* (на текст Десанке Максимовић), циклус пјесама за глас и клавир (2010)
- *Није твица него чела*, циклус клавирских минијатура (2012)
- *Шупљоглава игла*, музика за анимирани филм (2013)
- *Расти, расти мој зелени боре* за виолину, хармонику, клавир и женски вокални ансамбл (2014)
- *Заспо ми је драги на зеленој трави* за виолину, хармонику, клавир и вокални ансамбл (2014)
- *Бијела вила граде обиграла* за виолину, хармонику, клавир и женски вокални ансамбл (2014)
- *Фрагменти* за клавир (2019)
- *Страшан лав* (текст Душко Радовић) за дјечији хор (2019)
- *Био једном један вук* (текст Љубивоје Ршумовић) за дјечији хор (2019)
- *Санијеве коке* за дјечији хор (2020)
- *Седи жаба сама на листу локвања* (текст Јован Јовановић Змај) за дјечији хор (2020)
- *Шта се сјаји у гору зелену* за виолину, виолу, кларинет, хармонику, клавир и женски вокални ансамбл (2020)
- *Замучи се Божја мајка* за женски вокални ансамбл (2020)
- *Крај потока бистре воде*, за женски вокални ансамбл (2020)
- *Роса паде на ливаде* за сопран и клавир (2020)
- *Лирске оазе II* (на текст Десанке Максимовић), циклус пјесама за глас и клавир (2021)
- *Босанска свита* за клавир (2021)
- Концертна парафраза на народну тему *Роса паде на ливаде* за клавир (2021)
- *Са Ловћена* за клавир (2022)
- збирка композиција *Камерна музика I* (2023)

Као сарадник пост-продукцијске куће Беомедиа маркетинг из Београда (2005–2009), урадила је већи број музичких нумера за рекламне спотове и музику за неколико краткометражних документарних филмова:

- *Коридор 5Ц* (режија: Милан Василијевић)
- *Децентрализација – рјешење за косовске мањине* (режија: Горан Ковачић)
- *Фондација Катарине Карађорђевић* (режија: Иван Марков)
- *Библиотеке играчака* (режија: Иван Марков)
- *Одакле си Босо* (режија: Александар Гавриловић)

Са вокалним ансамблом *Русалке* снимљена су два албума:

- Валентина Цвијетић (Дутина): *Расти, расти мој зелени боре*, вокални ансамбл *Русалке*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево 2006.
- Валентина Дутина: *Бијела вила граде обиграла*, вокални ансамбл *Русалке*, Асоцијација за промоцију музике Арпеђо, Источно Сарајево, 2021.

Прилог 2 – попис теоријских радова Валентине Дутине:

Монографске публикације

Дутина, Валентина, Ивановић, Сандра, Ракић, Зоран. (2009). *Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву 1994–2009, 15 година постојања*, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Источно Сарајево.

Dutina, Valentina, Cerović, Ivana. (2018). *Analitički prikaz muzičkog djela kroz prizmu i interakciju različitih muzičkih dinamika*, Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Muzička akademija, Istočno Sarajevo.

Радови у зборницима

Дутина, Валентина. (2015). Аналитички приказ музичког дјела кроз призму и интеракцију различитих музичких динамике, Зборник радова [Електронски извор] са *1. Међународна научно-стручна конференција „М:ИНИСТАР“*; [21–22 новембар], у др Дарко Ковачевић (уред.), Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Источно Сарајево, 2015, 37–53.

Дутина, Валентина. (2015). Умјетничка транспозиција фолклора у VI руковети Војина Комадине, у др Соња Маринковић, др Санда Додик (уред.), Зборник радова са научног скупа *Традиција као инспирација 2014*, Академија умјетности Универзитета у Бања Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 86–100.

Дутина, Валентина. (2016). Практичне вјежбе у савладавању наставних садржаја из предмета Хармонија, у др Соња Маринковић, др Санда Додик, др Драгица Панић Кашански (уред.), Зборник радова са научног скупа *Традиција као инспирација 2015*, Академија умјетности Универзитета у Бања Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 592–606.

Дутина, Валентина. (2020). Фолклорне интонације у дјелима Владе Милошевића и Војина Комадине инспирисане поезијом Мака Диздара,, у др Гордана Грујић (уред.), Зборник радова *Традиција као инспирација 2019*, Академија умјетности Универзитета у Бања Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 64–78.

Dutina, Valentina. (2020). Simbioza arhaičnog i savremenog u horskim djelima Vojina Komadine inspirisanim poezijom Maka Dizdara u др Мирадeт Зулић (уред.) *Zbornik radova Savremeno i tradicionalno u muzičkom stvaralaštvu 1*, Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Muzička akademija, Istočno Sarajevo, 153–175.

Dutina, Valentina. (2022). Primjena folklornog napjeva u stvaralačkom procesu. У др Предраг Ђоковић (уред.) *Зборник радова са научног скупа одржаног 09–11. децембра 2021. године Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајево. 99–112.

Дутина, Валентина. (2022). О Босанској свити за клавир Валентине Дутине, књига сажетака са *IV научног скупа Савремено и традиционално у музичком стваралаштву*, Дани Војина Комадине, Источно Сарајево, 15–17. децембар 2022. године, 37. (зборник у припреми за штампу)

Радови у часописима

Дутина, Валентина. (2017). Раде Радовић и Камерни хор Смјера за црквену музику и појање Музичке академије Универзитета у Источно Сарајево – свједочанство једног времена. У Јелена Јањић, Жељко Вујадиновић, Слободан Шоја (уред.), *Алманах Просвјете за 2016-2017. годину, Годишњак за књижевност, културу и друштвена питања*, Сарајево, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета”, 69–73.

Интернет портали

Дутина, Валентина. (2017). *Концерти Хора Смјера за црквену музику и појање Музичке академије Универзитета у Источно Сарајево у Сремским Карловцима и Београду (16-17. јун 2017. године)*, интернет портали Музичке академије и Универзитета у Источно Сарајево.

Коришћена литература:

- Боснић, Амра. (2021). *Симфонијска музика у Босни и Херцеговини*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајево, Институт за музикологију.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана и др. (2007). *Историја српске музике*, Српска музика и европскомузичко наслеђе, Београд: Завод за уџбенике.
- Dizdar, Mehmedalija. (1975). *Kameni spavač*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Dutina, Valentina. (2022). *Bosanska svita za klavir*, Istočno Sarajevo: Asocijacija za promociju muzike Arpeggio.
- Ерак Душан, Церовић, Ивана, Харт, Пеђа (2020) Двадесет пет година Смјера за општу музичкупедагогију на Музичкој академији Универзитета у Источно Сарајево, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Универзитет у Источно Сарајево, Музичка академија, 247–268.

Forte piano, VIII Festival savremene klavirske muzike. (2022). *Muzika (post)jugoslovenskog prostora*, programska knjižica, (ur. Maja Popović), Podgorica: Kulturno-informativni centar Budo Tomović.

39. Међународни музички фестивал *Дани музике*.(2022). програмска књижица, Херцег Нови: ЈУК Херцег фест

Čavlović, Ivan. (2019). *Nauka o muzici u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju.

Kontić, Jelena. „Forte piano“ sutra i preksutra u Podgorici, pristupljeno 5. 04. 2023. u 20.30h <https://www.vijesti.me/kultura/591785/forte-piano-sutra-i-preksutra-u-podgorici>

JUK Herceg fest, pristupljeno 5.04. 2023. u 20.30h

<https://z-upload.facebook.com/hercegfest/posts/1445548122613080>

JU Kulturno informativni centar „Budo Tomović“ Podgorica, (Post)jugoslovenska muzika u fokusu osmog Forte piana, pristupljeno 5. 04. 2023. u 20.30h

<https://kicpodgorica.me/postjugoslovenska-muzika-u-fokusu-osmog-forte-piana/>

RTCG – zvanični kanal, ART magazin, pristupljeno 5. 04. 2023. u 20.30h

<https://youtu.be/8cfiOLFulj4>

Ćetković, Svetlana. Prva crnogorska pijanistkinja, Portal DAN, pristupljeno 5. 04.

2023. u 20.30h <https://www.dan.co.me/kultura/prva-crnogorska-pijanistkinja-za-mene-nije-bilo-radnog-mjesta-u-crnoj-gori-5128796>

SUMMARY

THE WOMEN IN MUSIC PROJECT AND THE SIGNIFICANCE OF THE CREATIVITY OF BOSNIA AND HERZEGOVINA COMPOSER VALENTINA DUTINA FROM THE POINT OF VIEW OF RARE FEMALE COMPOSER CREATIVITY IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Vesna Damljanović

Ivana Cerović

The paper presents the *Women in Music* project, authored by Vesna Damljanović, Ph.D., which aims to promote regional female compositional creativity, combined with female performance and female scientific, i.e., artistic-research activity. The project was designed with the aim of promoting new women's music, which was realized, and is still being realized, through concert promotions, media promotions, public lectures and research practice, with the intention of further spreading the idea, influence and activities. The program, which pianist Vesna Damljanović has presented to the audience three times so far, includes works by prominent female composers from around the region – Tatjana Prelević – Montenegro (1963), Isidore Žebeljan – Serbia (1967–2020) and Valentina Dutina – Bosnia and Herzegovina (1966). Considering the fact that this study was created on the occasion of *Dani Vojin Komadine's manifestation*, which is the authorship of the Department of Theoretical Subjects of the Music Academy of the University of East Sarajevo, and that part of the authors of the study and participants in the project are employed at the presented

University of East Sarajevo unit, it is immeasurably important to highlight the importance of creativity the Bosnian composer Valentina Dutina, otherwise a regular professor at the presented department, both for the project itself, which is partly highlighted, and for the academic community of Bosnia and Herzegovina, especially for Music Academy, where her pedagogical contribution is prominent and invaluable, but also for regional women's creativity in general, especially taking into account Sarajevo, ie East Sarajevo, where female composers are a pure rarity.

Key words: Valentina Dutina, *Women in music*, *Bosnian suite*

ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

ТИПОВИ ЕДУКАТОРА И МЕТОДЕ ПОДУЧАВАЊА/УЧЕЊА ИЗВОЂЕЊА У ТРУБАШТВУ ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ

Јелена Јоковић

e-mail: jelena.jokovic@yahoo.com

УДК: 788.1

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Предмет овог рада представљају типови едукатора и „педагошке” методе учења извођења на инструментима који чине трубачки оркестар у западној Србији. Метода истраживања подразумева емпиријско-аналитички апарат. Може се закључити да на терену постоје три типа едукатора који подучавају инструменталисте у трубачким оркестрима западне Србије, у зависности од тога да ли су нотно писмени или не и имају одговарајуће музичко образовање или не. Такође, постоје и две методе подучавања/учења извођења и једна прелазна форма на инструментима који чине трубачки оркестар из западне Србије. Оне подразумевају синхронизовано укључивање два чула: вид и слух.

Кључне речи: едукација, имитација, ноте, носачи звука, трубаштво

Предмети овог рада јесу типови едукатора и „педагошко-методичке” праксе учења извођења на инструментима који чине трубачке ансамбле у западној Србији у релацијама едукатор - ученик. Првенствено је, заправо, фокус овог истраживања на учењу свирања на труби (флигхорни) као водећем инструменту овог типа оркестарског музицирања у нашој земљи, с обзиром на то да је сличан принцип и када су у питању остали лимени дувачки инструменти (тенор хорна и хеликон). Мотив одабира ове теме је произашао из актуелног докторског истраживања савременог трубаштва западне Србије и вишегодишњег личног искуства са учењем свирања на труби.

Средином прошлог века, Курт Сакс (Curt Sachs) је направио поделу преноса (трансмисије) знања и вештина на четири типа: говорни од уха до уха (aural), писани, штампани и снимљени (Sachs, 1948: 378). За овај рад су свакако најзначајнија три наведена типа, осим штампаног, који није укореењен у домаћој традиционалној народној извођачкој традицији. О питањима учења и подучавања народне музике су писали, такође, и музички антрополози и етномузиколози Алан Меријем (Merriam, 1964), Ментл Худ (Hood, 1982), Бруно Нетл (Nettl, 1983) и Тимоти Рајс (Rice, 2014). О феномену педагогије у народном трубаштву до сада није било озбиљније писано са научног становишта, осим помена у једном раду, под називом *Da li postoji narodna muzička pedagogija?* етномузиколога др Димитрија О. Големовића (Golemović, 2005: 183–196). Значајна је и докторска дисертација ддр Весне Ивков, која се бавила формалним и неформалним аспектима учења свирања на хармоници (Ivkov, 2016). Иако се дисертација не бави педагошким аспектима трубаштва, значајна је због компарације педагошких и методичких поступака приликом подучавања и учења извођења народних мелодија на музичким инструментима. Знатно више радова на овом пољу је објављено од стране иностраних етномузиколога, те је комплетан међународни

зборник радова објављен 2018. године на француском језику био посвећен децјем музичком стваралаштву и педагогији. Иностранци научни радови на ову тему су од изузетног значаја, јер је могуће упоредити процесе учења свирања на народним инструментима, специфичним за истраживане земље, биографије и породично наслеђе, које се код нас нарочито огледа у пракси трубачког оркестарског музицирања, које се преноси нараштајима. Из наведеног зборника се посебно истиче рад Ингрид Легаргасон (Ingrid Le Gargasson) на тему породичног преноса индијске музике и инкорпорирања музичког знања, на примеру ове праксе у северној Индији (Le Gargasson, 2018: 169–185). Најзначајнија публикација на пољу педагогије и методике свирања на труби (мада у уметничкој музици) јесте *Уметност трубе* аутора Ирвинга Буша (Bush, 2005). Аутор је у овој књизи детаљно обрадио методичке кораке свирања на труби и припрему која претходи томе, као што су: правилна поставка дисања, формирање амбажуре, правилно каналисање ваздуха и вибрација усана, добијање тона, извођење различитих врста артикулације, као и психолошка припрема извођача за јавни наступ.

Циљ овог рада јесте да се представе процеси у народној инструменталној педагогији и проникне у суштину типова подучавања/учења у народном извођаштву, као и њихов значај у изградњи извођачког стила када је у питању трубаство западне Србије. Такође је и важно да се у научном, академском и примењеном етномузиколошком дискурсу афирмише оваква тематика, не само када је у питању трубаство, већ и у другим инструменталним музичким изражајима.

Предистраживачки кораци који су били предузети за овај рад су: упознавање са релевантном монографском ненаучном, (етно)музиколошком, педагошком литературом, теренски рад, у оквиру кога су били обављени интервјуи трубачких едукатора и њихових ученика у западној Србији. Веома ми је било значајно и лично искуство у учењу свирања на труби, које ми је у великој мери помогло да о овој теми промишљам не само из теоријске као аутсајдер, већ донекле и из практичне извођачке позиције.

Конкретан методолошки поступак се састоји из компаративне анализе транскрипција извођења мелодије кола *Моравац* као честе нумере на репертоару децјих трубачких оркестара. Изабрана су као узорна извођења трубачког оркестра Светозара Лазовића Гонга (1952–2001) из Жевице код Пожеге и трубачког оркестра Милована Петровића (1961–2000) из Дубоког код Ужица. Са њима су упоређена извођења децјих трубачких оркестара чији је едукатор исти. У питању су капелник трубачког оркестар Браће Илић (Лазар Илић, 2005-) из Честобродице и капелник трубачког оркестра Маје Илић из Честобродице (Маја Илић, 2008-). Одабрани су с обзиром на то да им је свима био исти едукатор, трубач Вељко Остојић (1985).

Типови подучавања/учења

У извођачкој пракси трубачког оркестарског музицирања западне Србије се јављају два главна типа подучавања и учења свирања на инструментима: имитативни и хибридни тип. Који год да се од ова два типа користи у народној педагошко-методичкој пракси, претходи му мотивација за почетак учења свирања. Најчешће је било у питању угледање на ближе чланове породице (обично деда, отац или старији брат) или успешни извођач као узор и инспирација. Тако су, на пример, Маја Илић и њена сестра близнакиња Марија почеле да уче да свирају трубу видевши своју браћу из оркестра Браће Илић из Честобродице код Пожеге, пратећи их на свиркама (Илић, 2020). Такав прилаз се поклапа са тачком гледишта А. Меријема, који се позивао на истраживања која је спровео и наглашава да деца из целог света почињу да уче музику имитирајући друге, а тек после, да би што дубље изучавали одређену проблематику, пролазе специјалну обуку (Merriam, 1964: 150). Чест је био случај да су деца чланова трубачких ансамбала присуствовала извођачким пробама и да их је то заинтересовало да се и они окушају у томе, о чему је писао и М. Худ (Hood, 1982: 33). Такав је био случај са децом чланова трубачког оркестра Милована Петровића из Дубоког код Ужица, која су на крају формирала свој састав под називом *Мићини наследници* (капелник Дејан Петровић, 1985), а чији су ментори били управо њихови очеви. Мејвис Бејтон (Mavis Bayton) сматра, такође, да је чест случај да музичари почињу да уче да свирају инструменте тек када постану чланови неког бенда и самим тим се и стилски јасно профилишу (Bayton, 1990: 202). То је случај код готово свих интервјуисаних чланова дејних трубачких оркестара у западној Србији.

На основу теренских интервјуа и података из литературе о трубаштву у западној Србији, први учитељи су се могли поделити у три категорије, док су се издвојиле две главне категорије подучавања/учења, између којих су се јављале међуфазе.

Имитативна метода подучавања/учења

Првој категорији припадају сеоски трубачи, најчешће мајстори трубе, који нису нотно писмени, већ своје ученике (који су, такође, нотно неписмени) подучавају усменим, имитативним путем, тачније путем демонстрације.¹ Традиционална народна музика, са педагошког аспекта, не познаје нотно писмо као средство учења. Код готово свих трубачких ансамбала је био случај да су чланови на самом почетку били нотно неписмени. У том контексту је слух веома важан. Када је у питању

¹ Имитативна метода (демонстрација) је метода „kad učenici u nastavi uče posmatranjem onoga što im nastavnik demonstrira“ (Jukić, Lazarević, Vučković 1998: 228).

традиционална народна инструментална пракса, поред слуха, значајан утисак се добија и помоћу протока информација које се добијају чулом вида. Дакле, процес имитације се не врши помоћу вербалног објашњавања, већ кроз звучну и визуелну демонстрацију с једне и слушање, посматрање и учење напамет с друге стране, што је приметио и М. Худ (Hood, 1982: 39). У том случају, звучни резултат произлази из меморисања на два прожимајућа нивоа: аудитивног и визуелног. Аудитивни ниво меморисања одсвиране мелодије подразумева слушање мелодијског кретања, а визуелни праћење прсторедра, што је приметио и Т. Рајс (Rice, 2014: 36–37). Симултано повезивање аудитивног и визуелног нивоа меморисања у дечјем когнитивном систему олакшава и убрзава учење свирања на инструменту и несвесног савладавања стилских карактеристика. Конкретније, едукатори ове категорије то раде тако што одсвирају мелодију или краћи сегмент који је потребно да дете понови. С обзиром на то да учитељ свира мелодију по одсецима, да би лакше ученик запамтио и поновио, интеракција се одвија у форми „музичког дијалога“ (Ivkov, 2016). Трубач Дејан Петровић је у интервјуу врло лепо илустровао свој музички почетак: „Учење извођења конкретних тонова и првих мелодија је ишло на начин да је Дејану Петровићу отац Милован прво показивао и свирао на својој труби, а Дејан слушао, гледао у прсте, памтио звук који је повезивао са комбинацијама вентила и имитирао на својој труби“ (Петровић, 2021). С обзиром на то да је у питању метода чији карактер у суштини није „заледити“ изведени музички текст, пред едукатором се поставља изазов да ученику почетнику сваки пут одсвира на потпуно исти начин све музичке елементе једне нумере. Међутим, за почетника који је у дечјем добу је то од велике важности, с обзиром на чињеницу да оно само не поседује још увек изражену индивидуалну црту. Ова метода је била коришћена и код одраслих извођача, те је Станојла Ђорђевић-Јовановић у интервјуу навела следеће: „Са њима [трубачима – прим. Аутор рада] сам радила по слуху. Ја сам певала, а они су 'хватали' те тонове слухом, без нота. Ако не ухвате, ја сам понављала, мада су трубачи из Ртију и Горачића знали мелодије, али ови из Граба и Дљина су се брзо вратили у форму“ (Ђорђевић-Јовановић, 2020).

Интересантно је да се већина едукатора на труби слаже да се учење мелодија „по слуху“ врши, најпре, без коришћења украса, тј. почетници прво уче да одсвирају основну мелодију и труде се да добро овладају њоме, па се тек онда на њу надограђују артикулација и орнаменти. Ипак, у случају трубача Вељка Остојића (о коме ће бити више речи нешто касније), који је у интервјуу напоменуо да у периоду када је био члан трубачког оркестра Божидара Луковића (1956) из Котраже код Гуче, није учио да свира одмах мелодије песама и кола, већ, најпре, техничке извођачке задатке и украсе (Остојић, 2020). Ова метода би се могла посматрати на два начина: као увод у учење свирања мелодија песама и

кола или,² напосто, као обрнут процес у односу на раније објашњену имитативну методу.

Приметно је да у оквиру ове методе најчешће изостаје јако битан сегмент учења свирања на труби (и уопште лименим дувачким инструментима који чине трубачки ансамбл), а то је техника дисања, поставке амбажуре (положај усана у односу на усник) и вибрирања усана, тзв. „зујања“ (без и са усником). Међутим, Радојко Витезовић (1952), трубач из Тубића код Косјерића своје ученике едукује тако што их прво учи како да „продувају“, техничке захтеве, а тек касније би дошло на ред свирање мелодија песама и кола (Илић, 2020).

Једна од првих најчешћих мелодија песама коју трубачи почетници науче да свирају јесте *Јутрос ми је ружа процветала* (Драган Лазовић, 1978; Дејан Петровић), као и *Лена Кеја* (Вељко Остојић) и *У ливади под јасеном* (браћа и сестре Илић). Једно од првих мелодија кола које науче јесте *Моравац*. Приликом избора нумере коју би ученик требало да научи да свира на труби, поред едукаторовог одабира по нивоу комплексности и познавања извођачког умећа ученика, често је и одлучивање ученика, па чак и родитеља. Они често немају објективну просудбу, већ је пре у питању вођење (пре)амбиционизним мотивима, а на уштрб квалитета нивоа научености, што многи трубачки едукатори признају у интервјуима.

Поред мелодија песама и кола, трубачи су још од шездесетих година прошлог века учили да свирају и чочеке из југоисточне Србије и мелодије кола из североисточне Србије. У том периоду су трубачи Светозар Лазовић и Р. Витезовић отишли у Сурдулицу код ромског трубача Ајдина Ајдиновића, који их је учио да свирају чочеке (Јелић Карански, 2019: 19–20). Тако, на пример, Вељко Остојић је учио да свира мелодије чочека тако што је слушао разне ромске трубаче и оркестре, у Гучи на Драгачевском сабору трубача и на предтакмичењу за наведену манифестацију у Сурдулици и снимао извођења (чак и прсторед).

С обзиром на све већу афирмацију медија за репродуковања звука и слике (радио, телевизија, а у новије време и интернет сајтови за репродукцију музике и видео записа) и носача звука (грамофонске плоче, аудио и видео касете, компакт дискови) у друштву, нису заобишли ни педагогију у извођаштву. Њихова употреба се непосредно надовезује на претходно објашњен систем подучавања/учења, а осим што се њиме омогућава финија анализа и вишекратно преслушавање, дугорочно се образује и драгоцену банку података (Ober, 2007: 143–144). О важности слушања снимака је напоменуо и М. Худ (Hood, 1982: 32). Међутим, због природе традиционалне музике и њене варијантности, поред свих предности као „наставног средства“, постоје и одређене мањкавости. Моник Дерош (Monique Desroches) наглашава да, уколико

² Из искуства ми је познато да се исти методски поступак јавља и у педагогији гусларства.

би извођење одређене народне мелодије рефлектовало пуку имитацију узорно одсвираног музичког текста, даље интерпретације би одражавале херметичност и једна од основних особина народне музике би се изгубила (Desroches, 2008: 103–115). Тако је, на пример, Светозар Лазовић, по речима његовог сина Драгана, народски речено *скидао* мелодије тако што би узимао касетофон, премотавао радио станице које су пуштале ту врсту музике и онда би Драган притиснуо дугме *rec. play* и снимао преко касетофона (Лазовић, 2020).

Нумеричка метода

Нумеричка метода представља прелазну фазу у односу на претходно објашњену методу. За разлику од имитативне методе, аудитивно и визуелно праћење музичког текста је симултано. Едукатор (који је и даље нотно неписмен) подучава ученика (који је, опет, такође нотно неписмен) нумере тако што му бројчано испише на папиру кад који прст/и треба да притисне/у вентил/е, потом стави ознаке за продужену и краћу ноту (означавање ритма без коришћења нотних ознака), потом се одсвира како би то требало да звучи. То значи да ученик симултано аудитивно перципира одсвирани музички текст и визуелно посматра бројеве вентила које треба притискати да би се добила запамћена мелодија. Слушни метод се комбинује са нумеричким ознакама за комбинације вентила уместо нотних, по којима се мелодија памти и репродукује. Реч је о оквирним назнакама дескриптивне, а не прескриптивне природе, некој врсти подсетника чија је улога да помогне у процесу непосредног преношења знања са учитеља на ученика, а никако да замени усмено предање (Ober, 2007: 142). Овом типу учитеља припада Р. Витезовић, који има вишедеценијско искуство у подучавању младих трубача.

Хибридна метода подучавања/учења

Као што је већ раније напоменуто, у готово свим случајевима су почетници (било деца или нешто старији) у учењу свирања на труби били нотно неписмени. Да ли ће се временом они нотно описменити или неће, зависи, првенствено од тога да ли је учитељ нотно писмен или не, а потом и од тога да ли дете има вољу да се нотно описмени у формалним (у музичкој школи) или неформалним условима (на приватним часовима код наставника музике). Другој категорији едукатора припадају они који су временом усвојили елементарну нотну писменост (прешли су из прве у другу категорију), али немају завршено музичко образовање, већ су одређена знања стекли учећи од школованих музичара.

Кроз историју војне оркестарске музике, нарочито када је у питању Србија од 19. века па надаље, проналажени су сликовити примери обучавања нотно неписмених, што је било неопходно с обзиром на репертоар који је био извођен на инструментима који су чинили војну

музику. Тако је хрватски мелограф и (етно)музиколог Фрањо Кухач о првом капелнику, Јосифу Шлезингеру (1794–1870), који је био ангажован у Србији 1830. године забележио следеће: „(...) Da svojim momcima pokazem i protumačim kajdopis što praktičnije i što no se veli u oči udarajuć, dao sam nabiti na zid kasarnske sobe, u kojoj je moja škola bila, pet usporednih letava (crte kajdovlja) te ove namazati sivom bojom. Na ove sam letve (crte) napisao, a tako i u praznine glavice kajda i imena im crnom bojom, s prvine dakako samo u G-ključu; kasnije sam dao nabiti slične letve i za kajde drugih ključeva“ (Кућаћ, 1897: 157). Музичка едукација бандиста је, како наводи Фрањо Кухач у Шлезингеровој биографији, текла на следећи начин: „Једнога дана наложио сам својим момцима, да си сваки набави просту свиралу, јер ćу им сутра тумачити, које гласове свиралце означају поједине kajde [ноте – прим. Ј. Ј.]. Doneli su na izbor sviralice, међу којима су неке било готово умјетнички израђене. Sada sam rekao једному, а тада другому и трећему, да ми свира напјев, по којем пјевaju Срби своје рушке пјесме. Они учинише како им рекох, а ја ukajdih редом те мелодије. Izabрав od ovih melodija најједноставнију, тумачио сам момцима да ова kajda значи овај, а она kajda онај глас [тон – прим. Ј. Ј.]. Te sam napisao целу lestvicu sviralinu i показао им, како се имаду прсти преметати, kad hoćeš ovaj ili onaj глас zasvirati.“ (Ibidem). На основу овог пасуса, може се закључити да је Шлезингер покушавао будуће бандисте, за почетак, да научи ноте, тако што је повезивао извођење тонова на свирали као инструменту који је локалног фолклорног карактера, са нотама у линијском систему. Народне мелодије које су момци знали да одсвирају, Шлезингер је записивао одговарајућим нотама. На тај начин је спојио основе формалног музичког образовања, што подразумева овладавање елементарном музичком писменошћу, и неформалног, који се заснива на имитативном понављању тонова, аналогно учењу слова, симболички повезујући гласове (фонеме) са одговарајућим словима (графемама). У музичком оспособљавању, Шлезингеру су помагали и бандисти које је довео са стране. Потом, када су регрути били нотом оспособљени, било је потребно да крену са учењем оркестарских дрвених и лимених дувачких инструмената. Овакав систем музичке едукације у развоју оркестарског музицирања у Србији, чији је темељ поставио Јосиф Шлезингер, надограђивали су потоњи школованији капелници, с тим што је формални аспект музичког образовања био све заступљенији.

Када је у питању сеоско народно трубаство западне Србије, ни ту не мањкају подаци из етнографске литературе. Током Првог светског рата, многи трубачи из западне Србије су учествовали у раду војних оркестара, а неки су у непријатељском заробљеништву стекли извођачку вештину, попут драгачевског трубача Милоја Лојанице из Церове. Он је био заробљеник код аустроугарског грофа на имању, на коме се, уз грофове свираче, обучио да свира на труби (Бабић, 2002: 39–40). Након рата, ови трубачи су оснивали трубачке ансамбле у својим сеоским срединама и свирачко знање из рата су преносили на остале чланове оваквих састава. Ипак, интересантан је и податак да су током тог

периода били ангажовани и војни музичари, врло често странци из Бугарске (извесни Чолаков, који је радио са трубачким оркестром *Бербати* из Пожеге – Бабић, 2004: 51), Македоније (Русе Пауновски свирао трубу), али и из Хрватске (војни трубач Марко Жувела) и Словеније (војни музичар флаутиста Иван Книфиц). Драгољуб Јовашевић, чачански диригент и мелограф је о војном трубачу М. Жувели, који је радио са ужичким трубачким оркестрима навео следеће: „Као пензионер, Марко Жувела помаже развој трубаштва у околини Титовог Ужица. Предано упућује самоуке народне музичаре у лепоте трубаштва. Труди се да их музички опишени, да им постави солидне основе код свирања на труби и култивише им тон. Знао је Марко да их научи и стручно посаветује. Умео је да им укаже путеве ка лепом у извођењу народних мелодија и маршева“ (Јовашевић, 1978: 11). Већ раније поменути С. Ђорђевић-Јовановић је, у раду са драгачевским трубачима 1961. године, такође, навела следеће: „Настојала сам, колико-толико, да их музички опишеним и олакшам технику извођења“ (Славковић, 2003: 30). У овом типу се уводи и коришћење нотне слике онога што треба да се свира. Драган Бабић је о сарадњи свог оца, трубача Радована Бабића из Милићевог Села код Пожеге са војним музичарима из Ужица записао у својој књизи следеће: „Оно што је свирао и вежбао, покушавао је да запише на свој начин. Помагао му је словеначки војни музичар Иван Книфиц, који је покушавао правилно да запише нотама оно што је свирао и записивао Радован“ (Бабић, 2003: 120). Драган Кнежевић, војни музичар који је од 1958. до 1990. године био члан оркестра Гарде, аранжер и композитор, свирао виолину и саксофон, са свим трубачким оркестрима са којима је сарађивао у студију је радио тако што је, заправо, записивао нумеричке ознаке, које су означавале комбинације вентила, које су музичари сваки на свом лименом дувачком инструменту свирао, да би добио одређену мелодију коју је требало да одсвира. Д. Кнежевић је о сарадњи са Р. Бабићем рекао следеће: „Педантнијег човека у животу нисам срео. Био је музички неписмен, али сваку моју написану ноту он би целе ноћи украшавао посебним оловкама, подвлачио, уцртавао динамику, *piano* или *forte*. Иван Книфиц, тада капелник у Ужичком војном оркестру, и ја смо измислили да испод сваке ноте напишемо којим прстом то они треба да одсвирају. Ја то њему дам током дана, а онда он лењиром сваку ноту, сваки лист хартије среди, на начин који разуме оркестар, до јутра, када они долазе“ (Исто, 120–121). И Р. Пауновски је са трубачима радио на сличан начин, тако што им је нумерички записивао апликатуру испод сваке ноте. Затим би им одсвирао мелодију на својој труби, што би потом чланови оркестра поновили.

Фотографија бр. 1

Пример нотно-нумеричког записа мелодије кола *Козарица*



Интересантан је податак да је средином деведесетих година прошлог века у Гучи био организован семинар, Летња школа трубе, у виду мастер класа, где су трубачи почетници ишли да их професори трубе чују и едукују о основним стварима, као што су техника дусања и слично. Нажалост, био је организован свега пар година, а био је једини заједнички скуп те врсте у Србији. Тај семинар су похађали многи данашњи мајстори трубе, попут Вељка Остојића, Дејана Петровића и Дејана Лазаревића из Пожеге.

Трећој категорији учитеља припадају они који имају завршено музичко образовање, чак и факултетско и предају у музичким школама. Овој категорији припадају Вељко Остојић из Злакусе, трубач који је једини спојио Мајсторско писмо са Драгачевског сабора трубача у Гучи и факултетску диплому за трубача и наставник је трубе у музичким школама у Ужицу и Пожеги (Музичка школа *Војислав Лале Стефановић*),³ као и Ђорђе Јаћимовић из Негришора код Лучана, који ради као наставник трубе у Музичкој школи *Др Војислав Вучковић* у Чачку и Лучанима. Обојица подучавају младе нараштаје трубача свирању на овом инструменту, како у оквиру формалног музичког образовања, тако и ван њега. То је подразумевало да их уче техници дусања из стомака, зујење на уснику, а то траје неколико месеци, чак и

³ Вељко Остојић је за годину дана завршио целу основну музичку школу, са свим диференцијалним испитима. По завршетку средње музичке школе у Краљеву. Уписао је 2005. године Факултет уметности у Косовској Митровици, такође на одсеку за трубу, у класама професора Изудина Чаврковића и Владимира Поликарпова, а дипломирао је 2012. године. Тада је постао први трубач из западне Србије у историји трубаства, који је имао завршено формално музичко образовање за трубу..

до годину дана. Значајна новина која је дошла почетком овог века са омасовљењем децјег оркестарског трубачког музицирања је била та што је све више чланова кренуло да се формално образује у музичким школама.⁴ До 2012. године, једина музичка школа са основним и средњошколским образовањем на подручју западне Србије, која је имала одсек за лимене дувачке инструменте (па самим тим и за трубу) била је Музичка школа *Мокрањац* у Краљеву, са професором трубе Срђаном Радосављевићем.

У овом типу подучавања и учења је битно да се истакне да су и едукатор и ученик нотно писмени кроз формално музичко образовање. Уколико, с друге стране, нотни текст није непознаница, онда се он симултано прати уз слушно праћење учитељеве интерпретације мелодије. У том смислу је нотна писменост била изједначена и са једне и са друге стране. Такође, представља хибридни процес свих раније наведених метода и развојних фаза. То је значило да је, најпре, едукатор транскрибовао и прилагодио мелодијско-ритмичку компоненту, орнаментику и артикулацију, а онда изнад или испод нота записивао нумеричке ознаке вентила које је потребно употребити на труби да се добије одређени тон(ови). Након тога, едукатор одсвира на труби оно што је забележио, а за то време ученик прати симултано звук, нумеричке и нотне ознаке. На крају, ученик треба да одсвира по аудио-визуелним упутима. У случају да ученик није нотно писмен, њему ће нотна слика служити као визуелни подсетник кретања мелодијске линије, док ће, заправо, нумеричке ознаке повезивати са адекватном звучном сликом коју је слушао.

Етномузиколошка анализа

Уколико упоредимо извођења мелодије кола *Моравац*, може се увидети резултат наведених процеса подучавања и учења. С обзиром на то да се најпре и најлакше перципирају мелодија и ритам, од тога би се и кренуло у анализи.

Упоредивањем мелодијско-ритмичког текста извођења двоје деце трубача (пример бр. 3 и 4) са узорним извођењима С. Лазовића (пример бр. 1) и М. Петровића (пример бр. 2), може се закључити да су прва три такта у сва четири извођења потпуно иста. Међутим, четврти такт, каденца у извођењима младих трубача је најприближнији извођењу трубача С. Лазовића.

Артикулација је музички елемент који је повезан са ритмичком компонентом и у великој мери одређује играчки карактер нумере. Компарацијом нотних исечака се може приметити да је артикулација била у великој мери транспонована у оба извођења трубача деце (примери бр. 3 и 4) у односу на оба узорна извођења (примери бр. 1 и 2).

⁴ Лазар Илић је прва година средње музичке школе, Стефан Илић је 4. разред ОМШ, Маја и Марија Илић су 3. разред ОМШ.

Нарочито су истакнути каденцијални тактови у свим извођењима, које одликује *staccato* у осминским вредностима.

Орнаментика је музички елемент чија је функција украшавање мелодије, али је и у корелацији са ритмичком компонентом. Упоређујући орнаментски садржај у оба извођења наведене нумере, може се закључити да су оба дечја извођења (примери бр. 3 и 4) реферирала на извођење трубача М. Петровића (пример бр. 2). То се види по томе што су изводили једноструке пралтрилере на тону g^1 (звучно f^1) у ритму осмине. Извођачки, с обзиром на то да се наведени главни тон изводи без употребе вентила, пралтрилери (баш као и једноструки предудар одозго) се изводе брзим овлаш притиском трећег вентила, узимајући у обзир темпо извођења.

Пример бр. 1

Светозар Лазовић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



Пример бр. 2

Милован Петровић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



Пример бр. 3

Маја и Марија Илић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



Пример бр. 4

Лазар Илић: исечак мелодије кола *Моравац* (1–8. такт)



На основу свега изнетог у овом раду, може се закључити неколико битних ствари. Имитативну методу користе нотно неписмени трубачки едукатори приликом подучавања нотно неписмених ученика трубача. Она активира најпре одвојено, а потом синхронизовано, чуло слуха и чуло вида код ученика. Поред имитације, односно демонстрације, служе се само нумеричким ознакама. Нумеричка метода представља прелазну фазу у односу на претходно објашњену методу. За разлику од

имитативне методе, аудитивно и визуелно праћење музичког текста је симултано. Едукатор (који је и даље нотно неписмен) подучава ученика (који је, опет, такође нотно неписмен) нумере тако што му бројчано испише на папиру кад који прст/и треба да притисне/у вентил/е, потом стави ознаке за продужену и краћу ноту (означавање ритма без коришћења нотних ознака), потом се одсвира како би то требало да звучи. Другој категорији едукатора припадају они који су временом усвојили елементарну нотну писменост (прешли су из прве у другу категорију), али немају завршено музичко образовање, већ су одређена знања стекли учећи од школованих музичара. Нотно-нумеричка метода је прелазна фаза, сама по себи недовољна, јер активира само чуло вида, а изостаје звучни утисак, изузетно важан за меморисање музичког текста и усвајање стилских извођачких карактеристика. Хибридну (имитативну нотно-нумеричку) методу користе нотно писмени едукатори са формалним музичким образовањем. Њена примена се унеколико разликује у зависности од нотне писмености ученика. Ова метода синхронизовано активира чуло слуха и чуло вида код ученика. У овом типу подучавања и учења је битно да се истакне да су и едукатор и ученик нотно писмени кроз формално музичко образовање. Уколико, с друге стране, нотни текст није непознаница, онда се он симултано прати уз слушно праћење учитељеве интерпретације мелодије. У том смислу је нотна писменост била изједначена и са једне и са друге стране. Такође, представља хибридни процес свих раније наведених метода и развојних фаза. Представља најефикаснију методу у трубачкој „педагошкој“ и извођачкој пракси западне Србије и, заправо, као што се могли закључити, има дугу традицију, још из времена ангажмана Јосифа Шлезингера у 19. веку.

Без обзира који систем био у употреби, учење не престати када се савлада одређени инструмент, песма или стил у почетку. Музичко извођење, такође, захтева стална пракса да би се технике одржавале на максималној флексибилности. Учитељ музике мора да има не само широка знања из области своје уметности, већ и посебну способност њиховог преношења на мотивисане, али не увек ваљано припремљене ученике (Ober, 2007: 145). *Bilo koja zvučna arhitektonika uvek ima normativne vrednosti za sve svoje sastavne elemente kao što su boja tona, metrika, tačnost intervala i intonacije, jasnoća artikulacije, i drugo. Svi se oni, pošto ih učenik nauči i usvoji, moraju dozirati ne samo u skladu sa objektivnim merilima, zadatim na osnovu važećih estetskih shvatanja u datoj kulturi, nego i prema subjektivnom osećanju, zavisnom od ukusa i pravilno izgrađene intuicije svakog izvođača* (Ober, 2007: 150). „Те се диспозиције и навике стичу сталном праксом, слушајући и изводећи, праксом која треба да се почне, а обично се и почиње, у раном детињству“ (Мејер 198?: 92). „...разумевање музике није ствар речничких дефиниција, познавања овог, оног или неког другог правила музичке синтаксе или граматике; пре је то ствар навика које је личност исправно стекла и правилно претпоставила у одређеном делу“ (Ibidem).

Коришћена литература:

- Бабић, Драган. (2004). *Прича о српској труби*. Београд: Београдска књига.
- Bayton, Mavis. (1990). How Women Become Musicians, in: Simon Frith, Andrew Goodwin (ed.), *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge. 201–204.
- Bush, Irving R. (2005). *Umetnost trube – tehnika i učenje*. (preveli Pavle Ilić, Dragoslav Ilić). Beograd: Studio Lirica.
- Golemović, Dimitrije O. (2005). Da li postoji narodna muzička pedagogija?, *IV međunarodni simpozij 'Muzika u društvu', Sarajevo, 28-30.10.2004* (zbornik radova). Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija u Sarajevu. 183–196.
- Ivkov, Vesna. (2016). *Harmonika u narodnoj i školskoj praksi: fenomenologija i pedagoški aspekti*. (doktorska disertacija). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.
- Јовашевић, Драгољуб. (1978). Првом трубачу Ужичке републике Марку Жувели (1898–1978). *Драгачевски трубач*. (9), 11.
- Јелић Карански, Слободан. (2019): *Гонгова труба*. Ужице: Млади Жежевице.
- Jukić, S. A, Ž. Lazarević, V. Vučković (1998): *Didaktika izbor tekstova*. Jagodina: Učiteljski fakultet.
- Kuhač, Franjo Ksaver. (1897). Josip Šlezinger, prvi srpski kapelnik knjaževske garde. *Vienac*, (10). 157.
- Le Gargasson, Ingrid. (2018). La transmission familiale de la musique hindoustanie ou l'incorporation d'un savoir musical (Inde du Nord). *Cahiers d'ethnomusicologie*, (31). 169–185.
- Merriam, Alan. (1964). *The Antropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Ober, Loran. (2007). *Muzika drugih: novi izazovi etnomuzikologije*. (prevela Ana A. Jovanović). Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rice, Timothy. (2014). *Ethnomusicology: a very short introduction*. New York : Oxford University Press.
- Sachs, Curt. (1948). *Our Musical Heritage A Short History Of Music*. New York: Prentice-Hall, inc.
- Славковић, Јовиша. (2003). *Повесница Првог сабора трубача*. Гуча: Графика Јуреш, Дом културе Гуча.
- Hood, Mantle. (1982). *The Ethnomusicologist*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Теренски интервјуи обављани 2017. године, затим током 2020. и 2021. године: Станојла Ђорђевић-Јовановић у Чачку (2020), Маја и Марија Илић, чланови трубачког оркестра Браће Илић у Честобродици код Пожеге (2020), Вељко Остојић у Злакуси код Ужица (2020), Драган Лазовић путем мејла (2020), Дејан Петровић (2021).

SUMMARY

TYPES OF EDUCATORS AND METHODS OF TEACHING/LEARNING OF PERFORMING IN TRUMPET-PLAYING OF WESTERN PART OF SERBIA

Jelena Joković

The subject of this paper is the types of educators and "pedagogical" methods of learning how to perform on the instruments that make up the trumpet orchestra in Western Serbia. The research method implies an empirical-analytical apparatus. It can be concluded that there are three types of educators in the field who teach instrumentalists in the trumpet orchestras of Western Serbia, depending on whether they are musically literate or not and have appropriate musical education or not. Also, there are two methods of teaching/learning how to perform on the instruments that make up the trumpet orchestra from western Serbia. They involve the synchronized involvement of two senses: vision and hearing. Finally, several important points can be concluded. The imitative method is used by musically illiterate trumpet educators when teaching musically illiterate trumpet students. It activates first separately, and then synchronized, the sense of hearing and the sense of sight in the student. The noto-numerical method is a transitional phase, insufficient in itself, because it activates only the sense of sight, and the sound impression is missing, which is extremely important for memorizing the musical text and acquiring stylistic performance characteristics. The hybrid (imitative notation-numerical) method is used by notation-literate educators with or without formal music education. Its application differs somewhat depending on the student's music literacy. This method simultaneously activates the sense of hearing and the sense of sight in students. It represents the most effective method in the trumpet "pedagogy" and performing practice of western Serbia and, in fact, as could be concluded, it has a long tradition, dating back to the time of Josif Schlesinger's involvement in the 19th century.

Keywords: education, imitating, scores, sound recorders, trumpet-playing.

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

ПРИЛОГ САГЛЕДАВАЊУ ЕВОЛУЦИЈЕ ЖАНРА КАМЕРНЕ ВОКАЛНЕ МУЗИКЕ У ОПУСУ ВОЈИНА КОМАДИНЕ – ПРВА ОСТВАРЕЊА КАМЕРНОГ ВОКАЛНОГ ЖАНРА

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

УДК: 78.08:78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Камерна вокална музика у стваралачком опусу композитора Војина Комадине (1933–1997) заузима значајно мјесто. Континуитет трајања стваралачког импулса у оквиру овог жанра идентификује се и у чињеници да прво Комадино камерно вокално дјело и посљедње припадају управо овом жанру.

Полазећи од хипотезе да су први стваралачки домети наведене провенијенције: *Две песме Антигоне* (1954) и *Песме једног калуђера* (1958/1966) у дијахронијском приказу опуса несумњиво имали статус младалачких, да су били рефлексивна адолесцентских промишљања склоних експериментисању, рушењу норми, трагањима за неконвенционалним рјешењима, пажња истраживачког процеса усмјерена је на идентификовање датих елемената.

Користећи историјску, компаративну методу, методу анализе и синтезе, индуктивно-дедуктивну методу, циљ рада је приказати у којој мјери су препознати елементи музичког израза били консеквентни одговарајућој фази композиторовог стварања. Добијени резултати показују да прва композиција, *Две песме Антигоне* у значајној мјери показује сагласност са нормама школске композиторске праксе и њихову примјену, истовремено презентујући извјесну несигурност у одређеним трагањима за нови(ји)м изразом. С друге стране, иако тек сљедећа по реду настанка, композиција *Песме једног калуђера* несумњиво има чврст, самоувјерен музички исказ, лишен икаквих (младалачких) сумњи.

Полазна хипотеза истраживачког рада је потврђена, а њен исход може послужити у сагледавању еволуције композиторског израза у камерном вокалном жанру.

Кључне ријечи: Војин Комадина, *Две песме Антигоне*, *Песме једног калуђера*, еволуција жанра

Увод

Композитор Војин Комадина (1933–1997) је музику почео да учи са десетак година, а склоност ка компоновању, односно, у том периоду, импровизацији, показала се већ тада. Први композиторски записи услиједили су прилично брзо (1948) и од тада су континуирано трајали пуних 47 година. Само је пет година било потребно да композитор Војин Комадина добије одговарајућу потврду свога рада. Та потврда долази

1954. године, након емитовања његове ауторске емисије на Радио-Београду, између осталих, и композиције *Две песме Антигоне*.¹

Две песме Антигоне

Први композиторов вокални циклус, *Две песме Антигоне* изведен је у варијанти за камерни ансамбл: средњи глас и дувачки трио. Друга верзија, предмет овог рада је верзија за глас и клавир.²

Из наслова је већ јасно да је млади композитор на почетку свог стваралачког опуса посегнуо за драмским књижевним извором³ – Софоклеовом античком трагедијом: Антигоном.⁴

¹ „Тог дана су у етер и јавност потекли први звуци из његове /Комадинине/ умјетничке и композиторске радионице. Били су то звуци два става из *Свите за клавир* (у извођењу аутора), другог става из *Сонате за виолину и клавир* и двије *Песме Антигоне* за глас и дувачки трио.“ Након емитовања, Комадина је добио потврду ЗАМП-а (Завод за заштиту ауторских малих права, одјељење при Савезу композитора Југославије). (Чавловић, 1984: 76–90).

² Према Комадини, „...у првој верзији композиције солисткиња је била Татјана Страсенко, а дувачки трио колеге из школе. Прво извођење друге верзије било је повјерено Трифони Кулови и Младену Позајићу.“ (Чавловић, 2017: 64)

³ Потоњи музички опус вокалног и вокално-инструменталног жанра (укључујући и балете) ће показати да је тема страдања, у овом случају првенствено Антигоне, у осталим је ријеч о страдањима других протагониста, константа у оквиру цјелокупног композиторовог опуса.

⁴ Према резултатима досадашњих истраживања Комадиног опуса, ово је једини вокални циклус чији је књижевни предложак базиран на античкој трагедији, и генерално узев – једини циклус пјесамa заснован на драмском жанру. Види: Ђукић-Чамур, Сњежана (2023). „Обриси традиције у раним авангардним вокалним циклусима Војина Комадине“, у: Гордана Грујић (уред.). Зборник радова са научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Бања Лука: Академија Умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 202–223. Ђукић-Чамур, Сњежана (2020). „Фолклорне транспозиције у соло пјесми *Бојана, њевојко* Војина Комадине“, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајево, 2020: 109–122; Ђукић-Чамур, Сњежана (2021). „Савремено и традиционално у композицији *Глосе са маргина Срећковићевог еванђеља* Војина Комадине“, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајево, 2021: 83–96; Ђукић-Чамур, Сњежана (2020). „Формално обликовање у *Погледу* Војина Комадине“, у: Фатима Хацић (ур.), Часопис за музичку културу *Музика*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајево, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, 2020: 64–87; Ђукић-Чамур, Сњежана (2022). „Музички опус Војина Комадине инспирисан књижевним дјелима Мака Диздара“, у: Амила Рамовић (ур), Зборник радова са 12. Међународног симпозија „Музика у друштву“, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајево, Музиколошко друштво Федерације Босне и

У Комадининим пјесмама је одабрани књижевни узор претрпио значајне измјене, прије свега у обиму. Иницијална драмска форма (књижевна) је лишена своје оригиналне структуре, а кориштени фрагменти текста припадају тек оквирним дијеловима драме: уводу и расплету (изостављени су заплет, кулминација и перипетија). Осим поменутих текстуалних промјена, односно скраћења, значајнијих промјена у употребљеном тексту нема. Резултат интервенција је сасвим нови жанр, лирски, ослобођен дијалога и свих асоцијација на оригинални жанровски модел. Чини се да је Комадина већ у наслову композиције сугерисао измјештање из драмског у лирски жанр. Тако овај двоставачни циклус није назвао нпр. Антигоном драмом већ једноставно: Антигоиним пјесмама.

За *Две песме Антигоне*, композитор је изабрао краће монолошке одломке текста⁵ повјерене протагонисткињи: оквирни стихови првог

Херцеговине, у припреми за штампу; Радоњић, Ивана. (2012). Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине. (магистарски рад, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, рукопис).

У вези са тематиком овог циклуса вриједи поменути да је Светомир Настасијевић (1901–1979), композитор који је Комадини давао прве подуче из области композиције још у граничном периоду између основне и средње школе, такође написао композицију „Антигона“, оперу насталу 1958. године. Сасвим је извјесно да је композитор рад на опери морао започети доста раније, па овдје није сувисло претпоставити да је и млади Војин идеју за своје прво вокално остварење могао добити управо од Настасијевића. Тим прије, што је Војин у свом дебитантском рукопису овог жанра посегао баш за драмским текстом, и то још у преводу Милоша Н. Ђурића (1892–1967), а не за лирским, како ће потоња пракса показати. (Према Стефановић, 2021: 153, исти превод је користио и Настасијевић).

⁵ Није могуће утврдити коју верзију превода грчке драме је Комадина користио. Највећи степен подударња између употребљеног текста у вокалној композицији и бројних превода *Антигоне* на српски језик је предложени превод Милоша Ђурића.

Употребљени текст	Извод из оригинала (превод Милош Н. Ђурић)
-------------------	--

Антигониног обраћања сестри у *Прологу* за прву пјесму и одломак њене последње тужалке (и уједно последње појаве у драми) за другу пјесму. Вокални циклус *Две песме Антигоне* чине практично двије минијатуре.

Прва од њих је обликована као дводјелна пјесма са кодом (тематским заокружењем), при чему дводјелу изабраног текста одговара тематски дводјел вокално-инструменталних цјелина. Цјелине нижег реда, одсједи ове минијатуре, посматране сукцесивно, приказују прокомпоновани низ, који је напослијетку тематски, али не и тонално заокружен.⁶

Шема прве пјесме:⁷

одсјек	А		В		coda/(a)
дио	а	б	с	д(с)	е
Структура	фрагм.	фрагм.	фрагм.	фрагм.	фрагм.
Број такта	1–3	4–9	10–13	14–19	20–23
Тонални центар	h	h	e	e-C	G
Извођачки састав	И	В-И	И	В-И	И

<p>1. Исмено мила, сејо моја рођена, Дал' знаш још које, какво зло због Едипа Што див још не учини нама живима? Дал' знаш? Дал' чу шта? Ил'не знаш да се зло за наше миле спрема к'о за душмане?</p> <p>2. О рако лознице, О, доме подземски Мој вечни чувару! О, гле'те ме, тебански племићи, Где једина остах царева кћи, И како и од кога страдавам ја, Што светост свето поштовах. О, тебански краљу очинска ти, о, земљо, О, богови дедовски.</p>	<p>1. Ismena mila, sejo moja rođena, da l' znadeš za jad kakav što zbog Edipa još Div ga ne učini nama živima: Da l' znaš, da l' ču šta? Ili ne znaš da se zlo za mile naše sprema ko za dušmane.</p> <p>2. O grobe, ložnice, o kućo podzemna, moj večni čuvaru! Oh, gledajte mene, starešine Tebe gde jedina ostah, careva ćerka, i kako i od koga čoveka stradam što svetu ispunih dužnost! O tebanски kraju, očinska zemljo, o bogovi dedova naših!</p>
--	--

⁶ Аналитички апарат на којем се анализа заснива у цјелости је ослоњен на књигу *Музичка форма или смисао у музици* Берислава Поповића.

⁷ Приликом додјеливања словних ознака одговарајућим фразама у пјесмама коришћен је критеријум реалних еквиваленција у садржајима фраза. Тако су тзв. Неутрални дијелови, инструментални уводи/прелази/коде означавани оним словима који се реферишу/не реферишу на своје „инструменталне претходнике.

Текст	-	Имено мила, сејо моја рођена, Дал' знаш још које, какво зло због Едипа Што див још не учини нама живима?	-	Дал' знаш? Дал' чу шта? Ил' не знаш да се зло за наше миле спрема к'о за душмане?	-
-------	---	--	---	--	---

Уводни одсјек (1–3. т.) започиње мелодијом дисканта клавирске дионице која се развија линеарно: од тротонског језгра се у свакој наредној појави њен амбитус повећава: прво до квинте, а напоследку и до октаве. Љествични низ који обухвата мелодију припада локријском модусу: *h-c-d-e-f-g-a-b*. Опсег љествице је умањена октава, финалис је тон *h*. Тек се у последње двије добе ове цјелине у басу клавирске дионице јавља квартни трозвук (пр.4 и ч.4), са додатом малом секундом. Он потврђује тон *h* као центар гравитације.

Речитативно третиран први одсјек (4–9. т.) заснован је на силабичној декламативној дионици солисте, који показује поштовање школских правила при дистрибуцији текста. На овај начин конципирана вокална дионица, тачније – кратко трајање тонова – није дозволила прилику да се на било који начин нагласи одређена ријеч. Тим прије, што клавирска дионица у овом одсјеку има улогу пратње, у којој се у двотактовном трајању сукцесивно нижу три вишезвука. Први од њих је лежећи четворзвук из увода (сада са додатом терцом), слиједи квартни шестозвук: састоји се од тонова *f-h-e-a-d-g*, на петом ступњу љествице, те четворзвук изграђен од два кавртна сазвука на растојању велике секунде.

Нотни примјер 1⁸: Две песме Антигоне – Прва пјесма, т. 4–9

Релативна затвореност фразе обезбјеђена је акустичким и експресивним градационим луком, који се у клавирској дионици креће од лежећег петозвука са додатим још једним тоном, реалног моноинтервалског шестозвука и повратка на четворозвук. Тонални центар, макар и латентни у почетку је замагљен, док се стабилизација тона *h* јавља на крају фразе. У вокалној дионици се на позицији климакса и антиклимаса, налази управо пети ступањ: тон *f*, тритонус.

Инструментални прелаз (10–13) значајно контрастира претходном одсјеку, прије свега фактуром. Основу двослојне организације става чине остинато у басу, над којим се развија мелодијска линија изразитијег звучног цртежа. Она, и поред чињенице да се гради над остинатом, посједује све карактеристике потенцијалне реченице.

Други вокално-инструментални одсјек (т.14–19) чине двије релативно контрастирајуће фразе. Прва од њих (т.14–16) се развија над клавирском дионицом фактурно организованом као у прелазу, с тим што остинатни мотив само на почетку задржава ритам, да би се потом остинатна формула разбила и тонски садржај развијао слободно. Дионица вокалног солисте у потпуности одговара јамбској основи текста: „Дал' чу? Дал' знаш? Односно, не само фонетском слоју, већ и синтаксичном и важније: лексичком слоју текстуалног предлошка.

Нотни примјер 2: Две песме Антигоне – Прва пјесма, т. 12–16

Релативни контраст наредне фразе остварује се у фактури: вокална мелодија је у клавирској дионици удвојена у горњој и доњој октави.

⁸ Сви нотни примјери урађени према: Комадина, Војин (2021). *Вокална камерна музика*. Источно Сарајево: Удружење грађана Камерни хор Источно Сарајево.

Озвучавање изабраних стихова у њој релативно одступа од фонетских одлија текстуалног предлошка. Стиче се утисак да је уздржаност израза овдје истакнута услјед изражене декламативности. Почетни тонални центар, *E-moldur* прелази у *C-miksolidijski*.

Читава минијатура је тематски заокружена Кодом, поновљеним материјалом на позицији увода, али у другом тоналитету (*G-miksolidijski*).

Друга пјесма је скоро двоструког трајања прве. Обликована је као рондо, са шемом:

Шема друге пјесме:

Одсјек	а	б	а ₁	б ₁	б ₂	а ₂	ц	б ₃	а ₃
Структура	фраг м.	фраг м.	фраг м.	речени ца	речени ца	фраг м.	фраг м.	фраг м.	фраг м.
Број такта	1–5	6–9	10–12	13–16	17–20	21–23	24–30	30–34	35–39
Тонални центар	а	е	а	е	е	а	F _L	е	а
Извођачки састав	И	В-И	(В-) И	В-И	В-И	(В-) И	И	В-И	(В-) И
Текст	-	О рако лознио, О, доме подземски Мој вечни чувару!	О,	О, гле'те ме, тебански племићи, Где једина остах царева кћи,	И како и од кога страдавам ја, Што светост свето поштовах.	О,	-	О, тебански краљу очинска ти, о, земљо, О, богови дедовски.	О.

Границе сваког вокално-инструменталног одсјека подударне су са лексичким слојем текстуалног предлошка: сваком двостиху одговара по један вокално-инструментални одсјек.

Почетни одсјек се налази на позицији увода (1–5), одвија се у оквиру *a-frigijskog* тоналитета, с тим што ближе крају прелази у тоналитет *in e*. Први двотакт, аналогно почетку прве пјесме, даје импресионистички призив, а приказује се у мелодији дисканта клавира – постепеним низањем цјелостепеног тетрахорда.

Нотни примјер 3: Две песме Антигоне – Друга пјесма, т. 1–5

Andante elegico

Преокрет, односно нагли прекид ове егзотичне импресионистичке епизоде долази експонирањем четвортонског хроматског кластера: у басу клавирске дионице велика секунда се прво јавља суксесивно, потом у тремолу (тонови *d*, *e*), док горњи глас изводи тремоло на растојању мале none (тонови *es*, *e*). Напослијетку, у басовој дионици клавира „израста“ низ од два хроматска трихорда, на растојању терце. Тонални центар је замагљен, али се стабилизује у задњим тоновима: *in e*. У току описаног међусобно контрастирајућег двофазног тока првог одсјека треба нагласити да се и структурно тежиште помјера с линеарног тока – мелодије – у првој фази, на вертикалу – хармонију – у другој фази.

Заједничка одлика дионице гласа у свим вокално-инструменталним одсјецима (b , b_1 , b_2 , b_3) је поштовање фонетских слојева текста, уз минорна одступања. Њихово значење је у значајној мјери подударно са маниром приказаним у задњој фрази прве пјесме: изразита прозодија уступа мјесто апатичној декламативности. Инвокације на почетку двостихова су једини усамљени експресивни моменат у дионици гласа (квартни скок, мелодијски акценат). Трагика жанра, међутим, исказана је на плану хармоније. Акордски фонд састоји се од акорада нетерцне грађе, различитих структура (1-2-3-7, 1-3-5-6, 1-2-5-6-7, 1-4-6-7, ...), чији оштрији, дисонантни и модернији звук ипак не прелази границе умјереног импресионистичког израза. Улога хармоније је комплементарна са семантичким слојем дионице гласа: први – са аспекта значења – отворени стих (у оквиру двостиха) увијек се јави над акордским вишезвуком који је квантитативно убједљивији (бројнији) од стиха у којем је значење заокружено.

У оквиру одсјека b_1 се над симултаним четворозвуком */c-f-a-h/* речитативно јавља текст „О, где те ме, тебански племићи, ви,“ док се допуна значења двостиха, исказана у другом стиху „где једина остах царева кћи,“ декламује на (октавираном) трозвуку */a-d-g/*. Исти градациони лук јавља се и у наредном одсјеку, с тим што је динамизиран: умјесто малопређашњег четворозвука на позицији првог акорда, сада се јавља петозвук */c-e-f-a-h/*, исте структуре, са додатим још једним тоном. Улога „разрјешења“ припада наредном акорду, аналогно претходној ситуацији. Ове двије четворотактне фразе показују

сличности са концептом периода, иако повремени дисконтинуитет вокалне дионице умањује тај утисак.

Нотни примјер 4:

Две песме Антигоне – Друга пјесма, т. 13–20

Контрастирајући садржај у оквиру смјењивања одсјека а и б је појава инструменталног прелаза, одсјека ц, елемента изразите прокомпонованости. Аналогно инструменталном прелазу прве пјесме, контраст се остварује на истим плановима: тоналном, хармонском, мелодијско-ритмичком и фактурном. У оквиру тонског низа одсјека тон еф се дискретно указује као интонациони ослонац, а љествични тип се лучно креће се из *F-lidijskog* у *frigijski* и враћа се у *F-lidijski*.

Захваљујући увођењу новог тематског материјала у поменутом одсјеку ц, шема ове пјесме добија одлике ронда са три теме (постоји тематска/шематска еквиваленција, структурна не због малог обима конструкта/одсјека).

Кад је ријеч о композицији *Две песме Антигоне*, њу превасходно треба посматрати из визуре позиције коју она има у композиторовом опусу овог жанра. Првонастали циклус пјесама састоји се од /само/ двије пјесме (јединствена појава у оквиру опуса), практично двије минијатуре, при чему је друга нешто дужег трајања. Композитор је у њима приказао следеће елементе:

- Негацију класичног дур-мол система,
- Употребу модалности,
- Динамичан, интезиван тонални план на „малом простору“,
- Импресионистички призивак,
- Акорде нетерцне грађе,
- Формално обликовање различито, с једне стране прокомпонована форма, с друге стране рондо са двије теме, с тим што је код обје пјесме присутан принцип тематске заокружености, преко понављања почетног одсјека.
- Инструментални интерлудијуми у обје пјесме су моделовани по истом принципу: њихова супростављена фактурна плоха задире и у наредни одсјек, а тонални контраст се јавља само на позицији интерлудијума,

- Број градивних јединица/фраза у оквиру пјесама приказује веома богату лепезу фразних обликовања, али су све оне експониране на нивоу идеје, која је ријетко добила прилику за даљу разраду. На примјер: прва пјесма – уводни тротактни мотив одмах по излагању замјењује нова шестотактна фраза, слиједи нова, итд... Густа концентracија различитих материјала без разрада.
- Дионица вокалног солисте креће се између наративног и декламативног тона, опсег дециме у првој, дециме у другој пјесми.

Песме једног калуђера

Други вокални циклус, *Песме једног калуђера* настао је 1966. године, као истоимена верзија студентског хорског циклуса из 1958. године. У обје верзије овог циклуса стоји да су композиције написане на текст једног од најзначајнијих представника српског романтизма – Јована Јовановића Змаја (1833–1904). Интересантно је, међутим, да је и поред дуготрајног трагања за извором који Комадина користи, резултат готово изостао. Наиме, од три лирска текста које Комадина користи само се један од њих, средишњи, налази у Змајевој збирци пјесама *Друга певанија*.⁹ Претпоставка је да је та чињеница композитору била довољна да остави податак да су пјесме настале на његову поезију.

Песме једног калуђера (1966) – текст који Комадина користи

КЉУЧ	ПАКОСТ ¹⁰	НАЈБОЉЕ
Немам гласа, немам	Каже за ме свет	Ал' би вол'о да сам
срца,	пакосни	чеп,
Немам снаге, немам	Да ја пијем много,	Био б'увек мокар,

⁹ Постоји шанса да се преостале двије пјесме (прва и трећа Комадиновог циклуса) као текстуални предлогак могу наћи у часописима које је Змај уређивао (нпр. Стармали), а пјесме нису ушле ни у једну збирку *Певанија*. До тих извора нисмо успјели доћи.

¹⁰ Оригинални Змајев текст. (*Друга певанија*)

ПРАВДАЊЕ

Овако се чика Рада

Од клевета правда:

„Каже за ме свет пакосни

Да ја пијем много,

Ја то нећу порицати,

Како бих и мог'о?!

Јест, ја пијем али с водом.“

П' онда важно дода:

„Пет трећина само вина

А све друго вода.“

моћи	ха, ха!	Или да сам макар
Да до тебе, душо моја,	Ја то нећу порицати	врањ,
У полету могу доћи.	Како бих и мог'о, ха,	Ил'славина да сам бар.
Од зорице до вечери	ха!	Још би боље било,
Мислим на те сваког	Јест да пијем ал'	гле,
дана,	с'водом.	Да сам буре ил' бокал
А у ноћи тебе сањам,	Пет трећина само	Ал' најбоље билоб'
Дико моја, закључана.	вина,	још
Ти с' једина моја мис'о,	А све друго вода.	да сам вино к'о
Ти си вера над верама,		кристал.
Ти си слика мога лика,		
Ти си срећа над срећама.		
Дивни кључе од		
подрума.		

Остале пјесме, су, према свему судећи, вјешто обликоване у духу Змаја. Прва и трећа пјесма нимало не заостају за непосредним, шалјивим, духовитим изразом који Змај пласира у својој лирици. Комадинин вокални циклус је назив и добио највјероватније од пјесника који је опонашао Змаја, јер се наслов: Пјесме/пјесма једног калуђера не налази нигдје у Змајевим збиркама поезије. Али се, умјесто тога, у оквиру пјесама груписаних у наслов „Епиграми“ налазе и бројне друге пјесме које опјевају један безбрижни боемски живот, у којима се изразито често јављају мотиви вина, боце, подрума, па и кључа.

Постоји чак пјесма „Епиграми једног крчмара“ која је могла послужити за пјевање прве и треће пјесме. Када је ријеч о значењу прве пјесме, постоји опасност да се она схвати и као љубавна, но то овдје није случај. Поприлично личи на љубавне пјесме уз Ђулића увеоца, али детаљнијим прегледом укупног значењског плана установиће се да је занос који се овдје у пјесми истиче – заправо занос за вином.¹¹ Комадина је пред собом имао задатак да озвучи један лирски шалјиви текст, једини те врсте у свом вокалном опусу, практично једну бурлеску. Начин на који је озвучавао појединачне пјесме биће разматран у оквиру приказа појединачних ставова – пјесама циклуса.

Прва пјесма – *Кључ* је базирана на тексту који се састоји од три осмосмерачка катрена којима је на крају придружен један додати самостални стих. Трострофну правилност не прати и дослиједна рима,

¹¹ Теза да прва пјесма није љубавна, иако је објекат чежње: „...дика, душа моја, једина моја мис'о, вера над верама, слика мога лика, срећа над срећама“ крије се у стиховима: /А у ноћи тебе сањам, Дико моја, закључана/, а потврђује у посљедњем стиху пјесме: /Дивни кључе од подрума./ Нема никакве сумње да је непоменути објекат жудње закључани подрум, или вино у њему.

она је у свакој строфи различита (у првој је рима укрштена, обгрљена у другој, у трећој комбинована – аббб).

Пратећи синтаксички и семантички план текста, Комадина је формално обликовао форму у прокомпоновану пјесму са уводом.

Шема прве пјесме:

Одсјек	увод	а	б	ц	д/кода ¹²
Структура	фрагм.	фрагм.	реченица	реченица	реченица
Број такта	1–6	7–14	15–22	23–30	31–36
Тонални центар	Cis	Cis-e	e-cis-F	b-as	d-F
Извођачки састав	И	В-И	В-И	В-И	В-И
текст		Немам гласа, немам срца, Немам снаге, немам моћи Да до тебе, душо моја, У полету могу доћи.	Од зорице до вечери Мислим на те сваког дана, А у ноћи тебе сањам, Дико моја, акључана.	Тис' једина моја мис'о, Ти си вера над верама, Ти си слика мога лика, Ти си срећа над срећама.	Дивни кључе од подрума.

Уводни, фрагментарни одсјек истиче тон *cis* као упориште, *frigijski* модус. Међутим, у оквиру какофонског звучања у другој половини увода јављају се алтеровани тонови на четвртном и петом ступњу љествице, који у односу на почетни тон – пласирају тритонус, звучање, које је, према Комадини, симбол дилеме.

Структура музичког тока првог вокално-инструменталног одсјека а (т. 7–14) почива на ритмизованој тоници тоналитета (структура акорда: 1-5-8), над којом се помаља дионица солисте. Његов мелодијски отклон од тоничног тона је готово минималан, а у осциловању између основног тона и терце тоничног акорда доминира основни тон. Описани концепт мелодије лежи у ослушкивању семантичког слоја текста: сва искарикирана немања/неимања (гласа, срца, снаге, моћи) су у поетској интерпретацији малодушна, вапајна, а дата мелодија је управо њена рефлексија. Други двостих строфе је другачије морфологије и осталих текстуалних карактеристика, те је и озвучен другачије: напуштено је осциловање између само два тона у вокалној дионици, а замијењено је

¹² Дилема ће бити разјашњена кад буде ријечи о последњем одсјеку пјесме.

динамизмом на плану хармоније и мелодије. Хармонски план је овдје значајнији, јер у њему досадашња тоника први пут уступа мјесто другим акордима тоналитета (они се овдје превасходно приказују кроз импресионистичке паралелизме).

Нотни примјер 5: Песме једног калуђера – Кључ: т. 7–14.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (Bar.) and piano accompaniment (Pno.) for the first part of the piece. The vocal line is marked *mf* and has lyrics: "Ne mam gla - sa, ne - mam sr - ca, ne - mam sna - ge". The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, with markings for *sm* and *8va*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics: "ne - mam mo - ċi da do - be, du - šo mo - ja, u po - le - tu mo gu do - ċi." The vocal line is marked *p sub.* and the piano accompaniment continues with similar harmonic textures, including *sm* and *8va* markings.

Други одсјек, тематски класификован као б (т. 15–22) у највећој мјери почива на истим законитостима као претходни одсјек, с тим што је на његовом почетку промијењен тоналитет у *in e*. Остали елементи динамизације пласираног садржаја тичу се типа фактуре клавирског слога: као контраст, тоника није ритмизована већ је дата у симултаном шестозвуку терцне структуре, а у завршном двотакту сукцесивно се паралелно крећу бикордске структуре (градивни конструкт је и даље терца). Ипак, чини се да су сви побројани елементи динамизације у сјени музичке надградње текста, односа композитора према структурним елементима стихова. У овој строфи је изостао вапај, „немам“, неимање, али је, упркос томе, профил вокалне дионице на одговарајућим мјестима остао исти. Композитор показује индолентан однос према значењу новог текста, и наставља са мелодијом поменутих карикираних уздисаја, иако су готово сви слојеви поетског текста промијењени. Он заправо реагује на структурне измјене текста само у домену тоналитета. Као резултат, овдје се, према фазама пласирања текста, смјењују слједећи тоналитети: *in e*, *in cis*, *in F*.

Трећа по реду, кулминациона строфа, одсјек ц (т. 23–30) доноси реалан контраст, остварен на свим плановима музичког тока. Одвија се у промјенљивом тоналитету, од почетног *B-lidijskog* до завршног *As-miksolidijskog*. Фактура клавирског слога састоји се наизмјеничног извођења акорада бас+паралелизми секстакорада. Другој фази строфе одговара ритмички узбуђени, усхићени шеснаестински пулс, чијем тензионом изразу доприноси полиметрија организације клавирског парта. Градацију ка кулминацији, која је позиционирана на крај строфе, подржава и акустичка динамичка градација. Централно значење ове строфе композитор је подржао и профилисањем вокалне дионице, у којој је у највећој мјери праћена структурна основа поетског текста.

Посљедњи одсјек д (т. 31–36), као у каквој пародији, изненада прекида екстатично усхићење, и доноси с почетка октавирану, потом хармонизовану мелодију коралног типа (једино мелизматично мјесто). Овај, на значењском плану, неприпадајући стих је заправо – свечана карикатурална заклетва крчмарском животу, експониран као духовита жанровска провокација. Подржана је ознаком *Maestoso* (свечано/достојанствено), с текстом /Дивни кључе од подрума./ на почетку одсјека, а на крају тоналитетном хармонском везом VII-T, која је још обогаћена антиципацијом тоничног тона *F-jonskog*, у барокном маниру. Квантитативно, ова епизода је наглашено луцидна и шармантна.

Нотни примјер 6: Песме једног калуђера – Кључ: т. 31–36

Maestoso

Bar. *mf* Div - ni klju - če od pod - ru - ma, div - ni klju - če.

Pno.

Пјесма *Пакост* се заснива на адаптацији Змајевој пјесме *Правдање*. Комадина из пјесме преузима само управни/директни говор, док пишчеве ријечи изоставља, остале измјене су минорне. Пјесма је обликована као специфични тип прелазног облика између дводјелне и тродјелне пјесме.

Шема друге пјесме:

Одсјек	A					b	a	b
Темпо	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Andante religioso</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Andante religioso</i>
Пододсјек	увод	a	прел аз	a₁	прел аз	b	a₂	b/coda
Структура	фраг м.	реченица	фраг м.	реченица	фраг м.	реченица	реченица	фраг м.
Број такта	1-7	8-21	22-26	27-39	39-43	44-48	49-58	59-61
Тоналитет	c	c-f	f	c-f	f	F	c	F

Узрок неуобичајеном формалном рјешењу лежи у Комадинином „читању“ текста. Нема дилеме да је моностих /Јест да пијем.../ условио тематски контраст. Али је композитор и наредни двостих, који је тематски био хомоген, сада тематски разјединио. Перспектива пародије је код композитора превладала и резултирала обликовањем у дводјелну форму (без тематског заокружења), с финалним карактером *Religiosa*.

У уводном одсјеку (т. 1–7) се приказују двотонски мотиви из којих ће се развити мелодија у вокално-инструменталним одсјецима. Структуру пратећих вишезвука чине терцни и квартни сазвуци. Прва строфа, одсјек а (8–21) наставља у скерцозном карактеру, са сталним стакатом, а врцкави исказ хумора додатно је наглашен понављањем ријечи: /Каже за ме, каже, каже./.

Нотни примјер 7: Песме једног калуђера – Пакост: т. 8–13

mf

Bar. Ka - že za me, ka - že, ka - že, ka - že za me, za me ka - že, ka - že za me

Pno. *stacc. sempre*

s♭1 s♭1 s♭1

Ипак, након вишеструког понављања мотива/ријечи из почетног мотива израста једна реченица. Она се у почетку кретала у тоналитету *c-eolskom*, да би завршила у тоналности *F*, колебаљивог тонског рода. Премда су акордске структуре углавном нетерцне грађе, доминирају секундна кластерска сазвучја, традиционални однос композитор исказује према тоналитету, преко плагалног обрта које примјењује у завршној каденци и прелазу/проширењу првог одсјека.

Након незнатно измијењене друге строфе (одсјек б, т. 27–39), први контраст остварује се у одсјеку б (т. 44–48). Само један стих је одређен карактером */Andante/ Religioso*, а праћен текстом: */Јест да пијем, ал' с'водом/,* у којем се композитор с новом свјежином подсмјехује. Овај апсурд је оснажен и крајње баналним хармонским током, на нивоу школског задатка. На описани ток варијантно се надовезују одсједи а и б.

Нотни примјер 8: Песме једног калуђера – Пакост: т. 45–48

Andante religioso

p

Последња пјесма троставачног циклуса, пјесма *Најбоље* неосјетно се надовезује на карактер претходне пјесме. Обликована је као варирано строфична форма.

Шема треће пјесме:

Одсјек	а	а ₁	а ₂	а ₃
Структура	реченица	реченица	реченица	реченица
Број такта	1–9	10–15	16–19	20–25
Тонални центар	е	е	а	а
Извођачки састав	В-И	В-И	В-И	В-И

Текст	Ал' би во'ло да сам чел, Био б'увек мокар,	Или да сам макар врањ, Ил'славина да сам бар.	Још би боље било, гле,	Да сам буре ил' бокал Ал' најбоље билоб' још да сам вино к'о кристал.
-------	---	--	------------------------	---

Једноставност /варирано/ строфичног обликовања композитор је надградио структурним обликовањем. Овдје се, по први пут у циклусу формално не подударају текстуална и музичка строфа, те је варирање усмјерено на структурни план. Фактура клавирског слога и акордски склопови су еквивалентни оним из претходне пјесме. Тоналитети су у првом степену сродства.

У оквиру троставачног сатиричног вокалног циклуса *Песме једног калуђера*, са становишта условне цикличности или функционисања дате вишеставачности може се, као законитост установити груписање ставова и на нивоу испод циклуса. Наиме, друга и трећа пјесма су у тој мјери еквивалентне да могу да функционишу као диптих: у обликовању обје је нарушена текстуална синтакса, тематски план не прати строфну организацију; обје су у основи строфичне форме; наглашено пародичан текст, са јасним алузијама на објекте подсмјеха; у мелодији се ријечи вишеструко понављају; у основи слична фактура клавирског слога; аналоган је однос тоналитета у обје пјесме; акордика се заснива углавном на акордима нетерцне структуре. С друге стране, прва и друга пјесма имају вишеструке интерполације крајње хумористичних епизода, таквих да читав циклус духовито воде чистој гротески. Ту се, аналогиче између прва два става завршавају.

Први став је, генерално посматрано, усамљен у музичком језику. Једини је обликован као прокомпонована форма, његов тонални план је најфреквентнији (*cis-e-F-B-as-d*), с линеарно убрзавајућом динамиком промјене, акордика – структура и паралелна кретања асоцирају импресионизам.

Јединствене одреднице циклуса као цјелине исказују се преко:

- Употребе проширеног тоналитета, који се исказује преко модалности,
- динамичан, интезиван тонални план у првој пјесми (кретање кроз чак шест различитих тоналитета); у осталим је сведен на два у квартално-квинтном односу, чиме је њихова тоналност подцртана;
- Импресионистички призивок опада са сваком наредном пјесмом,

- Чистоћа структуре акордике у оквиру појединих епизода/одсјека. Нпр, акорди терцне грађе доминантни су у првој пјесми (изузетак је кулминациони фрагмент става), у другој пјесми границе структуре употребљене акордике подударне са границама одсјека: док се само увод састоји од наслојавања терчних и квартних структура, наредне одсјеке обиљежавају чести кластерски шестозвуци. Изузетак је кулминациони плато: бикорд настао суперпонирањем цјелостепеног четвортонског кластера и молског квинтакорда са додатом секстом. У трећој пјесми се, као елемент хармонске градације, употребљава трећи тип акордике: квинтни вишезвуци, повремено орнаментисани додатом секундом или кварталом.
- Формално обликовање је различито. Наспрам прокомпоноване форме на позицији почетне пјесме циклуса, стоје варирано строфичне форме наредне двије пјесме. Принцип еволутивности у првој додатно је наглашен и кодом, која није тематско заокружење пјесме, већ нов материјал.
- Инструментални одсједи се увијек налазе на позицији увода, али се као унутрашњи интерлудијум јавља само прелаз у другој пјесми.
- Готово без изузетка су фразе у оквиру одсјека свих пјесама имале своје разраде. Варијантна развојност почива на плану тоналности и акордике у првој пјесми, док се у осталим варирањима промјене односе углавном на тоналитет, акордику, фактуру клавирског парта а најмање на профил вокалне дионице.
- Дионица вокалног солисте је наративна, у опсегу октаве.

Песме једног калуђера, троставачни вокални циклус представља духовити, комични музички исказ који се креће на релацији пародија – сатира – епиграм – бурлеска. Свим наведеним жанровским врстама је заједничко, према Зденку Лешићу (1934–2018), комично претјеривање у збијању шала о животним појавама.

У тексту се разматрају различите форме хумора и сатире, ако узмемо у обзир дефиницију пародије као "субверзивне имитације стила неког туђег књижевног дјела", видимо да је у овом случају књижевни предлојак очигледан. Међутим, пародија често имитира стил са намјером да истакне слабости тог стила и подсмеје му се. Ово се може примјенити на ову ситуацију, иако други део дефиниције није савршено примјенљив на коришћени књижевни извор. Ипак, ефекат подсмеха се неоспорно јавља. (Lešić, 2005: 334).

Сатира, с друге стране, представља духовиту осуду људске природе и негативних друштвених појава. Она користи комичне ефекте путем хиперболе и карикауре, и овдје се може уочити „закључана дика“ као апсурд. Карикатура и „истичање неправилности у цртама једне личности, оштро је појачава у свом цртежу, па је чини уочљовијом,

истакнутијом, а тиме и смијешном“, услијед ненаданог открића прикривене неправилности (Исто, 2005: 340).

Када је ријеч о епиграму, овдје га читамо као кратку и формално углачану пјесму која на духовит и бритак начин коментарише негативне друштвене појаве. Уз опис коришћеног књижевног текста, чињеница да је овај вокални циклус позициониран у одјелку збирке под насловом "Епиграми" додатно потврђује његову припадност овој форми хумора.

Код бурлеске, слично као и код епиграма, примјетан је несклад између предмета о којем се говори и начина на који се о њему говори. У бурлесци, узвишени тон се користи за опис безначајних и бесмислених ствари, што се често користи за комични ефекат. Такав примјер је:

/Од зорице до вечери
Мислим на те сваког дана,
А у ноћи тебе сањам,
Дико моја, закључана./

Закључна разматрања

Први стваралачки донети вокалног жанра, према позицији коју су заузимали у Комадинином композиторском стваралаштву, недвосмислено имају статус почетничких. Иницијални опус овог жанра, *Две пјесме Антигоне*, показују бројне елементе тренутних промишљања једног младог 21-годишњег адолесцента.¹³ Пут сазријевања је и код Комадине, према аналитичким резултатима пролазио пут тражења умјетничког идентитета. Превасходно: инспирација вокалног циклуса у драми, јединствена појава у његовом опусу. Пут тражења се огледао, прије свега у супростављању одређеним школским нормативима, кроз примјену модалности. У том смислу, у улози психолошког тумачења текста стоји примјена, према Максимовићу (Максимовић, 1995: 6), најкарактеристичнијег модуса – локријског – у првој пјесми а у другој употреба сљедећа два модуса по интезитету карактеристичности: фригијског као симбол вјечне туге/жалости/бола и лидијског; даље: завршеци фраза на петом ступњу локријске лествице као типична адолесцентска провокација. Примјер младалачког нестрпљења, наглости промјена расположења проналазимо у нагомилавању, односно сукцесивном низању релативно кратких тематских материјала, без њихових разрада. С друге стране, потребу за потврдом композитор исказује шароликом лезом рјешења на ширем плану тоналитета: смјењивање импресионистичког и неокласичног језика, приказ

¹³ Уз увријежено мишљење да адолесцентски период најчешће обиљежавају „буре и олује“, напоменућемо да је савремена развојна психологија сматра да је ријеч о периоду одрастања. (Брковић, 2011: 311).

различитих структура акорада, али на врло кратком „простору“. Утисак је прилично хетероген музички исказ.

Све наведене нестрпљивости и супростављање нормама су у циклусу који је настао само четири године касније готово потпуно ишчезле. „Свако моје дело је критика претходног дела.“¹⁴ Чини се да су *Песме једног калуђера* прилог томе. У њима се користи генерално лирски жанр, Змајева пјесма или пародија на његову поезију. Модалност је и даље основни елемент промишљања, али без крајности, тритонус који постоји и у љествицама које се сада користе није додатно подцртан. Врло је осмишљен и прецизан план дистрибуције одређених акордских структура у оквиру цјелина. Евидентан је смјелији приступ тексту кроз нарушену текстуалну синтаксу. Начин груписања ставова испод нивоа циклуса раван је вишеставачним циклусима зрелих композитора. Самоувјереност комичног исказа такође, као и домишљатост у реализацији музичке сатире. Према свему наведеном, *Песме једног калуђера* искриче самопоуздањем и освјешћеношћу и већ тада приказују један формиран умјетнички идентитет.

Аналитички приказ прва два вокална циклуса Војина Комадине, *Двеју песама Антигоне* и *Песама једног калуђера* омогућио је потврду полазне тезе рада – да се у њима у значајној мјери исказује сагласност са нормама школске композиторске праксе, али са извјесном несигурношћу у трагањима за нови(ј)м изразом. Изненађујуће брзо, у композицији која је тек сљедећа по реду настанка, *Песмама једног калуђера* композитор показује самоувјерен музички исказ, лишен готово икаквих (младалачких) сумњи.

Полазна хипотеза истраживачког рада је потврђена, а њен исход може послужити у сагледавању еволуције композиторског израза у камерном вокалном жанру.

Коришћена литература:

- Брковић, Алекса. (2011). *Развојна психологија*, Чачак: Регионални центар за развој запослених у образовању.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023.) Обриси традиције у раним авангардним вокалним циклусима Војина Комадине. у: Гордана Грујић (уред.). *Зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, Бања Лука: Академија Умјетности Универзитета У Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 202–223.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2020). Фолклорне транспозиције у соло пјесми *Бојана, ђевојко* Војина Комадине, у: Мирадет Зулић (ур.), *Зборник радова са научног скупа Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1*, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2020: 109–122.

¹⁴ Радио емисија „Ликови рада“, уреднице Раде Нуић, емитована на Трећем програму Радио Сарајева 1987. године.

- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2021). Савремено и традиционално у композицији *Глосе са маргина Срећковићевог еванђеља* Војина Комадине, у: Мирадет Зулић (ур.), Зборник радова са научног скупа Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2, Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, 2021: 83–96.
- Змај, Ј. Јовановић (1896). *Друга певаница* – друга свеска. Београд: Српска књижевна задруга.
- Комадина, Војин. (2021). *Вокална камерна музика*. Источно Сарајево: Удружење грађана Камерни хор Источно Сарајево.
- Максимовић, Рајко. (1995). *Шире о модусима*. Београд: Издање аутора.
- Нуић, Рада. (1987). Радио емисија *Ликови рада*. Радио Сарајево – Трећи програм.
- Поповић, Берислав. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: Клио.
- Радоњић, Ивана. (2012). Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине. (магистарски рад, Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, рукопис).
- Софокле. (V п.н.е.) *Антигона*, превод Милош Н. Ђурић (1969). Београд: Рад.
- Стефановић, Ана. (2021). Матерња мелодија у монологу Антигоне из истоимене опере Светомира Настасијевића. у: Тијана Поповић Млађеновић, Ана Стефановић и др. (уред.). *Матерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије*. Београд: Факултет музичке уметности, 153–169.
- Ћавловић, Иван. (1984). *Војин Комадина* – у поводу trideset godina umjetničkog rada, у: Zijo Kučukalić (ured.) *Zvuk*, br.4, 76–90.
- Ћавловић, Иван. (2017). *Музички портрети. Извори и сјећања*. Сарајево: Buybook.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023) *Formalno oblikovanje u Pogledu Voјina Komadine*, у: Fatima Hadžić (ur.), *Časopis za muzičku kulturu Muzika*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, 2020: 64–87.
- Ђукић-Чамур, Сњежана. (2023). *Музички opus Voјina Komadine inspirisan književnim djelima Maka Dizdara*, у: Fatima Hadžić (ured.), *Zbornik radova sa 12. Međunarodnog simpozija „Muzika u društvu“*, Сарајево: Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Музиколошко друштво Федерације Босне и Херцеговине, у припреми за штампу;
- Лешић, Зденко. (2005). *Теорија књижевности*. Сарајево: Сарајево Publishing.
- Зулић, Харун. (2017). *Tradicionalno i savremeno u ciklusima Dve pesme Antigone i Tužne pesme Voјina Komadine*. у: Danijela Zdravić Mihailović (ured.). *Balkan Art forum 2017. Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, Savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa*. Ниш: факултет уметности Универзитета, 275–296

SUMMARY

THE FIRST ACHIEVEMENTS OF THE CHAMBER VOCAL GENRE OF THE COMPOSER VOJIN KOMADINA – A CONTRIBUTION TO THE OVERVIEW OF THE EVOLUTION OF THE GENRE OF CHAMBER VOCAL MUSIC IN THE COMPOSER'S OEUVRE

MA Snjezana Djukic-Camur

Vocal chamber music occupies an important place in the creative oeuvre of composer Vojin Komadina (1933–1997). The continuity of the duration of the creative impulse within this genre is also identified in the fact that Komada's first and last chamber vocal works belong to this genre. Proceeding from the hypothesis that the first creative works of the mentioned provenance: *Two poems of Antigone* (1954) and *Songs of the Monks* (1958/1966) in the diachronic presentation of the opus undoubtedly had the status of youth, that they were a reflection. adolescent thoughts prone to experimentation, breaking norms, searching for unconventional solutions, the attention of the research process is focused on the identification of given elements.

The obtained results show that the first composition of *Two poems of Antigone* to a significant extent shows compliance with the norms of school composition practice and their application, while at the same time it represents a certain uncertainty in certain searches for new expression(s). On the other hand, although only the next in order of creation, the composition *Songs of the Monks* undoubtedly has a solid, self-confident musical statement, devoid of any (youthful) composer's doubts.

Key words: Vojin Komadina, *Two songs of Antigona*, *Songs of a monk*, chamber vocal genre

O BOSANSKOJ SVITI ZA KLAVIR VALENTINE DUTINE

mr Valentina Dutina

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za opštu muzičku pedagogiju

E-mail: valentinacvijetic@hotmail.com

UDK: 786.2.08

Originalan naučni članak

Sažetak: *Bosanska svita* (2021) za klavir, nastala je na inicijativu pijanistice Vesne Damljanović. Sastoji se od četiri stava programskih naziva: *Pjesma i svirka*; *Miris zemlje*; *U đul-bašti* i *Kolo*. Djelo je inspirisano stihovima pjesme *Zapis o zemlji* bosansko-hercegovačkog pjesnika Maka Dizdara. U tim rimama odjekuje imenica Bosna, ne samo njen zvuk nego i njen smisao.

Refleksija rima i njihov sadržaj involviran je u muzičku strukturu preko folklornih, melodijskih i ritmičkih intonacija, proisteklih iz obrazaca arhaičnih muzičkih slojeva. Sadejstvo vibracija riječi/stiha i tonova rezultiralo je raznovrsnim muzičkim sadržajima i zvučnim slikama. Arhaična melodika je opora i „posna“ ali i naglašeno sentimentalna, „prkosna od sna“. Ritmička okosnica djela je promjenljiva, u dionicama često suprotstavljena, kruta i gipka, razučena i kompaktna. Mozaičnost i višeslojnost muzičke fature, bitonalni harmonski odnosi i dinamika raznovrsno nijansiranih harmonskih sazvučja, oslikavaju Bosnu kao zemlju protivrječnosti, krajnosti, kontrasta i ekspresija svake vrste.

Ključne riječi: Bosna, Mak Dizdar, folklorni obrazci, bitonalnost, Valentina Dutina

Inicijalna ideja vodilja za nastanak *Bosanske svite* bila je pjesma *Zapis o zemlji*, iz zbirke *Kameni spavač*, bosansko-hercegovačkog pjesnika Mehmedalije Maka Dizdara: „[...] Bosna, da prostiš, jedna zemlja imade. I posna i bosa da prostiš, i hladna i gladna, i k tomu još, da prostiš, prkosna od sna.“ (Dizdar, 1966). Poezija iz zbirke *Kameni spavač*, inspirisana je epitafima i simbolima sa srednjovjekovnih bogumilskih nadgrobnih spomenika – stećaka, uspješno transponovanih u umjetnički književni jezik. Prema kazivanju Meše Selimovića, Mak Dizdar je „uspio uspostaviti pravu vezu sa tradicijom ne čineći nasilja nad njom; obnavljajući stari jezik, otkrivajući u njemu potpuno nova značenja, on je uspao premostiti značenja sa srednjovjekovnih natpisa na misli i osjećaje savremenog čovjeka“. U svojoj poeziji pjesnik koristi arhaizme iz staroslovenskog jezika stavljajući ih u savremeni poetski kontekst, te je tako njegova poezija postala svojevrsni most koji spaja duh srednjovjekovnog i savremenog bosanskog čovjeka. Poetski sadržaji iz *Kamenog spavača* kao i sami epitafi, svojevrsna su svjedočanstva jednog vremena, koja prenose poruke o životu, osjećajima, stremljenjima, tugama i radostima običnog bosanskog čovjeka, kog su, u suštini, morile iste brige prije osam vijekova kao i danas. Kao refleksija takve poezije nastala je i *Bosanska svita*. Ona takođe predstavlja transpoziciju arhaičnih folklornih elemenata uklopljenih u savremeni stilski okvir, ali i svjedočanstvo sadašnjeg

trenutka, ličnu poruku, misao i *tajni* kod za dekodiranje budućim generacijama.

Svita se sastoji od četiri stava programskih naziva: *Pjesma i svirka*; *Miris zemlje*; *U đul-bašti* i *Kolo*. Ovi stavovi predstavljaju muzički *zapis o Bosni* koji je kreiran ličnim iskustvom, sjećanjima na neke đul-bašte mog djetinjstva, na njihove mirise, boje i uopšte – ljepotu jednostavnog bitisanja. Refleksija stihova i njihov sadržaj involviran je u muzičku strukturu preko folklornih, melodijskih i ritmičkih intonacija, proisteklih iz obrazaca arhaičnih muzičkih slojeva. Arhaična melodika je, s jedne strane, „opora“, posna“, „prkosna od sna“, a sa druge strane naglašeno sentimentalna. Mozaičnost i višeslojnost muzičke fature, bitonalni harmonski odnosi, poliritmija, dinamika raznovrsno nijansiranih harmonskih sazvučja, oslikavaju „hladnu i gladnu“ Bosnu kao zemlju protivrječnosti, krajnosti, kontrasta i ekspresija svake vrste.

Stihovi Maka Dizdara bili su inspiracija, ne samo kompozitorima umjetničke muzike šireg jugoslovenskog prostora poput Vlade Miloševića, Vojina Komadine, Ljubice Marić, Stanka Horvata, nego i estradnim pop muzičarima poput Arsena Dedića i grupe *Indexi*, što svakako svjedoči o univerzalnom jeziku Makove poezije.

Prvi stav *Pjesma i svirka*

Naziv stava je proizašao iz prisustva dvije melodije koje su različite po svojoj fizionomiji, ali su obje folklornog ishodišta. Prva melodija (primjer 1, t. 5–10) je dvoglasna, heterofono strukturisana poput arhaičnog vokalnog dvoglasa, dok je druga jednoglasna melodija u diskantu, melizmatičnog karaktera, sa fizionomijom melodijske linije poput sviranja na fruli (primjer 1, t. 11–12). Pored ove dvije melodije koje predstavljaju dva muzička sloja, u ovom stavu je prisutan i treći u vidu ritmizovanog pedala u lijevoj ruci u *f* frigijskom molduru (primjer 1, t. 1–15).

Primjer 1, početak prvog stava t. 1–15

♩=154 *Misterioso cantabile*

pp *mp* *marcato* *)

6 *Pedale* *pp* *mp*

(*simile*)

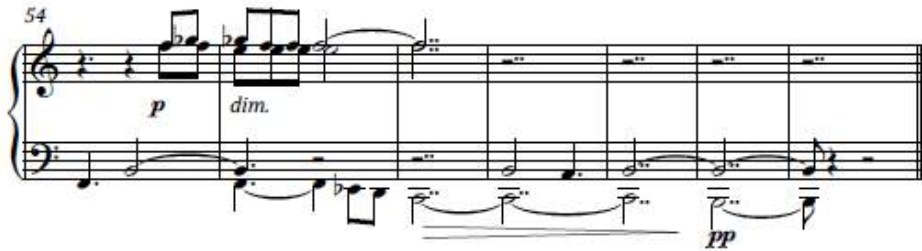
10 *leggiere melismatico* *) *p* *mp*

13 *) *p* *mp*

Prva dva sloja međusobno korespondiraju po ulozi ostinatnog sloja i tonalno, kroz zajednički tonalni centar *in f*, ali se njihov ritmički puls dinamizira primjenom nepodudarnih ritmičkih akcenata (2-2-3 prema 3-2-2), dok treći sloj kontrastira i melodijsko-ritmički i tonalno. Melodija ima melizmatičku fizionomiju (primjer 1, t. 11–12) i kreće se u okviru *h* lidijskog durmola i harmonski tj. tonalno kontrastira ostinatu *in f*. Naime, tritonusni odnos uporišnih tonova (*f* i *h*) stvara opori prizvuk i utisak disonantnosti koja do kraja ostaje suprotstavljena tj. nerazriješena. Uloga tritonusa kao najizrazitije disonance, ovdje ima i metaforično značenje – ukazuje na stanje konstantne napetosti čije razrješenje kontinuirano izostaje. Takođe, u ovom stavu su kontinuirano prisutna tri elementa u kojem uvijek dva međusobno korespondiraju a treći disonira u odnosu na njih. Ipak, uz sve navedene i naizgled suprotstavljene elemente, oni nesmetano koegzistiraju i nadopunjuju

se, predstavljajući, u završnici, jedinstvo suprotnosti; tek u tom jedinstvu dolazi do krajnjeg razrješenja disonantnosti, simbolično predstavljeno kroz razrješenje zadržice 7 u 8 (primjer 2, t. 58–59) na završetku stava.

Primjer 2, završetak prvog stava



Oscilovanje između velike i male sekunde koje se javlja u heterofonom dvoglasu (primjer 1, t. 5–6, u četvrtastom okviru) reflektuje se na jednoglasnu melodiju na način da se i ona izvjesnim modifikacijama melodijskih pokreta (npr. pokret *h-cis* u *h-c*, u okruglom okviru) diskretno prelijeva iz *h* lidijskog durmola u *h* frigijski moldur. Na sličan način, melodija u diskantu neosjetno prelazi iz *h* balkanskog mola u *h* lidijski durmol (primjer 4, t. 24–26).

Primjer 4, prelazak iz *h* balkanskog mola u *h* lidijski durmol

Ritmizovan pedal mijenja tonalni centar i prelazi iz *f* u *h* frigijski moldur, korespondirajući tonalno sa jednoglasnom melodijom u *h* lidijskom durmolu u diskantu (primjer 5, takt 31). Preplitanje ove dvije ljestvične osnove stvara oporu disonancu *cis-c* koja se ovdje sukcesivno ispoljava (primjer 5, u okruglom okviru) što takođe proizilazi iz oscilovanja između velike i male sekunde prisutne u heterofonom dvoglasu.

Primjer 5, premještanje tonalnog centra u basu (t. 31–33)

Ova dva muzička sloja *in h* se istovremeno suprotstavljaju dvoglasnoj melodiji *in f* u srednjem sloju (t. 32–33) što će se, uz neznatna pomjeranja, zadržati do kraja stava.

Utisak “okamenjenosti” i statičnosti u ovom stavu potenciran je konstantnim prisustvom suprotstavljenog tritonusnog odnosa *f-h* i skoro nepromjenljive heterofone dvoglasne melodije. Neznatna pomjeranja neophodna za impuls kretanja muzičkog sadržaja su iskazana kroz određene parametre u sva tri elementa kao što su: suprotstavljeni ritmički akcenti, pretapanje iz jednog ljestvičnog niza u drugi čime se postiže neznatna melodijska dinamika i rotacija tonalnog centra između slojeva što utiče i na registarsko pomjeranje čime se postiže određeni koloristički kontrast (u basu).

Drugi stav *Miris zemlje*

Ovaj stav predstavlja niz različito struktuisanih tema, ukupno pet (a b c prelaz d e c1) koje se nadovezuju jedna na drugu, te čine mozaičnom unutrašnju strukturu stava. Mozaična struktura je uslovljena programskim nazivom stava i ličnom namjerom kompozitora da se, kroz različito profilisane teme, podvuče raznolikost Bosne. S druge strane, jedinstvo suprotnosti, kao trajno prisutni i sveobuhvatni fenomen Bosne, podvučeno je variranim ponavljanjem treće teme, čime se uspostavlja zaokruženost forme ali i simbolično zatvara krug koherentnosti između različitih tematskih sadržaja koji su, na više načina, međusobno povezani i isprepleteni.

Plasirane teme su različitih karaktera. Ukupno ih je pet sa jednim prelaznim dijelom fragmentarne strukture. Nižu se jedna za drugom i profilisane su tako da imaju različitu fizionomiju i ulogu. Jedne su nezavisne, svedenog razvojnog luka, sa jasno definisanim zaokruženjem na završetku, a druge su većeg razvojnog intenziteta sa ulogom dramaturške pripreme za pojavu naredne teme sa kojom se ulančava. Tonalni centar prve teme je *in C*, sa naglašenom lidijskom kvartom koja temi daje modalni prizvuk a njena harmonska pratnja *in D* se kreće u okviru pentahorda umanjene ljestvice *d-e-f-g-as*. obrazujući bitonalni odnos. Ovdje treba primjetiti da postoji veći broj zajedničkih tonova između ova dva ljestvična niza, što ukazuje na moguće

tumačenje da se u glavi teme smjenjuju različito strukturisani petozvuci na fonu samo jednog tonalnog centra. Ipak, namjera autora je bila da se, i pored zajedničkih elemenata, uspostavi i istraje na bitonalnom odnosu tematskog sadržaja. Odabirom ovakvih ljestvičnih nizova se želi prikazati sadejstvo suprotstavljenih zvučnih boja – najsvjetlije (lidijske) u melodiji i tamne (umanjene) u akordskoj pratnji. Te dvojake zvučne i kolorističke karakteristike teme podcrtane su i dvojakim ritmičkim karakteristikama. Ritmički četvrtinski puls u basu pridodaje temi izvjesnu krutost i skučenost ali joj pokretačku snagu, vitalni impuls i ritmičku plastičnost daje melodija u diskantu sa sinkopiranim i punktiranim ritmom kao i triolskim pokretima.

Primjer 6, početak prve teme

The musical score is for the beginning of the first theme, marked **Maestoso** with a tempo of $\text{♩} = 100$. It is written in 2/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melody in a minor key, marked *mf* and *legato*, featuring triplet figures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady pulse, marked *Pedale*.

Druga tema je čistih obrisa i klasičarski je profilisana, što se ogleda u prozračnoj fakturi melodije i pratnje oblikovane u maniru klasičarskog albertinskog basa. Melodija druge teme i njena pratnja se kreću po tonovima umanjene lestvice *h-c-d-es-f-fis-gis-a-h*. Razvojna linija ove teme priprema pojavu naredne, bitno drugačije po karakteru i fizionomiji.

Primjer 7, početak druge teme

72
mp
espress.
legato
 Ped. (Ped. simile)

75
mf

Treća tema je malog ambitusa, folklorne heterofone strukture, robusna i kruta ali igračkog karaktera. U njoj je zadržan bitonalni odnos (*in D – in F*) u okviru kojeg se pojavljuju: frigijski, eolski, dorski i harmonski mol. Ova bitonalnost se na završetku teme sliva u zajednički c eolski tonalni centar (t. 91–99) sa polukadencom na dominantni.

Primjer 8, početak treće teme

82
mp
subito marcato
 Ped.

Nakon treće teme javlja se prelazni dio, fragmentarne strukture, ka četvrtoj temi. Četvrta tema ima izvjesnih sličnosti sa drugom temom, kako po pitanju ritmike (punktirani ritam i triolski pokreti), tako i po prisustvu ostinatne pratnje na čijem se fonu razvija prozirna melodijska struktura koja postepeno kulminira i priprema pojavu pete teme.

Primjer 9, početak četvrte teme

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the note values.

- System 1 (Measures 103-105):** Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The instruction *legato* is written below the bass staff.
- System 2 (Measures 106-108):** Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The right hand continues with melodic patterns, including triplets. The left hand accompaniment remains consistent.
- System 3 (Measures 109-110):** Features a piano (*p*) dynamic with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand is dominated by dense chords and triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *Ped. simile* instruction is present at the bottom.
- System 4 (Measures 111-112):** Concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a final chordal flourish with triplets. The left hand ends with a melodic phrase.

Peta tema, filigranska, folklorno obojena, ima sličnosti sa drugom temom po prozračnoj fakturi i primjeni iste umanjene ljestvice u oblikovanju melodijske linije.

Primjer 10, početak pete teme

113 *mp leggiero*

legato
u.c.

115 *p*

Nakon pete teme, ponavlja se varirana treća tema čime se postiže formalna zaokruženost stava. Bitonalnost u ovom odsjeku odvija se na način da se prva fraza u temi javlja u bitonalnom odnosu *fis-c*, druga fraza *gis-g*, a u trećoj, koja je ponovljena iz b dijela, je zadržan isti bitonalni odnos *d-f*. Ova bitonalnost se na završetku teme, ujedno i stava, na isti način sliva u zajednički tonalni centar *in C* (t. 132–138) sa završetkom na dominantni.

Treći stav *U đul bašti*

Treći stav ima strukturu sevdalinke – tradicionalne bosanske ljubavne pjesme, izraženog patosa, koja se temelji na balkanskom molu. Stav je melanholično-čežnjivog karaktera, sa raspjevanom arabeskom melodikom i čestim završecima fraza na repetiranom tonu, poput karakterističnog manira sviranja saza – instrumenta uz koji se (pored harmonike) sevdalinka najčešće izvodi. Po svom karakteru je melanholična i odraz je sjećanja na neke đul-bašte mog djetinjstva. Ljestvična osnova ovog stava je balkanski mol. Tonalne promjene su neznatne i obuhvataju krug bliskih tonaliteta prvog kvintnog srodstva (a e a C a F d). Akordske strukture su jednostavne, uz djelimičnu pojavu alterovanih akorada dijatonskog (frigijski) i hromatskog tipa (tvrdo umanjeni) folklornog ishodišta, alterovane subdominante, tercnih višezvuka i akorada sa dodatim disonancama (sekundom i sekstom).

Četvrti stav *Kolo*

Četvrti stav svite nosi naziv *Kolo*. Stav počinje kratkim uvodom nakog kojeg se postepeno razvija igrački karakter na temelju pravilne ritmičke pulsacije sa melodijskim uzletima i poniranjima, a sve u cilju postepenog uigravanja i razvoja, do centralnog dijela stava (t. 215) i plasmanom glavne teme koja se razvija u bitonalnom odnosu, uz primjenu dursko-molske i frigijske tonske boje.

Primjer 11, Četvrti stav *Kolo*

Stav je strukturiran tako da predstavlja narodnu igru, sa specifičnim balkanskim ritmovima, promjenljivim metrom i smjenjivanjem metričkih podjela, da bi se u velikom finalnom krešendu zahuktali ritam iscrpio i okončao.

Zaključak

Mozaičnost i višeslojnost muzičke fature, bitonalni harmonski odnosi, dinamika raznovrsno nijansiranih harmonskih sazvučja i način izgradnje jedinstvene cjeline spojem naizgled nespojivih elemenata, načini su da se u *Bosanskoj sviti* muzičkim jezikom oslika Bosna kao zemlja protivrječnosti, krajnosti, kontrasta i ekspresija svake vrste.

I pored raznolikih melodijskih, ritmičkih i harmonskih sadržaja, jedinstvo suprotnosti ostvaruje se njihovim međusobnim prožimanjem i povezivanjem. Objedinjujući elementi u *Bosanskoj sviti* su: primjena ostinata u raznim vidovima, bitonalni odnosi tonaliteta na rastojanju male i velike sekunde,

male terce i umanjene kvinte, kao i zajednička tonalna/modalna osnova. Primijenjene su umanjene i ljestvice orijentalnog obilježja – balkanski mol, lidijski durmol, frigijski moldur dok su modalni elementi prisutni uglavnom u okvirima proširene tonalnosti. Među akordskim strukturama, dominiraju akordi terčne građe sa dodatim disonancama, terčni višezvuci i kvartni akordi.

Bosanska svita inspirisana pjesnikovim *Zapisom o zemlji*, predstavlja lični zvučni zapis autorke, odraz intimnog promišljanja, (o)sjećanja i spoznaja o tome “Kto je ta[...] odakle je, kuda je ta Bosna”; ličnu vizuru, misao i *tajni* kod za dekodiranje budućim generacijama kao svjedočanstvo sadašnjeg trenutka i most između prošlog i budućeg vremena.

Korišćena literatura:

Dizdar, Mak. (1966). *Kameni spavač*. Sarajevo: *Svjetlost*.

Dutina, Valentina. (2022). *Bosanska svita* za klavir. Istočno Sarajevo: Asocijacija za promociju muzike *Arpeggio*. Partitura.

SUMMARY

ON VALENTINA DUTINA'S BOSNIAN SUITE FOR PIANO

MA Valentina Dutina

Bosnian suite (2021) for piano has been created on the initiative of pianist Vesna Damjanović. It consists of four movements with program titles: Song and playing; The smell of earth; In Đul-Bašta and Round Dance. The work was inspired by the lyrics of the poem "A Writing about the Earth" by the Bosnian-Herzegovinian poet Mak Dizdar. In those rhymes, the noun Bosnia resonates, not only its sound but also its meaning. The reflection of rhymes and their content has been involved in the musical structure through folklore, melodic and rhythmic intonations, derived from the patterns of archaic musical layers. The combination of word/verse vibrations and tones has resulted in various musical contents and sound images. The archaic melody is firm and "lean" but also emphatically sentimental, "defiant of sleep". The rhythmic backbone of the work is variable, in sections often opposed, rigid and flexible, scattered and compact. The mosaic and multi-layered musical texture, bitonal harmonic relations and dynamics of variously nuanced harmonic consonances depict Bosnia as a land of contradictions, extremes, contrasts and expressions of every kind.

Keywords: Bosnia, Mak Dizdar, folklore patterns, bitonality, Valentina Dutina

СПОЈ САВРЕМЕНОГ И ТРАДИЦИОНАЛНОГ И ЗАЧЕТАК ЗРЕЛЕ СТВАРАЛАЧКЕ ФАЗЕ У *СОНАТИ ДА КЈЕЗА* ВОЈИНА КОМАДИНЕ

мр Ивана Церовић

Пеђа Харт, ма

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

pedja.hart@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.071.1 Комадина, В.

Прегледни научни чланак

Сажетак: У изразито авангардном стваралачком периоду, након посјете курсевима савремене музике 1967. у Варшави (*Warszawa*) и 1969. у Дармштату (*Darmstadt*), када настају нека од његових најзначајнијих дјела, Комадина пише *Сонату да кјеза* (1974). У њој се упркос савременим техникама компоновања наслућују назнаке традиционализма који ће у будућем стваралаштву бити све присутнији. Ови елементи су најуочљивији у трећем ставу *Сонате* гдје се јавља цитат српског народног црквеног напјева. У раду ће бити сагледани елементи традиционалног и њихов однос са савременим окружењем. Такође ће бити указано на линију коришћења цитата српске православне музике која се код Комадине појављује у овом периоду и која ће се испоставити као константа до краја његовог стваралаштва.

Кључне ријечи: Војин Комадина, *Соната да кјеза*, карловачко појање, цитатност

Зрела фаза Војина Комадине (1933–1997), према Чавловићу, обухвата стваралаштво од 70-их година прошлог вијека па до композиторове смрти 1997. године. Чавловић у Комадинином стваралаштву уочава „два основна стваралачка проседеа: присутност фолклора, превасходно босанско-херцеговачког, и отвореност према савременим и модерним стилско-естетским захтјевима компоновања. У тим стваралачким одредницама може се запазити неколико мање-више затворених фаза: неокласична (од првих студентских радова до 1965), авангардна (1965–1969), фолклорна (најснажније 1969–1976) и фаза нове једноставности (1976–1997) са подфазом обојеном националним српско-православним садржајем од друге половине 80-их година“ (Чавловић, 2017: 108). Наведена класификација је рађена осамдесетих година ХХ вијека и, упркос изостављању неких кључних дјела из деведесетих, представља драгоцјен корак у систематизацији обимног опуса овог композитора. Циљ овог рада је расвјетљавање почетка зреле фазе у музичком језику Војина Комадине и указивање на тенденције унутар ње, а све на примјеру *Сонате да кјезе* за виолину и клавир из 1974. године. Да би се то сагледало, неопходно је осврнути се на шири контекст,

односно, дешавања у области еволуције композиционих поступака у европској музици средином XX вијека.

Наиме, након општег прихватања авангардног музичког језика од стране европских композитора 50-их година прошлог вијека¹, који је донио потпуно нове композиционе технике са одклоном од било каквог облика традиције, долази до засићења и схватања да овај систем ипак посједује ограниченост у шематизму, оригиналности и могућностима које пружа. Савремене технике пољске школе су „због споља наметнуте строге досљедности у организацији музичког материјала, жртвовале слободан и неометан развој музичке синтаксе – њену спонтаност, разноврсност, покретљивост као услове изражајности и разговјетности музичког тока“. (Веселиновић-Хофман и др, 2007: 226) Различита одступања од такве досљедности (првенствено специфично коришћење алеаторике пољског типа и музике звучних боја) свједоче о учачавању ограничених могућности нових техника у смислу њихове ефикасности у формално-структуралној организацији дјела. Као реакција на све то, 60-их година долази до поновног успостављања веза са традицијом у правцу постмодерне. У оквиру постмодерне, тежња за превазилажењем комплексности авангардне музике а у корист слушатељу разумљивог доживљаја конкретизовала се на различите начине. Постепено се формирало неколико главних тенденција: *полистилизам*, чија је одлика првобитно комбиновање различитих авангардних техника у једном дјелу, а потом комбиновање истих са елементима различитих стилова, чиме је авангарда стављена у раван са традиционалним стиловима, постајући на тај начин дио њих; *спиритуализам*, тражење духовног у себи кроз окретање медитативним темама; *нова једноставност*, свјесна редукција изражајних средстава у свим параметрима музичког језика. Наведене тенденције не представљају синоним појму постмодерна већ различите видове њеног испољавања који се у дјелу могу испољити самостално али су најчешће у већој или мањој мјери међусобно испреплетене.

Појам полистилизам је први користио и објаснио Алфред Шнитке (*Alfred Schnittke*, 1934–1998) у својим есејима о музици, почев од 1971. године.² Он овај термин користи као довољно широк општи појам да

¹ Авангардно музичко мишљење средином XX вијека подразумијева специфично истраживање новог кроз додекафонију и серијализам, пунктуализам и алеаторику Витолда Лутославског (*Witold Lutosławski*, 1913–1994) и Кшиштофа Пендерецког (*Krzysztof Penderecki*, 1933–2020) али и музику звучних боја и технику микрополифоније Ђерђа Лигетија (*György Sándor Ligeti*, 1923–2006). Тих година, у Европи, афирмација авангарде се институционализовала на фестивалу савремене музике Варшавска јесен (*Warszawska Jesień*) и Међународном љетњем курсу за Нову музику у Дармштату (*Ferienkurse für internationale neue Musik Darmstadt*).

² Види више у Medić. I. *From polystylism to meta-pluralism*, Essays on Late Soviet Symphonic Music, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, 2017.

објасни настојања бројних совјетских и европских композитора да у једном свом дјелу креативно комбинују и супротстављају различите елементе преузете из било које стилске епохе или традиције уопште. Суштина полистилистика је, „у стилској интеракцији која представља основу и конструктиван алат за настанак дјела, у којем композициона техника било којег поријекла може добити било коју програмску улогу у дјелу, експресивну или асоцијативну, што резултира вишедимензионалном структурисаношћу” (Медић, 2017: 12).

Истовремено, појављује се још једна, не мање битна, тенденција у којој се испољава тежња композитора за проналажењем унутрашње, духовне (спиритуалне) енергије и препорода, односно трансценденталне димензије музичког дјела. Према Зулићу, „у XX вијеку појавила се тенденција у којој се духовност проналазила у субјективном искуству натприродне силе путем медитације са циљем просвјетљења... Док религија подразумијева физичку и временску интеракцију између човјека и божанства, духовност подразумијева надилажење истих” (Зулић, 2020: 69). Спиритуализам се испољио на комплетној свјетској музичкој сцени: код Совјета окретањем православној музици која је до тада државним режимом била забрањена, у западној Европи и шире такође окретањем православној, католичкој или уопште раној хришћанској музици, али и музици источњачких религија. Полистилизам и спиритуализам не искључују један другог већ су испреплетени и најчешће се појављују истовремено.

Битно је нагласити да се наведене тенденције у постмодерни не испољавају на исти начин у источној и западној Европи због различитих околности кроз које су ова друштва прошла до момента наступа постмодерне. Наиме, у западној Европи је инаугурисана авангарда и сви њени поступци, па је дошло до засићења, критике и отклона а затим и помирења са традицијом. На другој страни, у моменту попуштања режима, Совјети су поново ступили на европску сцену и од старта постулате авангарде прихватили као дио традиције.

Слична ситуација као у Совјетском Савезу била је и на простору бивше Југославије. Након Другог свјетског рата и периода социјалреализма, 50-их година долази до продора европске музичке авангарде да би, постепено, средином 70-их српски авангардни композитори свој музички језик усмјерили ка традиционалним начелима, а „начином на који су то учинили, обиљежили су почетак постмодерне методологије компоновања у нашој музици” (Веселиновић-Хофман, 2007: 249).

Овако су се одвијале прилике на европској и домаћој музичкој сцени у вријеме зачетка зреле фазе у стваралаштву Војина Комадине. Као и већина осталих европских композитора рођених 30-их година XX вијека, и Комадина је прошао пут школовања кроз почетну фазу неокласицизма, потом упознавања и савладавања авангардних техника чему су допринијеле посјете тада ексклузивним центрима савремене музике (видјети напомену 1). Комадина је био упућен и у токове развоја

совјетске музике захваљујући вишемјесечном боравку у Совјетском Савезу 1971. године.³ Захваљујући увиду у савремена струјања на комплетној европској музичкој сцени и у Комадинином музичком језику долази до промјена које се, између осталог, уочавају и у *Сонати да кјеза* из 1974.

Осим директне асоцијације у наслову дјела, на макроплану *Сонате* уочава се четвороставачност и узор у барокној црквеној сонати кроз распоред ставова лаган (Grave), брз (Allegro moderato), лаган (Largo religioso) и брз (Allegro). Јак утицај авангарде примјећује се у првом, другом и четвртом ставу који садрже све тадашње савремене технике: алеаторику, серијализам, кластере, симетрију, слојевитост фактуре. Обједињујући и доминантан фактор у свим ставовима је алеаторика која је у вријеме настанка *Сонате* била и најактуелнији тренд односно резултат Комадининих посјета курсевима савремене музике. Битно је истаћи да је у Комадинином стваралаштву алеаторика увијек контролисана и доминира у дјелима насталим 70-их година прошлог вијека. Док у првом ставу преовладава вишеслојност фактуре, други став је претежно алеаторички, а у оба става су евидентни кластери, полиинтервалски акорди, хроматски низови и низови приближних тонских висина односно доминантно дисонантна сазвучја. Оваквим савременим поступцима велики контраст доноси III став *Слава Оцу и сину*, својом дијатоником, терцним конструкцијама које су пласиране у микстурним паралелизмима (примјер 1б). У овом ставу искоришћен је истоимени цитат *Трећег гласа* карловачког појања⁴. Употреба цитата српске православне музике упућује на постмодерни спиритуализам, а начин супротстављања и стављања у нове међусобне односе авангардних техника на полистилизам.

³ Увидом у рукопис партитуре балета *Сатана* евидентно је да је пета слика настала за вријеме Комадиног боравка у Совјетском Савезу (Москва, Лењинград, Јереван). Војин Комадина, *Сатана*, 1972, партитура.

⁴ Из *Великог вечерњег богослужења*, III глас, стихира *На Господи возвах*, напјев *Слава Оцу и сину*. Српско народно црквено појање, Осмогласник, (пето допуњено издање) прир. С. Ст. Мокрањац, Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, Београд, 2010, 74.

Примјер 1а

напјев *Слава Оцу и сину* из стихире *На Господи возвах*, из *Великог вечерњег богослужења*, глас III

9. *Спорије.*

Слѣ - ел Ѡт - цѣ и Сын - нѣ и
сел - то - аѡс. Дѣ - хѣ. И ны - нѣ
и при - смѡ, и ко еѣ - ки кѣ - кѡвѣх,
ѡ - минь. Кѣ - кв. не ди - вѡм - са
ко - го ѡдѣ - но - ѡ ро - жде - стѣ тво - е - ѡ
пре - чест - нѣ - ѡ: ѡс - кв - ше - нѣ - ѡ
ко - ѡд - же - скѣ - гѡ не прѣ - ѣм - ши
ксе - ме - по - рѡч - нѣ - ѡ.

Примјер 1б

В. Комадина, *Соната да кјеза*, почетак III става

III

СЛАВА Ѡтцѣ и СЫНѢ

Largo religioso / 1 = 46 /

Почетак овог става и начин пласмана микстурних терцних седмозвука у којима су редукована изражајна средства и потенцирана њихова колористичка вриједност наговјештава поступке које ће Комадина користити наредних година у свом музичком језику а који ће се искристалисати осамдесетих као нова једноставност. Осим традиционалних поступака у приказаном примјеру се уочава и употреба авангардне технике кроз алеаторички произвољан почетак наступа виолине. Симбиоза различитих стилских елемената, односно полистилизам и унутар ставова нарочито ће до изражаја доћи у посљедњем, IV ставу *Сонате*.

IV став својом комплексношћу и садржајем представља тежиште циклуса. У њему се у рондоликој форми пласирају четири тематска материјала од којих сваки представља једну авангардну технику:

Примјер 2а

В. Комадина, *Соната да кјеза*, IV став, тематски материјал А

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement of 'Sonata da Kjeza' by V. Comadina. The score is for Violin (vi.) and Piano (piano). It features a complex, rhythmic texture with a 'ripet.' (repeat) section. A large letter 'A' is placed above the piano part, indicating the start of the first thematic material. The tempo is marked 'Allegro'.

У приказаном примјеру уочава се слојевитост фактуре и симетрија између слојева у дионици клавира, док виолина изводи тонове који окружују заједничку осу симетрије (де/ес). Осим вишеслојности фактуре примјетни су и елементи алеаторике кроз свјесну случајност у временском одвијању дионица виолине и клавира (изостанак метра, произвољност у извођењу задатих мелодијских група и предаха што резултира да при понављањима задати тематски материјал буде различито интерпретиран), у чему се огледају поступци авангардног музичког језика.

Примјер 2бВ. Коадиана, *Соната да кјеза*, IV став, тематски материјал Бе

Тематски материјал Бе доноси велики контраст претходном. Насупрот густој слојевитости фактуре у тематском материјалу А, овдје се истичу разновремене једногласне кратке мелодијске импровизације, кроз задате регистре, редослијед и смјер мелодијског кретања. Овакав алеаторички приступ сликом подсећа на поентилизам, још једну од одлика авангардне музике

Примјер 2вВ. Коадиана, *Соната да кјеза*, IV став, тематски материјал Це

Тематски материјал Це карактерише додекафонија. Употребом серијализма успоставља се веза са другим ставом у којем је била изложена само серија без разраде, док се овдје уочава и њена разрада, опет уз присуство алеаторике која се манифестује на сличан начин као и

у тематском материјалу А (свјесна случајност у временском одвијању дионица виолине и клавира).

Битно је нагласити да Комадина додекафонију не користи на начин да истражује њена звучна поља већ је само пласира као равноправан дио који своју праву вриједност добија тек у склопу сагледавања шире целине. Овакав, редукован начин примјене овог али и осталих авангардних композиционих поступака, најчешће у виду колажа, осим што је карактеристичан за зрелу фазу стваралаштва Војина Комадине, потврђује и почетак његовог постмодерног музичког мишљења.

Примјер 2г

В. Комадина, *Соната да кјеза*, IV став, тематски материјал Де

У последњем тематском материјалу Де потенцира се тврдоћа дисонанце кроз примјену дијатонских и хроматских кластера у дионици клавира и тремола у интервалу велике септимае у дионици виолине.

Примјер 3

В. Комадина, *Соната да кјеза*, IV став, распоред тематских материјала

Умјесто закључка

Начин на који Комадина комбинује претходно приказане различите авангардне технике у једном дјелу, супротстављајући их и на тај начин доводећи у другачије односе, свједочи о његовом критичком промишљању о авангарди као доминантном музичком мишљењу, а комбиновање са цитатом српског црквеног појања потврђује да се и према авангарди он већ односи као према свеукупном наслеђу прошлости. Сагледавањем музичког садржаја *Сонате да кјеза* евидентира се почетак Комадиновог стремљења и мишљења у духу постмодерне. Овакав начин размишљања и креирања музичког материјала ће се наставити у *Четвртој сонати* за клавир (1977) и можда чак најизразитије и најпромишљеније у *Другом клавирском концерту* (1978), али нема сумње да је у првој половини 70-их већ присутан. Почевши од тада уочавају се све постмодерне тенденције наведене у уводном дијелу рада. Константно се може пратити линија спиритуализма у комбинацији са полистилистиком а начин на који се то испољава Комадину приближава совјетским композиторима друге половине XX вијека.

Један од видова испољавања спиритуализма код Комадине је употреба цитата српске православне духовне музике. У *Сонати да кјеза* (1974) и у *Фрескама*⁵ из деведестих година коришћени су напјеви карловачког појања, док се у бројним композицијама насталим у годинама између користе цитати средњевјековних црквених мелодија из збирке Димитрија Стефановића *Стара српска музика*⁶.

Други вид манифестовања спиритуализма је асоцијативност. То се најбоље уочава у *Опелу јасеновачком* (1994), у којем се кроз контуре мелодија, поступне мелодијске покрете, дуге нотне вриједности и карактер ставова уз коришћење литургијских текстова и из самог наслова јавља алузија на православну духовну музику. Слично је и са *Тужним песмама* (1993) у којима се уочавају ефекти црквених звона и дуги лежећи тонови који асоцирају на исон у православној музици.

И, коначно, спиритуализам код Комадине се не огледа само кроз цитатност и асоцијативност већ и кроз избор тематике и инспирације старијом традицијом и дубљим, архаичним слојевима фолклора. Осим значајне улоге коју у томе има збирка *Стара српска музика*, Комадина инспирацију дубљим слојевима фолклора налази и у стиховима епске и савремене српске поезије, стиховима Петра Петровића Његоша и Мака Диздара.

⁵ *Бели анђео*, прва фреска за симфонијски оркестар (1987), *Свети Сава*, друга фреска за симфонијски оркестар (1993).

⁶ *IV соната* за клавир (1977) посвећена Кир Стефану Србину, *Други клавирски концерт* (1978), *Тужне песме* (1993) за глас и клавир.

Осим тога, композиције инспирисане фолклорним мотивима као што су *Ганге* (1971), *Рефрен IV*, *Нијемо глумачко коло* (1975), *Рефрен VI*, *Линђо* (1981) и *Горчин* (1982) упућују на трагове неопрIMITИВИЗМА, још једну тенденцију у оквиру постмодерне.

Зрела стваралачка фаза већ осамдесетих година указује на елементе нове једноставности, свјесном редукацијом тематског материјала и елементарним поједностављењем звука што свједочи о трансформацији унутар постмодерне фазе музичког језика Војина Комадине. Од студентског неокласицизма и авангарде до постмодерне, односно полистилизма, спиритуализма и нове једноставности као њених најбитнијих манифестација. И, на крају, стиче се утисак да је зрела фаза у стваралаштву Војина Комадине најсвеобухватнија, да се до раних 70-их година одвијао процес учења и истраживања звука и композиционих поступака, а да се од седамдесетих година прошлог вијека уобличава и испољава његов „прави“ музички израз који уједно одговара свим постулатима музичке постмодерне.

Коришћена литература:

- Веселиновић-Хофман, Мирјана и др. (2007) *Историја српске музике*, Српска музика и европско музичко наслеђе, Завод за уџбенике, Београд.
- Комадина. Војин. (1972). *Сатана*. Партитура. рукопис
- Комадина. Војин. (1974). *Соната да кјеза*. Партитура, рукопис.
- Комадина. Војин. (1977). *IV соната* за клавир. Партитура. Рукопис.
- Комадина. Војин. (1978). *Други клавирски концерт*. Партитура. Рукопис.
- Комадина. Војин. (1987). *Бели анђео*, прва фреска за симфонијски оркестар. Партитура. Рукопис.
- Комадина. Војин. (1993). *Свети Сава*, друга фреска за симфонијски оркестар. Партитура. Рукопис.
- Комадина. Војин. (1993). *Тужне песме* за глас и клавир. Партитура. Рукопис.
- Комадина. Војин. (1994). *Опело јасеновачко* за мјешовити хор. Партитура. Рукопис.
- Стефановић Димитрије. (1975) *Стара српска музика, Примери црквених песама из XV века*, Београд: Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/1.
- Medić. Ivana. (2017) *From polystylism to meta-pluralism*, Essays on Late Soviet Symphonic Music, Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade.
- Мокрањац, Стеван Стојановић (прир.) (2010) *Осмогласник*, Српско народно црквено појање, (пето допуњено издање), Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, Београд.
- Zulić, Harun. (2020). Nova jednostavnost/Nova duhovnost – porijeklo, utjecaji, predstavnici i esencija. *Časopis za muzičku kulturu Muzika*, Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo, br. 2.
- Čavlović. Ivan, (2017). *Voјin Komadina. Skice o životu i stvaranju*, *Časopis za muzičku kulturu Muzika*, Muzikološko društvo FBiH, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo, br. 1.

SUMMARY

THE MERGE OF CONTEMPORARY AND TRADITIONAL AND THE BEGINNING OF A MATURE CREATIVE PHASE IN THE *SONATA DA CHIESA* BY VOJIN KOMADINA*Ivana Cerović**Peđa Hart*

The mature creative phase of Vojin Komadina (1933–1997) covers the period from the 70s of the 20th century, containing all the experiences from the earlier phases, from his neoclassical and avant-garde student phase to postmodernism, namely polystylism, spiritualism and new simplicity as its most important manifestations. The transformation of composer's music language to postmodernism is noticed in his Sonata da chiesa for violin and piano from 1974. A juxtaposition of different avant-garde techniques and its combining with the quote from the Karlovac chant reveals Komadina's critical deliberation on avant-garde as a dominant musical orientation which he already treats as the overall legacy of the past. Musical language of Sonata da chiesa indicates directions that Komadina will strive to in the upcoming period, that simultaneously correspond to the postulates of postmodernism in music.

Key words: Vojin Komadina, Sonata da chiesa, Karlovac chanting, citation.

ЕЛЕМЕНТИ ПРОГРАМНОСТИ И ВИЗУЕЛНЕ МАНИФЕСТАЦИЈЕ МУЗИКЕ У ОРКЕСТАРСКИМ ДЈЕЛИМА ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 78.071.1 Славенски, Ј.Ш.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Програмска одређења код Славенског (1896–1955) појављују се већ у његовим раним дјелима. У раду ћемо их сагледати кроз призму оркестарске музике гдје једна линија иде преко покушаја „локализовања“ амбијента, гдје већ и сами наслови дјела (*Са Балкана, Из Србије, Из Југославије...*) указују на уску повезаност са родним тлом. Елементи програмског овдје се повезују са алузијама на специфично поднебље или са евентуалним кореографским асоцијацијама на специфичне игре уз које Славенски прилаже програме и скице за балетске кореографије. У том смислу споменућемо оркестарску свиту *Балканофонија* коју је Славенски планирао преуредити и као балет, али ти планови никада нису до краја реализовани. Издвојићемо програме и сценарија за поједина дјела са посебним освртом на идеју о повезаности музике са законитостима космоса и поглед на музику као дио Универзума, што је документовано у скици за нереализовани *Мистериј*, а касније, идеја астраокусике ће попримити јасније и боље елабориране обресе појавом читавог низа композиција које су директно или посредно повезане са скицама *Мистерија (Хелиофонија, Хаос, Религиофонија/Симфонија Оријента)*. Примјери сценског осмишљавања музичког дјела код Славенског наметнуће још једну аналогију – повезивање музике са визуелним манифестацијама (боја–свјетлост) кроз корелацију визуелне перцепције боја свјетлосног спектра и аудитивне перцепције тонова, што ће, у коначници, употпунити један „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског.

Кључне ријечи: Програмност, визуелне манифестације музике, *Мистериј*, Славенски.

Програмске концепције код Славенског се појављују у специфичном виду већ у његовим раним дјелима гдје, преко покушаја „локализовања“ амбијента, већ и сами наслови дјела: *Са Балкана* (1910–1917), *Из Југославије* (1916–1923), *Из Србије* (1925), *Пјесме и игре са Балкана* (1927)... указују на уску повезаност са родним тлом. Елементи програмског овдје се повезују са алузијама на специфично поднебље¹ или са евентуалним кореографским асоцијацијама на специфичне игре.

¹ 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).

Друга линија подразумејева шири контекст и програмски осмишљену тематику у виду сценско-кореографског приказа тако да уз игре стоје записани програми или балетске кореографије. У том смислу споменућемо оркестарску свиту *Балканофонија* коју је Славенски планирао преуредити и као балет². Ти планови, колико је данас познато, никад нису до краја реализовани, међутим, остала је сачувана једна скица (као синопсис тог балета)³ која свједочи о њиховом постојању (Седак, 1984: 177). Овако програмски осмишљена тематика доводи Славенског у везу са савременицима – композиторима сценске музике (опера и балета инспирисаних фолклором).

² У аутографу клавирског извода *Балканофоније*, уз игре стоје записани програми: „манифестација звукова и снаге са Балкана“, „плански балет-кореографија“, „балет у једном чину, у трајању од око 30 минута.

³ Разрађен сценско-кореографски приказ *Балканофоније*:

I Српско коло – „Балкан у пламену, висока брда (се) тресу (све до краја *Балканофоније*). Сви Балканци бесно играју и млатарају са ханџарима“.

T.19 – „Издавају се Срби у једну моћну, ведру игру, пламен се разилази, брда се нешто умирују и престају да се тресу“.

T. 106 – „Игра се све више смирује, појављују се буле“.

T. 118 – „Буле се отимају за Србина“.

[Потписане су ријечи – „Тамо доле граду Цариграду, тамо Турци једног Срба знаду кога буле по харему краду“ (енглески рог).

Накнадни запис – „Македонска“ – „отимање – означено шеснаестинским пасажима (гудачи).

T. 166 – „крај македонске“

T. 167 – „Прилазе све више Срби – трче“.

T 172 – „Игра се наставља“

II Албанска песма – „Залазак сунца иза високих, голих брда чују се зурле, мистично, меланхолично, дивље“ обое а 2 – т. 3 – „зурле“.

T. 15 – „Арбанаси играју полако са ханџарима, све то меланхолично, озбиљно.“

T. 26 – „Дивља игра“, „великим покретима“.

III Игра турских дервиша – „Вече, звездано небо испод полумесеца. Игра турских дервиша са гочовима, зурлама.

T. 25 – „Дервиши у заносу падају у несвест.“

IV Грчка песма – потписано уз дионицу флауте – „Долази један млади фаун свирајући ведро у свој аулос, чији звуци привуку и друге фауне, који се радују природи око себе“.

V Румунска игра – „Пре подне. Гротескна игра румунских сељака (евентуално са медведом сцена).

VI Моја песма - (дуж целог става подвучена је тема)

VII Бугарска игра – „Вече, игра илустрје јашку игру“.

T. 84 – „Брда се поново затресу и сви Балканци постепено заиграју све дивље и дивље“ (на крају ознака за завесу).

Уз VI – „Хрватска“ – „Може да се даје као манифестација свих жена Балкана у народним ношњама (заједничка молитва девојке и жене Балкана)“. (Грујић, 1984: 42–44).

Сродна овом контексту је и замисао („визуелизација“) сценарија за дјело *Мистериј*, а касније и *Хаос*, чиме се успоставља спона са другим, ширим планом тема и преокупација Славенског – а то је: „музика као део Универзума“ (Грујић, 1984: 44). О тој идеји Славенског, везаној за астроакустику, постоји више студија, али њеном разумијевању највише је допринио Властимир Перичић. У својој студији *Јосип Славенски и његова астроакустика* он даје преглед и увид у бројне композиторове биљешке из различитих раздобља његовог живота (Перичић, 1984: 5–14). И управо идеја о уској повезаности музике са законитостима космоса прати готово читав зрели период стваралаштва Славенског. У његовој младости ту идеју можемо документовати у скици за *Мистерију*⁴, а касније, идеја астроакустике ће попримити јасније и боље елабориране обресе. Тако је читав низ година Славенски радио на овом свеобухватном дјелу којим је желио да симфонијском музиком прикаже своју визију настанка Сунчевог система и живота на земљи.⁵

Из наведене скице може се закључити да је дјело било замишљено као „симфонијска опера“ или ораторијум, тражећи упориште у постојећим одредницама тих музичких жанрова, тако да ни у случају *Мистерија* није било лако одредити врсту. Још је Јанко Барле (Janko Barle, 1916–1941) о том „нереализираном дјелу Стварање, за које имамо разлога мислити да је заправо ријеч о *Мистерију*“, говорио као о „симфонијској опери.“ (Barle, 1920: 86).

⁴ Синопис (скица) *Мистерија* (скица је сачувана у склопу легата Јосипа Славенског у библиотеци ФМУ у Београду. Доноси је и Седак, 1984: 237–238). *Мистериј* (*Мистериум*), 1918–1919, свјетски назор у два чина за велике оргуље, оркестар, збор и позорницу, написао Јосип Штолцер Славенски; текст ауторов. I чин – особе: Прасила, Вода, Шуме, Праживотиње, Прачовјек, Човјек, Жена, Завист, Крађа, Похлепност – споредне личности.

II чин – „Човек који ствара“ – Црнци, египћани, будисти, грци, Кришћани
I чин: 1. На прапочетку бијаше Хаос; 2. Хаос се инкарнирао и у Прасилу; 3. И бијаше свјетло; 4. Сунце се творише и планете се клањају сунцу; 5. Земље се дигосе; 6. Вода звира; 7. Древа расту на то, шуме плешу; 8. И створише се прачовјеки ...; 9. Плес прачовјека са праживотињама; 10. Живот прачовјека ...; 11. Плес страсти

12. Оргија стварања; 13. и створише првог човјека и жену; 14. прачовјеки се веселију човјеку; 15. једном фауну допада се жена и дражи њу ...; 16. донесе живу јабуку ...; 17. жена пољуби и човека; 18. стари Бог се наљути... 19. проклиње; 20. Сунце зацрвени и постаје Хаос.

II чин – Човек ствара себи свој свет, мишљење (уништење) и религије: 21. Звездано небо пагани обожавају кипове, ватру, танцају; 22. Египћани, Грци; 23. Будисти, Криштеники; 24. Мохамеданци; 25. Славени; 26. Радостне игре и обичаји до пропасти света; 27. Реинкарнација...“

⁵ Још 1918. године, као резултат композиторовог интересовања за астрономију, али и звук као акустични феномен, Славенски је добио идеју за компоновање циклуса под називом *Мистериј*, који је требало да буде основа за остварења као што су *Симфонија Оријента* (*Религиофонија*), и *Прасимфонија*, *Космофонија* и *Хаос*, али никада није реализован (Sedak, 1984: 237).

На самом почетку скице постоји и напомена о извођачком апарату, па се уз велике оргуље, оркестар, хор, „позорницу“, спомињу и особе које би требале представљати одређене космичке и земаљске елементе. Тако нимфе у модром одијелу представљају воду, а фауни у зеленом одијелу – шуму, док је прачовјек требао бити представљен фауном обраслим длакама. Из скице видимо и да је само дјело замишљено као низ од 27 бројева распоређених у два чина. Први чин садржајно је требао обухватити стварање у макрокосмосу (стварање свјетла, Сунца, планета, земље, воде, дрвећа, праљуди, праживотиња, ватре, те напоследку „човјека и жене“. Као што је први чин требао музиком и визуелним средствим (и уз помоћ вишебојних свјетлосних ефеката) донијети нарацију о стварању свијета на макроплану, други чин је замишљен као нарација о човјековом стварању (на микроплану) унутар већ створеног свијета.⁶

Унутар оставштине Славенског налази се и друга скица сличног нереализованог дјела под насловом *Хелиофонија*. Потиче из његовог каснијег стваралачког раздобља са идејама из домена астроакустичких идеја. Распоред ставова донекле прати онај из *Мистерија*. Дјело је, као и *Мистериј*, требало бити подијељено у два дијела (чина) од којих је први назван „Хелиофонија (у васиони)“, а други „Виталофонија (Радост живота)“. Оно што у основи и раздваја *Хелиофонију* од *Мистерија* јесте изостанак елемената библијске агенде стварања. *Мистериј* започиње ставовима „На почетку бијаше Хаос“ и „Хаос се инкарнирао у прасилу“ са задатком да прикаже постојање и инкарнацију хаоса као почетног стваралачког елемента тј. као извориште оног импулса који ће иницирати стварање. *Хелиофонија* у првих шест ставова укључује хаос: први став носи назив „Хаос“, други „Буђење хаоса“, трећи „Свест хаоса“, четврти „Инкарнација хаоса“, пети „Борба хаоса“ и шести „Победа хаоса“. Упоредимо ли тај план са дјелом које је Славенски

⁶ У историји музике има више примјера који се на различите начине дотичу идеје стварања. Нека су везана за „велика стварања“ – у специфичној библијској конфигурацији, као што је Хајднов ораторијум „Стварање“ (*Die Schöpfung*, Joseph Haydn, 1732–1809), а нека за стварање „у малом“ које често симболизују свитање или излазак сунца. Једно од познатијих музичких приказа свитања је оно с почетка симфонијске пјесме „Тако је говорио Заратустра“ (*Also sprach Zarathustra*) Рихарда Штаруса (Richard Strauss, 1864–1949). Иако је ријеч о композицијама насталим у различитим епохама, једна ствар им је заједничка: кључни моменат стварања им је моменат појаве свјетлости коју дочаравају тоничним дурским квинтакордом (на тону це), као „симболом свјетлости“. Славенски у *Хаосу* свјетлост дочарава преко разложеног аликвотног низа над (нотираним) тоном це у оргуљама. Таква концепција свјетлости није битно различита од оних у претходно споменутих композицијама, јер аликвотни низ и сам, према редослиједу појављивања тонова, гради дурски акорд над основним тоном. Тако Славенски, акордом грађеним од аликвотних тонова над тоном це у дионици оргуља, само експлицитно износи оно што је већ садржано у „акорду свјетла“ – тоничном квинтакорду Це дура.

написао касније, а које носи назив *Хаос*, можемо закључити да то реализовано дјело може представљати само дио оног наратива о хаосу из нацрта *Хелиофоније*⁷. Дакле, „од монументално замишљене ‘космичке визије’ *Хелиофоније*, која је требало да буде музика за филм о настанку сунчевог система, расту кристала и појави живота – довршен је само уводни став *Хаос*“ (Перичић, 1969: 490). Једноставачно дјело *Хаос*, за велики симфонијски оркестар и оргуље, једно је од авангарднијих дјела Славенског, настало као приказ формирања Сунца и планета из прамаглине и израсло из једне велике поступне градације у темпу, ритму и звуку.

Специфично тумачење *Хаоса* дала је Милена Медић. Према њеном тумачењу и *Хаос* и остала дјела из његовог „козмогонијског циклуса“⁸ могу се описати као „извођење, у музици и помоћу музике, теургијске праксе космогоније и, са њом повезаног, алхемијског процеса *tagmat oris*, јер оба почивају на спознајном принципу, који циља на иницијацију у божанску мистерију и откриће трансце[н]дентне суштине“⁹ (Медић, 2017: 78).

У *Хаосу* нема тематског материјала у традиционалном смислу. То наглашава и сам композитор напоменом да се ниједна тематска линија не смије истицати као водећа.¹⁰ Суштину дјела чине повећавања звучног волумена (уз повремене дигресије), кретање и „зидање“ звучних блокова, њихово сударање, спајање и раздвајање, уз стално присутно брујање звучне основе (педал) и пулсирање ритма (остинато). Тематика *Хаоса* разумљивија је ако се има у виду његов шири контекст, као дијела

⁷ Скица *Хелиофоније* (Скица је сачувана у склопу легата Јосипа Славенског у библиотеци ФМУ у Београду):

I чин - *Хелиофонија (у васиони)* са ставовима: 1. Хаос, 2. Буђење хаоса, 3. Свест хаоса, 4. Инкарнација хаоса (протуберанца), 5. Борба хаоса (сунчани систем), 6. Победа хаоса, 7. Наше Сунце, 8. Рађање планета, 9. Наша Земља (љуљање и играње планина), 10. Вода звира, 11. Биљке расту, 12. Животиње оживе, 13. Човјек се трансферише, 14. Екстаза живота (братско људи и животиња).

II чин – *Виталофонија (радост живота)* са ставовима: 1.[15] Култ васионе (звезда, сунца, месеца), 2.[16] Култ тражења прасанге: α) у фетишима β) у животињама γ) у човеку δ) у боговима (будизам, хришћанство, ислам), 3.[17] Култ тражења прасанге: ε) у животу, 4.) [18] Обест човекова, 5.) [19] Смрт живота, 6.) [20] Хаос 7.) [21] Реинкарнација.

⁸ У тај циклус ауторка убраја *Сонату религиозу* (1919–1925), *Хаос* (1932), *Музику 36 / Музику хармоније и дисхармоније* (1936) и *Музику 38* (1938).

⁹ У наставку текста ауторка наводи: „Славенсков композициони поступак укључује овде апсолутни почетак музичког тока у тишини, од оргуљског педалног тона контра Це, симбола соларне хијерофаније у његовој астроакустици. Постепено таложње тонова космичке и земаљске скале (*Хаос*), или тонова аликвотног низа (*Соната религиоза*), производи згушљавање, убрзавање и интензификацију хаотичне звучне бујице, која као да купи све пред собом попут анаксагорске мешавине свега са свачим.“ (Медић, 2017: 78)

¹⁰ Поступак који подсећа на „атематичност“ савременог типа (поступак авангардних композитора XX вијека).

Мистерија који је требао да буде комплексно музичко-сценско дјело о постанку свијета, замишљен за велике оргуље оркестар и хор, а за извођење на позорници дата су и лица, распоређена у два чина. Датум овог синапсиса је 1918–1919, а из тог доба потичу и најраније скице *Хаоса*. Тачније, *Хаос* је био почетни дио низа од 20 нумера (теза) I чина, док II чин одговара ставовима и тематици *Симфоније Оријента*¹¹.

„*Chaos* је својеврсна мистична визија тонске свеукупности (свијета?) и складатељског празадатка, негдје на разини великих (и неостварених) синтеза какве памтимо у Скрјабина (*Мистериј*) и какве у новије вријеме откривамо у неким рубним и занемареним фазама гласбене авангарде (Sedak, 1984: 214).

Осим *Хаоса*, довршеног 1932. године, још нека дјела, која своје извориште црпе из идејног комплекса *Мистерија* и *Хелиофоније*, довршена су у то вријеме. Ту спада и *Религиофонија* чији ставови одговарају појединим насловима ставова из скице *Мистерија*, која је настајала током дужег раздобља (довршена је 1934. године). За разлику од једноставачног *Хаоса*, насталог на темељу згуснутог музичког материјала, *Религиофонија* доноси много различитог материјала. Сваки њен став грађен је као омање засебно дјело, а кохерентност читавој композицији даје њена идејна позадина. Иако њени наслови (*Симфонија Оријента* или *Религиофонија*) указују на симфонију, као могућу врсту тог дјела, сама музичка обиљежја указују на то да се симфонија овдје тумачи врло слободно и необавезујуће. Због пресудне улоге људског гласа у том дјелу, као и недостатка основних елемената симфоније (између осталог и става у сонатној форми), могло би се прије говорити о ораторијуму. Конфузији доприносе и различити наслови дјела, настајали током настајања и раног концертног живота дјела. Током компоновања, као један од могућих наслова композиције појавио се наслов „Азиофонија“ (Бингулац, 1988: 164). Приликом праизведбе у Београду, 2. јуна 1934. године, дјело је изведено под називом *Религиофонија*. Касније је Славенски, због појаве негативно интонираних критика на рачун религијске компоненте дјела, одлучио композицију преименовати у *Симфонију Оријента*, дајући јој тако неодређен призвук једне нејасно дефинисане географске регије. Различитим насловима композиције прикључује се и различити називи појединих ставова, као и њихов распоред.

¹¹ *Симфонија Оријента*, 1934. године праизведена је под именом *Религиофонија*; кроз седам ставова приказује главне свјетске религије.

Табела 1¹²Преглед назива и распореда ставова у *Религиофонији*

Редни бр. става	Скицирани (недатирани) наслови	Насловница партитуре датирана 1926.	Насловница партитуре датирана 1933-34.	Конечна („последња“) варијанта партитуре – према којој се дјело и изводило /уобичајен распоред ставова <i>Религиофоније</i>
I	Погани	Погани	Праисторијска музика- Африка (Погани)	Пагани – Музика праисторије / <i>Musica ritmica</i>
II	Јевреји	Јевреји	Левантија (Хебреји)	Јевреји - <i>Musica coloristica</i>
III	Будисти	Будисти	Тибет- Кина- Индија (Будисти)	Будисти - <i>Musica architectonica</i>
IV	Хришћани	Хришћани	Византија (Chrétiens)	Хришћани - <i>Musica melodica</i>
V	Муслимани	Муслимани	Арабија (Мохамеданци)	Муслимани - <i>Musica articulata</i>
VI	Натуралисти	Рад	Европа (Музика)	Музика - <i>Musica dinamica</i>
VII		Музика	Балкан-Славс (Рад)	Пјесма раду / Пјесма животу - <i>Musica harmonica</i>

Религијска идеја на коју упућује наслов *Религиофонија*, као и представа Оријента, на шта упућује и наслов *Симфонија Оријента*, у одређеном смислу се могу окарактерисати и као изворишта борбе против доминације западног друштва. Зенитистичка мисао тако, у настојањима Славенског, доживљава проширење: не само на Балкан, него и Оријент нуди материјал преко којег се може трагати за хармонијом космоса. У прилог томе, Петар Бингулац износи једну мисао о односу Славенског према архаичном музичком материјалу, бавећи се и општељудским стањима страха, туге, очаја, мира, ведрине...које Славенски проналази у архаичности и мистичности Оријента.

„Припремајући се и прикупљајући материјал за своју широку фреску *Симфонију Оријента*, Славенски се морао занимати, читати и размишљати, о почецима и прапочецима музике и друштва и друштвених обичаја, о културама и уметности старих источних народа. Наравно не да би, као неки научник, написао научну студију о овим неразјашњивим проблемима, него да би сакупио што више што живљих и пластичнијих елемената који ће му помоћи – не да изврши неку учену

¹² Подаци за табелу преузети су из Седак, 1984: 188–198.

реконструкцију нечег давно прошлог – него да музиком, својом музиком, овом својом модерном занатски перфектном музиком, донесе и дочара расположење човјека древне прашуме, старине и садашњице: страх, узнемиреност, тугу, очај, плач, мир, ведрину, поуздање, дивљи фанатизам, екстазу, и затим после свог погледа и свог усхићења, још и победничко кликтање модерног човека“ (Бингулац, 1988: 167).

Могуће је још неке композиције повезати са скицама *Мистерија* и *Хелиофоније*, али њих више не можемо везати уз поједине ставове из скица, него повезницу можемо утемељити на другим музичким или идејним аспектима. Примјер таквог дјела је и *Балканофонија*¹³. То дјело Славенског из 1927. године – једно од његових најизвођенијих и најпопуларнијих оркестарских дјела – могуће је довести у везу са *Мистеријем* тек посредно. Наиме, могуће га је схватити као излагање оних идеја које ће своју надопуну доживјети неколико година касније у *Религиофонији* (*Симфонији Оријента*), и то у оном њеном аспекту који доноси дух Оријента¹⁴. Повезаност *Балканофоније* са идејним склопом *Мистерија* можемо сагледати преко још једног посредника; наиме, како смо већ споменули, *Балканофонију* је Славенски планирао преуредити и као балет, чему сведочи сачувана скица – као синопсис тог балета. У тој скици можемо пронаћи још једну назнаку која иде у прилог тези да је Славенски своја капитална дјела повезивао са идејом *Gesamtkunstwerk* - свеобухватног умјетничког дјела¹⁵, чак и ако тога у потпуности није био

¹³ *Балканофонија* има сљедећи распоред ставова: 1. Српски плес, 2. Албанска пјесма, 3. Турски плес / Плес дервиша, 4. Грчка пјесма, 5. Румунски плес, 6. Моја пјесма и 7. Бугарски плес. Наслов става *Плес дервиша* поклапа се с преводом наслова трећег дијела става „Муслимани“ из *Религиофоније* (*Симфоније Оријента*); наиме став „Муслимани“ је подијељен на три дијела: а) „Адан“ (позив мујезина), б) „Таксим“ (плес у текији) и ц) „Илахи“ (плес дервиша).

¹⁴ „Дух Оријента у *Религиофонији* / *Симфонији Оријента* јавља се, примјерице, у ставцима *Будисти*, *Муслимани* и *Хришћани* (ријеч је о источном, бизантском кршћанству). Комплементарност између мистичног и егзотичног Оријента у *Симфонији Оријента* те дивље Балкана у *Балканофонији* могуће је пратити, примјерице, преко оргијастичног трећег дијела ставка *Муслимани* (*Илахи* / *Плес дервиша*) у првој и дивљег *Српског плеса* у потоњој складби. Везу, пак између *Балканофоније* и скица *Мистерија* / *Хелиофоније* могуће је успоставити преко ријечи „плес“ у називима ставака у *Балканофонији*, а која се јавља и у скицама *Мистерија* / *Хелиофоније*“. (Шпирић-Беард, 2017: 53).

¹⁵ *Gesamtkunstwerk* (њем. цјеловита умјетност) је умјетничко дјело које настаје равноправном и наглашеном сарадњом више умјетности. Концепт *Gesamtkunstwerk*-а — цјелокупности умјетничког дјела – средином XIX вијека у европску културу и умјетност уводи Рихард Вагнер, а потом и популаризује у својим теоријским дјелима *Умјетност и религија* (*Die Kunst und die Religion*), *Умјетност будућности* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) и *Опера и драма* (*Oper und Drama*), поставивши га као средишњи фокус који је касније учинио основом за своје композиције. У својој визији *Gesamtkunstwerk*-а, Вагнер је своју мисију видио у поновном уједињењу умјетности тј. спајању различитих врста

ни свјестан. Појединачни ставови се тако везују за одређене боје, а сам плес (балет), у комбинацији са свјетлосним или другим визуелним ефектима за дочаравање боја, могао је евентуално послужити подстицању стања екстазе. Дакле, ако смо бројним и јасним везама са фолклором (фолкор – музика – звук) додали и сценско осмишљавање музичког дјела код Славенског (сценски приказ – покрети), онда се намеће још једна аналогија – повезивање музике са визуелним манифестацијама (боја – свјетлост)¹⁶ кроз корелацију визуелне перцепције боја свјетлосног спектра и аудитивне перцепције тонова. Повезивање музике и боје код Славенског успоставља се на ширем плану; као физичке појаве повезују се звук као акустичка појава и боја (свјетлост) као спектрална појава. Овим везама Славенски се, између осталог, бавио и у свом спису *Астроакустика*.

Овај својеврсни „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског, допунићемо са још једним дјелом – *Музика за оркестар (Музика хармоније и дисхармоније или Музика 36)* које је настало од дијелова музичких нумера писаних за филм *А живот тече даље* (1936)¹⁷. Отуда су и називи појединих ставова настали као директна веза са садржајем филма (нпр: I став „Музика хармоније“ означава идиличан живот у миру; II став „Музика олује, хуке и тутњава“ прати објаву о мобилизацији, а потом дочарава и драматичан звук сирене у заробљеничком логору.) Као и многа друга дјела Славенског, и ово је писано у форми диптиха, контраста лаганог и брзог става тј. пјевања и играња (мелодијског и ритмичког елемента). Тачније, диптих чине „музика хармоније“ и „дисхармоније“ као однос у коме доминира најприје мелодијски, а затим и принцип ритма. Славенски је

умјетности – поезије, музике, плеса и визуелне умјетности – у ново и јединствено умјетничко дјело ради појачавања сензорне свијести код публике и постизања непосреднијег доживљаја умјетности. Тврдио је да су у грчкој трагедији ријеч, музика и плес били у савршеној хармонији све до пада атинског полиса, након чега су се умјетности почеле разилазити, стога их је настојао поновно ујединити. Идеја се, надаље, повезује са истраживањима синестетичких квалитета какве је у умјетност модерног апстрактног сликарства увео руски и европски сликар Василиј Кадински (1866 —1944) бавећи се суодносима и синестезијом звука, облика и боја.

¹⁶ Тако и у рукопису клавијског извода *Балканофоније*, уз садржај и називе ставова, стоје и *ознаке боја*:

1. Балкан у врењу – Српска игра – *црвено*; 2. Албанска песма – *љубичасто*; 3. Игра турских дервиша – *зелено и плаво*; 4. Грчка песма; 5. Румунска игра – *жуто*; 6. Моја песма – *наранџасто*; 7. Бугарска игра – Тријумфовање целог Балкана- *црвено* (Грујић, 1984: 47)

¹⁷ Филмска музика није обиман сегмент стваралаштва Јосипа Славенског. Сарађивао је на само три филма: *Фантом Дурмитора (Das Lied der schwarzen Berge, 1932)*, *А живот тече даље (A život jde dál, 1935)* и *Прве светлости* (1948). Опет, реч је о првом југословенском композитору који је добио прилику да пише музику за дугометражни играни филм (Ћирић, 2017: 10).

овдје „опијен чулним сочним звуком који сједињује крајње могућности романтичарског искуства у том домену са луцидним предосјећањима будућих могућности, који мјестимично иду све до електронике“ (Бергамо, 1980: 68)

Закључна разматрања

Програмска оркестарска музика Славенског садржи двије основне тематско-идејне преокупације. Као прва се издваја фолклор – као „основа свеукупног музичког стварања, који сведен на елементарни вид и доводи до архетипова, 'прамотива', односно друге преокупације – музике и звука као феномена уопште“ (Грујић, 1984: 40) У погледу тематске одређености, уочљиве су двије супротне тежње: прва – да се постави и лоцира у одређене просторне координате и друга – да се тематски круг прошири до апстрактних појмова, до „великих и свеобухватних синтеза“, „до чулног истраживачког односа према звуку“ који „такође има своје корене у фолклору“ (Бергамо, 1980: 68). Повремено излазећи из фолклора, а са исконском потребом да истражује, композитор проналази ново, посебно у домену звука, и тек касније, у дјелима насталим послије студија, свјесно осмишљава оно што исконски живи у њему, хранећи његову креативну машту. Нове комбинације тембра, распон у снази звука, квалитет тона, истраживања у домену акустике, имитирање звукова разних егзотичних инструмената¹⁸ и тежња да звук буде у складу са природним законима, су само основни елементи композиторовог односа према звуку, као једном од најособенијих изражајних квалитета његове музике. И при одабиру адекватних средстава за фиксирање таквог израза, мијеша се техника касног романтизма и импресионизма са новијим елементима, који су, код Славенског, добрим дијелом опет потекли из древне фолклорне подлоге. Закључимо да „иако је могуће да се на неки начин опус Славенског подели на две гране (једну која је блиска музици такозваног националног усмерења и другу у којој су уочљиве примарно модернистичке композиционе технике, али и да се оне међусобно консолидују), чини се да у његовом случају није реч о одвојеним тенденцијама, већ да се, нарочито када је оркестарска музика у питању, све оне заједно мешају, филтрирају и остају у сталном пермутовању и (пре)комбиновању (с.ф. Špirić, 2003: 44). „Наизглед опречни елементи као што су музички фолклор, астрономија, астроакустика и на крају звучна комбинаторика, уткивају се на различите начине у композиторову поетику. У том смислу, значај *Симфоније Оријента* управо је у томе што је, кроз готово потпуно различите ставове (али

¹⁸ Поменимо имитацију кинора, халеле, небиле, шофара у II ставу (Јевреји) *Симфоније Оријента*, или дочарану звучност старих инструмената у III ставу (Будисти).

ипак међусобно повезане композиционом техником), могуће указати на све постојеће, мање или више присутне елементе композиторове поетике, као и на начине на које се они међусобно комбинују, уклапају, пермутују и саживљавају“ (Браловић, 2019: 355). Тако смо, посматрајући основне чиниоце стварања Славенског као спој архаичног и модерног или као спој супротности које су често у различитим контекстима и међусобним односима, јасно уочили његов особен стилски профил.

У контексту савремене умјетности неријетко се говори о појмовима попут интермедијалности, интердисциплинарности и синестезије, као новим изразима оригиналности и иновација. Напоменимо да су, међу најзначајнијим композиторима који су истраживали синестезију у умјетности, били Рихард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883) и Александар Скрјабин (Александар Николајевич Скрјабин, 1872–1915). Скрјабин је био посебно заокупљен везом музике и боја па је у своје синестетичко оркестарско дјело *Прометеј: Поема ватре* (симфонијска пјесма оп. 60)¹⁹ укључио и концепт ватре, која се, као симболичка метафора, своди на „свјетлосни клавир“ чија основа је била претварање акустичног сигнала у боје. Тако се кроз интермедијални и интердисциплинарни поглед на умјетност, музика полако почела спајати са визуелним умјетностима са намјером да изазове синестетичко искуство и у широј публици. Покренувши, почетком XIX вијека, пројекат који се озбиљније бавио синтезом умјетности, музике и других умјетничких форми, односно *Gesamkunstverkom*, Вагнер је промовисао идеју „умјетничког дјела будућности“ што је концепт у којем се у умјетничком дјелу обухваћа низ форми и израза који олакшавају пренос поруке. Вагнерова идеја је прихваћена широм свијета и на свој начин и данас утиче на развитак умјетника у многим подручјима и жанровима, посебно сликара, музичара и осталих умјетника. Тежећи стварању вагнеријанског *Gesamkunstwerka*, Скрјабин је отишао и корак даље, па је његово недовршено дјело *Мистериј* требало бити синтеза свих умјетности гдје је планирао укључити чак и мирисе.²⁰ Сви споменути односи могли су бити инспирација и Славенском, те кроз интермедијални и интердисциплинарни поглед на умјетност, његова музика полако се почела спајати са визуелним умјетностима са намјером да изазове синестетичко искуство. Тако је још из скице *Мистерија* могуће било наслутити намјеру Славенског да повеже неколико различитих умјетности, што је посебно видљиво из напомена о бојама²¹

¹⁹ Ово необично дјело за клавир, оркестар, оргуље и (опционално) хор, и за специјалне свјетлосне ефекте, настало је 1910. године, на тему мита о Прометеју, носиоцу свјетске доброте.

²⁰ Jörg Jewanski „Colour and Music“, Oxford Grove® Music Online 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-andmusic.pdf> (приступљено 15. октобра 2022.).

²¹ Уз тезе (ставове) *Мистерија* дате су и ознаке боја. Тако је нпр. у дијелу гдје се наводе лица („особе“) означено: Прасила: Бог, *црни*, *сед* фаун; Воде: нимфе (*модро* одело), Шуме: фауни (*зелено* одело); затим у плану за садржај чинова: I

које су требале пратити поједине ставове, као и усмјерења на употребу свјетлости у наведеним бојама. Ако узмемо у обзир и ритуални аспект религијског поимања музике код Славенског, онда је његов *Мистериј*, можда по узору на Скрјабинов *Мистериј*, требао бити попраћен визуелним (свјетлосним) ефектима, што се може схватити и као жеља да се постигне снажан утисак на судионике, било да је ријеч о слушаоцу, гледаоцу или извођачу. Композиторова намјера, дакле, није била само представити своје дјело, већ тим дјелом утицати на живот и свијест онога ко му се препусти.

Стога је и сама намјера аутора овог рада била да кроз примјере најразличитијих осмишљавања музичког дјела код Славенског, укључујући и вузелне манифестације, а преко почетне двије основне тематско-идејне преокупације, гдје се тематски круг шири до апстрактних појмова и „до чулног истраживачког односа према звуку“, коначно употпунимо један „поглед“ на програмске и визуелне манифестације оркестарске музике Јосипа Славенског.

Коришћена литература:

- Barlè, Janko. (1920). Josip Štolcer. *Časopis Sv. Cecilija*, 14/4, 85–87.
- Бергамо, Марија. (1980). *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, књига DXXXVI. Београд: Српска академија наука и уметности, посебна издања. 68.
- Bingulac, Petar. (1988). *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. 164–167.
- Браловић, Милош. (2019). „Јосип Славенски: Симфонија Оријента, синтеза композиторовог стваралаштва.“ *Традиција као инспирација, тематски зборник са научног скупа 2017. године*, Бања Лука. 348–356.
- Грујић, Сања. (1984). *Оркестарска музика Јосипа Славенског*. Београд: Удружење композитора Србије, 40–47.
- Medić, Milena. (2017). „То ти је тајна моје музике“. Конфигурације простора и времена у музици Јосипа Славенског, у Medić, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 64–83.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета. 490.
- Перичић, Властимир. (1984). „Јосип Славенски и његова астроакустика“. *Звук*, бр. 4. 5–14.
- Sedak, Eva. (1984). *Josip Štolcer Slavenski - skladatelj prijelaza*, Zagreb: Muzikološko-informativni centar i Muzikološki zavod. 177–238.
- Ђирић, Марија. (2017). „Филмска музика Јосипа Славенског“. *Музички талас*, бр. 46. 10.

чин уз 3. тезу „виолетно постепено до црвеног“, уз 10. тезу – „живот пра човека око ватре *разне фарбе* и шуме“, уз 18. тезу – „Стари Бог се наљути и сева муњом *разне боје*“, 19. теза – „проклињање: јалом (*жута* муња), болестима (*зелено*), лакомостима (*црвено*), убиством (*љубичасто*) ... у II чину у 27. тези – „Рейнкарнација (млади Бог) *фарбе округе црвено виолет*“ (Грујић, 1984: 46)

- 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.
- Špirić-Beard, Danijela. (2017). „Ozvučavanje zenitizma: Modernost, Balkan i Slavenski“, u: Medić, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896–1955)*. Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora, Beograd: Muzikološki institut SANU, 50–63.
- Jörg Jewanski „Colour and Music“, Oxford Grove® Music Online 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-andmusic.pdf> (приступљено 15. октобра 2022.).

SUMMARY

PROGRAMMATIC ELEMENTS AND VISUAL MANIFESTATIONS OF MUSIC IN ORCHESTRAL PIECES OF JOSIP SLAVENSKI

Biljana Štaka

Since his earliest works, Slavenski's conceptuality and programmatic determinations have been evident. In this paper, these characteristics are looked through the prism of his orchestral works.

In the beginning, the paper is focused on his efforts to thematically link his works to specific geographic regions (*From Balkan, From Yugoslavia, Yugoslavian Suite, From Serbia, Songs and Dances From Balkan, Four Balkan Dances...*) Here, the allusions to specific areas and sometimes even choreographical connections to region-related ethnological dances are clear indicators of “programmatic” features.

In the other line in the exploration of “programmatic”, Slavenski writes choreographic and stage visualisations, and sometimes even instructions for ballet choreographies. The Orchestral suite *Balkanofonija*, which he planned to rearrange as a ballet (but never finished these efforts) is used as an example of this direction of his “programmatic thinking.”

The paper then focuses on the scripts and programs for certain works, with a significant fascination for the notion of the relationship between music and the laws of the Universe, which sees music as an integral part of the Universe. This idea is initially written down in the draft for the unfinished *Misterij (Mysterium)*. The concept of astroacoustics will eventually take on much clearer and better elaborated outlines with the appearance of a series of new works that were either directly or indirectly influenced by the drafts of *Mysterium (Heliophonia, Chaos, Religiofonija/Symphony of the Orient)*.

Terms like intermediality, interdisciplinarity, and synesthesia are frequently mentioned in relation to contemporary art as fresh manifestations of uniqueness and innovation. Similarly, Slavenski adds instructions on how to use colored lightning and how to visually color-shape specific movements to the drafts of *Mysterium*. The central idea of this “view” on program and visual manifestations in Josip Slavenski's orchestral music is his attempt to connect music and visual manifestations (color-lightning) through the correlation of auditory perception of sound and visual perception of color in the lightning spectrum and therefore produce a unique, synesthetic experience for the audience.

Key words: programmatic, visual manifestations of music, *Mysterium*, Slavenski.

АНАЛИЗА ДРУГЕ РУКОВЕТИ ПЈЕСМЕ ИЗ МАКЕДОНИЈЕ ВОЈИНА КОМАДИНЕ

Стефан Којић, МА
E-mail: stekoj@gmail.com

УДК: 787.1:78.071.1 Комадина, В.
Прегледни научни чланак

Сажетак: Војин Комадина аутор је седам руковети. Упориште за стварање дела руковети црпео је користећи народне напеве. У овој руковети напеви из Македоније – по узору на Мокрањца. Друга руковет Војина Комадине припада композицијама из периода студентског живота. Изузев последње песме, услед недостатка оригиналних изворних напева, у раду не можемо говорити о третману изворних напева у руковетној форми.

Циљ рада је сагледавање начина обраде фолклорне грађе кроз анализу хармонског језика и анализе облика.

Кључне речи: Војин Комадина, Друга руковет, фолклорна грађа.

Војин Комадина је један од најзначајнијих композитора у другој половини XX века на подручју бивше Југославије. Већи део живота провео је на подручју Босне и Херцеговине те се Комадина сматра босанско-херцеговачким композитором. Својим стваралаштвом, које је уско везано са народним фолкором, из којег црпи инспирацију за своја дела, дао је значајан допринос музици на простору бивше Југославије.

Комадина је компоновао седам дела које припадају жанру хорске музике – руковети. Седам руковети, колико их је написао током живота, можемо поделити на два периода:

Студентски период:

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);

Период након студија:

6. „Подкозарје“ (1964);
7. „Пјесме Јање Чичак“ (1972).

Током студентског периода, врло вероватно¹ због захтева на одсеку компоновање које је студирао, Комадина је написао 5 руковети.

¹ „... писање руковети је било обавезни део програма на студијама композиције...“ Николић (1996. 47)

Пјесме из Македоније – Друга Руковет

Друга руковет *Пјесме из Македоније*, написана је 1956. године а преуређена 1958. године. Комадина је за ову руковет у години у којој је преуређена добио прву награду на *Другом међународном такмичењу хорова и хорских композиција* у Торину, исте године када постаје и члан Удружења композитора БиХ.

Руковет је написана за мешовити хорски састав и састоји се из пет песама:

- I песма** Со маки сум се родило;
- II песма** Бог да ги бијет дебрани;
- III песма** Изникнало жолто цвекје канарија;
- IV песма** Чичо сака да се жени;
- V песма** Се скарале, се степале, моми тиквешанки.

Само за један изворни напев наишао сам на извор, а то је последња песма руковети *Се скарале, се степале* (Миодраг Васиљевић, Југословенски музички фолклор II). За остале песме не наилазим на изворне напеве за ову руковет. Услед недостатка изворног напева, није могуће посветити се композиторовом третману цитата.

Комадина се, користио народним напевима који су други записивали – није их сакупљао, односно записивао. По узору на Мокрањца, Комадина је у ову руковет уврстио песме из једне географске области – Македонија.

Анализа облика

I ПЕСМА – *Со маки сум се родило* (Adagio con sentimento) састоји се из две строфе распоређене у четири одсека: **a** (1–9), **b** (9–17), **a1** (17–26) и **b1** (26–34). Песма је написана у 2/4 такту. Одсек **a** започиње напевом са текстом прве од две строфе. Тема напева поверена је тенорима са текстом „*Со маки сум се родило, со жалости јас ќе умрам*“. Одсеци **a** и **b** су уланчано увезани. Почетак наредног одсека (**b**) поверен је женском хорском саставу, а тема напева сопранима – који излажу остатак текста прве строфе: „*Макиме да ми ги напишете, озгора на гробоми*“.

Обратно у односу на прву строфу, друга строфа (одсек **a1**) поверена је првенствено женском хорском саставу којем се постепено прикључују и мушки гласови – прво тенор, а потом и бас у размаку од пола такта (тенор), односно такт и по (бас). Тема напева са текстом: „*Ќе се качам на планина, ќе влезам в црни, темни зандани*“ поверена је сопранима у којој уочавамо одређене измене у односу на први наступ теме (т. 19) – нема скретница, а у наредном такту (т. 20), измењена је последња нота.

Пример 1

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 19–20)

19

C. чам на пла - ни -

A. чам на пла - ни -

T. ка - чам на пла-ни -

B. ке_ се пла - ни -

Последњи одсек **б1** прве песме поверен је овог пута мушком хорском саставу (четвороглас дивизи) – тема напева поверена је првим тенорима. Тема напева поверена је сопранима (т. 30–34) приликом увођења женског хорског састава. Одсеци **б** и **б1** су готово идентични – измена је видљива у басовима (т. 30).

Пример 2

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 11–12)

13

B. О-зго-ра на

Пример 3

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 30–31)

30

B. О-зго-ра на

Руковет почиње једногласом – тенори. Након једног такта учавачмо вид слободне полифоније у басу, који имитира почетак теме напева у трајању од два такта. Постепено, након излагања теме у басу, Комадина дели басове – баритони и басови. Прелаз са мушког хорског састава на

женски хорски састав (одсек **а/б**) увезан је врло вероватно² убацивањем текста „Леле туго“ (т. 8).

Женски хорски састав подељен је на прве и друге сопране и алтове. Након четири, односно пет тактова, прикључују се тенори и басови. Тенорима је поверена мелодијска линија која подсећа на главу теме (т. 13–14).

Пример 4

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 13–14)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in Macedonian. The Tenor part (T) is highlighted with a red box, showing the melody for the phrase "О-зго-ра на гро - бот,". The number 13 is written above the first measure of the Soprano part.

Тоналитет прве песме је ин ге-еолски. Комадина у овој песми постиже контраст у динамици сазвучја почев од једногласа до крајњег четворогласа (на појединим местима је уочљив и петоглас). Осим контраста у динамици сазвучја, контраст постиже смењивањем хорских састава приликом сваког одсека – мушки па женски хорски састав и обратно.

Јако су битни тактови у којима се излаже текст „Леле туго“ (т. 8) и „Леле“ (т. 25) за које, како сам написао сматрам да су додати.

² Услед недостатка изворних напева, могуће је само нагађати да ли је овај део додат или не. Иста проблематика ће уследити и у наредним песмама.

Пример 5

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 8–9)

8
 Ле-ле ту-го. Ма-ки-ге
 Ле-ле ту го. Ма - ки-ге
 у - мрам.
 у - мрам.

Пример 6

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 25–26)

25
 - ни.
 ни.
 ни. Ле-ле, о-чи-ге
 ни. Ле-ле, о - чи-ге

Ови тактови су у служби осим у мелодијском смислу (увезивање одсека) и у текстуалном:

ПРВА СТРОФА

Со маки сум се родило,
 Со жалости јас ќе умрам. **ЛЕЛЕ**
ТУГО.
 Маките да ми ги напишете
 Озгора на гробот мој.

У мукама сам се родио,
 у жалости ћу умрети. **ЛЕЛЕ**
ТУГО.
 Муке моје напишете
 Одозго по гробу.

ДРУГА СТРОФА

Ќе се качам на планина,	Попећу се на планину,
Ќе влезам вцрни зандани,	Ући ћу у црне, тамне пећине
<i>ЛЕЛЕ.</i>	(тамнице) <i>ЛЕЛЕ.</i>
Очите да ми парадисаат,	Да ми се очи паралишу,
Сонцето да не го видам.	Сунце да не видим.

Такође, уочљива је разлика у одсецима **а** и **а1** – од једногласа до четворогласа мушки хорски састав (**а**), од једногласа до четворогласа мешовити хорски састав (**а1**). Од тренутка када је поступно дошао до четворогласа, све до краја прве песме Комадина остаје доследан четворогласу (осим почетка друге строфе).

II ПЕСМА – *Бог да ги бијет дебрани* (Allegro moderato) састоји се из две строфе и два одсека **а** (35–38) и **б** (39–43). Песма је написана у 12/8 такту са тоналним центрима Бе-дур и ин ге-еолски који се смењују са променом одсека.

Тема напева је у оба одсека поверена сопранима, док су одсеци написани за мешовити хорски састав. У песми која се састоји из 9 тактова, преовладава петоглас, дивизи алтова (т. 35) и дивизи басова (т. 39–40, 42–43).

Текстуални и мелодијски материјал који се налази у такту број 41, *врло вероватно* је дописан од стране композитора и изводи се након прима волте одсека **б**. Садржи текст: „*Оф! Бре, ле, ле, ле, ле!*“ и то је акорд који можемо посматрати као троструку задржицу (ГЕ, ЦЕ, А, ЕС) пред тонични квинтакорд ин ге-еолски којим почиње одсек **б** (т. 39).

Пример 9

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, друга песма *Бог да ги бијет дебрани* (т. 35–36 сопранска деоница одсек **а**)

35

1. Бог да ги би - јет де -

Пример 10

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, прва песма *Со маки сум се родило* (т. 1–2 тенорска деоница одсек **а**)

1

Со ма - ки сум се

Пример 11

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, друга песма *Бог да ги бијет дебрани* (т. 39 сопранска деоница одсек **б**)

39

де - бра - ни

III ПЕСМА – *Изникнало жолто цвеќе канарија* (Adagio) састоји се из три строфе распоређење у два одсека: **а** (44–53) и **б** (54–65). Песма је написана у такту 2/4. Прва строфа излаже се у првом одсеку, док остале две чине други одсек, те управо због тога други одсек (**б**) садржи два такта више у односу на први одсек. Тема напева у првом одсеку поверена је алтовима. У другом одсеку, уз промену тоналног центра, тема је поверена сопранима. Како је то био случај у претходним песмама, Комадина и у овој врло вероватно додаје такт (т. 45–46) који садржи текст *Ле, ле, цвеќе*.

Пример 12

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, трећа песма *Изникнало жолто цвеќе* канарија (т. 44–46)

Први одсек поверен је алтовима и тенорима на почетку, потом се прикључују и дивизи басови, док се сопрани појављују у горе наведеним тактовима у првом одсеку ове песме. Други одсек поверен је мешовитом хорском саставу. Како је већ назначено, приликом мењања одсека, мења се и тонални центар – из ин це-еолски, прелази у ин еф-еолски.

ПРВА СТРОФА

Изникнало жолто цвеќе
канарија,

Изникло жуто цвеће канарија,

ДРУГА СТРОФА

Нема кој да го собере;

Нема ко да га убере;

ТРЕЋА СТРОФА

Го собрало лудо младо
неженето.

Убрало га лудо, младо
нежењено.

IV ПЕСМА – *Чичо сака да се жени* (Allegretto) састоји се из четири строфе, подељене на три одсека: **a** (66–69), **b** (70–73) и **b1** (74–79). Песма је написана у такту 7/16. У овој песми се смењују соло и тути одсеци и по томе се она издваја од осталих. Соло деоницу у првом одсеку (**a**) поверен је тенору, док се у наредним одсецима у песми (**b**, **b1**) соло деоница поверава басу. Тути одсеци поверени су мешовитом хорском саставу са различитим хармонским решењима. Читава песма написана је у ин еф-еолски тоналном центру. Последња, четврта строфа почиње са

излагањем текста са краја треће строфе, што није случај у прве три строфе.

ПРВА СТРОФА

Чичо сака да се жени, сиромав!	Дугмад има, ризу (кошуљу)
Копче има риза нема, сиромав!	нема, сиромах!
Хоће чича да се жени, сиромах!	

ДРУГА СТРОФА

Кесе има пари нема, сиромав!	Кесе има, пара нема, сиромах!
Гаќник има гаќи нема, сиромав!	Уже има, гаћа нема, сиромах!

ТРЕЋА СТРОФА

Сето село кандисало, сиромав!	Тата и мама се не слажу,
Тате, мама не кандиса, сиромав!	сиромах!
Читаво село се слаже, сиромах!	

ЧЕТВРТА СТРОФА

<i>Тате, мама не кандиса,</i>	<i>Тата и мама се не слажу,</i>
<i>сиромав!</i>	<i>сиромах!</i>
А момата абер нема, сиромав!	А од девојке ни трага ни гласа,
	сиромах!

У ПЕСМА – *Се скарале, се степале, моми тиквешанки* састоји се из три строфе које су распоређење у два одсека: **а** (82–89) и **б** (90–99). Овој песми претходе два такта која су својеврстан **увод** (80–81) поверен мушком хорском саставу са текстом „*Бре!*“. Ритмички образац увода преноси се и на почетак првог одсека ове песме. Песма је написана у такту 2/4.

Пример 13

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, пета песма *Се скарале, се степале, моми тиквешанки* (т. 80–85)

80

C. 1. Се ска-ра-ле се сте-па-ле мо-ми ти-кве шан-ки,
2. Ра-це-те си со кр-ши-ле, ко-си ис-ку-ба-ле,
3. За е-дно, ле лу до мла-до, мла-до не-же-не-то,

A. 1. Се ска-ра-ле се сте-па-ле мо-ми ти-кве шан-ки,
2. Ра-це-те си со кр-ши-ле, ко-си ис-ку-ба-ле,
3. За е-дно, ле лу до мла-до, мла-до не-же-не-то,

T. 8. Бре, бре, бре! Се ска - ра - ле бре, бре,

B. 8. Бре, бре, бре! Се ска - ра - ле бре, бре,

Оба одсека написана су за мешовити хорски састав. Тема напева се у овој песми током првог одсека (а) измешта из сопрана (т. 82–85) у тенор (т. 86–87) па поново поверава сопранима (т. 88–89).

Пример 14

Војин Комадина, *Пјесме из Македоније*, пета песма *Се скарале, се степале, моми тиквешанки* (т. 82–89)

82

C. 1. Се скара ле сестепа ле момитиквешанкибре, мо-ми, момитиквешанки,
2. Ра-це-те си сокршиле,ко сииску-ба-ле, ко-си, ко сииску-ба-ле,
3. За едноје лудомладоимладонеже не-то, мла-до, младонеже не то,

A. 1. Се скара ле сестепа ле момитиквешанкибре, мо-ми, момитиквешанки,
2. Ра-це-те си сокршиле,ко сииску-ба-ле, ко-си, ко сииску-ба-ле,
3. За едноје лудомладоимладонеже не-то, мла-до, младонеже не то,

T. 8. Се ска - ра - ле бребре,скара ле сестепа-ле момитиквешанки,
раце те си сокрши ле,ко сииску-ба ле,
за едноје лудомладоимладоне-е-не то,

B. 8. Се ска - ра - ле бребре,скара ле сестепа-ле момитиквешанки,
раце те си сокрши ле,ко сииску-ба ле,
за едноје лудомладоимладоне-е-не то,

ПЕСМА	ФОРМА/ ОБЛИК	ТОНАЛИТЕ Т	МЕРА ТАКТА	ИЗВОЂАЧКИ САСТАВ
I песма - Adagio con sentiment	a (1–9) б (9–17) a1 (17–26) б1 (26–34)	ин ге-еолски	2/4	Мушки, Мешовити Мешовити, Женски, Мешовити Женски и Тенор, Мешовити Меовити, Мушки, Мешовити
II песма – Allegro moderato	a (35–38) б (39–43)	Бе-дур ин ге-еолски	12/8	Мешовити хор
III песма - Adagio	a (44–53) б (54–65)	ин це-еолски ин еф-еолски	2/4	Алт, Тенор (Сопран) и Басови Мешовити хор
IV песма – Allegretto	a (66–69) б (70–73) б1 (74–79)	ин еф-еолски	7/16	Соло Тенор и Мешовити хор Соло Бас и Мешовити хор Соло Бас и Мешовити хор
V песма - Allegretto	y (80–81) a (82–89) б (90–99)	ин це-еолски ин це-еолски Ес-дур	2/4	Мешовити хор

Најчешћи тонални центри су модалне лествице – еолска модална лествица (природни мол) ин ге, еф и це еолске лествице, као и Бе, односно Ес дур тоналитети. Услед недостатка изворних народних напева, не може се тврдити да су ова места докомпонована од стране композитора, али постоје делови у песмама за које сматрам да не припадају у изворном напеву.

У четири од пет песама у руковети, начини увезивања одсека су управо такви примери – прва песма „*леле туго/леле*“ (т. 8, 25), друга песма „*Оф, бре леле!*“ (т. 41), трећа песма (није увезивање одсека) „*Леле, цвекје/ леле*“ (т. 45–46) и пета песма „*Бре!*“ и „*Бре, их!*“ (т. 97–99).

У првој песми уочени су и мотиви рада са главом теме, као и сличност одсека друге песме са одсецима прве. Контраст у руковети, односно песмама постиже мењањем хорских група, као и контрастом у динамици сазвучја. Осим наведених контраста, уочљиви су и тонални контрасти, контрасти у темпу и динамици.

Занимљив је и начин како је Комадина изабрао редослед напева у руковети. Непарне песме руковети написане су у правилно сложеним тактовима – 2/4, док су парне песме написане у мешовито сложеним тактовима – 12/8, односно 7/16.

Преовладава хомофона фактура, осим на самом почетку где постоји обрис слободне имитације. Такође, акорди терцне структуре су заступљени у читавој руковети. Разлог за ово може лежати у чињеници да је Комадина у овом периоду стваралашта, још био студент, због захтева у тадашњим студијама.

Нема хармонских решења као што је то случај са каснијим руковетима – Шестом и Седмом у којима у великој већини преовладавају акорди секундне, квартне па чак и квинтне структуре.

Коришћена литература

- Николић, Милоје (1996). Руковети и сродне форме у српској музици после Другог светског рата. *Нови звук (бр. 7)*, 47–48.
- Радоњић, Ивана (2012). *Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. Магистарски рад.
- Церовић, Ивана (2015). Осврт на форму руковети у дјелима Војина Комадине. *Artefact (I)* 57–65.
- Чавловић, Иван (2020). Композиторско-стилске мијене у опусу Војина Комадине. Нацрт за естетику стварања, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву I*, Источно Сарајево, 3–12

SUMMARY

SECOND GARLAND ANALYSIS „SONGS FROM MACEDONIA“ OF VOJIN KOMADINA

Stefan Kojić, MA

Vojin Komadina is a composer of seven garlands. He drew inspiration for the creation of garlands from folk tunes. The tunes in this garland are from Macedonia – inspired by Mokranjac. *The Second Garland* by Vojin Komadina belongs to compositions

from his student days. With the exception of the last song, due to the lack of original tunes, we cannot discuss the treatment of original tunes in the garland form in this paper.

The objective of this paper is to observe the way folklore material was interpreted through harmonic language and form analyses.

Key words: Vojin Komadina, *The Second Garland*, folklore material.

SINERGIJA PRIMJERA UMJETNIČKE, TRADICIONALNE I POPULARNE MUZIKE U SAVREMENOM UDŽBENIKU ZA PREDMET HARMONIJA

Ana Perunović-Ražnatović

Univerzitet Crne Gore

Muzička akademija

Studijski programi: Opšta muzička pedagogija

i Izvođačke umjetnosti

E-mail: ana.per@ucg.ac.me

UDK: 78:781.4

Prikaz knjige

Sažetak: Cilj ovog istraživanja je analiza reformisanog Nastavnog plana, Obrazovnih programa i udžbeničke literature u sistemu srednjeg muzičkog obrazovanja u Crnoj Gori. Istraživanje je posebno fokusirano na postignuća u okviru predmeta Harmonija. Na osnovu programa predmeta, predviđeno je da se u realizaciji nastave primjenjuju primjeri iz umjetničke, ali i tradicionalne i popularne muzike. Zbog nedostatka odgovarajuće literature, pokrenuta je inicijativa za pisanje udžbenika koji bi bili usklađeni sa reformisanim programom. U ovom radu će metodom slučaja biti prikazani primjeri iz savremenog udžbenika za predmet Harmonija, kojima se ostvaruje interakcija umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u savladavanju određenih zahtjeva. Rezultat istraživanja je upoznavanje šire javnosti sa savremenim pristupom u kreiranju udžbenika i njegov značaj za obrazovni proces.

Ključne reči: savremeni udžbenik, Harmonija, umjetnička muzika, tradicionalna muzika, popularna muzika

O reformi srednjeg muzičkog obrazovanja u Crnoj Gori

Srednje muzičke škole se u obrazovnom sistemu Crne Gore tretiraju kao srednje stručne škole i sistemski su povezane sa ostalim srednjim stručnim školama, a Centar za stručno obrazovanje je institucija koja određuje propise i unificira sve srednje stručne škole. Istraživanja pokazuju da ovakav sistem nije učinkovit jer se ne prepoznaje specifičnost umjetničkih škola, pa se veliki „prostor“ daje opšteobrazovnim predmetima, a smanjuje segment koji se odnosi na stručne predmete i sticanje stručnih kompetencija.

Na osnovu zahtjeva tržišta, 2019. godine je sprovedena reforma Nastavnog plana i obrazovnih programa za srednje muzičke škole. Reforma je podrazumijevala učešće dugogodišnjih muzičkih pedagoga u radnim grupama koje su kreirale izmjene, ali pod vodstvom savjetnika iz Centra za stručno obrazovanje, što je bio određujući faktor u pogledu zastupljenosti opšteobrazovnih predmeta i ograničavajući faktor u smislu prepoznavanja obrazovnih potreba budućih umjetnika.

Primjer 1

Образовни програм Музички извођач (2019: 9), Наставни план, Општеобразовни предмети

R. BROJ	PREDMET / MODUL	BROJ ČASOVA PO OBLICIMA NASTAVE I KREDITNA VRIJEDNOST																			
		I RAZRED				II RAZRED					III RAZRED					IV RAZRED					
		Σ	T	V	P	KV	Σ	T	V	P	KV	Σ	T	V	P	KV	Σ	T	V	P	KV
A. OPŠTEOBRAZOVNI MODUL																					
1.	Crnogorski – srpski, bosanski, hrvatski jezik i književnost	108				6	108				6	108				6	99				6
2.	Matematika	72				4	72				4	72				4	66				4
3.	Engleski jezik	108				5	108				5	108				5	99				5
4.	Fizičko vaspitanje	72				2	72				2	72				2	66				2
5.	Infomatika	72				4	72				4										
6.	Italijanski jezik	72				4	72				4										
7.	Fizika	72				4															
8.	Filozofija										72					4					
UKUPNO: A. OPŠTEOBRAZ. MODUL		576				29	504				25	432				21	330				17
UDIO U UKUPNOM GOD. FONDU (%)		50,0				48,3	43,7				41,6	37,5				35,0	31,2				28,3

U okviru reforme reorganizovani su predmeti po razredima, a došlo je i do sažimanja programa za pojedine stručne predmete. Na primjer, u okviru Образовног програма Музички извођач, предмет Полифонија се умјесто до садашњих двије године изучава само једну (у трећем разреду), а предмет Хармонија умјесто три – двије године.

Primjer 2

Образовни програм Музички извођач (2019: 9), Наставни план, Стручни предмети по разредима

B. STRUČNI MODULI																					
1.	Teorija muzike	72	36	36		4															
2.	Istorija muzike I	72	36	36		4															
3.	Solfedo I	72	4	68		4															
4.	Instrument I	144	18	18	108	8															
5.	Kamera muzika I	72	9	54	9	4															
6.	Istorija muzike II					72	36	36		4											
7.	Solfedo II					72	4	68		4											
8.	Instrument II					144	18	18	108	8											
9.	Kamera muzika II					72	9	54	9	4											
10.	Muzički instrumenti					72	36	27	9	4											
11.	Harmonija sa harmonskom analizom I					72	27	45		4											
12.	Istorija muzike III										72	36	36		4						
13.	Solfedo III										72	4	68		4						
14.	Instrument III										144	18	18	108	8						
15.	Kamera muzika III										72	9	54	9	4						
16.	Harmonija sa harmonskom analizom II										72	27	45		4						
17.	Polifonija										72	27	45		4						
18.	Analiza muzičkih oblika I										72	36	36		4						
19.	Istorija muzike IV															66	36	30			4
20.	Solfedo IV															66	4	62			4
21.	Instrument - IV															132	18	18	96		8
22.	Kamera muzika IV															66	9	48	9		4
23.	Analiza muzičkih oblika II															66	36	30			4
24.	Menadžment u muzičkoj umjetnosti															66	39	18	9		4
25.	Muzička tehnologija															66	42				24
26.	Preduzetništvo															66	33	33			4

Sad već četvorogodišnja primjena ovakvog koncepta posledično je dovela do adaptacije u nastavnom procesu, ali i do problema za učenike koji na prijemnim ispitima za muzičku akademiju, odnosno fakultet muzičke umjetnosti, imaju neki od predmeta koji nisu izučavali do kraja srednje škole.

Izmjene u programu za predmet Harmonija

Predmet Harmonija je u okviru reforme obrazovnih i predmetnih programa 2019. godine pretrpio značajne promjene. U okviru obrazovnog programa Muzički saradnik ovaj predmet se i dalje izučava tokom tri godine (u drugom, trećem i četvrtom razredu), dok je u okviru obrazovnog programa Muzički izvođač predviđeno da se gradivo ovog predmeta savlada za dvije godine (u drugom i trećem razredu). S obzirom na to da se višedecenijska praktična nastava ovog predmeta bazirala prvenstveno na izradi harmonskih zadataka različitih tipova u strogom harmonskom četvoroglasnom stavu, postalo je očigledno da učenicima nedostaje jasnije povezivanje takvih primjera sa sviračkom praksom. Iz tog razloga je u okviru reforme planirano značajnije uvođenje analitičkog segmenta predmeta Harmonija u nastavni proces, zbog čega predmet i mijenja naziv u Harmonija sa harmonskom analizom. U praksi je postala evidentna i neadekvatnost postojeće udžbeničke literature, odnosno potreba za novim udžbenicima.

Savremeni udžbenik iz predmeta Harmonija

U srednjim muzičkim školama u Crnoj Gori, za predmet Harmonija su poslednjih decenija najčešće korišteni udžbenici autorke Mirjane Živković i skripte Vlastimira Peričića. Ova literatura je imala pozitivne strane u smislu tekstualne jasnoće i konciznosti (Peričić, 1982. i Peričić, 1983), odnosno velikog broja primjera harmonskih veza i harmonskih zadataka za vježbanje (Živković, 1996). Ali, kao što svaka nauka s vremenom napreduje, tako se i u nauci o harmoniji javlja težnja za novim načinima objašnjavanja harmonskih „problema“, drugačijim aktivnostima i oblicima rada.

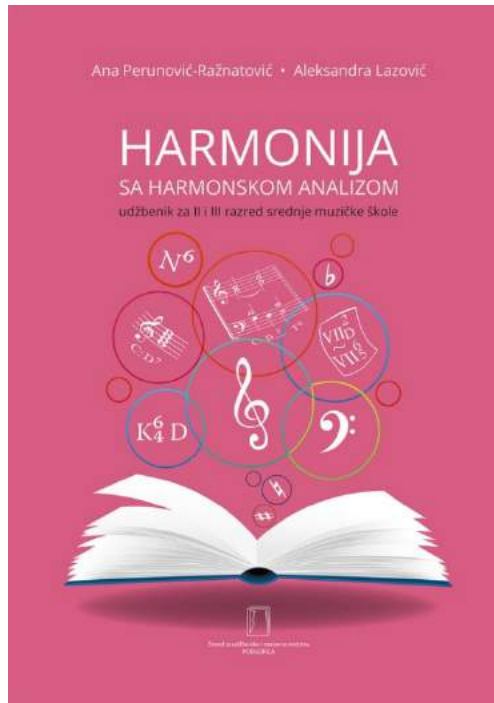
U pomenutom periodu, u nastavnom procesu je fokus bio na savladavanju harmonskih pravila i izradi harmonskih zadataka, sa čestim zanemarivanjem sviranja harmonskih veza i (pogotovo) analiziranja odlomaka muzičkih djela. Da bi se loša praksa promijenila, reformisanim Predmetnim programom je predviđeno da harmonska analiza bude važan segment nastave, a da se u realizaciji nastave primjenjuju primjeri iz umjetničke, ali i tradicionalne i popularne muzike.

Ubrzo poslije početka primjene programa u praksi moglo se konstatovati nepodudaranje ciljeva savremenog programa sa sadržajima prethodno navedenih udžbenika i skripti. Na osnovu toga, Centar za stručno obrazovanje i Zavod za udžbenike i nastavna sredstva 2021. godine pokreću inicijativu za pisanje i objavljivanje savremenih udžbenika, među kojima i za predmet Harmonija, koji bi bilo usklađen sa reformisanim programom. Tako nastaje prvi udžbenik za ovaj predmet koji je napisan u Crnoj Gori. Namijenjen je

učenicima drugog i trećeg razreda srednje muzičke škole, za obrazovni program Muzički izvođač. Udžbenik je odobren od recenzenata i Nacionalnog savjeta za obrazovanje u julu 2022. godine i primjenjuje se u nastavnoj praksi od školske 2022/23. godine.

Primjer 3

Naslovna strana udžbenika iz predmeta Harmonija



Novine u savremenom udžbeniku (Perunović-Ražnatović i Lazović: 2022) u odnosu na standardni sadržaj udžbenika koji su korišteni u prethodnim decenijama su:

- različiti tipovi pitanja i zadataka za izradu, sviranje i analizu;
- harmonska analiza notnih primjera koji su dio standardnog repertoara za izvođenje u tom uzrastu ili spadaju u najpoznatije numere umjetničke muzike (takvih primjera ima 176);
- primjeri tradicionalne (9) i popularne muzike (19) za analizu;
- metodska uputstva za izradu harmonskih zadataka i analiza;
- test „Šta smo naučili“ na kraju gradiva svakog razreda;
- popis i tumačenje harmonskih oznaka;
- registar harmonskih pojmova.

Negativne strane ovog udžbenika proističu iz uslova koje je nametnuo Zavod za udžbenike i nastavna sredstva kao izdavač – gradivo oba razreda je strukturirano u okviru jednog obimnog udžbenika, a može se naći isključivo

objavljen na zvaničnom sajtu Zavoda (www.zuns.me), za slobodno preuzimanje. Kako učenici koji pripadaju savremenim generacijama provode previše vremena koristeći telefon ili kompjuter, autorke udžbenika su smatrale da je učenicima korisniji i zdraviji za upotrebu udžbenik u štampanom izdanju, tako da su uz pomoć donatora prikupile sredstva za štampanje udžbenika koji će za narednu školsku godinu biti donirani učenicima svih srednjih muzičkih škola u Crnoj Gori.

Primjeri umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u udžbeniku za predmet Harmonija

Autorke udžbenika su, pripremajući primjere iz umjetničke muzike za harmonsku analizu, razmatrale koja djela, od ogromnog broja reprezentativnih iz različitih stilskih epoha, bi bila najsvrsishodnija za učenike. Uz konsultacije sa kolegama koji sa učenicima rade na sviranju instrumenata i unapređenju njihovih izvođačkih sposobnosti, odabrani su odlomci kompozicija koje pripadaju standardnom repertoaru za izvođenje u srednjoškolskom uzrastu. Na taj način bi učenici detaljnije upoznali djela koja sviraju, što bi doprinijelo povezivanju teorijskih znanja sa sviračkom praksom. Pored tih primjera, u udžbeniku su se našli i odlomci kompozicija koje spadaju u najpoznatije numere umjetničke muzike na kojima se, pored upoznavanja harmonskog jezika, pravi osvrt i na osnove forme i stila, izvođački aparat i drugo. Zastupljeni su odlomci iz velikog broja Bahovih obrada korala, pogodnih jer su pisani u strogom horskom četvoroglasu – fakturi koju učenici mogu lako identifikovati kao fakturu harmonskih zadataka koje i sami izrađuju i upoređivati ih.

Za učenike je važno da, uz poznavanje djela umjetničke muzike, upoznaju, zapamte i čuvaju maternji muzički jezik što se postiže upotrebom primjera tradicionalne muzike ovog podneblja. U takvim odlomcima treba prepoznati njihove harmonske karakteristike, obraća se pažnja na harmonska sredstva ali i na kretanje melodije, tekst, izvođački sastav, razlike u odnosu na primjere iz umjetničke muzike. Iz tog razloga, u savremenom udžbeniku za predmet Harmonija se kao didaktički primjeri, pored odlomaka djela umjetničke muzike koriste i primjeri iz tradicionalne muzike. Nije u pitanju pristup koji je nov u obrazovnom procesu, jer se primjeri iz tradicionalne muzike koriste i u nastavi iz drugih predmeta u muzičkom obrazovanju. Važno je pokazati učenicima i naučiti ih kako da u različitim muzičkim situacijama prepoznaju iste harmonske pojave.

U udžbeniku se koriste i odabrani primjeri popularne muzike iz različitih stilova XX i XXI vijeka, čijom primjenom učenici upoznaju pop evergrine i uče da prepoznaju kvalitetnu muziku. Gdje god je to bilo moguće, u udžbeniku je dat prvo tehnički primjer za savladavanje određenog harmonskog „problema“, bilo da je u pitanju akord koji učenici treba da upoznaju ili harmonska veza koju treba da savladaju, a zatim primjeri iz literature sa tom istom problematikom, koji pripadaju različitim žanrovima.

Primjeri umjetničke, tradicionalne i popularne muzike pojavljuju se često jedan za drugim, ili u različitim kombinacijama, djelujući u sinergiji u okviru udžbenika iz predmeta Harmonija u sledećim oblastima:

- Kvintakordi sporednih stupnjeva,
- Svi kvintakordi,
- Kvartsekstakordi,
- Kadence,
- Dominantni septakord,
- Svi septakordi,
- Vanakordski tonovi,
- Alteracija IV stupnja navíše,
- Vantonalne dominante,
- Načini promjene tonaliteta.

Vodilo se računa o tome da se, od oblasti do oblasti, u kombinovanju primjera iz različitih žanrova koriste različiti metodski pristupi: nekad primjer za analizu ima ulogu uvoda u novu predmetnu oblast, nekad se poslije savladane teorije prikazuju primjeri iz različitih muzičkih žanrova sa urađenom harmonskom analizom, a mogu se naći i u okviru zadataka za provjeru znanja.

Case study 1: Sinergija primjera umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u oblasti alteracija

Kad je oblast proširenog tonaliteta u pitanju, od svih alteracija najpogodnija je stabilna alteracija četvrtog stupnja navíše za kombinovanje primjera umjetničke i tradicionalne muzike. Razlozi su što je praksa upotrebe alterovanih akorada koji je sadrže poznata još od baroka, tako da se može pronaći u velikom broju primjera iz različitih stilskih pravaca. Sa druge strane, tradicionalne melodije sa našeg geografskog područja često završavaju na drugom stupnju ljestvice, koji se uglavnom harmonizuje kao dominanta. Da bi se pojačao utisak dominante kao završnog sazvučja, često je uvedena svojom dominantom, odnosno alterovanim akordom koji sadrži povišeni četvrti stupanj.

U okviru reformisanog Obrazovnog programa Muzički izvođač, Harmoniju izučavaju učenici drugog i trećeg razreda, a oblast alteracija je poslednja u okviru drugog razreda. Iz predmeta Solfeđo, savladavanje alteracija se započinje u prvom razredu nakon što su učenici savladali dijatonska kretanja i mutaciju u okviru durskih i molskih tonaliteta. Upravo sadržaji iz predmeta Solfeđo iz oblasti alteracija pripremaju takve sadržaje iz predmeta Harmonija. U Harmoniji se počinje od objašnjenja alterovanih tonova uz njihov prikaz u linijskom sistemu i u određenom tonalitetu. Slijedi razvrstavanje alteracija na stabilne i labilne, a zatim upoznavanje sa alterovanim akordima prvo uopšteno, a zatim uz podjelu na alterovane akorde dijatonskog i hromatskog tipa. Od pojedinačnih alteracija, prvo se obrađuje alteracija IV stupnja navíše i akordi koji je sadrže, na način što se teorijski

objasne, zatim se postavljaju u linijski sistem i provjerava kako glase u raznim tonalitetima. Slijede harmonske veze od dva akorda u strogom harmonskom četvoroglasnom stavu, kojima se pokazuje uvođenje i razrješenje akorada koji sadrže povišeni četvrti stupanj, odnosno dominantine dominante (DD) i njenog zamjenika (VII_D). Tek tada, kad smo sigurni da su učenici savladali ovaj harmonski pojam i pojavu, i usvojili načine njegove primjene, slijedi prvi primjer iz literature:

Primjer 4

Alteracija IV stupnja naviše u primjeru iz umjetničke muzike

L. van Beethoven, *Sonata br. 2 A-dur*, treći stav, t. 1–8

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The second staff is also a grand staff with a treble clef and a bass clef. Below the first staff, there is a diagram for the chord A: T, with fingerings 4, 3, 3, 5 and labels DD and D. Below the second staff, there is a diagram for the chord A: D7, with fingerings 9-8, 7-8, 7-8, 8 and labels T4 and 4-3.

U ovom primjeru se, bez obzira na upisan tonalitet i harmonske funkcije, akordi mogu lako pročitati i objasniti, a vidljiva je pojava alteracije (IV<) i alterovanog akorda (DD). Primjer je pregledan i sa aspekta muzičkog oblika, pa nastavnik može napraviti korelaciju među predmetima analizirajući sa učenicima i taj segment.

Poslije objašnjenja još nekoliko karakterističnih veza sa ovim alterovanim akordima, slijedi novi primjer iz literature:

Primjer 5

Alteracija IV stupnja naviše u primjeru iz tradicionalne muzike

Narodna pjesma iz Crne Gore, *Pod onom, pod onom gorom zelenom*, t. 1–8

Allegretto

Pod o-nom pod o-nom go-rom ze-le-nom pod o-nom pod o-nom go-rom ze-le-nom

G: T D⁶T D⁷ T DD⁷ D T D T⁴ D⁶ VI II DD⁷ D

Nastavnik može prvo analizirati ovaj primjer sa učenicima zasebno, uzimajući u obzir različite aspekte: izvodački aparat, fakturu, vrstu harmonskog stava, harmonska sredstva, primjenu alteracije, vezivanje alterovanog akorda, oblik i tako dalje. Zatim se primjer može uporediti sa prethodnim primjerom, uz navođenje učenika da primijete razlike između umjetničke i tradicionalne muzike, ali i sličan način upotrebe istih harmonskih sredstava.

Nakon ovog primjera slijede zadaci za vježbanje u vidu: zadate melodije u sopranu koju treba harmonizovati u strogom četvoroglasnom stavu, zadate melodije u basu sa šiframa ispod i zahtjevom da se dodaju gornja tri glasa, zadataka u kojima treba obilježiti šifre i dopuniti harmonizaciju u unutrašnjim glasovima, a tek zatim kraći primjeri za harmonsku analizu – prvo iz umjetničke muzike, pa iz popularne:

Primjer 6

Alteracija IV stupnja naviše u primjeru iz popularne muzike

E. Prislj, *Love me tender*, odlomak

Love me ten-der love me sweet ne-ver let me go

Primjer je takav da će učenici lako prepoznati tonalitet, harmonske funkcije, alteraciju i alterovani akord o kojima su učili, pa čak i oblik odlomka. Istovremeno nastavnik može edukovati učenike o izvodaču koji je ostavio važan trag u istoriji popularne muzike i uputiti ih da saznaju više o njemu i njegovoj muzici uz pomoć Interneta.

Case study 2: Sinergija primjera umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u zadacima za provjeru naučenog

U udžbeniku se primjeri iz različitih muzičkih žanrova kombinuju na različite načine, u zavisnosti od toga koji nivo učenja¹ tim primjerima treba da se postigne. U obrađivanju svake oblasti nauke o harmoniji, poslije objašnjenja karakterističnih akorada i akordskih veza, slijedi njihov prikaz u četvoroglasnom horskom stavu, a zatim i u primjerima iz literature. Primjenom primjera različitih muzičkih žanrova jednog za drugim u nastavnoj praksi i u udžbeniku, učenici se navode da primijete mogućnosti sličnog načina upotrebe istih harmonskih sredstava u umjetničkoj, tradicionalnoj i popularnoj muzici, ali i da uoče razlike među njima. Sinergijom primjera se obezbjeđuje viši nivo učenja, odnosno da učenici poslije sticanja znanja o određenoj harmonskoj pojavi imaju sposobnost da je prepoznaju u različitim primjerima, razumiju mogućnosti njene primjene, analiziraju i upoređuju te mogućnosti, povezuju stečena znanja iz Harmonije sa znanjima iz drugih oblasti, sistematizuju ih, procjenjuju upotrebljivost i razmatraju upotrebu u različitim kontekstima.

Najbolji pokazatelj savladanog je provjera znanja kroz različite vidove zadataka. U udžbeniku *Harmonja sa harmonskom analizom* takve se provjere nalaze na kraju svake lekcije, najčešće u vidu zadate melodije u sopranu ili basu, koju treba harmonizovati u strogom četvoroglasnom stavu, kao i odlomaka iz muzičkih djela, u kojima treba uraditi harmonsku analizu. U određenim situacijama, autorke udžbenika su postigle da, postavljajući za harmonsku analizu primjere umjetničke, tradicionalne i popularne muzike jedan za drugim, mijenjaju zahtjeve i time iniciraju podizanje nivoa učenja i znanja:

¹Prema Blumovoj taksonomiji, koja predstavlja najčešće primjenjivanu klasifikaciju nivoa učenja, to su: znanje, razumijevanje, primjena, analiza, sinteza i evaluacija.

Primjer 7

Primjeri iz umjetničke, tradicionalne i popularne muzike u okviru zadataka iz oblasti kvintakorada

(udžbenik *Harmonija sa harmonskom analizom*, strana 55)

4. Analiziraj uz sviranje odlomak iz Bahove kompozicije, odredi tonalitet, a zatim i sve harmonske funkcije.

J. S. Bah, *Sonata za flautu u C-duru*, I stav (odlomak)



5. Analiziraj odlomak narodne pjesme *Čobanine, lijepa devojko*, odredi tonalitet i sve harmonske funkcije.

Moderato

6. Čitava pjesma *Perfect* popularnog kantautora Eda Širana (Ed Sheeran) harmonski je bazirana na samo četiri akorda As-dura (jedino se pred refren na tonu dominante pojavljuje i K₄):



Slušajući pjesmu „Perfect“ sa kanala YouTube, uz pomoć klavira ili nekog drugog instrumenta, odredi koji je redosljed ovih akorda u strofi, a koji u refrenu.

Zaključak

Pojava prvog udžbenika za predmet Harmonija u Crnoj Gori je značajna zbog njegove potpune usklađenosti sa inoviranim Nastavnim planom, obrazovnim i predmetnim programom. Analize koje su prethodile njegovom stvaranju doprinijele su da se u udžbeniku primijeni savremeniji pristup obrazovnom procesu, a pojava sadržaja iz različitih muzičkih žanrova i njihova sinergija utiču na uspješniju realizaciju obrazovnih ciljeva.

Značajno je da su u savremenom udžbeniku, pored različitih vrsta harmonskih zadataka, mjesto našli i brojni primjeri za harmonsku analizu, koji su iz domena najviše umjetničke, ali i tradicionalne i popularne muzike.

Ovakvim pristupom i zajedničkim djelovanjem primjera iz različitih žanrova učenici detaljnije upoznaju djela umjetničke muzike, muzički folklor i popularna muzika dobijaju značajnije mjesto u savremenom obrazovnom procesu, obezbjeđuje se očuvanje tradicije, a učenici imaju priliku da upoznaju numere i izvođače popularne muzike za koje možda nisu čuli, a koji zadovoljavaju sve estetske kriterijume i treba da ostane zapamćeno njihovo djelovanje u domenu popularne muzike.

Veoma je važno pokazati na različitim primjerima kako jedna ista harmonska pojava funkcioniše u, na primjer, odlomku iz umjetničke muzike, u popularnoj muzici, narodnoj pjesmi ili didaktičkom primjeru osmišljenom za praktične potrebe nastave. Učenike treba osposobiti da istu pojavu uočavaju u različitim muzičkim kontekstima. Na taj način biće spremniji da slušaju, opažaju, prepoznaju, razlikuju i zapisuju različite harmonske pojave, a upotreba djela iz različitih muzičkih žanrova doprinijeće trajnosti i kvalitetnijem povezivanju njihovog znanja.

Korišćena literatura:

Blumova taksonomija. <https://zuns.me/informator/autori/uputstva-za-pripremu-udžbenika>. Pristupljeno 19. 7. 2023.

Milošević, Jovan. (2000). *Zapisi narodnih pjesama iz Crne Gore*. Podgorica: Udruženje kompozitora Crne Gore.

Obrazovni program Muzički izvođač. (2019). Podgorica: Ministarstvo prosvjete Crne Gore i Centar za stručno obrazovanje.

Peričić, Vlastimir. (1982). *Harmonija I deo*, skripta. Beograd: autorsko izdanje.

Peričić, Vlastimir. (1983). *Harmonija II deo*, skripta. Beograd: autorsko izdanje.

Perunović-Ražnatović, Ana i Aleksandra Lazović. (2022). *Harmonija sa harmonskom analizom*, udžbenik za II i III razred srednje muzičke škole. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Živković, Mirjana. (1996). *Harmonija za II, III i IV razred srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

SUMMARY

SYNERGY OF EXAMPLES OF CLASSICAL, TRADITIONAL AND POPULAR MUSIC IN THE MODERN TEXTBOOK FOR THE SUBJECT HARMONY

Ana Perunović-Ražnatović

In the system of secondary music education in Montenegro, the Curriculum and Educational Programs have been reformed in recent years (2019), including the program for the subject Harmony. The goal of this research is the analysis of the reformed Curriculum, Educational Programs and textbook literature in that system. The research is particularly focused on achievements within the subject Harmony. It is planned that examples from classical, as well as traditional and popular music will be used for harmonic analysis in the educational process. Due to the lack of adequate textbook literature, the Center for Vocational Education and the Institute for

Textbooks and Teaching Aids took an initiative in 2021 to publish textbooks that would be in accordance with the reformed program. The first textbook for this subject written in Montenegro was created. It is intended for students of the second and third grades of a secondary music school, for the Music Performer educational program. The textbook was approved by the reviewers and the National Council for Education in July 2022 and has been used in teaching practice since the 2022/23 school year. This paper will present examples from modern textbook for Harmony, in which classical, traditional and popular music interact in achieving educational goals. The result of the research is familiarizing the general public with the modern approach in creating textbooks and its importance for the educational process.

Key words: modern textbook, Harmony, classical music, traditional music, popular music.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

МЕТОДИЧКЕ ОСНОВЕ У РАДУ НА МУЗИЧКОМ ДИКТАТУ У НАСТАВИ СОЛФЕЋА У БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКИМ ОСНОВНИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА (1960–2020)

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: Примјена многобројних приручника намјењених музичком описмењавању у настави музичких предмета у босанскохерцеговачким школама у првој половини XX вијека није условила идентичне облике рада у области музичког диктата у новонасталим босанскохерцеговачким основним музичким школама након Другог свјетског рата. Анализа приручника наставе солфеђа, методичких приручника и наставних програма шездесетих и седамдесетих година XX вијека указују на врло оскудна упутства за рад у области музичког диктата. Анализа, синтеза и дескрипција примјењиваних начина рада у настави солфеђа, упућују на неуједначене приступе у раду на музичком диктату. Од осамдесетих година XX вијека, постоје тенденције за осмишљеним начинима симултаног рада у области мелодике, ритма и музичког диктата. У односу на вишедеценијску примјену германских принципа рада у области музичког диктата, значајне су разлике у приступу у раду на диктату у приручницима који су данас у употреби у настави солфеђа у Републици Српској, заснованих на романском утицају и методичким поставкама аутора Зориславе Васиљевић (1932–2009) и комбиноване функционалне методе. Симултани рад у области мелодике, ритма и музичког диктата су битан предуслов за савладавање функционално-практичних циљева у настави солфеђа, као и основа за примјену и усавршавање постојећих облика рада у области музичког диктата.

Кључне ријечи: Методика наставе солфеђа, солфеђо, музички диктат, приручници, наставни програми.

Музички диктат у босанскохерцеговачким школама у првој половини XX вијека

Методичке основе у раду на музичком диктату у периоду прве половине XX вијека у босанскохерцеговачким школама су описане у научноистраживачким и теоријским радовима од периода Аустро-Угарске управе у Босни и Херцеговини до педесетих година XX вијека (Ерак, 2022а). У то вријеме, у настави музичког описмењавања су преовладавали принципи германске музичке педагогије (Ерак 2022а, 216).

Детаљна анализа приручника из тог периода намјењених музичком описмењавању¹, односно аналитичко-синтетички и компаративни

¹ Аутори приручника: Макс Батке (Max Battke, 1863–1916), Фрањо Кухач (1834–1911), Исидор Бајић (1878–1915), Фрањо Лучић (1889–1972), Божидар

приступ методичких поступака у раду на диктату, као и усаглашеност са тада актуелним наставним плановима и програмима наставе музичког описмењавања, указују на дефинисање основних музичко-теоријских појмова и методичких поступака који се односе на музички диктат. Такође, описане су технике рада - диктирања, опажања и репродукције - у току рада на музичком диктату, као и различите подјеле диктата, од мелодијског, ритмичког и мелодијско-ритмичког диктата и свих методичких поступака који се на те диктате односе, као и корелација са радом у областима мелодике и ритма.

Историјски приказ и редослијед усложњавања облика рада на музичком диктату из периода прве половине XX вијека представља основу за разумијевање сложених облика рада на музичком диктату од почетака оснивања организованог основног музичког школства у бившој Југославији, након Другог свјетског рата, све до данашњих дана.

Методичке основе у раду на музичком диктату у боаснскохерцеговачким музичким школама у периоду од шездесетих до деведесетих година XX вијека

У сврху подучавања наставника солфеђа и музичке културе у основним општеобразовним и основним музичким школама широм бивше Југославије, примјењивао се више деценија приручник *Методика музичке наставе* (1950) Јоже Пожгаја (1914–1984). (видјети више у: Ерак, 2022а: 210) у којем су „описане методичке основе рада на музичком диктату засноване прије свега на учењима германских музичких педагога, по којима је диктат средство за упознавање тоналитета, модулације, ритма, фразирања и елемената музичког облика“ (Ерак, 2022а, 210–211).

У општеобразовним основним школама је, у периоду од 1958. до 1972. године, поред варијанти тоника до и Васиљевићеве методе релативног именовања тонова² заснованог на народним пјесмама, примјењивана и *функционална музичка педагогија* (Ferović, 1991: 126)

Јоксимовић (1868–1955), Милоје Милојевић (1884–1946), Миодраг Васиљевић (1903–1963), Јоже Пожгај (1914–1984), Рудолф Мац (Rudolf Matz, 1901–1988). (детаљније у: Ерак, 2022а, 203–220)

² У наставној пракси у боаснскохерцеговачким школама седамдесетих година XX вијека, а на основу доступних публикованих приручника солфеђа у Босни и Херцеговини (Prebanda, 1970) примјењивано је именовање тонова релативном солмизацијом према методи Џона Кервна (John Curwen, 1816–1880) према којој се тоналност дурске љествице репродукује (пјевање) и слушно препознаје (диктат) од првог ступња љествице солмизационим слогом *до*, а молске, као паралеле, од солмизационог слога *ла* (Prebanda, 1970: 202), алтеровани тонови – као снижени тонови примјеном суфикса *у* (Prebanda, 1970: 201), а повишени – суфикса *и* (Prebanda, 1970: 160), модулација – замјеном солмизационог слога у новом тоналитету (Prebanda, 1970: 175), а мутација – солмизационим слоговима паралелног тоналитета (Prebanda, 1970: 223).

Ели Башић (Еллу Вашић, 1908–1998). Примјена методичких принципа и поступака из приручника *Седам нота сто дивота* (Вашић, 1957) заснованих на релативном именовану солмизационих слогова, оставили су трага у музичком образовању у Босни и Херцеговини до данашњих дана. У току реализације диктата и перципирања музичког садржаја, према овој методи, неопходно је препознати *функционалност*, односно релативно именовање солмизационих слогова дурског или молског тоналитета³. Слушно препознавање новог тоналног центра подразумејева и промјену солмизационог слога у циљном, новом тоналитету. Према овој методи, ритмичке фигуре, односно распоред ритмичких трајања унутар јединице бројања, препознају се на основу говорених трајања, минимално коригованих слогова преузетих од цифериста⁴. Ели Башић заступа становиште да музички диктат треба да буде најважнији облик рада заступљен на сваком часу⁵. Музичким диктатом се увијек обрађује и провјерава свака нова мелодијска проблематика која обухвата и претходно научено градиво. Приликом диктирања, ученици треба да спонтано препознају тонски род. У реализацији диктата обавезно су обухваћене мелодијске цјелине тонова једнаких трајања, а према аутору, ученици много теже памте мањи број тонова, јер је слијед таквих тонова „нелогичан“– због могућности препознавања солмизационих слогова тонова мелодијског тока. Према упутствима аутора, сваки примјер и диктат изводи се и у молу и обрнуто, при чему се стиче способност препознавања тонског рода. (Вашић, 1957: XII) Слушање, извођење и записивање цјелине су основни принципи *функционалне методе*, у којој се цјелине препознају на основу „перцептивне организације која води когницији (спознаји)“, а обухватање и разумјевање мелодијске цјелине је најважнији аспект музикалности. Музички диктат се може примјенити на начин да се записани примјер, који је резултат диктата, буде основа за различите

³ За разлику од методе Џона Кервна, према Ели Башић, репродуковање (пјевање) и слушно препознавање (диктат) истоименог дура и мола подразумејева примјену истог солмизационог слога (до) од првог ступња, а различите солмизационе слокове за молску терцу, шести и седми ступањ, док снижени други ступањ има одговарајући суфикс према Кервновој методи (у), као и повишени други и четврти ступањ (и) (Kazić, 2013: 113–117); Модулација – промјеном солмизационог слога у новом тоналитету, као и различитим припремним облицима рада на модулатору и различитих облика импровизованог мелодијског тока. (Kazić, 2013: 150–153)

⁴ Слогови су важно средство у поступку слушног доживљаја и освјештавања свих ритмичких појава која се односе на подјелу ритмичких трајања. (Kazić, 2013: 180)

⁵ Историјски приказ теоријске основе у раду на музичком диктату у методама релативног именовања тонова детаљније погледати у (Kazić, 2013: 160–171)

врсте импровизације⁶, те на тај начин музички диктат представља надградњу претходно утврђеног градива (Kazić, 2013: 84).

Интонативне поставке прва три тона, тонова тоничног трозвука, антиципира и поставку двогласног диктата, слушног препознавања тонова тоничног трозвука при истовременом звучању два тона (Kazić, 2013: 165; Bašić, 1957: 17). Сљедбеници методе Ели Башић, поред технике диктирања на инструменту, или вокалног репродуковања, употребљавају и *просторну фономимику*⁷ као помоћно средство у схватању и реализацији диктата, односно бољег повезивања визуелног и аудитивног опажања (Kazić, 2013: 169).

Седамдесетих и осамдесетих година XX вијека, садржаји препоручених приручника за рад у настави солфеђа Боривоја Поповића⁸ (1918–1994) и Владимира Јовановића⁹, као и стручни музичко-педагошки семинари усмјерили су бројне наставнике у босанскохерцеговачким музичким школама на примјену именована тонова апсолутном солмизацијом (Ferović, 1991: 142), које је поткрепљено и примјеном *Наставног програма за солфеђо у музичким школама* од 1977. године (Правилник, 1977)¹⁰, када је уведена у наставу солфеђа у Србији дисциплина *римичког диктата*, према узору на ауторе француских приручника (Vasiljević, 1996: 4) и примјена романске солмизације на принципима *комбиноване функционалне методе* (Vasiljević, 2006: 38), односно романског принципа рада у музичкој педагогији¹¹.

⁶ Теоријско објашњење музичког диктата као модела за импровизацију, као и упућивање на остале облике рада на импровизацији је детаљно описано у књизи *Музичка импровизација у едукацији: историја и пракса* (Kazić, 2019: 201–203).

⁷ Показивање љествичних тонова, односно позиције солмизационих слогова у односу на орјентирне линије људског тијела. Ученици визуелну представу положаја шаке у односу на линије тијела идентификују и пјевају одговарајућим солмизационим слогом. Могућа је и примјена ове форме *двогласног визуелног диктата* примјеном покрета обје руке, чак и реализације трогласа додавањем трећег гласа који наставник пјева (Kazić, 2013: 134–136).

⁸ Приручници Боривоја Поповића за наставу солфеђа у основној музичкој школи (Popović, 1990a; Popović, 1991; Popović, 1985; Popović, 1989; Popović, 1990b; Popović, 1988)

⁹ Приручници Владимира Јовановића за наставу солфеђа у основној музичкој школи (Jovanović, 1972; Jovanović, 1973)

¹⁰ Према овом правилнику, у припремном разреду је предвиђено опажање тонова, у првом разреду - опажање мелодијских мотива и усмени једногласни мелодијски диктат, од другог до шестог разреда - усмени и писмени једногласни мелодијски диктат, у оквиру пређеног градива. (Правилник, 1977: 480–483)

¹¹ „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

У предговору приручника за солфеђо Боривоја Поповића налазе се упутства за реализацију *ритмичког диктата* на основу отпјеваног или одсвираног мелодијског примјера, што је добра основа за каснији и/или симултани рад и на *мелодијско-ритмичком диктату*. Међутим, у реализацији примјера намјењених пјевању с листа и извођењу ритма нема упутстава о начину рада и поступака „који могу довести до памћења слике и звука“ (Тракиловић, 1999: 118), односно корелације у раду у областима мелодике, ритма и диктата.

Приручници *Солфеђо с пјесмом* Марка Барошевчића (1935–) разврстани у шест свесака (Варошевчић, 1984; Варошевчић, 1990а; Варошевчић, 1990б; Варошевчић, 1985; Варошевчић, 1986; Варошевчић, 1988), примјењивани су крајем седамдесетих и у осамдесетим годинама ХХ вијека у настави солфеђа у основној музичкој школи (Ерак: 2021: 223) и оставили нарочито трага у настави солфеђа у музичкој школи у Брчком (Тракиловић, 1999: 96). У овим приручницима постоје скромна методичка упутства у раду на музичком диктату. Аутодиктат или самодиктат¹² (Ерак, 2022а, 204–206, 212) заснован на претходно наученим пјесмама или мелодијским примјерима, представља основу рада на диктату без детаљног упутства о начинима рада при слушном опажању и препознавању перципираног музичког садржаја (Варошевчић, 1990б: 4). У реализацији самодиктата, сугерисано је препознавање и записивање пјесама у виолинском, бас и алт кључу (Варошевчић, 1990б: 122–124), чиме се унапређује техника записивања запамћеног музичког тока у нотни текст.

Музички диктат у босанскохерцеговачким основним школама у периоду од 1994–2020

У периоду послије босанскохерцеговачког рата (1992–1995), услјед подјеле државе на два ентитета, у основним музичким школама у Федерацији Босне и Херцеговине и Републици Српској су примјењивани различити наставни планови и програми.

Према наставном плану и програму солфеђа у Федерацији Босне и Херцеговине од 1999. године (*Nastavni plan i program*, 1999: 73–79)¹³, у припремном разреду дјеца кроз слушање музике науче да разликују темпа, динамике и ритмичке врсте (мјере). Вјежбе опажања, аналитичко слушање, препознавање и записивање је обавезно у свим разредима

мелодијских примјера по нотном тексту, што ће тек бити јасно дефинисано у принципима комбиноване функционалне методе (Vasiljević, 2006: 38–42) и примјене апсолутног именованја тонова седамдесетих година ХХ вијека, најприје у музичком образовању у Србији, а касније и у Босни и Херцеговини.“ (Ерак, 2022а: 216)

¹² Дефиниције видјети у: (Vasiljević, 2006: 259) (Radićeva, 2000: 246)

¹³ Минималне измјене у плану и програму за школе Зеничко-добојског кантона: (*Nastavni plan i program*, 2000: 100–108).

основне школе, ритмички, мелодијски и мелодијско-ритмички диктат и транспозиција.¹⁴ У каснијем плану и програму (Nastavni plan i program, 2007: 3, 101–106) допуњени су захтјеви: за пријемни испит провјера музичке меморије и музикалности, осјећај за ритам и психофизичке способности. У припремном разреду је неопходно препознати литерарни текст или инструмент на основу слушања музике. Програмом је предвиђен: *мелодијски диктат* од првог до четвртог разреда - уз примјену транспозиције у трећем и четвртом разреду, *мелодијско-ритмички диктат* у свим разредима, а у завршна два разреда и транспозиција. У програму за други разред је предвиђен рад на двогласу у дуру и молу у једнаким ритмичким трајањима за пјевање с листа и диктат. У посљедњем наставном програму за солфеђо у музичким школама у Федерацији Босне и Херцеговине (Nastavni plan i program, 2016: 68–70) наглашен је значај рада и писмене провјере знања у раду на аналитичком слушању, ритмичком и мелодијско-ритмичком диктату, као и да је неопходно за сваку мелодијску или ритмичку појаву примјенити различите врсте диктата и одговарајуће примјере из литературе, а резултати тог рада представљају основу за импровизацију (Kazić, 2013: 170).

У претходне двије деценије, настава солфеђа у појединим школама Федерације Босне и Херцеговине се одвија по узору на наставне планове и програме из Хрватске и примјењују се уџбеници Ивана Голчића (Golčić, 1993a; Golčić, 1993b; Golčić, 1993v; Golčić, 1993g; Golčić, 1994a; Golčić, 1994b) (Kazić, 2013: 93) у којима нема упутстава за рад у области диктата. На основу музичке грађе у овим приручницима, може се закључити да примјери *вокализа* могу да се примјене при слушном опажању тонова, а *вјежбама замишљања тонова* (Golčić, 1993a: 28) се подстиче рад на унутарњем слуху и као припрема за рад на диктату. Такође, бројне пјесме и примјери из умјетничке литературе представљају добру основу за рад на самодиктату.

У Републици Српској је деведесетих година XX вијека примјењиван *Правилник о наставном плану и програму за основно музичко образовање и васпитање* из Србије од 1994. године, у којем су високо постављени циљеви у раду на диктату, а за сваки разред су описани сегменти рада: опажање појединачних тонова, мотива, двозвука, опажање и записивање апсолутних висина, опажање и интонирање акорада са њиховим разрјешењем, записивање ритмичке окоснице пјеваних пјесама, ритмички и мелодијски диктат из претходно пређеног градива мелодике и ритма (Правилник, 1994: 70–73). Списак литературе за наставу солфеђа (Правилник: 1994: 75) обухвата приручнике Боривоја Поповића, Владимира Јовановића и Љиљане Пантовић, као и

¹⁴ Дурски и молски квинтакорд у другом разреду, умањени и прекомјерни трозвук, интервали до октаве, тетраорди дура и мола у трећем разреду, доминантни четворозвук и петозвук, тетраорди молдура и мола у четвртог разреду.

приручника *Једногласни солфеђо* Миодрага Васиљевића (Васиљевић, 1967) и *Солфеђо–путам* Зориславе Васиљевић (Vasiljević, 1996) (Vasiljević, 1995) (Vasiljević, 2011). На основу методичких упутстава из тада примјењиваног, актуелног наставног програма за основну музичку школу из Србије и у складу са тадашњим потребама осавремењивања наставе солфеђа, у Републици Српској су публиковани уџбеници Зориславе Васиљевић и сарадника (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић, Дробни, 2001), (Васиљевић, Александровић, Поповић, 2006), (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић, 2007) за наставу солфеђа, које је Министарство просвјете Републике Српске одобрило у септембру и октобру 2001. године за издавање и употребу у основним музичким школама. Одлуком Министра просвете и културе у Влади Републике Српске, у основној музичкој школи се примјењује Нови наставни план и програм од школске 2007/2008. године. (Ерак, 2020: 169–170)

Од средине деведесетих година XX вијека у основним музичким школама у Републици Српској, примјена наставних програма из Србије, а касније и Републике Српске (1994; 1996; 2007) и примјена идентичних приручника у основним (и средњим) музичким школама, омогућава основне услове за примјену идентичних методичких поступака у настави солфеђа у Србији и Републици Српској (Ерак, 2020: 172).

Према Наставном плану и програму за основне музичке школе у Републици Српској од 2007. године (Наставни план и програм за основну музичку школу, 2007), у складу са програмским захтјевима по разредима, у настави солфеђа је обавезан рад у области *мелодијског и мелодијско-ритмичког диктата* који обухвата: опажање и интонирање тонова из пјесама модела и помоћу обојених тонова на металофону - припремни разред (детаљније у: Васиљевић, 2003: 4), опажање и репродуковање појединачних и групе тонова, односно љествичних тонова, усмено и писмено, записивање напамет научених пјесама у форми самодиктата¹⁵, опажање апсолутних висина (од другог разреда), опажање и интонирање трозвука, четворозвука, препознавање мотива, опажање и интонирање штимова, опажање и интонирање љествичних интервала, мелодијско-ритмички диктат; рад у области *ритмичког диктата* - опажање метра у пјесмама са текстом и примјерима из литературе, препознавање ритмичких мотива, записивање ритмичких мотива по Дандело принципу (Vasiljević, 2006: 276) по којем солмизациони слогови одређују трајања унутар подјеле јединице бројања. Методичка упутства у овом програму (2007) описују детаљне

¹⁵ Према упутствима Мирославе Васиљевић-Дробни у приручнику *Једногласни музички диктат* (Vasiljević-Drobni, 1986: 39), примјена самодиктата на основу претходно научених пјесмица је пожељна након вјежби опажања тонова и групе тонова, поступака опажања хексакордалног тонског низа и основне љествице, као основа за препознавање ритмичких трајања литерарног текста, касније ритмичких фигура, а затим и мелодике, односно солмизационих слогова.

смјернице у реализацији наставних активности у области музичког диктата.

Методички поступци у раду у области музичког диктата у савременој настави солфеђа у основним школама Републике Српске

У савременој методици наставе солфеђа на просторима бивше Југославије, један од најзначајнијих приручника у којем су детаљно описани начини рада у области музичког диктата је публикован у Србији 1986. године, *Једногласни музички диктат* Мирославе Васиљевић Дробни (Vasiljević-Drobni, 1986) који представља основу за разумјевање методичких поступака у раду на музичком диктату данас у музичким школама Србије и Републике Српске. У овом приручнику, историјски подаци у приручницима њемачких, француских и руских аутора о раду на диктату предочавају различите методичке приступе у овој области рада (Vasiljević-Drobni, 1986: 17–20). Такође, описани су и основе процеса запамћивања од процеса пажње, преко опажања до памћења слушно перципираног музичког садржаја, а према основним принципима опште психологије (Vasiljević-Drobni, 1986: 21–27). Драгоцјени су савјети о различитим облицима рада, од почетака музичког описмењавања, а у којем се потенцира да „звучни утисци треба да претходе визуелним (...), а свест треба преко слуха припремити за прихватање теоријских појмова (Vasiljević-Drobni, 1986: 31)“, као постулат у свим сегментима рада на диктату.

Према Мирослави Васиљевић-Дробни, „опажање ступњева, интервала и акорада у оквиру тоналитета или једног тонског рода, спада у најефикаснији начин учења и схватања теоријских појмова...“ (Vasiljević-Drobni, 1986: 47), чиме је антиципиран компаративни приступ учењу теорије музике, који ни до данашњих дана у наставној пракси није садржајем предмета директно повезан са наставом солфеђа¹⁶.

Драгоцјена упутства Мирославе Васиљевић-Дробни у раду у области диктата (Vasiljević-Drobni, 1986) су након петнаест година методички објашњена у публикованом *методском приручнику намјењеном наставницима солфеђа у основним музичким школама у Републици Српској* (Васиљевић, Поповић, 2001). Према упутствима у овом приручнику, припремни облици рада на диктату треба да буду заступљени на сваком часу солфеђа у трајању двије до три минуте, у

¹⁶ Од 2001. године, у Републици Српској је у примјени приручник *Теорија музике* аутора Зориславе Васиљевић и Татјане Дробни (Васиљевић, Дробни, 2001). Више деценија, све до почетка XXI вијека, у босанскохерцеговачким музичким школама је примјењиван приручник *Теорија музике* Марка Тајчевића (Тајчевић, 1988) који је био такође у употреби и у музичким школама у осталим републикама бивше Југославије.

форми опажања тонова, мелодијских и/или ритмичких мотива (Васиљевић, Поповић, 2001: 52).¹⁷

Опажање тонова на сваком часу солфеђа је предуслов за све касније поступке у раду на диктату (Васиљевић, Поповић, 2001: 13), а у поменутом методичком приручнику за наставнике солфеђа, аутори сугеришу и распоред опажања тонова, описаних за скоро сваки појединачни час. *Опажање тонова*¹⁸ подразумева опажање појединачних тонова, групе тонова, најприје у обиму дјечјег гласа, а затим постепеним проширивањем на двије и више октава, када се тонови изван гласовног регистра изговарају или записују. Савладавање пјесама модела у току једног полугодишта (Vasiljević, 2006: 69) омогућава идентификовање солмизационих слогова на основу почетака пјесама модела и представља добру основу за реализацију основних облика диктата. Способност интонирања и опажања основних тонова постављених и фиксираних преко пјесама модела ствара чврст ослонац за каснији рад на тачном пјевању с листа (Vasiljević, 2006: 78). Према принципима *комбиноване функционалне методе*, превођење звука у слику је једноставније у односу на супротан процес. Интонативна поставка солмизационог слога подразумева учестало вокално репродуковање, а накнадним понављањем запамћени почетни тон пјесме модела се пажљиво одабраним методичким поступцима може опажањем препознати у различитим облицима диктата или вокално репродуковати из нотног текста. У том смислу, развој опажања је најзначајнији у почетном периоду музичког школовања и представља основу за остале сегменте рада на различитим врстама диктата. Опажање тонова треба увијек да претходи писању мелодијских диктата. Тоновни тоничне квинте представљају интонативни ослонац у припремању пјевања и диктата, а опажање тонова и усмени диктат добру припрему за пјевање примјера са листа.

Рад у опажању тонова, као и интонативна и теоријска поставка љествица, употпуњује се вјежбама на *табулатору* (деталније у: Vasiljević, 2006: 290), односно *графичком визуелном диктату*, чиме се

¹⁷ За разлику од елементарних законитости хармоније, у којем се мелодијска компонента музичког тока назива хоризонталном димензијом, а хармонска – вертикалном димензијом, према Зорислави Васиљевић, методички приступ у раду у области мелодике се односи на *вертикалу*, односно тонске висине које су у нотном тексту обиљежене нотама, а рад у области ритма – на *хоризонталу* – ритмичко, хоризонтално, кретање музичког тока (Vasiljević, 2006: 63), што се примјењује и у раду у области музичког диктата.

¹⁸ Према Мирослави Васиљевић-Дробни, од почетка музичког описмењавања, поред вјежби опажања тонова, неопходно је вјежбање и записивања опажених тонова у два линијска система. (Vasiljević-Drobni, 1986: 33). У почетном раду на опажању и записивању опажених тонова се заснива на поступним мелодијским покретима у трихорду и пентахорду основне (Це дур) љествице, опажања скокова у тим низовима и ритмизације истих низова као припрема за мелодијско-ритмички диктат.

постиже повезивање графичке (нотне слике) и слушне представе (тонови), а пјевање тонова или групе тонова на основу показаних нота представља припрему за пјевање с листа (Vasiljević-Drobni, 1986: 55).

*Опажање групе тонова*¹⁹ уз примјену ритмичког диктата је један од начина рада ка реализацији мелодијско-ритмичког диктата, а ученици након запамћивања треба да отпјевају солмизацијом препознате тонове (Васиљевић, Поповић, 2001: 125, 134, 137, 140, 143). Поступак рада на *опажању групе тонова* захтјева постепено додавање већег броја тонова и записивања опажених тонова, а нарочито у комбинацији са ритмички обликованом фразом, што представља спону у раду опажања усменог или писменог диктата.

*Опажање апсолутних висина*²⁰ се примјењује већ у другом разреду основне музичке школе, пажљиво припремљеним примјерима након интонативне и теоријске поставке и стабиловања слушних представа о алтерованим, хроматским, тоновима²¹ и представља добру основу за развој високо развијеног слуха²². У симултаном раду на поставци релативних тонских односа у тоналитету и поставке апсолутних тонских висина, солмизациони слогови повезују облике рада и развој функционалног мишљења, при чему се провјерава опажено – изговором тонова абecedом²³ и пјевањем солмизацијом (Vasiljević, 2006: 293).

Препознавање мотива, односно кратких музичких фраза, из области мелодике и/или ритма (на примјер: Васиљевић: 2003: 45) је елементаран начин повезивања опажања и репродукције при којем се слушно препознаје један од више нотних записа, уз обавезну провјеру вокалном репродукцијом препознатог музичког садржаја. *Препознавање мелодијско-ритмичког мотива*, претходи мелодијско-ритмичком

¹⁹ Према Мирослави Васиљевић-Дробни, након припремних облика рада на опажању и записивању тонова, слиједи поступци пјевања и опажања љествичних тонова као ступјева и разумијевања хармонских функција у каденци, односно опажања тонова и групе тонова у саставу акорада каденце (Vasiljević-Drobni, 1986: 45–46).

²⁰ Опажање апсолутних висина се одвија већ од поставке де мола, најприје тонова горњег, а затим и доњег тетра хорда (Васиљевић, Поповић, 2001: 49, 50).

²¹ Према Мирослави Васиљевић Дробни, опажање алтерованих тонова најприје као полустепених доњих, а затим и горњих скретница за тонове основне љествице (идентичан поступак је и у поставци истих приликом пјевања са листа, више у: Vasiljević, 1982), се реализује прије рада на тоналитетима првог квинтног сродства, а слушно препознавање нове љествице - на основу тетра хордалних низова и вођичних разрјешења (Vasiljević-Drobni, 1986: 47–53). Према Зорислави Васиљевић, опажање апсолутних висина се најприје одвија у опсегу а¹ до де², затим од е¹ до а¹, уз повећање регистра (Vasiljević, 2006: 330).

²² Високо развијеним слухом је могуће препознати апсолутне висине тонова, развија се константним радом и има тенденцију регресије ако не постоји систематичан и континуирани рад.

²³ Представља један од елемената рада *аналитичко-усменог диктата* (Radičeva, 2000: 247–248) при којем изговор абecedом апсолутне тонске висине представља разумјевање хроматски промјењеног тона љествичног низа.

диктату (Васиљевић, Поповић, 2001: 17) и представља поступак у којем ученици треба да препознају један мелодијско-ритмички мотив од више понуђених и репродукују га солмизацијом²⁴ (Васиљевић, Поповић, 2001: 111, 115, 124, 129, 139, 145, 147). Пјевање препознатих мотива омогућава повезивање звука са нотном сликом, што употпуњује технику рада на диктату.

У наставној пракси солфеџа присутно је *пјевање љествичних низова, терци и каденци за упјевавање*, као припремни облик рада прије извођења мелодијских примјера и диктата, (Павловић, 2017: 596). У *поставци новог тоналитета*, неопходно је опажање тонова тоничног трозвука, тонова каденце и константно опажање појединачних и групе тонова (Васиљевић, Поповић, 2001: 14, 23). Често пјевање каденце солмизационим слоговима *утврђује нови тоналитет*²⁵ и међуљествичне односе у тоналитету, као добра припрема за диктат или пјевање с листа. Стабилна поставка звучних представа новог тоналитета, ритмичких врста и фигура, може да се реализује учењем пјесама напамет, њиховим честим понављањем, примјеном самодиктата²⁶ и записивања по сјећању (Vasiljević, 2006: 94). Приликом опажања хроматских тонова, неопходно је изговорити те тонове абecedом (Васиљевић, Поповић, 2001: 79). Као предвјезба за опажање модулације и повратак у полазни тоналитет, примјењује се усмени диктат на кратким мелодијско-ритмичким мотивима, а затим и писмени диктат (Васиљевић, Поповић, 2001: 103, 104).

У току реализације *усменог диктата* неопходно је на основу одслушаног музичког садржаја препознати тонове и отпјевати их солмизацијом. Најједноставнији облик вокалног репродуковања запамћеног перципираног музичког тока - *неутралним слогом* - претпоставља запамћени мелодијско-ритмички ток на основу којег се истовремено или накнадно препознају елементи мелодике

²⁴ У савременим психолошким истраживањима је доказано да је препознавање промјена елемената ритма и мелодике у мелодијско-ритмичком примјеру, најједноставнији облик рада у области музичког диктата и основа за разумијевање музичке меморије. (Radoš, 2010: 78)

²⁵ Према Васиљевић-Дробни, поставка мола, најприје природног, а затим хармонског и мелодијског, се заснива на опажању мелодијских низова и тонова горњег тетрахорда поменутих врста мола. Транспонованем мелодијских мотива употпуњује се тумачење и теоријско објашњење паралелних љествица. У раду на диктату у сваком новом тоналитету, поступак подразумјева: опажање тонова, главних функција, ступњева, појединих тонова у акорду, љествичних низова и акорада, записивање перципираних мелодијских примјера, пјесама и примјера из умјетничке литературе, а затим и записивање динамике, артикулације и фразирања, чиме се употпуњује естетска компонента перципираног музичког садржаја (Vasiljević-Drobni, 1986: 54–60).

²⁶ Још од почетака музичког описмењавања, потребно је примјењивати самодиктат записивањем претходно научених пјесама, а касније и усмени мелодијско-ритмички диктат (Васиљевић, Поповић, 2001: 23).

(солмизациони слогови) и ритма (ритмичке фигуре). Приликом опажања музичког тока, на основу принципа *комбиноване функционалне методе* неопходно је симултано препознавање солмизационих слогова и ритмичких фигура, што се провјерава пјевањем солмизацијом уз тактирање. На почецима музичког образовања, усмени диктат је једини начин рада који се може примјењивати приликом слушне идентификације ритмичке врсте, у чију сврху се користе пјесме са текстом. Након опажања појединачних и групе тонова, усмени диктат је такође припремни облик рада за писмени диктат у свим периодима музичког образовања.

Писмени *мелодијско-ритмички диктат* представља завршну фазу рада на једногласном диктату, од вјежби опажања тонова, групе тонова, препознавања и репродуковања мотива, ритмичког диктата, а у каснијим разредима се учестало примјењује у настави солфеђа (Васиљевић, Поповић, 2001: 116, 118, 124, 128, 129, 132, 133, 134, 137, 141, 142, 144, 145, 146).

У данашњој наставној пракси солфеђа су присутна два начина записивања диктата. Према француској школи, рад на диктату се заснива на опажању и симултаном записивању, док руска школа подразумијева запамћивање опаженог музичког садржаја уз накнадно записивање нотног текста. Иако оба начина имају предности, неријешена поставка тонова и ритма може бити прикривена у раду на развијању меморије у области музичког диктата, а недостатак рада према француској школи се огледа у недостатку тежње за повећањем музичких фраза. Према руској школи, у раду на диктату се инсистира на љествичним кретањима, што указује на смјер наставе од пјевања ка раду на диктатима, док француска школа подразумијева симултани рад на опажању и пјевању и поставку тонова у односу на тонални центар, док секундна мелодијска кретања нису примарна, као ни претходно пјевање љествичних интервала (Vasiljević, 2006: 255–256).

У наставној пракси и примјени методичких поступака постоје опречна мишљења о дефиницији и примјени *музичке меморије*²⁷ у раду на музичком диктату. Активирање *оперативне музичке меморије*²⁸ у

²⁷ Психолошки тестови музичких способности и опажања у XX вијеку подразумијевају примјену различитих врста тестова којима се *тонска меморија* – опажање изолованих тонова или интервала произведених на електронским инструментима и *музичка меморија* – опажање мелодија у којима су заступљени и ритам и хармонија. У савременим истраживањима, испитивање памћења мелодије је базирано на конструисању задатака у којима се мијења „контура“ мелодијског примјера што испитаници треба да идентификују и да утврде шта је промјењено у мелодији (Radoš, 2010: 78).

²⁸ Способност задржавања мелодијских, хармонских, ритмичких кретања у музичкој свијести и њиховог препознавања у истом или измјењеном облику, способност памћења интонације, која при вокалном репродуковању има улогу интонативне оријентације, памћење мелодијских низова или хармонија и њиховог препознавања у музичком току (Radičeva, 2000: 244–245).

реализацији диктата, претпоставља запамћивање, задржавање запамћеног у краткорочној меморији и репродуковање које може бити вокално, инструментално и у писаној форми (Radičeva, 2000: 244–245). Становиште симултаног слушања и записивања музичког тока је засновано на музичкој меморији као памћењу мелодијског тока, праћења дионица у хармонском и полифоном смислу, али и активирању визуелног памћења нотне слике, заснованог прије свега на ритмичко-метричкој поставци нотне слике. У том смислу, развој аудио-визуелне меморије²⁹ (Vasiljević, 2006: 258–261) се одвија од почетака музичког образовања³⁰, активирањем памћења приликом пјевања с листа, а мање у реализацији писменог диктата. Појам *ритмичке меморије* се односи на визуелни и аудитивни облик: уочавање ритмичке врсте и ритмичких фигура и развијање музичких способности и музичког мишљења (Vasiljević, 2006: 260–261).

Вјежбе меморије се могу заснивати на форми самодиктата, пјевањем примјера из нотног текста, а затим и усменог репродуковања солмизацијом или записивања запамћеног музичког тока (Васиљевић, Поповић, 2001: 31), као и поступцима развијања *аудитивне и визуелне меморије*, у форми допуњавања избрисаног нотног текста, исправке погрешно одсвираног фрагмента и навикавања запамћивања фраза дужих од двотакта (Васиљевић, Поповић, 2001: 94, 95, 138). Учење напамет примјера из умјетничке литературе и пјесама са текстом представља добру основу за фиксирање боје тоналитета (Vasiljević, 2006: 97), које може бити значајно за одређивање тоналитета при изради диктата у каснијим ступњевима музичког образовања. Запамћивање дијелова композиција из умјетничке литературе представља основу за запамћивање боје тоналитета (Васиљевић, Поповић, 2001: 59, 69). У сврху провјере меморије, може се примјенити поступак записивања кратког диктата након два узастопна свирања (Васиљевић, Поповић, 2001: 75). У наставној пракси се примјењује и диктат непрестаног понављања примјера – *вергл диктат* (Васиљевић, Поповић, 2001: 81), као и канон који се може након записивања вокално репродуковати у више гласова (Васиљевић, Поповић, 2001: 91).

²⁹ Повезаност опажања, репродукције и музичког мишљења обухвата истраживања смјера рада у настави *звук-слика-тумачење* (Vasiljević, 1991: 5) у поставци нових елемената мелодике или ритма, као и психолошких процеса у раду на музичком диктату (*опажање–схватање–репродукција*), односно у раду на пјевању с листа (*виђење–схватање–репродукција*), а укључује многа педагошка и научна, прије свега психолошка истраживања (Тодоровић, Кодела, 2015: 643–648).

³⁰ Према комбинованој функционалној методи, у раду на диктату је неопходно развијати све типове меморије – аудитивно, визуелно и мануелно (свирање на инструменту) (Vasiljević, 2006: 261).

Према *комбинованој функционалној методи*, у основношколском музичком образовању се примјењују два круга поставке сваког тоналитета којима се обезбјеђује испуњеност свих интонативних и опажајних комбинација унутар тоналитета. У *првом кругу* поставке тоналитета, поступност звучних поставки у обиму тоничног пентахорда, тоничне квинте и горњег тетрахорда - од пјевања пјесама по слуху, опажања и интонирања тонова преко табулатора, препознавања мотива до усменог диктата – омогућавају симултани рад на интонативној поставци и опажању, стварању слушних представа у области мелодике. Утврђена каденца и теоријско познавање љествице су предуслов за успјешан *други круг* поставке тоналитета, у сљедећој години музичког образовања, у којем се понављају усмене и писмене вјежбе, примјењују се вјежбе опажања са већим скоковима, утврђивање скокова у тонове субдоминанте, пјевање двогласних примјера, а већи су захтјеви у раду на опажању, усменом и писменом диктату (Vasiljević, 2006: 89, 99). Преписивање вјежби из уџбеника омогућава боље сналажење приликом реализације писменог диктата.

У другој фази поставке тоналитета, примјењују се вјежбе опажања двозвука³¹, касније и трозвука, што се провјерава пјевањем тонова двозвука³² или акорада навише и представља основни облик рада на развоју хармонског слуха и припремни рад на двогласном и вишегласном диктату (Васиљевић, Поповић, 2001: 117, 125, 122, 130)³³. Ови припремни облици рада представљају основу за каснији рад на записивању двогласног диктата (Васиљевић, Поповић, 2001: 142, 149). Приликом слушања двозвука, неопходно је код ученика развијати способност препознавања доњег/их тона/ова двозвука/двогласа, као предуслов за успјешно записивање двогласног диктата (Васиљевић, Поповић, 2001: 76). У сврху истовременог праћења обје дионице,

³¹ „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)“ (Ерак, 2022а: 208)

³² Пјевање солмизационих слогова доњег и горњег тона двозвука – вјежбе по Далматову (Vasiljević, 2006: 303).

³³ Према захтјевима наставног плана и програма од 1964. и 1965. године, услед недостатка литературе за рад на двогласју и вишегласју у настани солфеђа у основним и средњим музичким школама, у Србији су публиковани приручници Боривоја Поповића (1964, 1975), Зориславе и Мирославе Васиљевић (1964) и Александра Путника (1968). У овим приручницима су заступљени ауторски примјери и примјери из умјетничке и педагошке литературе (Дубљевић, Војкић, 2014: 528). У босанскохерцеговачким музичким школама, највише се примјењивао приручник Боривоја Поповића (1964, 1975), који је према аутору намјењен за двогласно пјевање у основној музичкој школи, за свирање једног и пјевање другог гласа у средњој музичкој школи, као и за музички диктат на музичкој академији (Роровић, 1975: 3).

пожељно је прије пјевања двогласних примјера опажати двозвуке који су присутни у двогласном примјеру (Васиљевић, Поповић, 2001: 60).

За разлику од ауторизованих метода које примјењују релативну солмизацију и стабилизовање слушних представа преко тонова тоничног трозвука, као и метода које примјењују принципе *љествичне интервалске интонације* (Vasiljević, 2006: 31), принцип *комбиноване функционалне методе* је заснован на симултаном раду на интонативној поставци и опажану тонова, на аудитивном препознавању солмизационог слога и љествичног тона, при чему се занемарују интервалски односи, већ се пажња усмјерава на кретање или скок у одређене љествичне ступјеве. У том смислу, појединачне поставке тонова и њихово спајање у мелодијски ток представља основу рада у области мелодијског диктата.

На основу упутстава у претходно поменутом наставном програму (1977) и тежњом за осавремењавањем рада у области рада на ритму и ритмичком диктату³⁴, настао је приручник *Солфеђо-ритам* у три свеске (1996, 1995, 2011), који је је у Србији одобрен 1983. године за примјену у основношколском музичком образовању (Vasiljević, 1996: 2). Овим приручником су усклађене дотадашње недоумице у поставци и утврђивању ритма, при чему се у реализацији активности рада примјењују одсјечни, *оштри*, покрети тактирања, занемарују се појмови тезе и арзе, сугерише да није пожељно постављати ритам од метра и метричких акцената, већ обрнуто. Мелодијско-ритмичке примјере и пјесме намјењене поставци ритмичких врста и фигура је неопходно научити напамет. Примјеном овог приручника у настави солфеђа, у пракси су први пут примјењени ритмички диктати и принципи рада: самодиктат, вјежбе писања, односно преписивања мотива, опажане метра, усмени и писмени ритмички диктат (Vasiljević, 1996: 105).

*Препознавање ритмичких мотива*³⁵ се примјењује за праћење поставке ритмичких врста и фигура. У почетним фазама музичког образовања се примјењују *диктати према Данделу*³⁶, према којима солмизациони слогови асоцирају односе трајања у ритмичким фигурама, нарочито у фигурама четвородјелне подјеле јединице бројања.

³⁴ Детаљнији опис рада у области ритмичког диктата је описан у научноистраживачком чланку о различитим облицима рада на ритмичком диктату у приручницима српских аутора примјењиваним у основним музичким школама у Босни и Херцеговини (1945–2007) (Ерак, 2022б)

³⁵ Према Васиљевић-Дробни, у настави је пожељно примјењивати: *визуелни ритмички диктат* – препознавање ритмичких мотива, ритмичких фигура према унапријед написаним трајањима на *ритмичкој линији*, као и различите ритмизације љествице, записивање тонова у различитим регистрима (Vasiljević-Drobni, 1986: 34–44).

³⁶ У области ритма, значајан је рад на слушном опажану ритмичких фигура парне подјеле заснованих на *Дандело систему*, утврђених солмизационих слогова (Васиљевић, Поповић, 2001: 29), као и примјена *ритмичког диктата*, такође на *Дандело систему* (Васиљевић, Поповић, 2001: 114, 144).

Непотпуно записане ритмичке вјежбе представљају *ортографске ребусе* у којима је при опажању неопходно одредити ритмичку врсту и записати тактне црте. Кратки ритмички мотиви се могу примјењивати за *усмено репродуковање* – понављањем гласовном и мануелном репродукцијом или *писмено опажање ритма* – записивањем (Васиљевић, Поповић, 2001: 93).

У раду на ритмичком диктату такође се примјењује: *записивање на једној линији* мелодизираног ритма, *препознавање мотива у тродјелним ритмовима* (Васиљевић, Поповић, 2001: 97) и *дописивање тактних линија* у нотном тексту (Васиљевић и др, 2007: 169).

*Аудитивно опажање пјесама са текстом*³⁷ се примјењује као основни облик рада на *аудитивном опажању ритмичке врсте, метра*, али се примјењују и пажљиво одабрани дијелови из инструменталних композиција.

Сложенији облици рада у области ритмичког диктата, након прве двије године рада на поставци ритма, подразумевају савладавање тродјелног ритма, фигура тродјелне ритмичке врсте, триоле на јединици бројања, синкопираног ритма, савладавање ритма вокално-инструменталних композиција и усклађеност са захтјевима инструменталне наставе, примјена основних јединица бројања. Неопходна је примјена ритмичког читања, чешћа примјена писмених диктата, двогласног ритмичког читања. Избјегавају се лигатуре, а посвећује се већа пажња примјени пауза. Тродјелни ритмови се могу поставити преко принципа Дандело вјежби. У даљем поступку рада се постепено напушта Данделоов принцип на утврђеним позицијама, у замјену за примјену слободног коришћења солмизационих слогова на *слободним трихордима* (Vasijević, 2006: 281–284), супротстављањем четвордјелне и тродјелне јединице бројања. Припремни облици рада у овој области рада подразумевају саопштавање тонова трихорада, одређује се мјера и истовремено записују висине и трајања. Примјена молских трихорада је намјењена поставци триоле. Писмени диктат без претходних припрема – препознавања мотива, опажања, усменог диктата и слично – примјењује се у каснијим фазама музичког образовања. Примјена мелодијских клишеа омогућава успјешно поставку и повезивање *звука* - ритмичких фигура и *слике* - нотног текста.

Ритмички диктат се примјењује у поставци и раду на метаритму³⁸. У основној музичкој школи, савладава се метаритам са једним тродјелом. Записивање ритмичке окоснице народних пјесама са текстом,

³⁷ Примјењују се дјечије, народне, умјетничке и популарне пјесме, које су најдрагоцјенија грађа за одређивање мјере. Поступак се заснива на визуелном праћењу текста написаног на табли, а одређује се једна од унапријед више понуђених ритмичких врста. Пјесме са предтактом су узмахом припремљене, назначавањем цртице предтакта. Након одређивања метра, слиједи записивање ритмичке окоснице (ритмичких фигура) на једној линији.

³⁸ Мјешовити, народни ритам. (Vasiljević, 2006: 239)

одређивањем броја потеза при тактирању, представља елементарни облик рада на метаритму. Најприје се установи *ритмички костур* примјера, расподјела тродјела и дводјела и јединица бројања, а затим и ритмичких фигура. На основама савладаног ритмичког диктата је омогућена успјешност у реализацији мелодијско-ритмичког диктата, у којем се симултано препознају тонске висине и ритам мелодије, у метаритму – ритмичке фигуре дводјела и тродјела. Као и у мелодијском и ритмичком диктату, припремни облици рада подразумјевају препознавање и упоређивање мотива, самодиктат, употпуњавање недостајућих нота у нотном тексту у форми самодиктата.

Примјена и иновативни методички приступи у раду у области музичког диктата у савременој настави солфеђа

У претходном аналитичком приказу и дескрипцији методичких поступака у раду у области музичког диктата у босанскохерцеговачким музичким школама у периоду од шест деценија (1960–2020), евидентна је примјена германских принципа рада, који су били примјењивани и у настави музичке писмености у првој половини XX вијека, а од деведесетих година XX вијека и романских принципа рада, примјењених у *комбинованој функционалној методи* према којој се рад у областима мелодике, ритма и диктата у музичким школама у Републици Српској заснива на смјеру наставе *звук-слика-тумачење*. У данашњој наставној пракси треба да буду заступљена основна начела у раду на музичком диктату – да је на сваком часу солфеђа неопходно вјежбати неки од облика музичког диктата (Васиљевић, Поповић, 2001: 52). Поједини педагози заступају мишљење да у раду на усменом и писменом диктату треба посветити исто времена као и у раду на пјевању мелодијских примјера и пјевању с листа, јер је у наставној пракси примјењено да боље пјевају с листа ученици са којима је више рађено у области музичког диктата (Браловић, 2016: 528).

На основу доступне уџбеничке и приручничке литературе намјењене настави солфеђа, као и методичких упутстава у тим публикацијама, у данашње вријеме су теоријски употпуњена сазнања о значају дјечије пјесме као основног облика рада на самодиктату, те поједини аутори су извршили класификацију пјесама према редослиједу и начину поставке у практичној настави (Дубљевић Ј, Дубљевић Љ. 2011: 644–654), али су и компоновали дјечије пјесме намјењене утврђивању проблематике рада у области мелодике, на примјер тоничног дурског и молског трозвука уз детаљан приказ мелодијских примјера у свим доступним уџбеницима и приручницима (Дубљевић, Војкић. 2019: 108–119).

У новије вријеме, постоје детаљнија теоријска истраживања у раду на музичком диктату која се односе прије свега на психолошке процесе меморисања у току опажања и реализације диктата, објашњењем различитих *меморијских складишта* - чулно или сензорно, радно или краткотрајно и дуготрајно – као и детаљнијих објашњења процеса

реализације диктата (Глувић. 2010, 109–112). Емпиријска истраживања о начинима реализације диктата у данашњој настави солфеђа, наставникова техника диктирања диктата, учеников однос према музичком диктату и успјешност у реализацији диктата, многим музичким педагозима омогућавају преглед успјешности у раду на диктатима у савременој настави солфеђа и отварају могућност за даља емпиријска и експериментална истраживања у области музичког диктата. (Кривокапић, Милица Тиара. 2017: 48–62). Поједини аутори научноистраживачких радова указују на значај примјене у настави приручника иностраних аутора, у циљу обogaћивања иновативности у раду у области музичког диктата (на примјер ритмичког диктата, видјети: Беочанин, 2020: 361–366, 369).

Постоје теоријска истраживања о раду на интонативној поставци приликом пјевања или опажања фолклорних напјева, стилизованих или у изворном облику, у хорској музици композитора XX вијека (Павловић, Радоја, Башић, 2011: 617, 624), чиме постоје стремљења у обogaћивању литературе намјењене у раду у настави солфеђа. Поједини музички педагози теоријски описују примјену етномузиколошких записа у настави солфеђа, који се могу примјенити и у раду у области диктата: аудитивном и визуелном опажању ритмичко-метричких врста ритма и у раду на ритмичким диктатима (Павловић, 2014: 525).

Такође, постоје тенденције примјене рачунарске технологије у настави солфеђа, како би између осталих облика рада у настави солфеђа били обухваћени опажање појединачних и групе тонова, штимова, ритмичких фигура, интервала, а које би ученици могли примјењивати и у кућним условима (Николић, 2011: 648–653).

Клавир је у данашње вријеме најпрактичнији и најзаступљенији инструмент за рад у наставној пракси солфеђа, а у периоду прије Другог свјетског рата примјењивала се виолина³⁹. У данашње вријеме, постоје мишљења да је при опажању неопходно развијати способност препознавања и записивања музичког тока диктираних са различитих музичких инструмената⁴⁰: појединачно, у комбинацији, или препознати у ансамблима различитих састава (Николић, 2012: 167–173).

У савременој настави солфеђа, пожељна је примјена примјера из умјетничке литературе на свим нивоима музичког образовања, а примјери да буду намјењени постављању циљева – репродукције и

³⁹ Вјероватно због немогућности набавке клавира као наставног средства, у то вријеме је наставним програмима предложена виолина за рад у настави нотног пјевања и солфеђа.

⁴⁰ У новије вријеме, публикован је приручник намјењен прије свега студентима високошколских музичких образовних институција, у којем се налазе мелодијски примјери разврстани према карактеристикама инструмената симфонијског оркестра (Капан, Дабич, 2009), што представља подстицај и за друге музичке педагоге да могу примјенити савремене техничке уређаје за репродукцију звука у настави солфеђа у основношколском и средњошколском музичком образовању.

опажања, односно музичког диктата, али и развоја преференција умјетничке музике која има естетско-васпитну улогу (Николић. 2017: 591).

Рад на музичком диктату у савременој настави солфеђа треба да представља задовољство и музичким педагозима и ученицима, а континуираном примјеном описаних методичких поступака, као и иновативних приступа и усавршавања постојећих облика рада и креативног одабира примјера, да се испуне основни функционално-практични, васпитно-образовни и естетско-васпитни циљеви наставе солфеђа (Vasiljević, 1991: 4–5).

Литература

- Barošević, Marko. (1984). *Solfedо s pjesmom 1. Priručnik za prvi razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, II izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Barošević, Marko. (1990a). *Solfedо s pjesmom 2. Za drugi razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, III izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Barošević, Marko. (1990b). *Solfedо s pjesmom 3. Za treći razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, II izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Barošević, Marko. (1985). *Solfedо s pjesmom 4. Priručnik za četvrti razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Barošević, Marko. (1986). *Solfedо s pjesmom 5. Priručnik za peti razred škole za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, I izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo.
- Barošević, Marko. (1988). *Solfedо s pjesmom 6. Priručnik za šesti razred škola za osnovno muzičko obrazovanje i vaspitanje, I izdanje*. Sarajevo: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo.
- Bašić, Elly. 1957. *Sedam nota sto divota*. Zagreb: Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske.
- Беоцанин, Јелена. (2020). Ритмички диктати: варијанте и њихова целисходност. У Гордана Грујић (уред.). *Тематски зборник Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 355–370.
- Браловић, Веселинка. (2016). *Решавање проблематике меморисања мелодије у раду на једногласним и двогласним диктатима*. Тематски зборник са научног скупа Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 526–530.
- Vasiljević, Zorislava i Miroslava Vasiljević. (1964). *Dvoglasni solfeggio – primeri iz strane literature*. Beograd: Izdanje autora.
- Василјевић, Миодраг. (1967). *Једногласни солфеђо заснован на народном певању* (Осмо издање). Београд: Просвета.

- Vasiljević, Zorislava. (1982). *Melodika I. Zbirka etida za solfedo*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vasiljević-Drobni, Miroslava. (1986). *Jednoglasi mejlodijski diktat. Prema iskustvima eksperimentalnog rada u Školi za muzičke talente u Čupriji*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti
- Vasiljević, Zorislava. (1991). *Metodika solfedo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Vasiljević, Zorislava. (1995). *Solfedo–Ritam. Udžbenik za učenike III i IV razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje (VII izdanje)*. Knjaževac: Nota.
- Vasiljević, Zorislava. (1996). *Solfedo–Ritam. Udžbenik za učenike I i II razreda škole za osnovno muzičko obrazovanje (X izdanje)*. Knjaževac: Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota“.
- Васиљевић Зорислава, Татјана Дробни. (2001). *Теорија музике. Сликом до схватања, вежбама до знања. За шести разред основне и први разред средње музичке школе*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства. 26, 58.
- Васиљевић, Зорислава, Милена Поповић. (2001). *Солфеђо. Методска упутства за наставнике од првог до шестог разреда*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић Зорислава, Александра Јовић-Милетић, Милена Поповић и Татјана Дробни. (2001). *Солфеђо за пети и шести разред основне музичке школе* (прво издање). Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић М. Зорислава. (2003). *Музички буквар*. друго издање. (са приложеним касетама или ЦД-има), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Vasiljević, Zorislava. (2006). *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Васиљевић Зорислава, Весна Александровић и Милена Поповић. (2006). *Солфеђо за први и други разред основне музичке школе* (друго издање). Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Васиљевић Зорислава, Александра Јовић-Милетић и Милена Поповић. (2007). *Солфеђо за трећи и четврти разред основне музичке школе* (треће издање). Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Vasiljević, Zorislava. (2011). *Solfedo–Ritam. Udžbenik za učenike I i II razreda škole za osnovno muzičkoobrazovanje (XIII izmenjeno i dopunjeno izdanje)*. Knjaževac: Nota.
- Глувић, Славица. (2010). *Стратегија писања диктата у односу на врсте меморије*. Зборник радова са научног скупа Традиција као инспирација. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 105–113.
- Golčić, Ivan. (1993a). *Priručnik za I razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1993b). *Priručnik za II razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1993c). *Priručnik za III razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1993d). *Priručnik za IV razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1994a). *Priručnik za V razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.

- Golčić, Ivan. (19946). *Priručnik za VI razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: НКД sv. Ćirila i Metodija.
- Дубљевић, Јелена, Дубљевић Љиљана. (2011). *Примена дечјих песама српских аутора у настави солфеђа*. Зборник радова научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 630–643.
- Дубљевић Ј, Војкић Љ. 2014. *Заступљеност вишегласја у литератури за солфеђо од друге половине XX века до прве деценије X века*. Зборник радова са научног скупа Традиција као инспирација. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 527–542.
- Дубљевић, Јелена, Војкић, Љиљана. (2019). *Дечје песме за усвајање звучности трозвука и његових обртаја*. Тематски зборник са научног скупа Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 96–119.
- Ерак, Душан. (2020). *Приказ примењиване литературе др Зориславе М. Васиљевић у настави солфеђа на свим нивоима музичког образовања у Источно Сарајеву*. Зорислава М. Васиљевић. Живот и дело : Тематски зборник са научне конференције одржане 8–9. новембра 2019. Београд: Универзитет уметности у Београду: Факултет Музичке уметности. ISBN 978-86-81340-22-6. COBISS.SR-ID 283467788
- Ерак, Душан. (2021). *Савремено и традиционално у примјени двогласних и вишегласних примјера из приручника за солфеђо Марка Барошевића*. (у Мирадет Зулић). Зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине 2020. Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2. Источно Сарајево: Универзитет у Источно Сарајеву, Музичка академија. 221–237.
- Ерак, Душан. (2022а). *Методичке основе у раду на музичком диктату у босанскохерцеговачким школама у првој половини XX вијека*. У Предраг Ђоковић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 09–11. децембра 2021. године Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву. 203–220.
- Ерак, Душан. (2022б). *Ritmicki diktat u priručnicima srpskih autora primjenjivanim u osnovnim muzičkim školama u Bosni i Hercegovini (1945–2007)*. Zbornik radova s Drugog međunarodnog simpozijuma iz oblasti muzičke pedagogije (Muzička pedagogija: Izazov, inspiracija i kreacija), pp. 186-197, ISBN 978-9940-9540-9-3, UDK 784.9:371.3(497.6).
- Jovanović, Vladimir. (1972). *Solfedо za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: I i II razreda*. Knjaževac: Nota.
- Jovanović, Vladimir. (1973). *Solfedо za učenike škola za osnovno muzičko obrazovanje: V i VI razred*. Knjaževac: Nota.
- Kazić, Senad. (2013). *Solfeggio: historija i praksa*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju.
- Kazić, Senad. (2019). *Muzička improvizacija u edukaciji: historija i praksa*. Sarajevo: Muzička akademija, Univerzitet u Sarajevu.
- Karan, Gordana, Sandra Dabić. (2009). *Tembrovska određenost auditivnog opažanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

- Кривокапић, Милица Тиара. (2017). *Пракса, искуства и успешност израде диктата код ученика основне музичке школе*. У потрази за доживљајем и смислом у музичкој педагогији. 19. Педагошки форум сценских уметности. (ур: Гордана Каран). Београд: Факултет музичке уметности. 48–62.
- Наставни план и програм за школе за основно музичко образовање. (1964). [Београд] Просветни гласник (11 и 12), 336–360.
- Наставни план и програм за музичке школе*. (1965). [Београд] Просветни гласник (1–2), 10–52.
- Наставни програми за све одсеке музичке школе* (1996). Београд: Просветни гласник; Службени гласник Републике Србије.
- Nastavni plan i program. Osnovna muzička škola. Osnovna bletska škola*. (1999). Sarajevo: Ministarstvo obrazovanja, nauke i informisanja.
- Nastavni plan i program. Osnovna muzička škola*. (2000). Zenica: Ministarstvo za obrazovanje, nauku, kulturu i sport.
- Nastavni plan i program. Osnovna muzička škola. Osnovna bletska škola*. (2007). Sarajevo: Ministarstvo obrazovanja i nauke.
- Наставни план и програм за основно музичко образовање*. Бања Лука: Републички педагошки завод Републике Српске. <https://rpz-rs.org/75/rpz-rs/NPP/> [датум приступа: 15.03.2023]
- Наставни план и програм за основну музичку школу*. (2007). Бања Лука: Службени гласник Републике Српске. Бр. 89, год XVI. Стр. 9–10.
- Nastavni plan i program. Osnovna muzička škola. Osnovna bletska škola*. (2016). Sarajevo: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade.
- Николић, Игор. (2011). *Употреба рачунарске технологије у музичкој настави са посебним освртом на наставу солфеђа*. Зборник радова научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 644–654.
- Николић, Игор. (2012). *Тембр као елемент перцепције музичког садржаја у настави солфеђа*. Зборник радова научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске 167–173.
- Николић, Игор. (2017). *Уметничка музика у настави солфеђа као фактор успешног музичког развоја*. Тематски зборник са научног скупа Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 583–593.
- Павловић С, Радоја Л, Башић Јелена. (2011). *Пјесме са Змијања Владе Милошевића као примери са елементима музичког фолклора у настави солфеђа*. Зборник радова научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. (уреднице Соња Маринковић, Санда Додик) Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 613–629.
- Павловић, Саша. (2014). *Босанске народне пјесме Владе с. Милошевића са становишта наставе ритма*. У Соња Маринковић, Санда Додик (уред.). *Зборник радова са научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 511–526.

- Павловић, Саша. (2017). *Каденца - од клишеа до импровизације*. Тематски зборник са научног скупа Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске. 594–612.
- Роџгај, Јоџа. (1950). *Методика музичке наставе*. Загреб: Nakladni zavod Hrvatske.
- Поповић, Боривоје. (1990a). *Solfedо за I разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Savez društava музичких и балетских педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1991). *Solfedо за II разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Savez društava музичких и балетских педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1985). *Solfedо за III разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Savez društava музичких и балетских педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1989). *Solfedо за IV разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Savez društava музичких и балетских педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1990b). *Solfedо за V разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Удружење музичких педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1988). *Solfedо за VI разред ниже музичке школе. Ново допуњено издање*. Београд: Savez društava музичких и балетских педагога Србије.
- Поповић, Боривоје. (1964). *Dvoglasni solfedо*. Београд: Издање аутора.
- Поповић, Боривоје. (1975). *Dvoglasni solfedо* (VII издање). Београд: Удружење музичких педагога SR Србије.
- Путник, Александар. (1968). *Dvoglasni solfeggio*. Панчево: Браћа Јовановић.
- Правилник о плану и програму образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање*. (1977). Београд: Просветни гласник, година XXVI, број 8.
- Правилник о наставном плану и програму основног музичког образовања и васпитања*. (1994). Београд: Просветни гласник; Службени гласник Републике Србије.
- Пребанда, Милан. (1970). *Solfedо са теоретско-практичним коментаром. I дио. Дијатоника*. Сарајево: Zavod за издавање удџбеника.
- Радићева, Дорина. (2000). *Методика комплементарне наставе солфедо и теорије музике*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија Уметности : Cetinje: Универзитет Црне Горе, Музичка академија (Cetinje : Obod).
- Радош, Ксенија. (2010). *Психологија музике*. Београд: Zavod за удџбенике.
- Тајчевић, Марко. (1988). *Основна теорија музике*. X издање. Београд: Просвета.
- Тодоровић Д, Кодела С. (2015). *Синергија опажања, репродукције и музичког мишљења у настави солфеџа*. Тематски зборник са научног скупа Традиција као инспирација. Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Бања Лука: Академија умјетности: Музиколошко друштво Републике Српске 643–648.
- 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.
- Феровић, Селма, (1991). *Теорија и пракса музичког васпитања и образовања у Bosni i Hercegovini*, Сарајево, IDP „Udžbenici, priručnici i didaktička sredstva“.

SUMMARY

METHODICAL BASES IN THE WORK ON MUSIC DICTATION IN SOLFEGGIO TEACHING IN BOSNIAN-HERZEGOVINIAN ELEMENTARY MUSIC SCHOOLS (1960–2020)*MA Dušan Erak*

The application of different handbooks for music literacy in the music subjects in bosnianherzegovinian schools in the first half of the 20th Century did not cause identical forms of work in the field of music dictation in the established elementary music schools after Second World War. Analysis of handbooks and curricula from 1960s and 1970s indicate very scant instructions for work in the field of music dictation. Analysis, synthesis and description of the applied methods of work in the subject Solfeggio, refer to uneven approaches to music dictation. Since 1980s, there were tendencies for designed ways of work in the field of melody, rhythm and music dictation. In relation to the decades-long application of German principles of work in the field of music dictation, there are significant differences in the approach to work on dictation in the handbooks that are in use today in the teaching of solfeggio in the Republic of Srpska, based on the Roman influence and methodical settings of the author Zorislava Vasiljević (1932–2009) and combined functional methods. Simultaneous work in the field of melody, rhythm and music dictation are an essential prerequisite for mastering functional and practical goals in the teaching of solfeggio, as well as the basis for the application and improvement of existing forms of work in the field of music dictation.

Key words: Methodology of music literacy, solfeggio, music dictation, handbooks, curricula.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИЙ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ КАК ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Дробот Ольга Евдокимовна

Государственное бюджетное
учреждение дополнительного
образования г. Москвы
«Детская школа искусств им.
М.А. Балакирева», Россия
E-mail: olya_drobot@mail.ru

УДК: 371::78.03

Оригиналан научни чланак

Резюме. В статье отмечается сложность формирования культурного и гуманитарного развития подрастающего поколения в условиях неизменно трансформирующегося, нестабильного, меняющегося общества. Отмечается необходимость использования в образовательной деятельности опоры на основы народной культуры. Автором подчеркнута обязательность опоры на исторически сложившиеся традиции далекого и близкого прошлого. Указывается на важность воспитания и обучения в духе народных традиций для сохранения и созидания стабильного и развитого государства. В качестве личностного ориентира для подрастающего поколения предлагается обратиться к фигуре просветителя, собирателя и хранителя русского наследия М.А. Балакирева. Знакомство с яркими личностями прошлого и современности, активно созидающими культуру своей страны, по мнению автора статьи, станет фундаментом для формирования заинтересованного творческого продолжателя традиций.

Ключевые слова. Культура, народные традиции, государство, творческое развитие учащихся.

Современные условия существенно изменившегося мира требуют от подрастающего поколения особых умений: уверенной ориентации в гиперинформационном пространстве мира, избирательного отношения и адекватной оценки происходящих явлений и событий. Направляющим вектором для данных умений должны быть этическая и эстетическая внутренняя цензура, соотносящаяся с общечеловеческими нормами и традициями.

В связи с этим в настоящее время перед педагогическим сообществом особо остро стоят вопросы: защиты детей от дестабилизирующего влияния средств массовой информации и массовых коммуникаций, использования возможностей информационных и коммуникационных технологий для сохранения и развития культуры, «для позитивной социализации и индивидуализации, оптимального социального, личностного, познавательного и физического развития, сохранения психического и психологического здоровья и благополучия» [Концепция информационной безопасности, 2015: 5]. Широко развивающаяся отрасль индустрии – индустрия отдыха и развлечений – пропагандирует и бесконечно множит развлекательные продукты,

выдавая их за предметы искусства, которые не дают пищу уму и сердцу, нивелируют эстетические идеалы и ценности. В настоящее время в общем и творческом развитии детей наблюдаются индифферентное отношение к искусству, художественной деятельности, творческой самостоятельности, отсутствие инициативности, то есть некая интеллектуальная и творческая ленность, некое «затухание» художественно-творческой активности, которые образуют очевидные значимые лакуны в структуре формирующейся личности.

Эти лакуны образуются из-за известных социальных проблем современного высокотехнологического общества. «Слишком многое не только у нас, в целом мире свидетельствует об износе в области культуры, искажениях и повреждениях в системе человеческих отношений, вызванных повсеместным разрушением ценностной вертикали, нарастающим хаосом» [Ямбург, 2011: 8].

Достигнутые значительные высоты в производстве материальных благ мало затронули отношения людей, их жизненные ориентиры, мотивацию их действий, основная цель которых всестороннее удовлетворение естественных и созданных цивилизацией потребностей, благодаря чему современное общество называют обществом потребления. Типизация и упрощенность мыслей и поступков человека, широкое распространение низкопробной массовой культуры и популяризация антихудожественной продукции, не требующих для своего восприятия ни специального опыта, ни особого напряжения умственных и духовных сил, напрямую связано с коммерцией, редко согласующей свои действия с художественными идеалами, ставящей во главу угла сиюминутный максимальный доход.

Возможности личностного диапазона человека, а особенно возможности подрастающего поколения настолько широки (особенно в свете новых коммуникативных возможностей XXI века), что низведение мыслей и чувств на уровень физиологических потребностей и желаний, ограничение кругозора только бытом и повседневностью, зашоренность взглядов общепринятыми шаблонами граничат с преступлением против природы человека. В этой связи деятельность детских образовательных учреждений художественного направления становится наиболее актуальной и перспективной в плане личностного и творческого развития ребёнка, сохранения и преумножения культуры и искусства.

«Художественная культура выступает как фактор глобального экологического масштаба творческой деятельности человека, его связей с природными и социальными условиями бытия, их прогресса и разрушения» [Юсов, 2004: 7]. Подрастающему поколению необходимо художественное образование, формирующее художественную и общую культуру детей. Изменчивость и нестабильность окружающего мира, сложная социокультурная ситуация, заставляют искать опоры в историческом прошлом. Среди значимых и непререкаемых авторитетов в области музыкального искусства прошлого следует выделить

произведения, которые несут в себе заряд национального воодушевления, подлинно народного патриотизма.

Ярким примером достойного служения своей стране является подвиг Ивана Сусанина. Понимая неминуемость наказания за указание ложного пути польско-литовскому отряду, он принял решение не выдавать места убежища будущего царя Михаила Романова, и был замучен поляками и литовцами «до смерти». В летописях, хрониках и других письменных источниках XVII века почти ничего не говорилось о Сусанине, но предания о нём существовали и передавались из рода в род, однако доказательством реальности подвига костромского крестьянина царская грамота 1619 года о даровании зятю Сусанина Богдану Собинину половины деревни с «обелением» от всех податей и повинностей «за службу к нам и за кровь, и за терпение».

Образ И. Сусанина вдохновлял людей искусства на создание художественных произведений, среди которых: опера К.А. Кавоса («Иван Сусанин»), дума К.Ф. Рылеева «Иван Сусанин», драма Н.А. Полевого «Костромские леса», картина М.И. Скотти «Подвиг Ивана Сусанина», картина М.В. Нестерова «Видение Ивану Сусанину образа Михаила Фёдоровича». Но наиболее ярко и по-человечески сильно этот герой воссоздан в первой опере М.И. Глинки «Жизнь за царя».

Любящий отец родной дочери и приемного сына, староста, заботящийся о благе крестьян своего села, активный участник исторических событий, желающий мира и процветания своему Отечеству – все эти грани образа воплощены в музыке М.И. Глинки. В спокойную мирную жизнь и сельский быт, любовно нарисованные музыкой Глинки, резко вторгаются иные интонации (ритмы полонеза, мазурки, краковяка и др.), угрожающие разрушению стабильности и традиций. Особое впечатление остается от арии и сцены гибели Сусанина в непроходимом лесу в окружении врагов. Прощание с любимой семьей, родной землей, с жизнью передано композитором с большой психологической тонкостью и достоверностью. Трагедийная сцена вызывает у слушателя яркий эмоциональный отклик: протест против жестокости иноверцев, внутренняя поддержка поступка Сусанина, готовность к борьбе. Финал оперы хор «Славься» из эпилога выступает своего рода народным признанием, гимном герою.

Взгляд на историю своей страны, знакомство с историческими персонажами, повлиявшими на ее ход, оценка их деятельности в исторической перспективе помогают учащимся не только прикоснуться к этим образам через искусство, но и видеть в них ориентир своим поступкам, пример для подражания. Искусство показывает нам, что настоящая жизнь и реальность – это разные понятия. Жизнь богаче реальности, она многосоставна, многослойна, многоконтекстна. В ней есть много того, что лежит за пределами личного опыта, кроме «я» есть история, страна, долг, законы, обязанности, судьба. Искусство помогает человеку открыть для себя суть бытия, позволяет выйти за пределы эмпирического опыта, например, погрузившись в историю. Воздействуя

на все компоненты структуры личности, оно способно изменить духовный мир человека, эмоции, сфокусировать приоритеты, переориентировать цели и идеалы и решить современные проблемы нашего общества, стать богатым ресурсом в деле воспитания молодежи.

Культурное и гуманитарное развитие обучающихся является приоритетной задачей педагогической деятельности. Духовная и нравственная культура детей, сформированная в соответствии с традициями огромного культурного наследия страны, – это основа не только самобытности, суверенитета государства, но и фундамент национальной безопасности и опора экономического процветания.

В образовательных учебных заведениях интерес к национальным традициям разных народов, а в особенности к традициям русской культуры неуклонно растет. В практике преподавания теоретических предметов в детских музыкальных школах и на музыкальных отделениях в детских школах искусств, как известно, знакомству и изучению народной культуры уделяется значительное место.

На уроках «Слушание музыки» учащиеся знакомятся с праздниками народного календаря, с обрядами, играми, с жанрами народной музыки (колыбельная, былина, хоровод, пляска, лирические, исторические, календарные песни и т.д.), изучают их воплощение в классических произведениях.

На занятиях по предмету «Сольфеджио» образцы народной музыки используются в пении одноголосных и двухголосных номеров, записи диктантов, сочинении в духе народных мелодий, создании вариаций на народные темы, досочинении подголосков или второго голоса к заданной мелодии и т.п.

На уроках «Музыкальной литературы» учащиеся открывают для себя то, что одна и та же народная тема – песня, игра, обряд – могут раскрываться у разных композиторов по-разному, в зависимости от цели художественного замысла.

Например, песня «Уж как на небе» в струнном квартете №8 e-moll (ор. 59 №2) Людвиг ван Бетховена получает активное полифоническое развитие (имитация, канон), что приводит к яркому выявлению торжественного элемента в кульминационном проведении темы песни через подражание праздничному колокольному звону. В хоре из пролога оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» эта песня в сцене коронации служит для величания нового царя. В том же торжественном величественном духе «Слава» используется в сцене царского пира в опере Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста». По своему переработал интонации этой песни А.П. Бородин в хоре из пролога оперы «Князь Игорь».

Яркими музыкально-сценическими красками народные традиции и обряды предстают в произведениях выдающихся русских композиторов:

- части свадебного обряда можно встретить, например, в «Иване Сусанине», «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки, «Русалке» А.С

- Даргомыжского, «Пане воеводе», «Царской невесте» (царские смотрины), «Снегурочке» Н.А. Римского-Корсакова;
- игры, пляски, гадания, связанные с праздником Ивана Купалы, – в опере-балете «Млада» Н.А. Римского-Корсакова;
 - семицкие обряды, русалочьи игры – в опере «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова;
 - колядование – в «Ночи перед рождеством» Н.А. Римского-Корсакова, «Черевичках» П.И. Чайковского;
 - скоморошьи игры и пляски – в «Садко», «Снегурочке», «Сказке о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова;
 - плачи – в «Князе Игоре» А.П. Бородин, «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, «Сказке о царе Салтане» Н.А. Римского-Корсакова;
 - игры в горелки – в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова, небылицы, шуточные игры – в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского;
 - обряды, связанные с потусторонней силой – в «Хованщине» М.П. Мусоргского (гадание), – в опере-балете «Млада», симфонической картине «Ночь на Лысой горе» М.П. Мусоргского (слет нечистой силы);
 - образы дохристианской Руси – в балетах русского периода И.Ф. Стравинского «Весна священная», «Петрушка» «Жар-птица», в «Скифской сюите» С.С. Прокофьева;
 - церковные песнопения и образы – в «Детском альбоме», 6 симфонии, «Литургии святого Иоанна Златоуста», «Всенощной» П.И. Чайковского, кантатах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» С.И. Танеева;
 - образцы крестьянской песенности – во многих произведениях Г.В. Свиридова;
 - наследие старообрядчества – в сочинениях Ю.М. Буцко;
 - различные фольклорные ритуалы – в хоровых действиях «Скоморохи», «Свадьба», «Перезвоны» В.А. Гаврилина и многие другие примеры непревзойденного воплощения русских народных традиций в творчестве русских композиторов.

Но не только в глубине веков следует искать современному человеку опору и поддержку. Знание быта и традиций ближайшего прошлого дает возможность сохранить связь поколений, не забыть того, чем жили наши ближайшие предки. Интерес к простым бытовым вещам, может открыть много интересного не только в отношении конкретного музыкального произведения, но и объяснит некоторые особенности того исторического момента, в который создавалось произведение.

Вспомним, к примеру, знакомый всем сборник легких пьес для детей «Детский альбом» П.И. Чайковского. Как мы знаем, в нем изображены музыкальные картинки из жизни ребенка в дворянской семье середины

XIX века. «Альбом» посвящен племяннику композитора Володе Давыдову, но в нем есть и «девичьи» пьесы, рассказывающие о куклах. И если пьеса «Новая кукла» понятна по содержанию, то «Болезнь куклы» и «Похороны куклы» воспринимаются детьми с недоверием, их содержание требует разъяснения.

Для того чтобы понять содержание этих пьес, нужно вспомнить историю кукол в XIX веке. Продаваемые в магазинах куклы были изготовлены из дорогих материалов: фарфора, ценных металлов, ценных пород дерева и стоили очень дорого. Такие игрушки могли позволить купить только очень богатые люди. Существует замечательная история Анны Керн (музы А.С Пушкина) о выборе подарка к празднику: в качестве презента ее бабушка предложила сделать выбор между куклой из французского магазина и настоящей деревней с крестьянами. Юная Анна предпочла необыкновенную куклу обыкновенной деревне!

Дорогие куклы не часто попадали в детские руки, т.к. материал, из которого их изготавливали, был непрочен. Кукол хранили в специальных шкафах или кукольных домиках, а играть «выдавали» по праздникам в присутствии взрослых. И тем не менее, куклы ломались, поломка куклы была настоящим горем для девочки, а родителям обещало новые финансовые затраты на починку или новую покупку. Сломанную куклу необходимо «лечить», девочки часто играли в «болезнь», «похороны», считалось, что девочки, ухаживая за куклой, учатся быть заботливыми и усердными.

В ходе знакомства с музыкальным языком сочинений русских композиторов, народными песнями и инструментальными наигрышами совместно с учащимися выявляются особенности интонационного своеобразия – родная интонация как «специфическая форма проявления мысли» (по Б.В. Асафьеву) помогает раскрыть «выразительно-смысловую сущность музыки, ее содержание», ритмической самобытности песен, уникальность обрядового действия, неповторимость национального колорита, выявляется богатство огромного пласта народного творчества. Изучение народной музыки и преломление ее ярких образцов в композиторском творчестве помогают глубже проникнуть в духовный мир русского народа, узнать его мысли, чувства, открывают страницы далекой истории, приобщает к русской музыкальной культуре и шире – к национальному наследию!

Активное культурное и гуманитарное развитие подрастающего поколения, базирующееся на традиционных ценностях нашей культуры, является стратегически важным фактором и основой стабильности, суверенитета и безопасности страны. Народные традиции близкого и далекого прошлого являются плодородной почвой для творчества, как предыдущих поколений, так и людей будущего, причем не только в рамках искусства, но и в сфере жизнетворчества.

Подрастающему поколению очень важно иметь ориентиры для следования по выбранному пути, пример для подражания в той сфере, которая им интересна. В сфере художественного образования

культурному и духовному развитию растущего поколения, возможностям обретения и воплощения действительно гуманных человеческих взаимоотношений таким образом может служить фигура выдающегося русского музыканта Милия Алексеича Балакирева, чья деятельность в XXI веке осознается в новом звучании и иных масштабах. Музыкально-общественный деятель, крупнейший русский композитор, дирижер и пианист, музыкальный редактор и критик Милий Алексеич Балакирев всей своей жизнью являет собой необычайный пример подвижничества и самопожертвования по отношению к избранному делу, любви к Родине, образец бескорыстного служения отечественной и мировой музыкальной культуре [Ганенко, 2012: 3]. Преданный служитель искусства, Милий Алексеич и других учил служению высшим, жизненно важным для Отечества эстетическим идеалам, подвижничеству во имя всего русского народа и его будущего. Ответственность за все и увлеченность избранным делом, по словам его современников, были одними из самых пронзительных черт его характера.

В истории русского музыкального искусства Милий Алексеич Балакирев оставил след как крупнейший отечественный композитор, создатель целого ряда выдающихся симфонических произведений (симфоническая картина на темы трех русских песен «1000 лет» (во второй редакции «Русь»), симфоническая поэма «Тамара», музыка к трагедии У. Шекспира «Король Лир», симфонии и др.). Перу композитора принадлежат такие выдающиеся музыкальные произведения для фортепиано, как фантазия «Исламей», транскрипции, в том числе песни «Жаворонок», концертные обработки увертюр для симфонического оркестра («Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»), а также «Марша Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки и многие другие.

Скажем и о вкладе М.А. Балакирева в развитие русской вокальной музыки (сборник «40 русских народных песен» для голоса и фортепиано, созданный после специально организованной фольклорной экспедиции, романсы на слова М.Ю. Лермонтова, А.В. Кольцова, А.С. Хомякова и др.), а также хоровой музыки (Кантата на открытие в Санкт-Петербурге памятника Михаилу Ивановичу Глинке для сопрано, смешанного хора и большого оркестра на слова Василия Глебова, Былины для смешанного четырехголосного хора без сопровождения «Никита Романович» и «Королевичи из Кракова» и т.д.), и духовной музыки. Подчеркнем плодотворную деятельность М.А. Балакирева по осмыслению значения композиторского творчества и продвижению русской традиции исполнения музыкальных произведений великого польского композитора Фредерика Шопена [Вишневикий, 2013: 1].

Будучи последователем М.И. Глинки в опоре на народное творчество, русскую народную песню как неиссякаемый источник композиторской музыки, и благодаря незаурядности и многогранности собственного творческого дарования, Милий Алексеич стал

основателем так называемой Новой русской школы [Зайцева, 2000: 4], более известное и широко популярное название «Могучая кучка» (придумано В.В. Стасовым), иногда «Балакиревский кружок», «Русская пятерка». Это музыкально-творческое содружество русских композиторов – А.П. Бородина, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова во главе с М.А. Балакиревым и идейным вдохновителем В.В. Стасовым, – постепенно формирующееся с конца 50-х годов XIX века, оказало огромное влияние на всю дальнейшую историю развития русской музыки, русской музыкальной культуры и отечественного музыкального образования, как профессионального, так и общего.

Приведем и общеизвестный факт о том, что ни один из композиторов «Могучей кучки», не получил и не имел специального музыкального образования. Самообразование, целеустремленность, непреодолимое желание посвятить себя музыке и творчеству, продвижение русского музыкального искусства вопреки имеющимся и весьма распространенным в то время мнениям и взглядам аристократических кругов, музыкальной, но консервативно настроенной публики, официальной критики, считавшей действительно русскую музыку недостойной внимания образованных любителей и профессионалов, по сути, стали основополагающими принципами деятельности всех членов небольшого музыкального коллектива Балакиревского кружка.

Милий Алексеевич Балакирев являл собой особый феномен с точки зрения педагогической науки. Это был педагог-универсал, обладающий глубокими знаниями в области теории музыки и композиции, инструментовки сочинений, а также создатель и исполнитель музыкальных произведений (композитор, пианист, дирижер, импровизатор), критик и музыкальный редактор, т.е. теоретик и практик в одном лице. Такая разносторонняя одаренность обусловила вклад М.А. Балакирева в становление и дальнейшее развитие российского музыкального образования «для всех желающих».

С полной самоотдачей занимался Милий Алексеевич, проявилось «принципиальное качество творческой личности Балакирева – идти вглубь проблемы, решать ее комплексно и не в одиночку, а «соборно», «артельно», готовя когорту продолжателей, которые будут способны принять эстафету из рук учителя» [Балакирев, 2004: 6].

Балакиревцы не оставляли без внимания лучшие образцы современной западноевропейской музыки, занимались распространением и продвижением русской музыки, опирающейся на национальные истоки. Из всего этого обмена мнениями, импровизациями, сочинениями, исполнениями рождался, обогащался, совершенствовался уникальный и самобытный стиль каждого из участников «Могучей кучки».

Как описывает Т.А. Зайцева, специально организуемые музыкальные салоны, собрания, объединяющие людей, любящих музыку и

увлеченных ею, «страстно преданных музыке и жаждавших знакомиться и изучать все, что в ней было лучшего и что появлялось новейшего», интересовавшихся музыкой в целом, музыкальным образованием, новыми произведениями музыкального искусства, и не только в России, но и в Европе [Зайцева, 2000: 3]. Встречи проходили в непринужденной, благожелательной обстановке, в атмосфере, располагающей к обмену мнениями, размышлениями о различных сторонах развития русской и зарубежной музыки, ее особенностях при исполнении тем или иным автором и т.п.

Благодаря М.А. Балакиреву в России появилось совершенно особое творческое содружество преданных искусству людей, каждый из которых вносил свой вклад в общее, большое дело по сохранению, развитию и популяризации отечественной музыкальной культуры. Самобытность, своеобразие «Могучей кучки» заключалось и в том, что это была не только группа друзей, но объединенный на основе свободного выбора музыкально-творческий коллектив, содружество прогрессивных музыкантов своего времени с едиными идеями, идеалами и художественными установками в отношении русского национального искусства.

Содержанием же обозначенной формы организации «Могучей кучки» можно со всей уверенностью назвать национальные стремления к сохранению своего музыкального языка, специфики русской культуры и духовного облика народа. При этом национальные стремления не имели национальной ограниченности. Сообщество композиторов с глубоким уважением и творческой симпатией относилось к музыкальной культуре других народов, о чем свидетельствуют многочисленные примеры обращения и использования в произведениях композиторов «Могучей кучки» грузинских, украинских, испанских, чешских и других национальных сюжетов и колоритных мелодий.

Особое место занимают так называемые восточные мотивы, достаточно назвать такие сочинения, как симфонические сюиты «Шехерезада» и «Антар», оперы «Садко» и «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова; опера «Князь Игорь» А.П. Бородина; симфоническая поэма «Тамара», фантазия «Исламей» М.А. Балакирева. Всемерно способствуя продвижению «национальной» музыки, преодолевая различные преграды на этом пути со стороны реакционно настроенных кругов, критиков, композиторы Балакиревского кружка настойчиво и упорно делали свое дело во имя развития русского музыкального искусства.

Ведущие идеи и задачи, стоявших перед членами творческого содружества русских композиторов «Балакиревского кружка». В ряду таковых идей и задач, актуальных и для современной практики дополнительного музыкального образования, следует выделить такие, как:

– сохранение, изучение и популяризация русского народного музыкального искусства и творческого наследия М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, а также других русских композиторов;

– знание национальной музыкальной культуры своего народа, национальных истоков музыкального творчества во всем его своеобразии;

– обобщенное понимание интонационного колорита произведений и освоение оригинального музыкального языка, рождающегося в процессе продуктивных творческих встреч и мастерской импровизации учителя.

На основании краткого обзора просветительской деятельности М.А. Балакирева можно сформулировать обобщенное представление и о его педагогической деятельности. Она основана на уважении свободы выбора растущего человека, его приобщении к музыке в процессе коллективной, творческой деятельности, расширении музыкального и художественного кругозора. И потому педагогическая деятельность М.А. Балакирева в целом имеет важнейшее значение для системы современного дополнительного образования и, особенно, для музыкально-эстетического развития подростков.

В современных условиях применение педагогического метода М.А. Балакирева представляет собой погружение в истинное искусство и музыкальное творчество, воспитывает музыкальный вкус и уважение к национальным музыкальным традициям, способствует разностороннему развитию подростков с помощью искусства.

Резюме.

Плодотворной почвой для творчества как в сфере искусства, так и в области жизнетворчества является богатое культурное наследие родной страны. Изучение народной музыки и преломление ее ярких образцов в творчестве выдающихся композиторов позволяют проникнуть в культурную историю Родины. Активное погружение в народные традиции через интерактивные занятия, полихудожественную деятельность, экскурсии помогают учащимся почувствовать себя частью культуры своего народа, актуализировать традиции прошлого, понять их ценность. Учреждения дополнительного образования в связи со своей спецификой дают возможность раскрыть любую область народного искусства, подать информацию ярко, эмоционально, емко. Возможности современных технологий и инновационных методов образования позволяют полнее и разнопланово погрузиться в атмосферу народной культуры. Раскрытие полнозвучной картины народного творчества дает толчок к созидательной деятельности учащихся, как на учебных занятиях, так и в быту.

Обобщая изложенное, можно сказать, что

- всесторонне развитие обучающихся является важнейшей задачей педагогической деятельности. Формирование духовной и

нравственной культуры детей должно базироваться на традициях огромного культурного наследия страны с использованием современных технологий и возможностей;

- опора на традиционные ценности при воспитании, обучении и образовании подрастающего поколения позволит не только сохранить их, но и развить, преумножить и в перспективе создать искусство, близкое к сегодняшнему дню;
- ориентиром для молодого поколения могут стать яркие личности прошлого, чьи идеи, творческие новации, гражданская позиция, бескорыстное служение искусству, Родине послужат фундаментом дальнейшего личностного развития детей.

Литература:

- Вишневецкий Г. (2013). Во славу Шопена. Балакирев в Варшаве и Желязовой Воле. 1-е изд. М.: Музыка. 128 с.
- Ганенко Н.С. (2012). М. А. Балакирев – известный и неизвестный. К 175-летию со дня рождения. Musicus (музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. № 3 (31) – С. 39-40.
- Зайцева Т.А. (2000). Милий Алексеевич Балакирев: Истоки. СПб.: Канон. 436 с.
- Зайцева Т.А. (2000). Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830-х-1850-х гг.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М. 408 с.
- Концепция информационной безопасности детей. (2015). Режим доступа: <http://government.ru/media/files/mPbAMyJ29uSPhL3p20168GA6hv3CtBxD.pdf>
- М.А. Балакирев. (2004). Личность. Традиции. Современники. Вып. 2. СПб.: Издательство «Композитор • Санкт-Петербург». 352 с.
- Юсов Б.П. (2004). Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство». Избранные труды по истории, теории и психологии художественного образования и полихудожественного воспитания детей. М.: Компания Спутник+. 253с.
- Ямбург Е.А. (2011). Школа и ее окрестности. М.: ООО «Центр книги Рудомино». 576 с.

РЕЗИМЕ

АКТУАЛИЗАЦИЈА ТРАДИЦИЈА НА ПРИМЕРУ РАДА РУСКИХ КОМПОЗИТОРА КАО ПРЕДУСЛОВА ЗА ФОРМИРАЊЕ ДУХОВНЕ И МОРАЛНЕ КУЛТУРЕ МЛАЂЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ

Дробот Олга Евдокимовна

У чланку се констатује сложеност обликовања културног и хуманитарног развоја млађе генерације у условима нестабилног, промјенљивог друштва. Уочава се потреба коришћења основа народне културе у васпитно-образовној дјелатности. Аутор истиче неопходност ослањања на историјски утемељене традиције даље и ближе прошлости. Указано је на значај васпитања и

образовања у духу народних традиција за очување и стварање стабилне и развијене државе. Као водич за млађу генерацију, предлаже се да се окрене лику васпитача, колекционара и чувара руског наслеђа - М.А. Балакирева. Упознавање са изузетним личностима прошлости и садашњости, које активно стварају културу своје земље, према аутору чланка, постаће основа за формирање заинтересованог креативног настављача традиције.

Кључне ријечи: култура, народне традиције, држава, стваралачки развој ученика.

SUMMARY

ACTUALIZATION OF TRADITIONS ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF RUSSIAN COMPOSERS AS A PREREQUISITE FOR THE FORMATION OF SPIRITUAL AND MORAL CULTURE OF THE YOUNGER GENERATION

Drobot Olga Evdokimovna

The article notes the complexity of the formation of the cultural and humanitarian development of the younger generation in a constantly transforming, unstable, changing society. The necessity of using in educational activities the support on the foundations of folk culture is noted. The author emphasizes the obligation to rely on the historically established traditions of the distant and near past. The importance of education and training in the spirit of folk traditions for the preservation and creation of a stable and developed state is pointed out. As a personal guide for the younger generation, it is proposed to turn to the figure of the educator, collector and custodian of the Russian heritage M.A. Balakirev. Acquaintance with the bright personalities of the past and present, actively creating the culture of their country, according to the author of the article, will become the foundation for the formation of an interested creative continuer of traditions.

Keywords: Culture, folk traditions, state, creative development of students.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

ANALIZA IZVOĐAČKIH ASPEKATA DJELA ZA KLAVIR *FOLK SONORICS* VOJINA KOMADINE

Bartolomej Stanković

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za klavir

E-mail: bartolomej.stankovic@mak.ues.rs.ba

UDK: 787.1:78.071.1 Komadina, V.

Kratko ili prethodno saopštenje

Sažetak: U kompozitorskom opusu Vojina Komadine, dva su osnovna stvaralačka prosedea: prisutnost folklora i otvorenost prema savremenim i modernim stilsko-estetskim tehnikama komponovanja. Djelo *Folk sonoris* (*Folk sonorics*), nastalo 1985. godine, posvećeno je Fernandu Lairesu, portugalskom pijanisti i profesoru klavira na Univerzitetu u Rochesteru. Riječ je o suiti (zbirci) od četiri stava, koji su izgrađeni spajanjem folklornih elemenata sa ograničenim aleatoričkim kompoziciono-tehničkim postupcima. Primjena intervala sekunde i kvarte, specifičnih u domaćoj folklornoj tradiciji, praćene različitim akordskim strukturama, daju specifičnu boju i raspoloženje. Prilikom analize izvođačkih aspekata djela *Folk sonoris*, koristila se deskriptivna metoda kao i metoda teorijske analize. Predmet ovog rada je analitički pristup djelu *Folk sonoris*, kroz prizmu teoretske analize (forma, harmonija, stilaska obilježja) kao i kroz prizmu analize pijanističke interpretacije.

Ključne riječi: Vojin Komadina, svita, *Folk sonorics*, analiza izvođačkih aspekata djela

Uvod

Folk sonoris (*Folk sonorics*), djelo za klavir kompozitora Vojina Komadine (1933–1997), jedno je od njegovih rijede izvođenih djela. Ne postoji podatak da je, osim premijernog izvođenja portugalskog pijaniste Fernanda Lajrea (Fernando Laires, 1925–2016) u Meksiku (Mexico) 1985. godine, ovo djelo izvođeno od tada pa sve do 2022. godine, kada je pijanist Bartolomej Stanković izveo djelo na koncertu na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Istočnom Sarajevu, u okviru manifestacije „Dani Vojina Komadine 2022“.

Kompozitor Vojin Komadina je rođen u Karlovcu (Hrvatska), ali je svoj životni i profesionalni put vezao za Sarajevo (Bosna i Hercegovina), a nakon penzionisanja još i za Podgoricu (Crna Gora), Istočno Sarajevo (Republika Srpska) i Beograd (Srbija) (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011). Svojim kompozitorskim opusom od preko 200 djela, koji obuhvata gotovo sve muzičke žanrove, Vojin Komadina je dao ogroman doprinos i trajan pečat bosanskohercegovačkoj umjetničkoj muzici (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011, 2017). Posebno mjesto u njegovom opusu zauzimaju djela u kojima klavir ima glavnu ulogu (djela za klavir solo, Koncert za klavir orkestar br. 1 i br. 2), ali ne treba zanemariti i brojna druga djela u kojima klavir ima prateću ulogu, poput solo pjesama *Dve pesme Antigone*, *Pjesme jednog kaluđera*, *Tužne pesme*, te instrumentalnih djela kao što su *Sonata da chiesa* za violinu i klavir, *Četiri minijature* za klarinet i klavir. (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011; Kučukalić, 1974). Predmet ovog rada je analitički pristup djelu *Folk sonoris*,

kroz prizmu teoretske analize (forma, harmonija, stilska obilježja) kao i kroz prizmu analize pijanističke interpretacije.

Folk sonoris, teorijski pristup – Prethodne studije o djelu

Folk sonoris je zbirka od četiri kompozicije (četiri stava), koja je izgrađena primjenom tradicionalnih i ograničenih aleatoričkih kompoziciono-tehničkih postupaka (Čaušević, 2016, 2022). Djelo je napisano 1985. godine i objavljeno u izdanju tadašnje *Edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine Sarajevo*, pod rednim brojem 58 (Čavlović, 2011). Portugalski pijanist i pedagog, Fernando Lajre (Fernando Laíres), nastupao je u Sarajevu u okviru koncertne sezone 1984/1985. godine, a tom prilikom je ostvario kontakt i sa kompozitorom Vojinom Komadinom. Pijanist Fernando Lajre je ostvario iznimno uspješnu koncertnu karijeru, koju je započeo sa 19 godina kada je izveo kompletan ciklus Beethovenovih Sonata za klavir. Osim praizvedbe u Meksiku, ne postoje podaci da je Lajre ponovno izvodio *Folk sonoris*. Raspored tempa i karaktera kompozicija nema doticaja sa tradicijom i praksom ranijih stilskih razdoblja, poput rasporeda u baroknoj sviti. Također, raspored svite *Folk sonoris* se razlikuje i od *Svite za klavir*, koju je Vojin Komadina komponovao 1954. godine. I dok pomenuta *Svita za klavir* sadrži šest stavova, svita *Folk sonoris* sadrži tek četiri. Tempa kompozicija (stavova) su I – Andante, II – Andante, III – Andante (sa metronomskom oznakom 76 za četvrtinu) i IV – Allegro vivo (Komadina, 1985). Kroz sva četiri stava prisutna je atonalitetnost, a naslov zbirke proizlazi iz primjene intervala sekunde i kvarte, intervala koji su izuzetno specifični i uobičajeni u folklornoj tradiciji bosanskohercegovačkog podneblja, ali isto tako i karakteristični u savremenoj muzici (Bjelobrč Babić, 2021; Čaušević, 2016, 2022). Ograničeni aleatorički kompoziciono-tehnički postupci su prisutni u prva tri stava na samo nekoliko mjesta (I stav – 11. takt; II stav – odsjek Meno; III stav – posljednji takt), dok su u IV stavu prisutni od početka do kraja kompozicije i neodoljivo podsjećaju na finale kompozicije *Refren IV – Nijemo glamočko kolo* (1975) kompozitora Vojina Komadine (Komadina, 1985). Prof. Čaušević ukazuje na činjenicu da je folklor spona između klasicističkih kompozitorskih početaka i kasnijih avangardnih postupaka u djelima za klavir Vojina Komadine (Čaušević, 2022), dok prof. Čavlović ukazuje na činjenicu da je folklor izuzetno značajan element, na osnovu kojeg je Komadina gradio mnoga svoja muzička djela, te je i veliki dio klavirskih djela također nadahnut elementima folkloru (Čavlović, 2017). Integralno izvođenje zbirke *Folk sonoris* traje oko 13 minuta, a moguće je izvoditi i svaki stav ponaosob, iako na taj način zbirka gubi svoj integritet i originalnu ideju samog kompozitora (Komadina, 1985).

Prvi stav – Andante

Prvi stav je ispisan u dva, tri i na kraju čak četiri linijska sistema. U čitavoj kompoziciji nailazimo samo na dvije standardne taktne crte (treća je dupla

završna), a ostale su isprekidane crte. Jasno je da je riječ o kompozitorovoj naznaci trodjelne forme, kao i latentne upute za pravilnu interpretaciju (Komadina, 1985). Navedene taktne crte (puna linija) su na kraju drugog i petog reda. Početak I stava je označen sa dinamičkom oznakom *ppp* (pianissimo possibile) za akord, te oznakom *mf* (mezzo-forte) za melodijsku liniju u srednjem glasu, koju izvodi desna ruka. Već u prvom taktu, u navedenom melodijskom nizu, nailazimo na interval povećane sekunde, koji će biti prisutan sve do kraja stava (kompozicije). Kompozitor u prva četiri takta (koji su odijeljeni isprekidanom taktnom crtom) predstavlja isprekidani melodijski niz koji je podržan ležećim (disonantnim) akordima.

Interpretacija navedenog dijela (t. 1–4), na savremenom koncertnom klaviru, uključuje i upotrebu srednjeg (sostenuto) pedala, koji će zadržati zvučanje tonova akorda, ne miješajući ih pritom sa tonovima isprekidanog melodijskog niza. Od presudne je važnosti ispoštovati sve ispisane dinamičke oznake, koje će na savremenom koncertnom klaviru u potpunosti oživjeti kompozitorovu ideju. To se posebno odnosi na tzv. dinamičke nivoe (t. 1–4), gdje je kompozitor jasno označio pratnju sa *ppp* (pianissimo possibile) i melodiju *mf* (mezzo-forte).

Primjer 1

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, I stav, t. 1–4

Andante

U naredna četiri takta (t. 5–8), uz dodatno proširenje od tri takta (sve do t. 12), kompozitor donosi novu ideju, koja je sačinjena od kombinacije fragmentiranog melodijskog niza koji je isprekidan uzastopnim ponavljanjem akorda sačinjenog od kombinacije velike sekunde i velike terce (u donjem glasu) i velike sekunde i male terce (u gornjem glasu) (Komadina, 1985). Tonski ambitus melodijskog niza je u intervalu umanjene kvarte. Nakon što je motiv iz 5. takta varirano ponovljen tri puta, uslijedit će tehnika skraćivanja motiva uz pojavu novog (obrnuto punktiranog) ritma. Kompozitor je jasno naznačio dinamičke promjene u navedenim taktovima, a upisane su i oznake za desni pedal. Završni takt ovog odsjeka je kombinovan sa djelimično aleatoričkim tehnikama (slobodno ponavljanje repeticije tona g), te pasaža koji se prožima kroz dvije i po oktave (od tona g do tona b1), a riječ je o tri harmonijska tetrakorda (harmonijska molska ljestvica) tonaliteta c-mola, f-mola i b-mola. Na kraju takta je (iznad taktne crte) upisana oznaka korona te označava kraj drugog dijela ovog stava.

S obzirom da se u opisanom dijelu prvog stava motiv ponavlja, posebnu pažnju treba posvetiti interpretaciji tona g (gornji linijski sistem), koji će se ponoviti šest puta, a potom će naredni dio također krenuti od tog tona i to repetiranjem i postupnim ubrzavanjem (*accelerando*). Da bi postigli kvalitetnu interpretaciju ovog dijela, potreban je dobro osmišljen plan dinamičke gradacije, kao i akcentuacije, uz kontrastiranje u pratnji (sa pedalom).

Primjer 2Vojin Komadina, *Folk sonoris*, I stav, t. 5–12

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 5-7) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics range from *mp* to *pp*. Pedal points are indicated with "Ped." and asterisks. The second system (measures 8-10) continues the melody and accompaniment, with dynamics from *p* to *f*. The third system (measures 11-12) features a "Cresc. dim." section where the melody moves up an octave, marked with *ff* and "lasc. vibr.".

Treći odsjek (t. 12–15), motivskim radom se naslanja na prvi odsjek (melodijski niz, ritamski obrazac), ali uz postepeno gomilanje zvukova (paralelno kretanje trozvuka i četverozvuka u dvije odvojene dionice). Najprije je u 12. taktu iskorištena melodija iz 1. takta (u gornjem glasu trozvuka). Paralelni kvintakordi koji se pojavljuju u 12. taktu su različite građe: povećani kvintakord, dvostruko umanjeni kvintakord i nekoliko puta durski kvintakord. Pasaž koji je u 11. taktu tvoren od tri harmonijska tetrakorda, varirano je ponavljen u 14. taktu. Pasaž se kreće kroz četiri oktave, koristeći grupe od pet tonova (lijeva ruka) i četiri tona (desna ruka). U posljednjem taktu, po treći put se ponavlja melodijski niz iz 1. takta, u apotezi grandioznih fortissimo posibile septakorada, završavajući sa interpretativnom oznakom *lasc. vibr.* (*tal. lascia vibrare – pusti da odzvoni, da vibrira do kraja*) (Komadina, 1985).

Treći odsjek je ujedno i najteži za izvođenje, kako tehnički, tako i interpretativno. Paralelni kvintakordi, koji poslije prerastaju u paralelne septakorde, zahtjevni su za izvođenje i potrebno ih je analizirati i uvježbati posebno. Najlakše je navedene akorde uvježbati po pozicijama, vježbajući svaku poziciju posebno. Pasaži ne predstavljaju naročitu tehničku poteškoću,

ali da bi se dobila jednakost u izvođenju, potrebno je više pažnje obratiti na spojeve lijeve i desne ruke.

Primjer 3

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, I stav, t. 5–12

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the lower staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The upper two staves are in treble clef and the lower two are in bass clef. The music is highly complex, with many beamed notes and rests. Dynamic markings of *fff* (fortissimo) are placed above and below the staves.

The third system of the musical score consists of four staves. The upper two staves are in treble clef and the lower two are in bass clef. The music is highly complex, with many beamed notes and rests. Dynamic markings of *fff* (fortissimo) are placed above and below the staves.

Drugi stav – Andante

Drugi stav je tehnički najzahtjevnija kompozicija ciklusa *Folk sonoris*. (Komadina, 1985). Riječ je o slobodnoj trodjelnoj formi, koja karakterom podsjeća na etidu u kojoj je glavni tehnički problem poliritmija i to u odnosu tri (3) naspram četiri (4) tona, te pet (5) naspram osam (8) tonova (Čaušević, 2016, 2022). Prvih 14 taktova predstavlja prvi dio kompozicije, dok u drugom dijelu ima samo 8 taktova, koji su većim dijelom bez taktne crte. Taktnu crtu, na neki način, predstavljaju tonski klasteri koji se pojavljuju na početku i sredini svakog reda. Samim time, drugi pogled na broj zamišljenih taktova u drugom dijelu bi mogao brojati ukupno 14 taktova, što onda stvara balansirani odnos između prvog i drugog dijela. Također, na kraju drugog dijela je upisana specijalna oznaka (Dal Segno Fine e poi Coda), koji upućuje na ponavljanje prvog dijela uz nastup dodatnog takta u Codi (uzlazni niz četiri tetrakorda uz ponavljanje niza tridesetdruginki te posljednje note u staccato artikulaciji) (Komadina, 1985; Čaušević, 2016, 2022).

Primjer 4

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, II stav, t.1–3

Izvođenje prvog dijela II stava zahtijeva od izvođača spretnost i hitrinu prstiju, kao i sposobnost odvojenog slušanja gornje i donje dionice. U gornjoj dionici (dionici desne ruke), ispisana je tehnička formula koja u četiri tona sadrži pomak male ili velike sekunde, nakon čega slijedi pomak male ili velike terce. U donjoj dionici (dionici lijeve ruke), u triolama nastupaju izmjenični tonovi (donja i gornja sekunda). Motiv kvintole uvijek nastupa u silaznoj sekvenci u kojoj se nakon početnog modela sekvence, motiv ponavlja

6, a u drugom nastupu 8 puta. Poseban tehnički problem se javlja u 8. taktu, kada prestaje poliritmija, umjesto koje nastupa uzlazni niz od četiri tetrakorda (Komadina, 1985).

Primjer 5

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, II stav, t.8



Drugi dio donosi kontrast u vidu osmotonskog klastera, nakon kojeg nastupa melodija, koja se od jednoglasja, preko terci razvija do paralelnih kvartsektakorada, koji u završnici nastupaju simultano sa kvintakordima u donjem glasu (Čaušević, 2016; Komadina, 1985). Melodija mjestimično podsjeća na stare dalmatinske klapske pjesme iako se ne može sa sigurnošću utvrditi da li je kompozitor citirao neki specifičan folklorni napjev (Komadina, 1985). Pomenuti tonski klasteri se pojavljuju na početku i grafički su označeni da traju do sljedećeg klastera, uz dodatnu oznaku za desni pedal, gdje je kompozitor striktno ispisao izmjenu pedala. Kao i u I stavu, tako i na ovom mjestu, može se koristiti treći (sostenuto) pedal, koji omogućava zanimljiviji i neobičniji zvučni efekat u interpretaciji.

Primjer 6Vojin Komadina, *Folk sonoris*, II stav (drugi dio)

The image displays three systems of musical notation for the second movement of 'Folk sonoris' by Vojin Komadina. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings such as *fff*, *f*, and *mf*, along with phrasing slurs and a 'Ped.' (pedal) marking with a dashed line and an asterisk. The second system continues with similar notation, including a *p* dynamic marking. The third system features a *rall.* (rallentando) marking and concludes with a flourish. The notation is dense and characteristic of 20th-century folk-influenced classical music.

Treći stav – Andante

U ovom stavu, izvođač se suočava sa nizom tehničko–interpretativnih problema. Cijeli treći stav je obilježen problemom izvođenja dvije vrste ukrasa – trilera i mordenta (Čaušević, 2016; Komadina, 1985). Kompozitor je zamislio da dionica lijeve ruke svira dvoglasje i da u tom dvoglasju također budu trileri, što je sa izvođačke strane dosta zahtjevno. Potrebno je koristiti nečujnu promjenu prsta, kao i prijenos težine. U isto vrijeme, desna ruka također izvodi trilere (kombinaciju trilera i mordenta), a uz sve navedeno i u metričkom disbalansu. Naime, lijeva ruka interpretira trotaktnu temu sa rasporedom dvije dvodobne i jedne trodobne mjere, a desna ruka interpretira slobodni kontrapunkt u petodobnoj mjeri. Svi navedeni elementi upućuju na činjenicu da je kompozitor treći stav pisao u duhu barokne muzike, nadahnut bosanskohercegovačkim seoskom vokalnom praksom (Čaušević, 2016, 2022; Čavlović, 2017; Komadina, 1985; Komadina, Z. 2022).

Primjer 7Vojin Komadina, *Folk sonoris, III stav (prvi dio)***Andante** /4=7 6/

The musical score for Primjer 7 is written in 7/6 time and marked 'Andante'. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with a wavy line (*tr*). The bass line in the lower staff consists of quarter and eighth notes, providing a steady accompaniment. The second system continues this pattern, with the upper staff showing more complex rhythmic figures and the lower staff maintaining a consistent pulse. The third system concludes the first part of the movement, ending with a final cadence in the upper staff and a sustained bass line.

Treći stav se može podijeliti na tri dijela + Coda (Coda je ponovljeni početni motiv koji se ponavlja uz oznaku *diminuendo e ritardando*). Treći dio modulira u tonalitet cis-mola (Komadina, 1985).

Primjer 8Vojin Komadina, *Folk sonoris, III stav (početak II dijela, posljednji takt)*

The musical score for Primjer 8 is written in 7/6 time and marked 'mf'. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the upper staff continues with similar rhythmic patterns to the first part, but with more frequent use of beamed notes and trills. The bass line remains consistent. The second system concludes the second part of the movement, ending with a final cadence in the upper staff and a sustained bass line.

Primjer 9

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, III stav (početak III dijela, posljednji takt)

**Četvrti stav – Allegro vivo**

Moderan muzički jezik kompozitora Vojina Komadine, koji je prožet elementima kontrolisane aleatorike, kao i veoma istaknutom vezom sa muzičkim folklorom, bez citiranja, prisutan je i u četvrtom stavu suite *Folk sonoris* (Komadina, Z., 2022). Četvrti stav je sastavljen od 7 različitih modela (kompozitor ih naziva materijalima), a prema kompozitorovim uputama, izvođač izvodi modele redoslijedom i dinamikom koji su prikazani u primjeru br.10.

Primjer 10

Vojin Komadina, *Folk sonoris*, IV stav (raspored materijala)

Raspored materijala /disposition of the material:

a-b-c-d-e-f-e-g-e-a-b-c-d-e + završni akord

dinamika /dynamics: p — f p f p f p — ff /the final chord

Četvrti stav, kao i treći, također ima određene tehničko – interpretativne probleme, poput izvođenja triole u dionici lijeve ruke (u modelu *f* i *g* – kvintole). U dionici desne ruke, izvođač nailazi na problem brzog izvođenja trilera u različitim pozicijama, dok model *e* sa akordima kontrastira svim drugim modelima. Kompozitor je naznačio okvirno trajanje svakog modela, od 10 do 20 sek. (Komadina, 1985).

Primjer 11Vojin Komadina, *Folk sonoris*, IV stav (modeli a i b)

Allegro vivo

a

b

10-20''

10-20''

Primjer 12Vojin Komadina, *Folk sonoris*, IV stav

10-20''

Zaključna razmatranja

Analiza djela *Folk sonoris*, kroz prizmu izvođača–pijaniste, pokazuje osnovne formalno–interpretativne karakteristike djela Vojina Komadine. Također, sigurno postoji dodatni prostor za dublju analizu korištenih muzičkih materijala, ali za interpretaciju savremene muzike, količina iznijetih informacija bi mogla biti dostatna. Analizom ovog, nepravedno zapostavljenog djela za klavir, ukazuje se na izuzetnu raznolikost i bogatstvo Komadinog opusa za klavir, upoznajući se sa činjenicom kako je sinteza svih kompoziciono – tehničkih elemenata neoklasike, folkloru i aleatorike, najznačajnija karakteristika kompozitorskog (muzičkog) jezika kompozitora Vojina Komadine. Dakako, riječ je o jednom od težih djela za klavir iz opusa kompozitora Vojina Komadine, a hronološki i jednom od posljednjih (nakon *Folk sonoris*a, Vojin Komadina je napisao još *Pet preludijuma za Aleksandru*

Romanić (1989), kao i dva neobjavljena djela, *1992* za solo klavir, te *Treći klavirski koncert – Autoportret*, koje je nažalost izgubljeno. Izvođenjem ovog djela bi se lijepo osvježio koncertni repertoar, a pogodno je i za program završnog koncerta Prvog ciklusa studija, kada se izvodi i djelo domaćeg autora. Poseban utisak kod publike ostavlja dinamička gradacija, koja se iznova rađa u svakom stavu, a najviše u finalnom stavu. Ponavljanjem motiva, uz konstantnu dinamičku gradaciju, u finalnom stavu dolazi do erupcije energije, koja se akumulirala tijekom čitave svite.

Literatura

- Бјелобрк Бабић, Озренка. (2021). *Особености третмана форме концерта и симфоније у дјелима Војина Комадине*. Бања Лука: Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti: izvori i sjećanja*. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Čaušević, Merima. (2016). *Muzika za klavir u Bosni i Hercegovini 1945-1992*. Sarajevo: Pedagoški fakultet.
- Čaušević, Merima. (2022). Stilske karakteristike klavirskih kompozicija kompozitora Voјina Komadine. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3: зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 126 – 144.
- Komadina, Voјin. (1985). *Folk sonoris*. (Partitura). Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Komadina, Zoran. (2022). Uticaj stručnog usavršavanja u Darmštatu i Kelnu na stvaralaštvo Voјina Komadine. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3: зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 5–18.
- Kučukalić, Zija. (1974). *Voјin Komadina*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 353

SUMMARY

ANALYSIS OF PERFORMING ASPECTS OF THE PIANO COMPOSITION "FOLK SONORICS" BY VOJIN KOMADINA

MA Bartolomej Stanković

In the composer's oeuvre of Voјin Komadina, there are two basic creative processes: the presence of folklore and openness to contemporary and modern stylistic and aesthetic composing techniques. The work „Folk sonorics“, composed in 1985, is dedicated to Fernando Lares, a Portuguese pianist and piano professor at the University of Rochester. It is a suite (collection) of four movements, which were built by combining folklore elements with limited aleatoric compositional-technical procedures. The use of intervals of seconds and fourths, specific in the local folklore tradition, accompanied by different chordal structures, give a specific color and mood. When analyzing the performing aspects of *Folk sonorics*, a descriptive method was

used as well as a theoretical analysis method. The subject of this paper is an analytical approach to the work *Folk sonorics*, through the prism of theoretical analysis (form, harmony, stylistic features) as well as through the prism of the analysis of pianistic interpretation.

Key words: Vojin Komadina, suite, *Folk sonorics*, analysis of performing aspects.

МУЗИКА СВИЈЕТА
(WORLD MUSIC)

FESTIVAL OMLADINE HRVATSKE I SLOVENIJE

mr Branislav Ostojić

E-mail: ostojic.branislav@gmail.com

UDK: 78.011

Informativni prilog

Sažetak: Festival omladine nekadašnjih republika Hrvatske i Slovenije koji je održan 1954 godine, bio je najveća poslijeratna kulturno sportska manifestacija održana na području Istre. Održan je u trajanju sedam dana, u hrvatskom mjestu Buje i slovenskom gradu Kopru, a na njemu su nastupili mladi koji su kroz svoje programe prikazivali kulturnu baštinu svojih krajeva. Kroz sedam dana Festivala izvedeno je preko 100 priredbi u kojima je sudjelovalo 56 kulturnih i sportskih društava s oko 4 tisuće izvođača. Sve te programe pratilo je preko 50 tisuća gledalaca. Festival je imao za cilj da se omladina upozna, zbliži, druži te da potiče stanovništvo hrvatskog i slovenskog dijela Istre na još brži i aktivniji poslijeratni kulturno umjetnički i prosvjetni rad te je bio velika manifestacija kulturno sportskog napretka omladine. U radu su istraženi i navedeni svi popratni sadržaji koji su se održavali na teritoriju Buja i Kopra te bogati program samog Festivala omladine.

Ključne riječi: festival, Istra, omladina, koncerti, sport

Festival omladine Hrvatske i Slovenije bio je po završetku Drugog svjetskog rata, točnije do 1954 godine najveća kulturna manifestacija ikad održana na području ondašnjeg kotara Buje, a slobodno se može reći na cijelom području Istre. Festival se održavao u vremenu od 13. do 20. lipnja 1954. godine u hrvatskom pograničnom gradiću Bujama te u slovenskom gradu Kopru. Na njemu su nastupili mladi iz ondašnjih republika Hrvatske i Slovenije koji su putem svojih kulturno umjetničkih programa prikazali kulturno bogatstvo svojih krajeva odakle su dolazili. Mladi, koji su za vrijeme Drugog svjetskog rata znali u najtežim trenucima prionuti oružju, mladi koji su znali pobjeđivati i čije doba odnosno mladost nije bilo vezano za dob i godine, to su bili mladi koji su živjeli u narodu i koji su bili dio njega. A i sam Festival je bio dio te mladosti, one i onakve, koja je gradila pruge i tvornice, ceste, škole, koja je učila i koja se spremala na nove zadatke. Tako je Festival bila manifestacija mladosti naše kulture, koja je nakon završetka rata rasla u našim selima, gradovima, školama te u mnogim kulturnim institucijama. Cijela Bujština je u to vrijeme živjela i slavila Festival, kako uoči, tako i za vrijeme njegovog održavanja. Jer, to je ipak bio veliki kulturni, a isto tako i politički događaj.

Na raspisani natječaj za nastup na Festivalu omladine, bilo je prijavljeno 70-tak kulturno umjetničkih društava i grupa, a za sam nastup je stručni žiri odabrao samo njih desetak. Izabrana su omladinska društva koja su u tom trenutku pokazivala najbolju kvalitetu i ona društva koja su za ovu manifestaciju najbolje odgovarala. Bili su to pjevački zborovi, tamburaški orkestri, limene glazbe, baletne, dramske i manje instrumentalne grupe. Na općinskim smotrama Kotara Buje, koja su održana dva tjedna prije održavanja samog Festivala, nastupilo je 11 pjevačkih zborova, 3 dramske grupe, 9 limenih glazbi, 8 folklornih skupina, 5 tamburaških orkestra i 3 baletne grupe s ukupno oko 850 učesnika, članova 50-tak različitih društava. Ako se tome pridodaju još i pripadnici sportskih organizacija, može se slobodno utvrditi da

je sa cijelog područja tadašnjeg Kotara Buja aktivno učestvovalo preko tisuću osoba (Prosen, 1954a: 4).

Uvod u Festival omladine Hrvatske i Slovenije održan je nekoliko dana ranije u omladinskom naselju u Savudriji, nedaleko Buja, gdje je održan mali festival kulturnih društava. Program su pred gostima, koji su između ostalih bili Vanja Vranican, sekretar kotarskog komiteta SK, Antun Gorjan, predsjednik kotarskog odbora SSRN, Erminij Medica, predsjednik Narodnog odbora kotara te mnogi drugi predstavnici kotara i grada Buja, otvorili članovi pjevačkog zbora iz Ljubljane. Oni su izveli pjesmu Petera Jereba *O kresu, Domovini* te pjesmu *Vojaci na poto*. Zatim su plesači folklornog društva Milica Križan iz Osijeka, koji su u to vrijeme bili jedni od najznačajnijih omladinskih društava na području Republike Hrvatske, otplesali splet slavonskih narodnih pjesama i plesova te poznato bunjevačko kolo. Kvintet harmonikaša iz Celja nastupio je sa četiri slovenske narodne pjesme te s dvije narodne pjesme uz pratnju mladih pjevača iz Ljubljane, dok je solist kvinteta na harmonici izveo uvertiru *Laka konjica*. 14 godišnja balerina Sonja Biteuc uz pratnju harmonikaškog kvinteta izvodila je baletne akrobacije. Članovi folklornog društva Seljačke Sloge iz Preloga otplesali su međimurska narodna kola.

Spomenuta nastupajuća društva bila su smještena u šatorima podignutim u omladinskom naselju u Savudriji. Društva su tamo boravila nekoliko dana i tom prilikom su kamionima išli po mjestima Bujštine, odnosno u Bujama, Novigradu, Umagu, Brtonigli, Materadi, Marušićima, Grožnjanu, Mariji na Krasu te Babićima, gdje su izvodili svoje kulturno umjetničke programe.

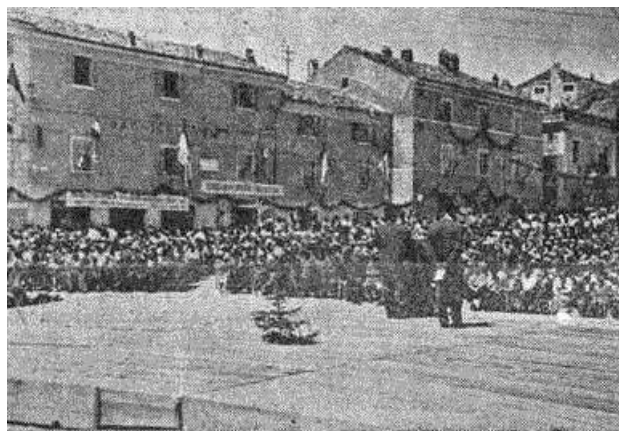
U čast održavanja Festivala omladine je uoči otvorenja, dan ranije, odnosno u subotu 12. lipnja 1954 godine na Trgu Maršala Tita u Bujama održana pastirska igra pod nazivom *Dubravka*, autora Ivana Gundulića. U izvedbi predstave su osim glumaca Hrvatskog kazališta iz Buja, Rijeke i Pule, veliku ulogu imali i amaterski pjevački zborovi i to Bratstvo iz Marušića, Ante Babić i ženski zbor gimnazije Vladimir Gortan te orkestar JNA iz Portoroža. Da je predstava bila odlično izvedena, u čijem je izvođenju učestvovalo preko 120 izvođača ide u prilog podatak da je *preko 3000 razdraganih gledalaca bilo impresionirano divnom glazbom, ljepotom scene te odličnim zborom, koji je u završnom dijelu pjevao Himnu slobodi. Predstava je, zbog velikog aplauza izvođačima, dva puta bila prekidana, a aplauz nakon završetka izvedbe je bio velik i trajao je nekoliko minuta* (Prosen, 1954b: 1). Da je sve bilo dobro organizirano, usklađeno, uvježbano i izvedeno, velike zasluge su osim izvođačima išle i dirigentu orkestra te pjevačkih zborova Mladenu Markovu (pogotovo kad se zna da je u toku same izvedbe, odnosno pjevanja, u skladbi bilo dosta modulacija, da su pjevački zborovi bili udaljeni jedni od drugih te orkestar koji je bio smješten ispred pjevača čak 20 metara). Svakako, velike zasluge idu i režiseru cijele predstave dr. Marku Fotezu iz Beograda. Ista predstava održana je u toku tjedna u Portorožu na ljetnoj pozornici kluba JNA.

Nakon održane glazbeno-scenske predstave cijelu noć se pripremala pozornica za početak Festivala omladine Hrvatske i Slovenije, koja je u kasnu

zoru bila spremna. Ujutro su počeli dolaziti prvi autobusi i kamioni koji su dovozili stanovnike iz okolnih mjesta, koji su htjeli biti prvi na svečanom otvaranju Festivala. Grad Buje je bio u svečanom ruhu okićen zastavama, cvijeće i zelenilom. Cijeli dan su stizale nove i nove stotine učesnika ove nadasve grandiozne manifestacije, a čuo se i žamor, pjesma te smijeh veselih ljudi i radosne omladine. Prije samog početka otvaranja Festivala na Trgu se već bilo skupilo oko 5 tisuća posjetilaca. A kako i ne bi tako veliki broj, kad je to bio prvi festival na Bujštini od oslobođenja, prvi omladinski festival dviju susjednih republika. 13. lipnja je na velikoj pozornici svečano otvoren Festival, koji je u ime organizatora, odnosno omladine kotara Buja otvorio Stelio Čiguj, predsjednik kotarskog odbora narodne omladine (vidi primjer 1).

Primjer 1

Trg prilikom svečanog otvaranja Festivala.



Na trgu maršala Tita u času otvaranja Festivala

Nakon svečanog otvaranja Festivala i pozdrava svim prisutnim na pozornicu su izlazili drugi govornici, odnosno Erminij Medica, predsjednik narodnog odbora kotara Buje, Romano Boneti, predsjednik Zajednice Talijana kotara Buja, Tine Remškar, predsjednik narodne omladine Slovenije, Milutin Baltić, član CK SKH, Antun Krajnović, predsjednik narodne omladine Hrvatske. Oni su u svojim govorima isticali značaj Festivala i radost ljudi koji su ga s nestrpljenjem očekivali. Uz veliko oduševljenje prisutnih pročitani su pozdravni telegrami koji su poslani drugu Titu, Vladimiru Bakariću te Mihi Marinku.

Nakon svečanog otvaranja uslijedio je kulturno umjetnički program u kojem je prvo nastupio, kao domaćin, ženski pjevački zbor gimnazije Vladimir Gortan iz Buja pod vodstvom dirigenta Mladena Markova (vidi primjer 2).

Primjer 2

Program festivala

PROGRAM
FESTIVALA OMLADINE
HRVATSKE I SLOVENIJE

*

BUJE - KOPAR
13. - 20. VI. 1954

TIŠK. TISKARNE "JADRAN" - KOPAR

Nakon velikog aplauza domaćem zboru, na pozornici su nadalje, nastupili članovi harmonikaškog orkestra OKUDA „Kajuh“ iz Ljubljane, koji su pod vodstvom dirigenta Janeza Kuhara odsvirali njegovu skladbu *Partizanski pozdrav* i Završno kolo iz opere *Ero s onoga svijeta*, Jakova Gotovca. Članovi mješovitog pjevačkog zbora Matko Brajša-Rašan iz Pule su pod vodstvom dirigenta Mladena Marčelje otpjevali skladbu *Puna Pula mladih mornarića*, Ivana Matetića-Ronjgova te *Nove brazde* Jakova Gotovca. Plesači folklorne grupe HPD Zora iz Krasice otplesali su Ličko kolo, za koji su dobili veliki aplauz, dok su pjevači muškog pjevačkog zbora Svoboda iz Kopra pod vodstvom dirigenta Vladimira Loveca izveli *Hej brigade* Mateja Bore te *U boj*, Ivana Zajca. Mladi članovi tamburaškog orkestra HPD Dragonja iz Momjana su pod vodstvom dirigenta Mladena Markova izveli *Učiteljsko kolo*, Josipa Andrića te *Vojnici druga Tita*, Ante Trinajstića, a pod vodstvom istog dirigenta nastupili su i članovi limene glazbe iz Brtonigle, koji su izveli uvertiru *Tankredi*, Đoakina Rossinija (Gioachina Rossinija, 1792-1868) i Finale iz opere *Nikola Šubić Zrinjski*, Ivana Zajca. U ime Talijanske zajednice nastupili su članovi pjevačkog zbora Zajednice Talijana iz Rovinja, koji su izveli *Splet talijanskih narodnih pjesama*. U popodnevним satima na istoj pozornici nastupili su još i članovi Folklorne grupe Zora iz Opatije, koji su u narodnim nošnjama izveli *Splet narodnih plesova iz Slavonije i Posavine*, dok su studenti, članovi pjevačkog zbora Učiteljske škole iz Maribora, pod vodstvom dirigenta Pece Šegule otpjevali *Mi smo otroci svobode*, Karola Boštjančića, *Istarsku himnu*, Matka Brajše-Rašana te skladbu svog dirigenta *Kad brigada preko Save krene*. Tamburaški orkestar OKUDA Grgur Karlovčanin iz Pakraca, pod vodstvom dirigenta Radovana Brdovića odsvirao je *Šokačko kolo* Franje Bertića te *Koncertnu suitu* Drage Hruza, dok je mješoviti pjevački zbor HPD „Crvena zvijezda“ iz Kastva, pod dirigentskom

palicom Stanislava Jurdana izveo pjesme Ivana Matetića-Ronjgova *U Istri se zastava razvila te Bela nedeja*. Članovi mješovitog pjevačkog zbora KUDA „Zvijezda danica“ iz Kraljevice otpjevao je pjesmu *Lijepa si zemljo naša*, Borisa Krnica te *Pjesmu Jadrana* Jakova Gotovca, dok su učenici osnovne škole iz Labina otplesali ples *balun*. Kao kruna ovog velikog i kvalitetnog programa bio je zajednički nastup pjevačkih zborova Gimnazije Vladimir Gortan, HPD „Ante Babić“ iz Buja, HRD „Bratstvo“ iz Marušića uz pratnju orkestra JNA iz Portoroža, koji su pod vodstvom dirigenta Mladena Markova uz veliko oduševljenje mnogobrojne prisutne publike izveli završnu pjesmu iz pastirske igre Dubravka *Himna slobodi*.

Usporedo sa kulturno zabavnim programom se na sportskim terenima Buja odvijao sportski program uz start biciklističke utrke na relaciji Buje-Pula-Buje, zatim izložbe te prezentacija avionskih modela na mlazni pogon koje su upriličili članovi modelarske grupe Saveza avijatičara Hrvatske i Slovenije. Pitomci Akademije Jugoslavenske ratne mornarice izveli su gimnastičke vježbe, sok su gimnastičke nastupe na spravama izveli članovi Društva za tjelesni odgoj iz Buja i Pule. Sportski dan je završio nogometnom utakmicom između reprezentacija Istre i grada Zagreba, koja je završila neriješenim rezultatom, odnosno 2:2. Pretpostavlja se da je na sportskim manifestacijama prisustvovalo oko 4.500 gledalaca. Isti sportski program prikazan je u Umagu, Grožnjanu, Novigradu, Brtonigli i Momjanu te su se tom prilikom u kino dvoranama prikazivali zrakoplovni filmovi. Također, tog dana je na sportskim terenima u Kopru, otvorena i održana zrakoplovna izložba, koja je pobudila veliki interes prisutne publike.

U vremenu od 14 do 19 lipnja članovi OKUD-a održavali su programe po gradovima i manjim mjestima kotara Buja (Umag, Brtonigla, Materada, Valica, Momjan, Novigrad, Marušići, Grožnjan, Kaštel, Martinčići, Krasica, Marija na Krasu, Savudrija, Nova Vas, Babići i Triban) i kotara Koper (Izola, Šmarje, Ravne, Dekani, Portorož, Sečovlje, Korte, Boršt, Marezige, Osp, Koper, Krkavče, Sveti Antun, Pobegi Piran, Vanganel te Bertoki). Bili su to nastupi na trgovima i pozornicama kulturnih i omladinskih domova, a osim nastupajućih na svečanom otvaranju, kao gosti su nastupili i mladi, članovi kulturnih društava iz Preloga zatim folklor iz Nedelišća, Čakovca, Zagreba, Virovitice, Ivanić Grada, Krapine te Krapinskih Toplica.

Zadnji dan Festivala održan je 20 lipnja na velikom trgu u Kopru. Stizali su ljudi sa svih strana iz Istre, Slovenskog primorja te ostalih krajeva Hrvatske i Slovenije. Došli su da vide ovu veliku omladinsku manifestaciju, koja se pretvorila u sveopću narodnu manifestaciju. Stanovnici Kopra i Koperštine su se spremali da dočekaju velik broj posjetilaca koji su stizali kamionima, autobusima te brodovima. Na toj manifestaciji, kojoj je prisustvovalo preko 30 hiljada gledalaca, prisustvovali su Miha Marinko, sekretar CK SK Slovenije, Nikola Sekulić, potpredsjednik Sabora RH, Miloško Drulović, sekretar CK narodne omladine Jugoslavije te Miloš Stamatović, komandant Vojne uprave JNA. Svečanost je otvorio Tine Remškar, predstavnik narodne omladine Slovenije, koji je u svom govoru istakao *da je ova velika kulturna manifestacija imala i veliki politički karakter. Ovaj je Festival bio velika*

manifestacija bratstva i jedinstva hrvatske i slovenske omladine, koja je kroz 7 dana na terenima kotara Koper i kotara Buja prikazivala kulturno umjetnička dostignuća svojih društava. Nakon svečanog dijela otvaranja Festivala, prepun trg znatizeljnih i razdraganih posjetilaca pratio je nastupe gostujućih društava.

Kao gosti Festivala velik aplauz su dobili članovi tamburaških orkestara Koruških Slovenaca iz Austrije te pripadnici Zajednice Talijana iz Trsta. Osim njih nastupili su pjevački zborovi Svoboda iz Kopra, Tone Tomšić iz Ljubljane te zbor OKUDa Joža Vlahović iz Zagreba. Međutim, najimpozantnija i najefektnija slika priredbe, koja je zatalasala prisutne, bio je nastup pjevačkog zbora koji je bio sastavljen od oko hiljadu pjevača. Kada su se iz hiljadu mladih grudi omladine hrvatske i Slovenije trgom zaorila pjesma *Tito, naša svjetla bojna slavo* grmilo je trgom i pronosila gotovo cijelim Koprom.

Veselo je bilo i popodne prigodom održavanja festivalske jedriličarske regate te na motorističkim trkama i aeromitingu.

Festival je veličanstveno završio. Bila je to slika kulturnog napretka hrvatske i slovenske omladine, jednom riječju bio je to događaj koji se nikada neće zaboraviti.

Prvi Festival omladine Hrvatske i Slovenije, ostat će u trajnom sjećanju svih ljudi u kotarevima Buja i Kopra. Isto tako, ostat će i u sjećanju svih onih hiljadu i hiljadu omladinaca i omladinki koji su kroz dane održavanja Festivala dali oduška svojoj radosti i koji su sve učinili da Festival zaista bude ono što su svi željeli. Slobodno se može konstatirati da je to bila jedna od najvećih manifestacija ove vrste koja je u to vrijeme bila održana, pa slobodno mogu reći, na prostoru ondašnje države. Stoga su organizatori s pravom bili ponosni, na ono, odnosno Festival, koji se održavao u njihovom kraju. Na Festivalu je omladina iz raznih krajeva dviju susjednih Republika, a bila je to omladina iz gradova i sela, radnička i studentska, koja je imala priliku da se još više zbliži i ponovno dokaže svima da je u to vrijeme naša omladina kao i svi naši narodi bila jedinstvena.

Kroz sedam dana, koliko je trajao Festival, izvedeno je preko 100 priredbi u kojima je učestvovalo 56 kulturno umjetničkih društava sa preko 4 hiljade izvođača. Sve te priredbe, bilo kulturne ili sportske, gledalo je preko 50 hiljada gledalaca. Festival je prenio u sela i gradove, među ljude Bujštine i Koparštine pjesmu i ples, što je prisutna publika s oduševljenjem prihvatila. On je inicirao poticaj među stanovništvom ta dva kotara za još brži i aktivniji kulturno-umjetnički i prosvjetni rad u društvima, rad na prosvjetnom polju, s druge strane, bila je to snažna manifestacija ogromnog kulturnog napretka omladine dviju susjednih Republika, odnosno Hrvatske i Slovenije, koja se kroz Festival još više zbližila i upoznala sa omladinom dvaju kotara.

Korištena literatura:

Dobrić, Bruno (1993). Društvo „Čitaonica“ u Puli, Ur: Bruno Dobrić, *Hrvatska čitaonička društva u Istri*, Pazin, IKD J. Dobrila.

- Jurca, Leopold (1978). *Moja leta v Istri pod fašizmom*. Ljubljana, Tiskarna Kresija.
- Koren, Marija (2017). Čiči, Ur: Leda Dobrinja, *Slovensko staroselstvo v Istri 2*. Koper, KD Beseda Slovenske Istre.
- Milanović, Božo (1976). *Moje uspomene 1900-1976*. Pazin, IKD Sv. Ć. i Metoda.
- Ostojić, Branislav (2008), *Glazba Kaštelir Labinci*. Poreč, Inart.
- Prosen, Ljubo. (1954a). 13. VI – 20. VI, *Festival omladine Slovenije i Hrvatske, velika ovogodišnja kulturna manifestacija*. Hrvatski glas, organ Socijalističkog saveza radnog naroda Kotara Buje, godina VII, br. 252 (15.05.1954), Umag: Tisak „Tipografija“, str. 4
<https://www.gku-bcu.hr/glas/> [vidi 1954, strana 120]
- Prosen, Ljubo. (1954b). *Festival. Snažna manifestacija naše kulture*. Hrvatski glas, organ Socijalističkog saveza radnog naroda Kotara Buje, godina VII, br. 257 (19.06.1954), Umag: Tisak „Tipografija“, str. 1
<https://www.gku-bcu.hr/glas/> [vidi 1954, strana 147]
- Strčić, Petar (1971). *Prvi tabor Hrvata*. Rijeka, IC Matica Hrvatska.

SUMMARY

YOUTH FESTIVAL OF CROATIA AND SLOVENIA

MA Branislav Ostojić

The youth Festival of the former republics of Croatia and Slovenia, held in 1954, was the largest post-war cultural and sports event held in Istria. It was held for seven days, in the Croatian town of Buje and Slovenian town of Koper, and featured young people who presented the cultural heritage of their regions through their programs. During the seven days of the Festival, over 100 performances were performed in which 56 cultural and sports associations participated with around 4.000 performers. All these programs were followed by over 50 thousand viewers. The goal of the Festival was for the youth to get to know each other, get closer, socialize and to encourage the population of the Croatian and Slovenian part of Istria to even faster and more active post-war cultural, artistic and educational work, and was a great manifestation of the cultural and sports progress of the youth. In the paper, all accompanying contents that were held in the territory of Buje and Koper, as well as the rich program of the Youth Festival itself, were investigated and listed.

Key words: festival, Istra, youth, concerts, sport.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

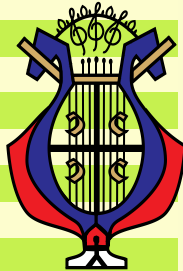
Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 4 :
зборник радова са научног скупа одржаног 15-17. децембра
2022. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2023 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 285 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

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 978-99976-902-9-6

1. Дани Војина Комадине (4 ; 2022 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 139474433



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