

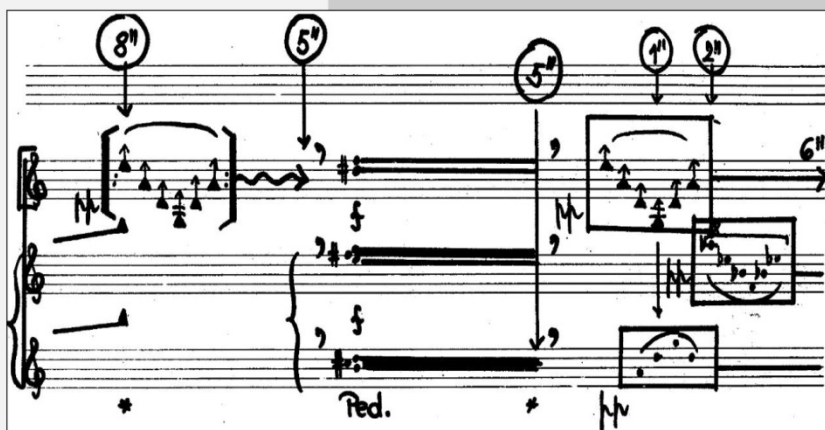


УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 5

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 13–16. децембра 2023. године



Источно Сарајево, 2024.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



***САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО
У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 5***

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 13–16. децембра 2023. године

Источно Сарајево, 2024.

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 Богдан Ђаковић, ред. проф,
Академија уметности Универзитет у Новом Саду, Србија
- др Биљана Горунковић, ред. проф.
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија

- мр Милош Заткалик, ред. проф,
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- мр Зоран Комадина, ред. проф.
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевцу, Србија*
- ддр Весна Ивков, ванр. проф.
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија
- др Слободан Кодела, ред. проф.
*Факултет уметности Универзитета у Приштини са
Привременим седиштем у Косовској Митровици, Србија*
- др Зоран Божанић, ванр. проф,
*Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у
Београду, Србија*
- др Катја Пуповац, ванр. проф,
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевцу, Србија*
- др Невена Вујошевић, доцент,
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевцу, Србија*
- др Владимир Трмчић, доцент,
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевцу, Србија*
- мр Урош Степановић, ванр. проф,
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у
Крагујевцу, Србија*
- Др Саша Шољевић, ванр. проф,
*Православни богословски факултет Св. Василија Острошког,
Фоча, Република Српска, Босна и Херцеговина*
- др Ранђел Стошић, професор
*Академија струковних студија Јужна Србија, Лесковац,
Одсек – Висока школа за васпитаче Бујановац, 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*

мр Невена Теклић, ред. проф.

*Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву,
Република Српска, Босна и Херцеговина*

мр Клаудија Кркотић, ред. проф.

*Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву,
Република Српска, Босна и Херцеговина*

др Радован Радић, ванр. проф.

*Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву,
Република Српска, Босна и Херцеговина*

мр Биљана Штака, ванр. проф.

*Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву,
Република Српска, Босна и Херцеговина*

мр Ивана Церовић, доцент,

*Музичка академија Универзитета у Источно Сарајеву,
Република Српска, Босна и Херцеговина*

Дизајн корица

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Штампа

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Тираж

100

Источно Сарајево, 2024.

ISBN: 978-99976-064-2-6

COBISS.RS-ID: 141842433

**Спонзори манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2023* и
V Научног скупа *Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву***

Министарство цивилних послова Босне и Херцеговине
Министарство просвјете и културе Републике Српске
Град Источно Сарајево
СОКОЈ, Организација музичких аутора Србије

Партнер манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2023:*

Асоцијација за његовање академске музике „Нови Звук“

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

Гордана Каран

Могући путеви разумевања
музичког наратива Војина Комадине.
Solfeggio – од појма до музичке дисциплине

3

МУЗИКОЛОГИЈА

Ефимова Наталья Ильинична/

Матвеева Алина Игоревна

Общественные организации императорской России:
Дальний восток в сетевом проекте
продвижения академической музыки

17

Келле Валида Махмудовна

Без Сергея Рахманинова XX век был бы иным

29

Асташев Дмитрий Анатольевич

Русская вокальная школа XIX в.:
Российско-Итальянские связи

37

Игор Зиројевић

Аниксандари и њихова адаптација
на црквенословенски језик
у Хиландарском рукопису Chil. 309

47

Радован Радић

Вријеме и околности настанка
Дамаскиновог октоиха (осмогласника)

73

Тарасова Елена Геннадьевна

Morceau de Fantaisie "Delmo".
К вопросу названия пьесы С.В. Рахманинова

99

Саша Шољевић

Енрико Јосиф - музички стваралац и теолог

111

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

Ивана Церовић, Пеђа Харт

Рефлексије барока у сонатама Војина Комадине
насталим 70-их година XX вијека

133

Gordana Grujić
Dodekafonija Ernsta Kreneka:
Dvanaest kratkih klavirskih komada Op. 83 147

Сњежана Ђукић-Чамур
Између идеолошко-политичког
и индивидуалног стваралачког чина:
Кантата *Искре* (1973) Војина Комадине 157

Биљана Штака
Однос савременог и традиционалног
у *Concertu grossu* Оп. 45 а Дејана Деспиха 173

Ковалев Андрей Борисович
«Запечатленный ангел»
Р. К. Щедрина и Н. С. Лескова:
Литургические параллели 189

Стефан Којић
Изворни напев као инспирација
у стварању Седме и анализа руковети
Пјесме Јање Чичак Војина Комадине 205

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Душан Ерак
Темпо у примјерима у приручничкој литератури
за солфеђо у босанскохерцеговачким
основним музичким школама 223

МУЗИКА СВИЈЕТА (WORLD MUSIC)

Miradet Zulić
Četrdeset godina postojanja i rada
grupe *Bajaga i instruktori* 243

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

МОГУЋИ ПУТЕВИ РАЗУМЕВАЊА МУЗИЧКОГ НАРАТИВА ВОЈИНА КОМАДИНЕ. *SOLFEGGIO* – ОД ПОЈМА ДО МУЗИЧКЕ ДИСЦИПЛИНЕ

Др Гордана Каран

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за солфеђо и музичку педагогију

E-mail: karan.gordana@gmail.com

УДК: 781.1:784.9

Пленарно предавање

Сажетак: Сложеност и дубина музичког израза Војина Комадине која сеже од дубоко традиционалног у најширем контексту тог израза, све до „савремених“, постмодерних, авангардних, плуралних..., стилских формула музике 20. века, изазов су за сваког извођача или интерпретатора његовог музичког опуса. Палету звука градио је од крика до кантилене, од ганге до арије, од народног тонског низа до алеаторике, од равномерне пулсације до сложене полиритмије, од камења и гусле до симфонијског оркестра са солистом... Његова комплексност читава се и преко оригиналних, неретко и сложених музичких записа. Када се овоме дода и висок степен одговорности које поставља давањем личне музичке слободе извођачу/интерпретатору и то унутар његових музичких мисли и осећања..., логичан закључак је да и сама идеја да се изведе композиција Војина Комадине не дозвољава пуко читање нотног записа, те и свирање или певање његовог музичког текста без дубљег промишљања. Једноставно, то није могуће. Од раних радова па све до композиција из периода његовог зрелог опуса, творба (извођење, тумачење и интерпретација) његових дела бескопромисно захтева суштинско разумевање комплетне музичке садржине. У основи тога је расплет преплета мноштва параметара музике којима се он служи и помоћу којих гради и исказује своје музичке мисли. Правилан третман, а неретко и дешифровање параметара музике које Војин Комадина користи и ставља у службу сложених порука слушаоцу, премиса је за детектовање његовог музичког језика са свим елементима/параметрима који га творе и то у оквиру макро и микро комплекса. То подразумева ход стазама који се рачвају и деле да би се на послетку слиле у заокружен музички израз. Један од могућих путева је и детерминисање начина читања нотног записа и нотног текста помоћу елемената и техника *Solfeggio*-а као музичке дисциплине. Ово подразумева и активно коришћење стечене функционалне музичке писмености која је (из)грађена дуготрајним и систематичним учењем музике на наставном предмету Солфеђо у оквиру системског музичког образовања и дубоко уткана у знање музичке уметности. Овај текст би благим снопом трабало да осветли још један могући пут читања музичких текстова Војина Комадине солфеђирањем по издвојеним параметрима музике, а у служби је извођења те и изградње интерпретације његових дела визуелним, аудитивним као и аналитичким, синтетичким, дакле теоретским (не и теоријским)..., приступима, а по идеји, поруци и особености аутора.

Кључне ријечи: Војин Комадина, музичка садржина, солфеђо, музичка писменост, интерпретација

Полисемичност (грч. πολυσημία, од стгрч. πολύ - „више”; стгрч. σῆμα [sêma] – „знак”) речи **солфеђо** (ит. *Solfeggio*, фр. *Solfège*, нем. *Solfeggio*, рус. *Сольфеджио*), осим њене вишезначности – имена наставног предмета, наставне дисциплине и музичке дисциплине – указује на више различитих својстава те лексеме. Основна и најчешће коришћена именује *наставни предмет* у основним, средњим музичким школама и факултетима музичке уметности у Србији, земљама региона, као и појединим земљама у Европи. Кроз музичко-педагошке садржаје који су прописани *Плановима и програмима рада*, зацртани су циљеви Солфеђа као наставног предмета који су вишеслојни и између осталог обухватају:

- развијено музичко мишљење / разумевање музичке садржине;
- високо развијен мелодијски и хармонски музички слух;
- развијене компоненте музикалности;
- развијена музичка меморија;
- вештина превођења нотног записа, нотне слике и музичких симбола у звук / стечена способност тачног и течног извођења нотног записа било да је реч о аналитичком приступу нотном тексту или вештини извођења нотног текста *a prima vista*;
- вештина превођења звука у нотни запис;
- стечена способност креирања својствене интерпретације музичког дела / инструктивног мелодијског примера или примера из музичке литературе (цитираног или адаптираног на основу музичког цитата) који се изводи гласом, односно певањем именованем тонова...

Испунити наведене циљеве кроз системско музичко школовање значи изградити и поседовати функционалну музичку писменост у најширем контексту овог идиома.

Израз солфеђо, осим што именује наставни предмет, дефинише и **наставну дисциплину** као грану музичке педагогије. Задатак солфеђа као наставне дисциплине на први помен се везује за певање из нотног текста именованем тонова и музички диктат. Но, он је значајно сложенији, те знању и вештинама разумевања, извођења, памћења и записивања музике претходи дуготрајан процес рада, између осталог на:

- тумачењу и дефинисању појмова, појава и законитости музике;
- поставци звука, односно трајног усађивања звучних представа из области мелодике и ритма;
- повезивању звука са нотним записом и нотног записа са звуком;
- формирању свести о функционалној одређености или деловању тонова, што је повезано са познавањем формула музичких система – било да је реч о тоналитету у класичном дур-мол систему или свим осталим тонским системима, почев од модалности и пентатонике, преко народних тоналних низова и система, до успостављених тонских односа који карактеришу музику 20. и 21. века....

Узлазни развојни пут солфеђа као **наставног предмета и наставне дисциплине** резултирао је значајном квантитативном и квалитативном сложености области, елемената и техника рада који је творе, као и њиховом узајамношћу. Сложеност се, пре свега, огледа у перманентном прожимању три области – мелодике, ритма и теорије музике које су међусобно у природној симбиотичкој вези, као и у већем броју метода, приступа, елемената и техника рада, извођачких медија, те и неминовних корелација са осталим наставним предметима, односно музичким дисциплинама (хармонија, контрапункт, музички облици, познавање музичких стилова и тако даље).

Савладано и усвојено знање као и вештине стечене на наставном предмету солфеђо творе га као **музичку дисциплину** која, пре свега, омогућава способност такозваног „солфеђирања” при читању, схватању и памћењу нотног текста. Реч је о умешности повезивања и коришћења бројних интерактивних и узрочно-последичних музичких компоненти у процесима које претходе припреми извођења, као и самој интерпретацији музичког дела.

Постизање експлоративног циља овог рада – сагледавање солфеђа као музичке дисциплине која је у функцији декодирања и дешифровања музичког дела – овде као студија случаја – особеног музичког израза Војина Комадине, пре свега је могуће увидом у узроке и последице специфичности извођаштва на одређеном музичком инструменту или људским гласом. Низ премиса утичу на специфичност: тип и степен развијености одређених музичких способности извођача условљених талентом; квалитетом усвојеног знања и вештина кроз музичко школовање; разумевањем и организацијом музичке садржине дела које се изводи; способношћу виђења и схватања нотног записа коришћењем елемената и техника рада који су научени на настави солфеђа, те њиховим суштинским смислом и вредновањем; узрочном повезаношћу и кохеренцијом, те систематизацијом и поменутом интеракцијом са осталим музичким дисциплинама, као и техничком спретношћу извођача композиције која се изводи.

С друге стране, солфеђо као музичка дисциплина третира визуелни аудитивни, аналитички и извођачки аспект музике. Свеобухватно ови аспекти су у служби схватања суштинских порука композитора које су исказане нотним записом, музичким симболима или нотном сликом. Ово подразумева активацију мисоних, моторних и аудитивних вештина. Неколико од људских можданих области нису визуелне, већ аудиторне и моторне, сугеришући да је виђење способност смисаоног груписања нотног записа, довољно да поставке широку мрежу можданих области које су специјализоване вишеструким искуством учења да се нотни запис преведе у музику. Музичари су извежбани у извођењу сложених физичких и менталних операција као што је превођење визуелно

представљених музичких симбола у сложен, секвенцијални покрет прстију; меморисање дугих музичких фраза; идентификације тонова без помоћи референтне висине тона, те и импровизације. Свирање музичког инструмента захтева симултану интеграцију вишеначинске чулне и моторне информације са вишеначинским чулним механизмом повратне информације за праћење извођења. Ови психофизички феномени делују на репродукцију музичког текста, претходно виђеног и схваћеног. Репродукција може бити аудитивна и визуелна. Аудитивна представља „чување“ музичког тока у себи пре саме репродукције (певања или свирања), док се визуелна репродукција везује за читање и записивање музике. Обе активности су повезане са когитивним процесима: перцепцијом, рецепцијом, спознајом, учењем и памћењем, моторичким активностима, способности доживљаја музике и преноса емоција, чему ћемо придодати и комуниколошке вештине које омогућавају складно деловање унутар групе (камерног ансамбла и оркестра).

Интерпретација подразумева виши уметнички ниво од извођења музичког дела и условљена је тачним и течним репродуковањем нотног записа. То у многоме зависи од степена знања музичке уметности у најширем могућем контексту, као и вештине, искуства и сензибилитета интерпретатора, односно – од раније поменуте функционалне музичке писмености. У директној зависности од тога интерпретација се осмишљава и креира дубљим истраживањем музичког текста, а свеукупно би требало да резултира проналажењем модалитета за аудитивно преношење начина на који интерпретатор разуме и чује композиторову мисао. Схватајући особене поруке интерпретатора слушаоц ће га, свесно или не, „провући кроз сопствени филтер“ разумевања и доживљаја музичког дела. На тај начин гради се не само интеракција између аутора, извођача и слушаоца, онако како би се у комуникацијском маниру градила интеракција пошилиалац (аутор) → порука (интерпретација композиције) → прималац (слушаоц), већ се гради и бескрајан ланац музичких искустава.

Ипак, потребно је поново нагласити – *vis major* интерпретације је поштовање нотног записа и поштовање простора које је уокврено границама композиторовог музичког наратива.

Имајући то у виду, извођачки аспект подразумева кретање чији је смер и редослед:

Читање нотног записа → → →

Схватање музичке садржине → → →

Памћење музичког текста → → →

Изградња особене интерпретације музичког дела → → →

Свирање или певање музичког дела

Ово указује да је интерпретација условљена познавањем свих параметара музике, односно свих елемената звука који су заслужни за сложене процесе који се одвијају у морфологији музичког текста. Навешћемо основне: музички стил, карактер дела, темпо, ритам (мера,

метар, пулс, метрика, ритмичка окосница, ритмичке врсте, карактеристичне ритмичке фигуре и групе и тако даље), облик (целина, одсеци, груписање музичког материјала, понављање музичког материјала – имитација, секвенца, секвентно понављање, контрасти...), даље параметри су: тонална основа/тонални низ/тоналитет, мелодијска линија, хармонски језик, артикулација, динамика и динамичко нијансирање, орнаментика, тембр... Све параметре могуће је исказати музичким симболима, односно музичком ортографијом.

Дефиниција стила у музичкој уметности, који је овде првонаведен параметар, колико год била уоквирена, код композитора који храбро стварају своја дела користећи велику меру личне слободе у изразу, постаје компликована за стављање у стандардне оквире. И поред десетина аналитичких и научних текстова посвећених дефинисању стила Војина Комадине он, чини се, остаје упитан. Потребно је сагледавати га са још више аспеката да би децидирана констатација евентуално била могућа, ако је то уопште и потребно. У чланку „Композиторско стилске мијене у опусу Војина Комадине. Нацрт за естетику стварања“ Ивана Чаловића који тумачи речи аутора наведено је да „Комадинин стил чини управо то што се он не придржава дословно ничега.“ (Čavlović, 2020: 3) Ово је слика вишеслојности израза композитора који је у различитим музиколошким и теоријском чланцима и студијама окарактерисан као: традиционалан, савремен, модеран, постмодеран, плуралан, авангардан, неокласичан, неоромантичан и тако даље. Све то у зависности од тога које је његово дело или чак који је сегмент његове композиције предмет промишљања. А као да све те одреднице имају и свој деманти. На пример, по речима цитираног аутора, Ивана Чаловића „Комадина се није изградио као авангардни композитор мада је словио као такав, већ је `авангардну технику` користио као потенцирање модернитета у неокласичном опусу“. (Čavlović, 2020: 7) И као повратак у време, Комадина је дао одговор на то много година раније у оквиру једног интервјуа:

„Ја нисам никада робовао једном стилу, једном уметничком ставу, једном мишљењу што данас може водити само у стваралачку склеротичност. То би отприлике значило: усвојили смо те и те године тај и тај стил којег се требамо придржавати читав живот. Мој кредо је велика отвореност према свему, као што се друштво мења, мењам се и ја и то из дела у дело, наравно не у скоковима, мада понекад и тога има. Не мењам се због спољњег света него промену тражи и моје унутрашње биће. Ако би поставили моја дела један поред другог, многа би негирала једно друго. Период од 1952. био је национално усмерен у стилу посткорсаковском, око Христића, Барановића, био је негиран неокласицизам у кога се увлачило национално из последњег периода студија Клавијским концертном и

Синфониетом, након чега долази нагли скок преко Микросоната и Микрокантата из 1965, након чега долази алеаторика, препарирање клавира, негирање форме, да би онда дошао један Ноктурно са мелодијом. У једном периоду негирам мелодију, акордски склоп после чега се појави мелодија и чисти звук итд. Отвореност, знатижеља и потреба за кретањем су моји стваралачки потицаји. Нисам затворен у свом свету ни као композитор ни као човек“.

Интервју, 15. VI. 1984. године. Преузето од Иван Чаловић, *Композиторско стилске мијене у опусу Војина Комадине. Нацрт за естетику стварања*. (Ћавловић, 2020: 8)

И поставља се питање – како изградити интерпретацију музике Војина Комдине ако његов музички стил није децидирано дефинисан? Одговор је – на извођачу је да својом функционалном музичком писменошћу проникне у поруку композитора и изнађе адекватан израз. Ту могућност даје детекција и разумевање збира параметара музике којима Комадина гради своје дело. Овде није реч само о визуелној перцепцији појединачних тонова већ и о визуелној перцепцији тоналних, ритмичких, хармонских, полифоних и осталих релација у нотном тексту као и о виђењу и препознавању фразе и њене градивне структуре. Процес изградње звучних представа се може одвијати ходом од целине ка детаљу, а када се детаљ обради и утврди, он се поново укључује у целину перцепцијом и рецепцијом поменутих тоналних, ритмичких, хармонских, полифоних и свих осталих релација, дакле перцепцијом и рецепцијом звука.

Ово делује као сложен задатак. Но, вишегодишњим перманентним радом, применом осмишљених и методички проверених техника у настави солфеђа, ови сложени процеси би требало да су увежбани и доведени до аутоматизма.

У случају да су технике солфеђа као музичке дисциплине усвојене, у процесу припреме и изградње интерпретације дела, **техника ритмичког читања нотног записа именованем тонова** (техника *парлато*) је један од базичних кључева успеха. Она није само у функцији сагледавања висине тонова, метричке и ритмичке компоненте нотног записа и нотног текста, већ је свеобухватна могућа припрема композиције за извођење. Изговором нотног записа, односно симбола којима Војин Комадина бележи жељени звук могуће је стићи кратицом до циља и то читањем нотног записа „говорним“ или „певаним“ изразом именованем тонова. Условљено физиологијом људског гласа „говорни“ парлато омогућава артикулациону прецизност и изражајност, док певани пружа могућност прецизног извођења ритма, односно могућност израза дужих нотних вредности (што је немогуће постићи говорном техником). Парлато омогућава визуелно сагледавање свих записаних параметара музике, макро и микро структуре композиције као и фактуре. Као добробит има значајно скраћивање времена које је потребно да би се нотни запис /

нотна слика прочитао, разумео и превео у извођење или интерпретацију, односно даје могућност сагледавања спреге свих параметара музике који творе дато музичко дело.

Овде ће функционалност употребе ритмичког читања нотног записа именованем тонова бити приказано на музичкој минијатури *Дипле*¹ за флауту соло Војина Комадине, компонованој 1980. године. Из његовог богатог опуса одабрано је ово дело због унутарње – морфолошке сложености и оригиналности израза специфичним тембром као и дубине деловања које су постигнуте јасним обликом у макро формалној перспективи као и транспарентном фактуром.²

¹ Дипле или Ћурлика (грч. *díplōos*: дупли) је народни дувачки музички инструмент Босне и Херцеговине, Црне Горе и Хрватске. Гради се од дрвета, са дуплом свиралом која даје могућност да се свира монофоно, а и полифоно. Дипле се граде у различитим облицима: као једноцевна свирала (диплице), као двоцевне дипле и као дипле са мехом, што инструмент преводи у врсту гајди. На сваку цев је утакнута такозвана глава, која има по један писак са еластичним ударним језичком. На главу је понекад насађена и левкаста, изрезбарена цев кућао који служи као складиште за ваздух. Фактура дела наводи да је Војин Комадина имао у виду двоцевне дипле код којих су у једном комаду дрвета врућим гвожђем бушене две цеви.

² Дело Војина Комадине *Дипле* овде је наведено уз дозволу носиоца ауторског права.

DIPLE

VOJIN KOMADINA
1980.

Flute *Andante pastorale*

7

12

18

22

24

27

32

36

41

46

50

Порука наслова дела Војина Комадине је потпуно јасна, компонована је за флауту на начин дипле. Једна од основних музичких параметара – *мелодија*, овде посебно поцртава својство флауте да се на њој изведе широка мелодијска линија која би, да има литерарног текста, савим сигурно ушла у жанр како је навео аутор – пасторалне песме.

Vojin Komadina

Andante pastorale ♩ = 65

Flute

mf *f*

p

Звук флауте „на начин дипле“ посебно у једном делу ове композиције симулиран је коришћењем технике свирања *flatercunge* или фрулато, као врста тремола (тако је и записано, партитурни ред број 12) где она производи непрекидан тон дужег трајања који има свој одзвук, чиме ствара двоглас својствен дипли. Двоглас доринноси стварању још једног параметра музике – *тембра*.

Познато је да се фраза, као основни *облик* исказа музичке мисли, препознаје детектовањем каденци у најширем контексту тог израза. Па тако, осим уобичајеног значења да је каденца крај тока музичке мисли, да је и тренутак спуштање гласа на завршетку песме, завршетак следа акорда, односно мелодијски и хармонски покрет којима се заокружује музичка целина, треба имати у виду да је етимолошки термин каденца потекао из италијанског језика од речи *cadenza*, што значи одмор. Овде су фразе јасно исказане, онако како је то природно и у говору и оивичене су коронама. Извођачу је дата прилика да уобличи музичку реченицу/фразу као и време за „одмор“, за дубоки дах и припрему почетка изговора следеће композиторове, а и своје мисли.

Метрику као параметар музике која се везује за *ритам*, а која се у класичним музичким записима визуелно одређује врстом такта и тактним цртама, Војин Комадина третира на више начина, али увек у њеном суштинском значењу – као унутарњи пулс музичког тока. Често је бележи врстом такта на почетку композиције, а касније у појединим деловима и низом промена такта. Он смењује дводел и тродел, а неретко и јединице бројања. Тиме унутар формалних целина композиције мења и почетни темпо, а често и карактер. Но, у великом броју композиција његовог опуса тога и нема већ је метрика условљена равномерном пулсацијом у временском континууму означеном секундама. У минијатури *Дипле*, нема ни мере ни метра ни тактних црта као ни означене временске оивичености. Постоји само извајан музички ток. На интерпретатору је да одреди како ће замислити меру и шта ће му бити музички метар. Искусствено, на начин солфеђа као музичке дисциплине,

та мера је овде четвртина, што потврђује и редакција овог нотног записа, имајући у виду бројеве на почецима редова нотног система.

Откуцавање замишљених четвртина као јединице бројања унутар фраза је јасно видљиво аналитичким поступком. Но, могуће је и пожељно спознати га иманентним слухом и то захваљујући способности извођача да одржава равномерну пулсацију.

Но, ритам, као параметар музике овде отвара још једну проблематику. Прецизност извођења нотних вредности које су у групама од три (овде исписаних) шеснаестина после претходно саслушане групе која се поистовећује са великом триолом, није само у одбројавању и тачном извођењу. Она је и у служби много суптилније поруке јер уситњавањем нотних вредности Војин Комадина постиже убрзавање мелодијске линије без ачелеранда (*accelerando*), а све у служби драматургије, односно кулминације овог дела (партитурни ред означен као 24).

Динамизам твори и украшавање дугачких тонова, својеврсна групета (ital. *gruppetto*) сачињена од две до седам брзих нотних вредности. Оне се изводе равномерно или, симболима означено – од бржих тонова ка споријим. Сагледавајући музичку целину, *украци*, као параметар музике, овде су међу доминантнијим, а у складу са маниром свирања дипли.

Облик ове композиције овде је окарактерисан као музичка минијатура. Поменута фактура овог дела делује једноставно, но ако се обрати пажња на још један од музичких параметара – *динанику* и *динамичко нијасирање* које је јасно обележено, извођач пред собом има сложен задатак, од градуирања и нијансирања *piana* (партитурни ред означен бројем 18), до смене *piano* и *forte* динамике у смислу ехо ефекта (партитурни ред означен бројем 27). Када се томе дода нивелисање *piana* и *pianissimo*-а (партитурни ред означен бројем 41) јасно је да је реч о исказу суптилних емоција музичком динамиком.

И питање је да ли је Комадина случајно одлучио да висине тонова буду искључиво снижене, са понеком разрешилицом као повратак у основни тон. Вероватно не. Дипле и флаута нису темперовани музички инструменти. Снижени тонови, у нашем музичком коду формираном на тонском дур мол систему, смештени су у улоге својеврсних септима и тиме творе тамнију боју звука. *Тембр*, као један од параметара музике, често је подразумеван, али на овом примеру је јасно исказано колико и како је значајан. Овде он доприноси сливању звука два музичка инструмента у једно, не само уз помоћ мелодијске линије, ритма, динамике, ефекта..., већ и бојом звука коју открива и изводи солиста на флаути.

Садржина композиције *Дипле*, смештена је на једној страни нотног текста. Трајање чији је карактер *Andante pastorale* (у дословном преводу „на начин лаганог хода и пасторално“) је нешто дуже од 4 минута, но у циљу начина на који се стиже до разумевања музичке садржине у овој краткој анализи поменти су: музички стил, мелодија, карактер, облик (целина и фразе), темпо, ритам, мелодијска линија, орнаментика, звучни

ефекти својствени одређеном музичком инструменту, динамика и динамичко нијансирање, тембр као и нотни запис свих њих. Све ово је у служби исправног читања композиторовог записа и интрепретације његове поруке. Но, овде се низ не зауставља. Промисљени аутори велике вештине преношења емоција и доживљаја звуком, попут Војина Комадине, имају, као овде – јасне поруке пренесене параметрима музике, но сасвим сигурно има и оних скривених дубоко у срж музике – у њену морфолошку структуру. То је својеврсни музички универзум у којег је могуће дубље и дубље зарађати, чини се до басконачности. Ако нас кроз непрегледно пространство музике нешто води стазама сазнања, то су сасвим сигурно музички параметри које је композитор уткао у своје дело. Када их спознамо, они светле пут на почетак – на целину и суштину тог музичког дела.

А суштина поруке овог излагања је – ход до интерпретације музичког дела чине кораци којима нас од малена учи солфеђо као наставни предмет и наставна дисциплина. Реч је о вишегодишњем музичкообразовном процесу чији би резултат трабало да буде функционална музичка писменост извођача / интерпретатора музике. Све то је предуслов за усвајање ширег оквира – солфеђа као музичке дисциплине која омогућава разумевање музичке садржине и музичког текста као два базична предуслова за креирање интерпретације музичког дела.

Литература:

- Čavlović, Ivan. (2020). *Kompozitorsko-stilske mijene u opusu Vojina Komadine. Nacrt za estetiku stvaranja*. Савремено и традиционално у музичком стваралаштву I. Зборник радова са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву.
- Komadina, Vojin. (1980). *Diple*.

SUMMARY

POSSIBLE WAYS OF UNDERSTANDING VOJIN KOMADINA'S MUSICAL NARRATIVE. SOLFEGGIO - FROM TERM TO MUSICAL DISCIPLINE

PhD Gordana Karan

The complexity and depth of Vojin Komadina's musical expression, which ranges from deeply traditional in the broadest context of that expression, all the way to "modern", postmodern, avant-garde, plural..., stylistic formulas of 20th century music, are a challenge for every performer or interpreter of his musical opus. He built a palette of sounds from scream to cantilena, from ganga to aria, from folk tonal sequence to aleatorics, from even pulsations to complex polyrhythms, from stones

and fiddle to a symphony orchestra with a soloist... His complexity can also be read through original, often complex musical scores. When one adds to this the high degree of responsibility that he places by giving personal musical freedom to the performer/interpreter within his musical thoughts and feelings..., the logical conclusion is that the very idea of performing a composition by Vojin Komadina does not allow for mere reading of the sheet music, and playing or singing his musical text without thinking it through. It's simply not possible. From the early works to the compositions from the period of his mature oeuvre, the creation (performance, interpretation) of his works uncompromisingly demands an essential understanding of the complete musical content. At the basis of this is the unraveling of the interweaving of the many parameters of music that he uses and with which he builds and expresses his musical thoughts. Correct treatment, and often deciphering the parameters of the music that Vojin Komadina uses and puts at the service of complex messages to the listener, is the premise for detecting his musical language with all the elements/parameters that make it up within the macro and micro complex. It means walking along paths that divide in order to eventually merge into a rounded musical expression. One of the possible ways is to determine the way of reading musical notation and musical text using the elements and techniques of Solfeggio as a musical discipline. This implies the active use of the acquired functional musical literacy, which is (built) through long-term and systematic learning of music in the subject Solfeggio as part of systematic music education and deeply woven into the knowledge of musical art. This text should shed light on another possible way of reading Vojin Komada's musical texts by solfeggio according to the selected parameters of the music, and it is in the service of performing and constructing the interpretation of his works with visual, auditory as well as analytical, synthetic, therefore theoretical, approaches, which are in accordance with the idea, message and personality of the author.

Key words: Vojin Komadina, musical content, solfeggio, musical literacy, interpretation

МУЗИКОЛОГИЈА

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ: ДАЛЬНИЙ ВОСТОК В СЕТЕВОМ ПРОЕКТЕ ПРОДВИЖЕНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Ефимова Наталья Ильинична
Матвеева Алина Игоревна
Академия хорового искусства
имени В.С. Попова (Москва, Россия)
e-mail: prorektor_axu@mail.ru
krapiva_alina@list.ru

УДК: 930:85:78

Оригиналлан научни чланак

Резюме доклада: Статья посвящена истории двух общественных организаций императорской России второй половины XIX века, деятельность которых обеспечила эффективное продвижение на всей территории страны, национального проекта, направленного на популяризацию европейской музыки. Фокус изучения дореволюционных достижений, которые в силу большевистской идеологии часто изымались из исторического контекста в советское время, сосредоточен на деятельности Императорского Русского Музыкального Общества (1859) и Общества народных чтений (1876). Их уникальный исторический опыт музыкального просвещения нации, осмысленный в парадигме созидательной деятельности вне границ противопоставляющих прошлое-настоящее-будущее, открывает путь в новое ценностно-смысловое пространство, которое присуще культуре креативного типа. В парадигме сегодняшнего дня он воспринимается как индикатор способности современной России к полноценному осмыслению сложившейся тогда ценностно-смысловой системы, заложившей прочные основания для эффективного культивирования страны в музыкальном отношении.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, общественные организации, Императорское Русское Музыкальное Общество, Общество народных чтений, академическое музыкальное искусство на Дальнем Востоке.

Изучение истории формирования общественных организаций императорской России представляет для музыкальной науки безусловный интерес, поскольку раскрывает начало зарождения традиции популяризации европейской музыки и осмысляет актуальные для того времени механизмы и технологии, способствующие распространению европейских художественных ценностей в России середины XIX века. В этой парадигме реалистическое отношение к историческому опыту воспринимается сегодня как индикатор способности современной России к полноценному осмыслению сложившейся тогда ценностно-смысловой системы, заложившей прочные основания для эффективного культивирования страны в музыкальном отношении. Если учесть, что первые русские консерватории, которые готовили профессиональных музыкантов, были

учреждены при *Русском Музыкальном Обществе*¹ (1959 г.) в 1862 г. (Санкт-Петербургская консерватория) и 1866 г. (Московская консерватория) и хронологически относились ко времени великих реформ середины XIX века, названному российскими историками «порепорменным»², становится понятным, что реализация национального проекта культивирования страны в музыкальном отношении шла как по линии общественных организаций (как Русское Музыкально Общество), так и любительских объединений, которые всемерно способствовали распространению практики музицирования европейского репертуара. Вплоть до октябрьской революции 1917 г. консерватории входили в состав РМО/ИРМО, и их выпускники получали статус «Свободного художника». Именно этим статусом обладал первый выпускник Санкт-Петербургской консерватории при Санкт-Петербургском отделении Русского Музыкального Общества Пётр Ильич Чайковский. Совершенно очевидно, что «порепорменные преобразования привели к концу XIX века к формированию первой в России управленческой модели по продвижению академической музыки, которая в совокупности государственно-частного взаимодействия обеспечила устойчивое движение к ценностно ориентированной цели» (Гармаш, 2017: 56).

Таблица 1. Хронология открытия общественных организаций в области продвижения академической музыки

Общество	Учреждение в России		Открытие отделений на Дальнем Востоке	
	ИРМО	Общество народных чтений	ВО ИРМО	Общество Народных чтений во Владивостоке

¹Русское Музыкальное Общество (РМО, 1859–1873; 1973–1918 – Императорское Русское Музыкальное Общество, ИРМО) «крупнейшая общественно-государственная организация Российской Империи второй половины XIX – начале XX века, с которой связаны история концертной деятельности и профессионального музыкального образования» (Полоцкая, 2019: 9).

²Период великих реформ в России (1861–1905 гг.) связан с преобразовательной деятельностью Александра II. По мнению историков, к этим реформам относятся 5 реформ: крестьянская, земская, судебная, городская и военная, вместе с отменой телесных наказаний, «составляют неотъемлемую славу и гордость царствования имп. Александра II» (Гармаш, 2017: 55).

Год основания	<p>1859 г. – создание Русского музыкального общества (РМО)</p> <p>1872 г. – Общество получает статус Императорского.</p>	<p>1876 г. – учреждение постоянной комиссии по устройству народных чтений (г. Санкт-Петербург)</p>	<p>1909 г. – открытие Владивостокского отделения ИРМО</p>	<p>1886 г. – открытие Общества народных чтений во Владивостоке</p>
---------------	--	---	--	---

Императорское Русское Музыкальное Общество

Известно, что Императорское Русское Музыкальное Общество (далее РМО/ИРМО), основанное под августейшим покровительством вел. кн. Елены Павловны (1806–1873) по инициативе А.Г. Рубинштейна (1829–1894) в 1859 году (статус Императорского получило в 1873 году), стало уникальным «сегментом зарождающейся культурной политики» (Ефимова, 2019: 218). Реализуя сетевой формат работы, оно обеспечило в императорской России историческую преемственность «апробированных на практике моделей, форм и методов организации музыкально-управленческого, образовательного, информационно-просветительского векторов» (Ефимова, 2019: 218). Сегодня, современные исследователи констатируют: Императорское Русское Музыкальное Общество – «крупнейшая российская общественно-государственная организация в сфере музыкальной культуры» (Полоцкая, 2019: 9), которая «фактически заложила основу музыкальной инфраструктуры будущего» (Крылова, 2016: 83).

ИРМО обеспечило воплощение главной идеи, сформулированной в первом параграфе 1-го Устава РМО 1859 г.: содействовать развитию «вкуса к музыке в России» (РГАЛИ, Л. 1), «содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов», – что также регламентируется Уставом 1873 г., но уже ИРМО³ (Устав, 1885: 1).

³ Первый Устав РМО был утверждён 01 мая 1859 г. и «представлял собой существенно переработанный вариант Устава Симфонического общества 1847 года. Он стал декларацией правовых и организационных норм общества» (Полоцкая, 2019: 11). После кончины великой княжны Елены Павловны (26 января 1873 г.), под покровительством вел. кн. Константина Николаевича общество приобретает статус «Императорского» (16 марта 1873 г.) и утверждается новый Устав от 04 апреля 1873 г. Этот Устав подвергался незначительным корректировкам в 1885 и 1891 гг., однако продолжал действовать до 1918 года.

Анализ отчетных документов ИРМО показывает, что поставленные цели имели успешную реализацию как в центре, так и в регионах. К примеру, первые отделения ИРМО были открыты в Санкт-Петербурге (1959 г.) и Москве (1960 г.), и согласно отчету Московского отделения ИРМО за 1915 год, ИРМО насчитывало 55 отделений (Отчет, 1916: 16). Примечательно, что деятельность каждого отделения выстраивалась по основным трём векторам работы: просветительскому, образовательному и филармоническому. «Беспрецедентность РМО/ИРМО в том, что впервые в России, да и в Европе деятельность одной организации, через функционирование более сорока отделений от Польши до Владивостока, распространилась даже на самые отдаленные территории Империи, а также в том, насколько эта деятельность была комплексной: содействовала, как гласил устав Общества, развитию всех отраслей музыкального искусства, повсеместному распространению музыкального образования и, в целом, вкуса к музыке» (Городилова, 2019: 228). Современные исследователи отмечают: «всего через несколько лет в России появилась целая плеяда крупных музыкальных деятелей, композиторов, музыкантов-виртуозов, педагогов» (Алексеева, 2010: 33).

Сетевая структура отделений, многофакторность работы – всё это было отличительной черной Императорского Русского Музыкального Общества.

Примечателен также факт независимой оценки РМО/ИРМО, данной австрийским музыковедом Гвидо Адлером в 1930 году в «Справочнике по истории музыки» (“Handbuch der Musikgeschichte”): «Революция 1917 года положила конец этой невероятно грандиозной музыкальной институции со всеми её консерваториями, музыкальными школами, концертными организациями, которая вряд ли могла возникнуть и достигнуть таких результатов в какой-либо другой стране» (Щапова, 2019: 60). Именно эта оценка служит тем драйвером, который как движущий механизм, с одной стороны, мотивирует к осмыслению породившей этот уникальный сетевой конструкт культурной ситуации, с другой – позволяет оценить жизнеспособность выстроенного конструкта. Парадоксально, но с революцией 1917 года, вопреки информации австрийского справочника, конструкт не закончил свою историю, но, адаптируясь к новому историческому контексту, сохранил изначально заданные стратегические ориентиры.

Общество народных чтений

Называя ведущую роль РМО/ИРМО в деле строительства музыкальной инфраструктуры России второй половины XIX века, следует обратить внимание на Общество народных чтений, другую значимую общественную, организацию, вектор развития которой был направлен на просветительскую деятельность. Просветительство в области академического музыкального искусства также являлось целью этого

общества. В императорской России сетевой проект Общества народных чтений получил реализацию после распоряжения Императора в 1871 г. «Об учреждении особой комиссии в составе военного министра, министра внутренних дел, министра народного просвещения, главного начальника III отделения Собственной Его Величества канцелярии и Санкт-Петербургского оберполицмейстера, которая должна была обсудить вопрос об открытии народных чтений» (Рушанин, 2011: 90). Позднее делами Обществ народных чтений занималась Постоянная комиссия по устройству народных чтений Министерства народного образования (1972–1917). Известно, что: «до середины 70-х гг. XIX в. народные чтения организовывались только в столице⁴ (Санкт-Петербурге – прим. А.И.) и в Москве⁵ <...> Лишь 24 декабря 1876 г. были изданы Правила для устройства народных чтений в губернских городах [Там же, с. 91]. Согласно Правилам, народные чтения разрешались попечителем учебного округа по соглашению с местным губернатором» [Там же, с. 91].

Дальний Восток в сетевых проектах продвижения академической музыки в России

Одним из первых просветительских обществ, открытых на Дальнем Востоке императорской России, было Общество народных чтений, которое ведет свою историю во Владивостоке с 12 декабря 1886 года. В архивах Дальнего Востока остался след переписки, освещающий процесс открытия Общества: 20 декабря 1885 г. И. И. Маковский (будущий основатель Общества народных чтений во Владивостоке) писал к военному губернатору Владивостока: «Имею честь испрашивать разрешение на учреждение в г. Владивостоке Общества народных чтений» (Хисамутдинов, 1992: 207), по прошествии года – 12 декабря 1886 г. состоялось первое организационное собрание Общества народных чтений [Там же, с. 207]. И если во многих городах часто Общества народных чтений получали субсидии от земств, то Владивостокское Общество существовало благодаря волонтерской деятельности и энтузиазму своих основателей (Бутырин, 2019: 99).

Устав (1898 г.) Общества народных чтений во Владивостоке (РГИА ДВ) регламентировал только его деятельность и не подразумевал связь с другими отделениями. Правда, уже на первых страницах имеются отсылки к общим для всех Обществ Чтений Правилам, переизданным в

⁴ Известно, что в императорской России Санкт-Петербург являлся столицей вплоть до 1918 г.

⁵ Рушанин В. Я. даёт статистические наблюдения о росте количества отделений Обществ народных чтений: «Всего к началу 90-х гг. XIX в. народные чтения были организованы в 42 губернских и 19 уездных городах. На 1 января 1897 г. народные чтения проводились в 2014 населенных пунктах страны, а в 1903 г. – уже в 4204 пунктах» (Рушанин, 2011: 91).

1890 г. Параграф 1 Устава Общества народных чтений г. Владивостока гласил: «Цель общества – усиленное распространение полезных знаний в народе с соблюдением правил, установленных на сей предмет действующими узаконениями и административными распоряжениями» (РГИА ДВ, Л. 3). Согласно Уставу, для достижения этой цели, общество устраивало:

«а) народные и литературные чтения по разным, как специальным, так и общеобразовательным отраслям знаний, причем те и другие чтения могут сопровождаться производством опытов, демонстрацией приборов, картин, географических карт и т.п.;

б) читальни и библиотеки;

в) книжные склады;

г) воскресные школы и повторительные при них вечерние классы и самостоятельные вечерние курсы;

д) общественные библиотеки» (Там же).

Практика просветительской деятельности Общества включала в себя театральные постановки и литературно-музыкальные вечера, которых, согласно «Краткому докладу о деятельности Образовательной Комиссии при Обществе Народных Чтений с 22 мая по 20 апреля 1916 года» только в сезон 1915 - 1916 г. состоялось 33 (!) (РГИА ДВ, 1916, Л. 9). Российские архивы содержат множество документов, раскрывающих в подробностях деятельность Общества. Среди них имеются афиши и брошюры тематических вечеров, и лекций (*Рис. 1-3*). Программа устройства благотворительных литературно-музыкальных вечеров, или утренних спектаклей была обширна и стремилась охватить различные сферы музыкальной жизни: не редкими были включения комических сцен из популярных для того времени водевилей, обращения к мело-декламации, исполнения романсов, хоровых эпизодов и оперных арий, наряду с сольными инструментальными номерами, или в исполнении камерных ансамблей, оркестров народных инструментов, или военных оркестров. Отдельной страницей таких вечеров можно назвать лекции по истории театра и музыки, охватывающие как достижения русской музыки, так и зарубежной, в том числе - истории музыки стран Дальнего Востока (*Рис. 3*). Примечательно, что для каждого из собраний печатались буклеты-афиши, содержащие анкеты-опросники для слушателей, обеспечивающие обратную связь с публикой, нацеленные на изучение целевой аудитории и их запросов. Такие анкеты содержали ряд вопросов о возрасте слушателя, его роде деятельности, уточнялось: «1. Какое по счету музыкальное утро Вы посещаете; 2. Какие номера из сегодняшней программы Вам особенно понравились и почему; 3. Удовлетворяет ли Вас серьезное чтение; 4. По каким вопросам Вы бы хотели послушать серьезное чтение; 5. Укажите фамилии музыкальных и литературных писателей, с произведениями которых Вы желали бы познакомиться...» (РГИА ДВ, 1915–1916, Л. 21 об).

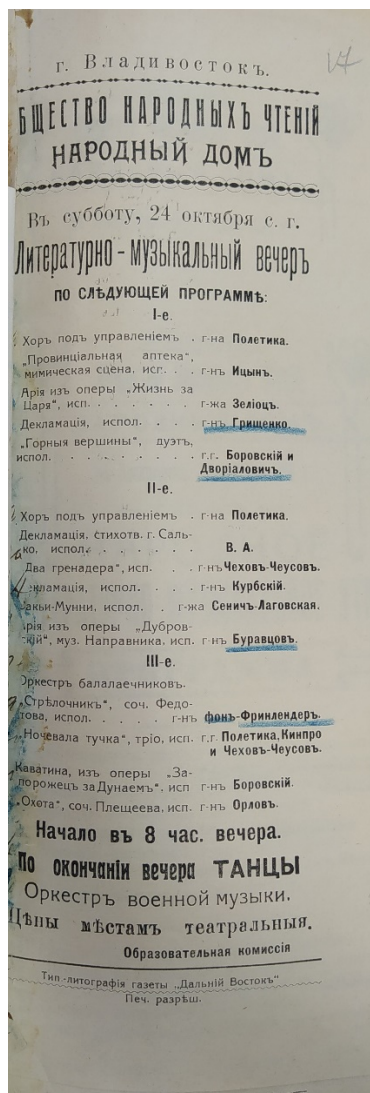


Рис. 1. РГИА ДВ Ф. 202 О. 1 Д. 22 Л. 17

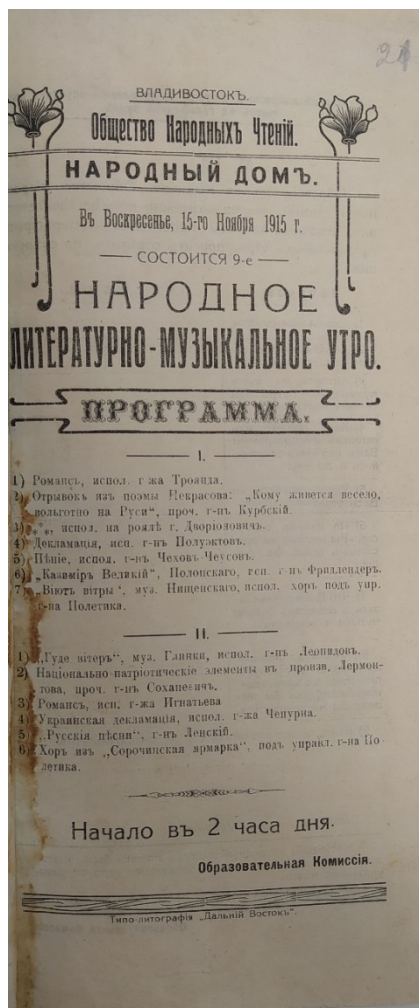


Рис. 2. РГИА ДВ Ф. 202 О. 1 Д. 22 Л. 21

Сохранилось также немало документов, освещающих деятельность Общества народных чтений: от открытия кабинета для чтений, до возведения Народного дома и обустройства в нём различных литературных, музыкальных и театральных мероприятий. Анализ афиш и буклетов театрально-музыкальных мероприятий, организовываемых Обществом показывает, что в них нередко принимали участие члены иных открывавшихся на Дальнем Востоке любительских просветительских обществ, одним из которых было Владивостокское отделение Императорского Русского Музыкального Общества, открытого в городе Владивостоке в 1909 году (Фиденко, 2018: 187). Деятельность любительских обществ в части включения в свою орбиту

произведений академической музыки исторически предвосхитила и подготовила почву для системной работы этого отделения. Открытие во Владивостоке отделения ИРМО оказалось логичным звеном в реализации политики повсеместного приобщения России к европейским достижениям в академической музыке. Но если Общество народных чтений стремилось к «посильному распространению полезных знаний» (РГИА ДВ, 1898 с. 3], которые охватывали как гуманитарные знания, так и естественно-научные, то деятельность Императорского Русского Музыкального Общества, согласно §1 Устава 1859 года, была сконцентрирована на содействии развития «вкуса к музыке в России» (РГАЛИ, 1859, Л.4), и помимо информационно-просветительского вектора работы также включала в себя «музыкально-управленческий и образовательный» (Ефимова, 2019: 218). Так, при Владивостокском отделении ИРМО была открыта музыкальная школа по программе училище (1909 г.), а позже – первое профессиональное музыкальное учебное заведение - Владивостокское музыкально училище (1917 г.). Помимо образовательной, Училище активно занималось концертно-просветительской деятельностью, организованной силами учеников и педагогов – выпускников первых Российских консерваторий, волею судьбы оказавшихся на Дальнем Востоке в период революции. В отчете ВО РМО за 1921–1922 гг. отображен список ученических вечеров и поставленных Обществом концертов. Среди них представлены произведения классических образцов академической музыки: концерт в честь открытия сезона, Юбилейный концерт в честь А.Н. Скрябина, два симфонических концерта, два концерта-балла для сбора средств, две лекции по Истории Русской Музыки, камерные вечера, посвященные произведениям: С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского, Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, что составляет «13 концертов при участии Преподавателей Муз. Училища» (РГИА ДВ, 1922Л. 4 (об.), лл. 6-6(об.)).

Общество народных чтений и РМО/ИРМО объединяло дооктябрьское прошлое, которое позволило за многие годы выработать запас прочности и инерционно продолжать свою привычную деятельность, невзирая на политические потрясения и нестабильность революционного периода.

Изучение истории общественных организаций на Дальнем Востоке рубежа XIX–XX веков показывает, их активную включенность в просветительскую работу, и одновременно свидетельствует, что сетевые модели работы обществ, апробированные РМО/ИРМО в императорской России оказались невероятно жизнеспособными и адаптируясь к революционным и постреволюционным реалиям продолжали выполнять свою социально-культурную роль.

В реалиях сегодняшнего дня, когда западные и американские социологи, культурологи, историки, активно обсуждают вопросы «управления искусством», разработки «параметров культурного менеджмента», когда, как пишет в недавней работе профессор Коннектикутского университета Констанс ДеВеро: «первые формальные

проявления культурного менеджмента были в Соединённых Штатах и Великобритании»⁶ в 1960-е годы (DeVereaux, 2019: 7), возникает ощущение, что эта позиция автора озвучена без учета российского опыта РМО/ИРМО. В то время как исторический факт формирования и реализации российских национальных проектов РМО/ИРМО и Общества народных чтений доказывает обратное. По умолчанию проект РМО/ИРМО стал прототипом для многих последующих общественных организаций в Советской России. Этот уникальный исторический опыт, осмысленный вне границ противопоставляющих прошлое-настоящее-будущее в парадигме созидательной деятельности, открывает путь в новое ценностно-смысловое пространство, которое присуще культуре креативного типа. И этот опыт должен получить научную оценку не только в исследованиях по истории музыки, но и в работах, направленных на изучение культурного менеджмента.

Литература

- Алексеева, Т. А. (2010). *Русское музыкальное общество и его августейшие покровители* / Т. А. Алексеева // У истоков российской государственности. (Роль женщины в истории династии Романовых): Исследования и материалы. – СПб.: Издательство «Юридический центр Пресс» – Сборник №3. – С. 32–35.
- Бутырин, Д. А. (2009). Общество народных чтений во Владивостоке и его основатель И. И. Маковский / Д. А. Бутырин // *Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке*. – №4. – С. 95–99.
- Гармаш, О. А. (2017). Менеджмент академической музыки в России: генезис явления : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гармаш Ольга Анатольевна. – Москва.
- Городилова, М. В., Коробова, А. Г. (2019). Императорское русское музыкальное общество: уроки истории / М. В. Городилова, А. Г. Коробова // *Музыкальная Академия*. – № 1: 225–230.
- Ефимова, Н. И. (2019). Русское музыкальное общество / Императорское Русское музыкальное общество: инновации второй половины XIX века в проекции диалога власти и музыкального сообщества / Н. И. Ефимова // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: Материалы Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Е.Е. Полоцкая; Урал. Гос. консерватория имени М.П. Мусоргского. – Екатеринбург: УГК. – №17: 217–222.
- Королёва, В. А. (2019). Императорское Русское музыкальное общество и Пролеткульт на Дальнем Востоке России: союз или конфронтация [Электронный ресурс] / В. А. Королёва // *Художественная Культура*. / «Art and Culture Studies» электронное периодическое рецензируемое научное

⁶ Оригинальный текст цитаты: «The first, formal manifestations of cultural management were in the United States and United Kingdom» (DeVereaux, 2019: 7). Орфография и пунктуация автора сохранены.

- издание. – М., б/и, 2013. – №2 (7). – URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/istoriya-i-sovremennost/600.html> (дата обращения: 20.07.2019).
- Крылова, А. В. (2016). Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону / А. В. Крылова // *Проблемы музыкальной науки*. – № 1(22): 83–89.
- Отчет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. – Москва: т-во "Печ. С. П. Яковлева", ценз. 1866–1916.– 1914–1915.– 1916.– 143 с.
- Полоцкая, Е. Е. (2019). Русское музыкальное общество: предыстория, организационное устройство, сферы деятельности / Е. Е. Полоцкая // *Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории* [Текст]: Материалы международной научно-практической конференции / [отв. ред. Е. Е. Полоцкая]; Урал. гос. консерватория имени М.П. Мусоргского.– Екатеринбург: УГК: №17: 9–18.
- Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). (1859). Ф.1286. О.27. Д.267. Л. 4. (Устав Русского Музыкального Общества, 1859 г.).
- Российский государственный исторический архив Дальнего Востока (РГИА ДВ). (1898). Ф. 202 О. 1 Д. 18 Л. 1-8 (Устав Общества народных чтений в г. Владивостоке. – Владивосток, Типолиитография газеты «Восточный Вестник», 1898 г.).
- РГИА ДВ. (1916). Ф. 202 О. 1 Д. 18 Л. 9 (Краткий доклад о деятельности Образовательной Комиссии при Обществе Народных Чтений с 22 мая по 20 апреля 1916 года, 1916 г.).
- РГИА ДВ. (1915–1916). Ф. 202 О. 1 Д. 22 Л. 11-56 (Афиши, программные листки, 1915-1916 гг.).
- РГИА ДВ. (1922). Ф.28. О.4. Д.222. Л. 1–8 (Денежный отчет за 1921–22 учебный год, отчет Директора Училища об учебной жизни за истекший год и его же краткий обзор деятельности Дирекции, 1922 г.).
- Рушанин, В. Я. (2011). Народные чтения на Урале в конце XIX – начале XX в. // *Вестник ЧГАКИ* №3 (27): 90–94.
- Устав Императорского Русского Музыкального Общества. Высочайше утвержденный 4-го (16-го) июля 1873 г., с изменением, последовавшим с Высочайшего разрешения, 9-го (21-го) августа 1885 г. – Москва: Товарищество «Печатня С.П. Яковлева», 1889. – 19 с.
- Фиденко, Ю. Л. (2018). Музыкальная жизнь Владивостока и деятельность местного отделения Императорского русского музыкального общества (1909–1920 г.) / Ю. Л. Фиденко // *Проблемы музыкальной науки* № 4 (33): 187–192.
- Хисамутдинов, А. А. (1992). Владивостокъ. Этюды к истории старого города / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток: изд-во Дальневост. Ун-та.
- Шапова, Е. В. (2019). Деятельность Императорского Русского музыкального общества в немецкоязычной музыкальной критике начала XX вв. // *Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории*. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург: УГК: 56–62.
- DeVereaux C. (2019). *Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field*. New York : Taylor & Francis.

РЕЗИМЕ

ДРУШТВЕНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ ИМПЕРИЈАЛНЕ РУСИЈЕ: ДАЛЕКИ ИСТОК У МРЕЖНОМ ПРОЈЕКТУ ЗА ПРОМОЦИЈУ АКАДЕМСКЕ МУЗИКЕ

Чланак је посвећен историји двије јавне организације царске Русије у другој половини XIX вијека, чије су активности обезбједиле ефикасну промоцију националног пројекта који је за циљ имао популаризацију европске музике широм земље. Тежиште проучавања предреволюционарних достигнућа, која су због большевичке идеологије често била уклоњена из историјског контекста у совјетско вријеме, усмјерена је на активности *Царског руског музичког друштва* (1859) и *Друштва народних читања* (1876). Њихово јединствено историјско искуство музичког васпитања нације, сагледано у парадигми стваралачке дјелатности ван граница контраста прошлост-садашњост-будућност, отвара пут ка новом врједносно-семантичком простору, који је својствен култури стваралачког типа. У данашњој парадигми, он се доживљава као показатељ способности савремене Русије да у потпуности сагледа тада успостављени врједносно-семантички систем, који је поставио чврсте темеље за ефикасно његовање земље у музичком смислу.

Кључне ријечи: музичко-образовна дјелатност, музичка друштва, јавне организације, *Царско руско музичко друштво*, *Друштво народних читања*, академска музичка умјетност на Далеком истоку.

SUMMARY

SOCIAL ORGANIZATIONS OF IMPERIAL RUSSIA: THE FAR EAST IN THE NETWORK PROJECT FOR PROMOTION OF ACADEMIC MUSIC

Efimova Natalia I.

Matveeva Alina I.

The article is devoted to the history of two public organizations of Imperial Russia in the second half of the 19th century, whose activities ensured the effective promotion throughout the country of a national project aimed at popularizing European music. The focus of the study of pre-revolutionary achievements, which due to Bolshevik ideology were often removed from the historical context in Soviet times, is focused on the activities of the Imperial Russian Musical Society (1859) and the Society of Public Readings (1876). Their unique historical experience of musical education of the nation, comprehended in the paradigm of creative activity outside the boundaries of contrasting past-present-future, opens the way to a new value-semantic space, which is inherent in a culture of a creative type. In the paradigm of today, it is perceived as an indicator of the ability of modern Russia to fully comprehend the then established value-semantic system, which laid solid foundations for the effective cultivation of the country in musical terms.

Key words: musical educational activities, music societies, public organizations, Imperial Russian Musical Society, Society of Public Readings, academic musical art in the Far East.

БЕЗ СЕРГЕЯ РАХМАНИНОВА XX ВЕК БЫЛ БЫ ИНЫМ

мр Келле Валида Махмудовна

УДК: 78.071.1/2:929 Рахмаинов.

Российская Академия

Музыки имени Гнесиных,

Москва (Россия)

E-mail: vakelle@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Сложный, во многом противоречивый путь признания творчества С. Рахманинова при жизни. Высочайшая оценка его как пианиста (в России и в эмиграции) и парадоксальное непризнание частью профессионального сообщества его творчества. Эпитеты, какими награждали композитора -- ретроград, эпигон. Несоответствие его романтического мироощущения и стилистики (основанной на мелодической основе) новым течениям европейской и американской музыки 1-й половины XX века. Синтез романтических, символистских, экспрессионистских и отчасти модернистских свойств его мышления и языка. Сложная судьба наследия композитора в советском государстве (после его эмиграции). Ценность музыки Рахманинова, масштаб его личности.

Ключевые слова: Рахманинов, парадоксы в оценках его творчества, русская музыка.

Из русских композиторов Сергей Рахманинов несколько уступает только Петру Чайковскому по известности у слушателей. Хотя объясняется это тем, что у Рахманинова нет балетов и такого количества опер – жанров, привлекающих многих любителей музыки. Поэтому можно утверждать, что они оба – самые известные, самые признанные. И это не случайно.

Сергей Рахманинов... Лишь вспомнив имя композитора, каждый знаток его музыки слышит и напевает уникальные по яркости и естественности мелодии, восхищаясь способностью автора длить их бесконечно, увлекая слух новыми вариантами, нюансами... «Мелодика Рахманинова всегда стелется, как тропа в полях непридуманная и ненавязываемая» (Асафьев, 1957: 261), – эта метафора Бориса Асафьева необыкновенно точна. Рахманинов считал мелодию главным принципом своего музыкального мышления («Как же я могу сочинять без мелодии?» — известное его восклицание). Но парадокс в том, что именно в мелодической основе музыки композитора, которая является для нас притягательным и бесценным источником, таилось трагическое несоответствие с происходившими переменами в музыкальном искусстве. Как писал Б. Асафьев, – «В эпоху наступавшего ущемления мелодического принципа формирования музыки его дарование всё время расцветало как сугубо мелодийное: весь тематизм Рахманинова насквозь, даже там, где рахманиновская энергия ритма довлеет над композицией, пронизан дыханием мелодической свежести» (Там же: 261–262). Источники и опоры своего музыкального мира и стиля

Рахманинов вполне осознавал, когда утверждал, что Россия определила его темперамент и мировоззрение, и потому его музыка — русская. Заложенные внутренние свойства личности и внешние обстоятельства жизни, способствующие укреплению врожденных свойств музыканта и формированию новых, сплелись в неповторимое по своей индивидуальности сочетание свойств — узнаваемый с нескольких звуков моностиль композитора.

Многие внешние обстоятельства и условия жизни Сергея Рахманинова известны. Родился в Новгородском крае — в имении Онег Старорусского уезда. Сам Рахманинов и его близкие так и оставили дату его рождения, соответствующую юлианскому календарю — второе апреля 1873 года. Эта дата стояла в паспорте композитора, она же выгравирована на могильном кресте на кладбище в Kensico. Однако, музыкальное сообщество (практически всё) отмечает юбилейные даты рождения музыканта первого апреля...

В детстве Серёжа имел большую семью, однако жил в ней недолго и, как представляется, не совсем счастливо... Он был окружён довольно тяжёлой атмосферой родительских ссор. Любовь Петровна, ставшая матерью в 19-летнем возрасте, была погружена в бытовые хлопоты (хотя и находила время на занятия музыкой с детьми). Судя по воспоминаниям знавших её, она была подавлена беспечностью мужа, Василия Аркадьевича, промотавшего пять имений её приданного. Вынужденный переезд в нанятую тесную квартиру в Петербурге повлёк за собой необходимость переезда Серёжи к тётке, сестре отца Марии Аркадьевне Трубниковой. Можно представить себе душевное состояние Любви Петровны после ухода мужа, оставившего её с пятью детьми. Мальчиком Серёжа пережил смерть двух сестёр — в детском возрасте умерла Соня, в юношеском Елена (обладательница голоса необыкновенной красоты, как вспоминал Сергей Васильевич, какого он никогда позднее не встретил...)

Зато по контрасту с домашней атмосферой были новгородские каникулы у бабушки Софьи Александровны, полные возвышенных впечатлений, вырывающие из обыденности: церковное пение, перезвон Софийского собора, знакомство с гусяром и собирателем былин Трофимом Рябининым... «Он очень любил церковное пение и частенько, даже зимой, вставал в семь часов утра и уезжал в Андроников монастырь, где выстаивал в полутемной огромной церкви целую обедню, слушая старинные, суровые песнопения из Октоиха, исполняемые монахами параллельными квинтами. Это производило на него сильное впечатление» — свидетельствовал Александр Гедике (Рахманинов, 1988: 384).

Так формировались корни будущих духовных сочинений Рахманинова. Рахманинов предстаёт как творец “духовного реализма”, воплощающий идеи и состояния истинной веры, смирения, любви и красоты. Так пишет В. Медушевский о сочинениях композитора, которые «являют собой живые энергии благодати Божией,

преображающей человека, омывающей сердца, просвещающей умы, укрепляющей ревностность и волю к истинной жизни» (Медушевский, 1998: 280).

Как пианист, дирижёр и композитор Рахманинов имел очень успешный дебют на Родине. Однако, как композитор в молодом возрасте он испытал и потрясение. Произошло некое столкновение оценок. Непонимание, неприятие Первой симфонии крупными петербургскими музыкантами – Римским-Корсаковым ("Простите меня, но я совсем не нахожу эту музыку приятной"), Танеевым ("...эти мелодии вялые, бесцветные – с ними ничего нельзя сделать"), Кюи ("...болезненная извращённость гармонизации, мрачно-болезненное настроение.., оргия и анархия звуков.., привела бы в восторг жителей ада".) – после чего, композитор (по его собственному признанию) «был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки» (Асафьев: 1957: 260) ... Самооценка опуса № 13 Рахманиновым высказана в письмах, в частности, к Б. В. Асафьеву (от 13 апреля 1917 года): «...До исполнения Симфонии, был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушания — мнение радикально изменил» (Там же: 260). И всё же, при всей смиренности ("мнение радикально изменил"), здесь слышится иная оценочная интонация: «Провалилась, что, впрочем, ничего не доказывает. Проваливались *хорошие* вещи неоднократно, и ещё чаще плохие нравились... Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где *недурная* музыка» (Там же). Горечь непризнания вызвала желание спрятать дорогое дитя («Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...» Там же), сохранив главную тайну созданного, принадлежащую будущему времени: для воплощения концепции молодой автор соединил несоединимое по тому времени – знаменый напев из Обихода и цыганскую квази эстрадную тему. Это и вызвало, вероятно, отторжение опуса, Рахманинову прикрепили ярлык эклектика. Но именно в Первой симфонии проявилось глубинное свойство катастрофически-трагического мироощущения, кое укрепится в стиле и методе позднего творчества композитора, когда церковно-певческий (православный и/или католический) тематизм соединяется в пространстве одного сочинения с эстрадно-джазовым.

Дыхание судьбы и в дальнейшем было неумолимым ... Потеря Отечества. Не приняв Октябрьскую революцию, композитор продолжал жить в параллельных мирах... "Край родной" (его символ – Ивановка) и "Другие берега..."¹. Романтическое двоемирие усиливалось ощущением раздвоенности пространства и времени: там-тогда и здесь-теперь. Чувствовать себя "призраком", который "одинок бродит в чужом ему мире", – таково состояние композитора, в основе которого набоковские: "невозвратность" — "несбыточность" — "неизбежность".

¹ Известно, что в первые годы жизни за границей композитор окружил себя русскими людьми.

В эмиграции повторились кошмары прежнего времени – Рахманинов был признан уникальным пианистом, а его музыка (не считая узкого круга музыкантов) вызывала отношение типа – простите, это уже было... Некоторые профессионалы (любителям музыки это и в голову не придёт!) считали Рахманинова "ретроградом", "эпигоном" (главным образом П. Чайковского). Это противоречие между внутренним слышанием и новыми изменениями в музыкальном искусстве продолжалось до конца жизни. Непризнание рахманиновских сочинений доходило до абсурда, считалось, что в напечатанных нотах никакой *такой* музыки нет — это всего-навсего магия пианизма (Асафьев, 1957: 266). Великий музыкант был доведен до состояния сомнения в своём композиторском даре (!): «К чему растить в себе творчество при оскорбительном непризнании: буду лишь концертирующим виртуозом» (Там же).

Разъедающую душу горечь Рахманинов заглушал бесчисленными изматывающими концертами (выступая порой через день). Иногда в разъездах он жил в собственном вагоне поезда с инструментом, называя себя "летучим голландцем".

Но, несмотря на сомнения, Рахманинов не мог не сочинять. «Была скала, которая неколебимо стояла в огне свирепых искушений XX века. На Рахманинова обрушилась со всей яростью идеология мирового антистиля авангардизма. А он не отступил ни на йоту от идеала Божественной красоты. Не сделал ни единой уступки "духу времени", оставшись верным духу вечности» (Медушевский, 2014: 341). (Замечу, это высказывание В. Медушевского не отменяет некоей ассимиляции композитором новых жанрово-интонационных свойств.)

Вспомним ещё об одной парадоксальной на первый взгляд ситуации. Композитор не скрывал своего возмущения политикой советской России (классовая борьба, репрессии, тюремное заточение трёх миллионов человек, в основном рабочих и крестьян, гонение на Церковь и проч.), но в то же время он призывал помогать своей Отчизне одолеть фашистских агрессоров независимо от отношения к большевизму и Сталину.

Музыка Сергея Рахманинова долго возвращалась на Родину. И здесь мы сталкиваемся с очередным парадоксом – утверждением отдельных музыкантов, что никакого запрета на её исполнение в советском государстве ... не было. Говорится о том, что незначительному факту – призыву бойкотировать творчество "композитора-белоэмигранта" рапповским журналом *За пролетарскую музыку* – придаётся слишком большое значение². Однако кроме этой публикации было написано коллективное письмо "Против пропаганды белоэмигрантского творчества" общего собрания ячеек ВКП(б) и ВЛКСМ Высшей муз

² Дадим отпор вылазке реакции. Бойкот музыке белоэмигранта Рахманинова */За пролетарскую музыку*, Госмузгиздат, 1931, № 5.

школы им. Ф. Кона и общего собрания студентов и педагогов ВМШ (как на время была переименована Московская консерватория), затем состоялось заседание коллегии Наркомпроса и ЦК РАБИСа с протестом против концертов в ГАБТе в марте 1931 года (с программой, включающей исполнение *Колоколов*) и с требованием решительного бойкота творчеству Рахманинова. Ситуация в Московской консерватории, руководимой в это время Болеславом Станиславовичем Пшибышевским, была настолько непростой, что в знак протеста её (на время) покинуло несколько профессоров, в числе коих были Н. Я. Мясковский, Р. М. Глэр, К. С. Сараджев. Музыка эмигрантов, "заключённых врагов" советской власти, практически не звучала и не издавалась в России. Так Музгиз постановил не только прекратить издание произведений Рахманинова, но даже изъять из продажи массовые издания его произведений (!). В музыкальных учебных заведениях не приветствовалось исполнение произведения автора, чье имя стало символом "белых интервентов".

Далеко не все музыканты были столь смелы, как Николай Голованов, продолжавший исполнять Сергея Рахманинова (есть сведения о его концертах Большом зале консерватории в 32-м и 33-м годах); как Антонина Нежданова, записавшая на радио посвящённый ей автором *Вокализ*; как Константин Игумнов, сыгравший в 1939 году премьеру *Рансодии на тему Паганини*. Известно, что в классе Елены Гнесиной студенты воспитывались на музыке Рахманинова. Думаю, в архивах прячутся ещё некоторые факты-исключения из общей атмосферы негласного запрета, но свободного и повсеместного присутствия музыки Рахманинова в стране не было...

Можно вспомнить о двух свидетельствах в подтверждение сказанного. Первый – воспоминание Георгия Свиридова: «Здесь, в нашей стране, – и я тому живой свидетель, человек уже не молодой, – имя его было окружено официальным презрением. Он был единственным композитором, который в начале тридцатых годов декретом государства был официально запрещён (в 1931 г.). Его имя и его сочинения были изъятые из всех учебных заведений, из всех концертных программ. Его называли – как только его не называли! – и «фашист», и – особенно злодейски – «фашист в поповской рясе», и «охотнорядец», и хулиган... и т. д. Трудно себе представить, чтобы о художнике, чья музыка так высока, так прекрасна, можно было бы говорить такие кошмарные слова! Однако всё это было...» (Свиридов, 2002: 212).

О другом факте поведала мне дочь Ивана Семёновича Козловского Анна. В программу авторского юбилейного концерта в Большом зале Московской к своему шестидесятилетию (речь идёт о 1960-ом годе!) певец включил части из *Всенощного бдения*, но администрация зала воспротивилась этому. И Иван Семёнович был вынужден идти на приём к С. С. Хрущёву (!) испросить разрешение. Так, Козловским и капеллой под управлением Александра Юрлова части *Всенощной* были

исполнены. Правда, мне встретился факт более раннего звучания (в том же исполнении) четырёх номеров из *Всенощного бдения*: 16-го июля 1948 года, также на концерте в Большом зале Московской консерватории, правда, в афишах они были объявлены как хоры из опуса 37 (Плотникова)³.

После Отечественной войны рахманиновская музыка зазвучала на родине. Однако (и это второй факт), лишь в 2006-ом году залу Синодального училища официально было присвоено имя композитора. (До этого времени находилось много противников такого решения.)

Посмертная жизнь рахманиновской музыки также не лишена парадоксов. Своим творчеством Рахманинов нарушил историческую логику в подведении черты под существованием романтизма в музыке (для точности, конечно, он не один – был, например, Ян Сибелиус). До сих пор композитор олицетворяет своим творчеством скорее XIX, чем XX век, даже в учебном курсе истории музыки эстетику и стиль композитора связывают с русским романтизмом периода Серебряного века. Можно сказать, от этого страдает синхронизированное представление о целостности русской музыкальной культуры периода 20-х – 40-х годов, что приводит к искаженному представлению о её движении: творчество Глазунова, Рахманинова, Метнера несколько искусственно как бы смещается в сознании. Они – это классико-романтический русский XIX век и самое начало XX века, а Мясковский, Прокофьев, Шостакович – это та музыка, которая началась после них, советская. (Хотя, тот же Рахманинов мог быть на премьерах опер и балетов Шостаковича!)

Куда ценнее вписать Рахманинова в первую половину двадцатого века! Осознать непреднамеренность его ретро- и поли-стилей, как воссоздание "постоянно звучащего" в нём тона, сквозь который он слышал окружающий мир⁴. Именно Рахманинов, как никто иной, даёт возможность скорректировать представления "современности стиля" и убедиться в нелинейности эволюции творческих процессов.

Композитор сохранил и в ярко исповедальной форме передал на последующие времена (авангардизма/ постмодернизма/ метамодернизма) драгоценнейшее романтическое мироощущение. Оно звучит как исповедание человечности, как апофеоз личности, склоняющейся перед красотой Божьего мира, нарушаемой тревожным набатом его возможной гибельности. «В наш век, неверием больной, /

³Понято, что к данной ситуации мог примешиваться ещё и фактор неисполнения церковных сочинений.

⁴ «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской Фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир», — так однажды выразился Рахманинов. (Цит. по: Асафьев 1957: 262).

Когда всё гуще сходят тени / На одичалый мир земной...» (Фёдор Тютчев).

Разве для XX-го и XXI-го веков несовременно стремление Рахманинова творить прекрасное? Вопреки!

Если бы в XX веке не жил такой беспредельно искренний музыкант, как Рахманинов, XX век (и век XXI-й!) был бы иным... Ощущение присутствия такого художника нам необходимо!

Использованная литература

- Асафьев, Б.В. (1957). *Воспоминания о Рахманинове*, сост. З. А. Апетян. т. 2, Москва.
- Медушевский, В. В. (1998). Духовные акценты в содержании музыкального образования. В: Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская и др. *Теория и методика музыкального образования детей: научно-методическое пособие*, Москва.
- Медушевский, В. В. (2014). *Духовный анализ музыки: учеб. пособие: в 2 ч.* Москва.
- Плотникова, Н. Ю. «Из духовной музыки мы все вышли»// электронный ресурс <http://eparh-library.ru/iz-dukhovnoj-muzyki-my-vse-vyshli-ivan-kozlovskij?ysclid=lnhgdlyk3e862181135>
- Рахманинов, С. В. (1988). *Воспоминания о Рахманинове*: в 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указат. З. Апетян. Изд. 5-е доп. Москва.
- Свиридов, Г. В. (2002). *Музыка как судьба* (Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко). - Москва: Мол. Гвардия.

РЕЗИМЕ

БЕЗ СЕРГЕЈА РАХМАНИНОВА XX ВИЈЕК БИО БИ ДРУГАЧИЈИ

Келе Валида Махмудовна

Током живота Сергеја Рахмањина, сложен је и у великој мјери контрадикторан пут до признавања његовог дјела. У Русији и у емиграцији, Рамањинову су додјеливана највећа признања за њега као пијанисту, док је, парадоксално, изражено непризнавање његовог дјела од стране професионалне заједнице. У то вријеме, композитору су додјеливани епитети да је ретроградан и епигонски. Примјетна је неусаглашеност његовог романтичарског погледа на свијет и стилистику засновану на мелодијској основи са новим токовима у европској и америчкој музици прве половине XX вијека. Такође је примјетна и синтеза романтичарских, симболистичких, експресионистичких и дјелимично модернистичких својстава његовог мишљења и језика. У совјетској држави, након његове емиграције, тешка је судбина композиторове заоставштине. Вриједност музике Рахмањинова се сагледава и кроз размјере његове личности. **Кључне ријечи:** Рахмањинов, парадокси у оцјенама његовог дјела, руска музика.

РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА XIX В.: РОССИЙСКО-ИТАЛЬЯНСКИЕ СВЯЗИ

Асташев Дмитрий Анатольевич

УДК: 78.03:78.087.6

Арктический государственный
институт культуры и искусств

г. Якутск, Республика Саха, Якутия (Россия)

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: статья обращает внимание на историю формирования русской вокальной школы, в которой российско-итальянские связи сыграли существенную роль. Автор опирается на методические труды русских педагогов XIX века, которые основой своего учения по технике пения считали использование опыта итальянской певческой школы. Среди них автор выделяет труды Михаила Глинки «Семь этюдов для контральта с фортепиано» (1830 г.), «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса» (1836 г.), «Школа пения» (1856 г.), Александра Варламова «Полная школа пения» (1840 г.), а также труд итальянца Джакомо Гальвани «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*: 1882 г), написанный специально для Московской консерватории, профессором которой маэстро был 16 лет. Сегодня можно констатировать, что русско-итальянское сотрудничество дало позитивные результаты. Музыкальное наследие итальянской и русской вокальных школ по праву принадлежит всему миру. Для русской вокальной школы музыкальные контакты с итальянскими мастерами стали залогом ее безусловного успеха.

Ключевые слова: русская вокальная школа, итальянские связи, русские методики пения XIX века

XIX век стал для формирования русской вокальной школы важной отправной точкой. В ней соединились европейский опыт воспитания певца и российское желание учить своих мастеров пения, стратегически сформулированное веком ранее в 1783 году в Указе Екатерины II. Данный Указ, имеющий название «Об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой» обозначал меры, которые могли вывести российскую музыкальную культуру на европейский уровень «дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замен иностранных своими природными» (Указ, 1783). Совершенно очевидно, что существенные аспекты организационных преобразований в деятельности театров, обозначенных в данном Указе, не могли быть решены единомоментно. Преобразования в управлении музыкальным театром и российской музыкой растянулись на многие годы. Важно, что направления решаемых задач с этого момента не останавливались в своем поступательном движении. Вспомним пункт 4 этого Указа который называл тех, кто мог в России за счет государевой казны «содержанными быть»: «1) певцы итальянские, для концертов при Дворе Нашем и для большой оперы; 2) театр российский; 3) опера комическая итальянская; 4) театр французский; 5) театр немецкий; 6) балеты; 7) оркестр как для концертов при Дворе, так и для всех означенных зрелищ; 8) все в общем для того потребные люди и вещи» (Указ, 1783).

Здесь же, в пункте 16 велено было «иметь школу, в которой Российские, обоюга пола, должны учиться и приуготовляемы быть к театру российскому, к музыке, к танцеванию и к разным мастерствам при театрах <...>, чтобы не только свой театр ими наполнить, но дабы со временем достигнуть во всех мастерствах по театрам нужных замен иностранных своими природными». Важно отметить, что в пункте 34 Указа говорилось: «для приобретения лучших успехов в театре и музыке позволяется актерам, музыкантам и танцовщикам российских посылать в чужие края, определяя им деньги на проезд и содержание из экономической или остаточной суммы по рассмотрению Директора и по согласию на то Комитета» (Указ, 1783).

Анализ документа показывает, что меры, предпринятые в Российском государстве в конце XVIII века по популяризации европейского музыкального театра в российском обществе, должны были всемерно способствовать распространению европейских художественных ценностей, а социальная миссия документа виделась в создании своих национальных исполнительских школ.

История свидетельствует, что при Дворе Екатерины II итальянские певцы и композиторы занимали важные административные должности. Известно, что в Итальянской опере служили Доменико Чимароза¹, Джованни Паизиелло², Джузеппе Сарти³, Джованни Батиста Рубини. Последнему Дирекцией Императорских театров России было поручено в 1843 году собрать свой обновленный состав исполнителей для этого театра. Показательно, что Итальянская опера просуществовала в Санкт-Петербурге вплоть до конца XIX в. (1886 г.).

Изменившейся после Великой Французской революции 1789 года социально-политический климат в Европе, сопровождаемый:

1) ростом интеллектуального движения, направленного на просвещение масс;

2) активным распространением новых музыкально-театральных языков неитальянских композиторов (В.А. Моцарта, Л. Бетховена), способствовали продвижению новых европейских трендов не только в Европе, но и в России.

В первом случае, в цепочке первых европейских консерваторий, открытых за пределами Италии оказались: Парижская консерватория, 1795 г.; Пражская консерватория, 1811 г.; Венская консерватория, 1819 г.; Лейпцигская консерватория, 1843 г.; а также Санкт-Петербургская консерватория, 1862 г.; и Московская, открытая в 1866 г.

Во втором случае, на русской оперной сцене наряду с произведениями итальянцев, появились оперы первых русских

¹ Служил придворным капельмейстером при Дворе Екатерины II с 1787 по 1789 гг.

² Служил придворным капельмейстером при Дворе Екатерины II с 1776 по 1784 гг.

³ Занимал в России должность придворного капельмейстера с 1784 по 1801 гг.

композиторов-любителей Алексея Верстовского (1799 – 1862 гг.)⁴, Сергея Титова (1770- 1825гг.)⁵, Михаила Глинки (1804-1857гг.)⁶.

Приведенные факты свидетельствуют о безусловной включенности России в общеевропейские процессы, а также о наличии тесных музыкальных контактов с Италией, традиции музыкального общения и обмена с которой восходят, как сказано выше, к XVIII веку.

Отвечая общей тенденции XIX века ввести преподавание музыки (и вокала, в частности) в государственные образовательные программы европейских стран, императорская Россия в этом процессе не стала исключением. Открытые в Санкт-Петербурге и Москве консерватории, дали возможность начать процесс создания русской вокальной школы, которую, по примеру Парижской консерватории, привлекая для написания собственного вокального метода группу педагогов, возглавляемую итальянцем Бернардо Менгоцци, также решено было начать с привлечения итальянцев.

Несмотря на то, что открытие первых российских консерваторий пришлось на вторую половину XIX века, это вовсе не означало, что культурное сотрудничество с Европой в части формирования национальной певческой школы для обучения русских певцов, а также разработки для этого необходимых методических установок несколько запоздало. В 1840 году в России увидел свет первый для своего времени методический труд «Полная школа пения», автором которой стал композитор Александр Варламов. Относительно первого европейского труда по теории пения, созданного за пределами Италии и носящего название «Метод пения» Парижской консерватории (1803 г.)⁷ указанный труд запоздал на 37 лет. Правда, он оказался современником «Полной школы пения» (Lablache, 1840) Луиджи Лаблаша и опередил появление «Полного трактата об искусстве пения» (Garcia, 1847) Мануэля Гарсиа – сына.

Как видим, отвечая общим для XIX века тенденциям развития и популяризации в обществе знания, приносящего практическую пользу, труд Александра Варламова стал откликом на реализацию общих идей Просвещения, поэтому его следует рассматривать в неразрывной связи с общеевропейским опытом. Справедливости ради, уточним, что первые упражнения для русских певцов написал композитор Михаил Глинка. Правда, в его биографии есть интересные страницы обучения пению у «итальянского учителя». Им был Леопольдо Дзамбони (Leopoldo Zamboni; 1799–1883), сын известного баса buffo Луиджи Дзамбони. Большую роль в становлении Глинки как оперного композитора и

⁴ «Пан Твардовский» (1828), «Аскольдова могила» (1835), «Громобой» (1854)

⁵ «Посиделки» (1809), «Старинные святки» (1809), «Легковерные» (1812)

⁶ «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») (1836), «Руслан и Людмила» (1837–1842)

⁷ Полное название трактата: «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений» (Conservatoire, 1804).

вокального педагога сыграло его сотрудничество с русским певцом Н.И. Петровым, обучавшимся в Милане и Неаполе. Благодаря посещению М.Глинкой уроков Н.И. Петрова у итальянских мастеров, композитору удалось основательно изучить методику их преподавания техники *bel canto*. Но особый авторитет в глазах Глинки приобрёл итальянский тенор Андреа Ноццари (Andrea Nozzari), друг Россини, которому композитор, по его собственным словам, был «обязан более всех других *maestro* своими познаниями в пении» (Глинка, 1988: 119–120). Глинка считал Ноццари представителем школы *bel canto* XVIII в., так как методика последнего базировалась на принципах классической итальянской школы, ориентированной на мягкую, но отчётливую атаку звука, ровность и однородность звучания, чистоту интонации. Глинка писал: «Nozzari оставил сцену, но владел ещё голосом, и его скала от нижнего си-бемоль до самого верхнего си-бемоль <...> была удивительно ровна и отчётлива, т. е. в своём роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепиано» (Глинка, 1988). Показательно, что сравнивая Ноццари и Фильда (у которого русский композитор постигал секреты пианистического мастерства) Глинка выводит для себя некую универсальную формулу эталонного звучания голоса. Ее отличительными чертами стали мягкость, естественность и отчётливость вокализации. В совершенстве владея вокальной техникой знаменитый Ноццари требовал ровно того же от своих учеников. Он настойчиво добивался свободы и естественности звукоизвлечения, выступая категорически против любого форсирования звука. «Сила голоса приобретается от упражнения и времени, а раз утраченная нежность (*delicatezza*) навсегда погибает» (Глинка, 1952, 251)- читаем у Глинки. Овладев на высоком уровне приёмами техники *bel canto*, композитор легко и быстро освоил и беллиниевский романтический стиль. В этой манере он сочинил ряд арий для итальянских певцов. Правда, для самого композитора эти прекрасные стилизации были лишь одним из этапов обучения, серьёзного значения он им не придавал. В своих вокально-методических сочинениях, созданных специально для собственных учеников («Семь этюдов для контральто с фортепиано», написаны специально для ученицы Н.И. Геденовой (Глинка, 1830 г.); «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», созданы для баса О.А. Петрова (Глинка, 1836), «Школа пения» для А.Н. Кашперовой (Глинка, 1856) Глинка-педагог на первый план выводит соблюдение дидактических принципов последовательности, доступности и прочности усвоения знаний. Упражнениям предпосланы краткие методические указания, раскрывающие специфику поставленных задач и объясняющие методы их решения. Иногда авторские комментарии содержат весьма ценные наблюдения, выявляющие взгляды Глинки, касающиеся отдельных вопросов вокальной техники. Например, в «Упражнениях для уравнивания и усовершенствования голоса» композитор замечает, что «все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без

всякого усилия, другие, которые требуют, если не усилия груди, то непременно напряжения горла» (Глинка, 1963: 59).

«Школа пения» для А.Н. Кашперовой содержит комментарии, для бережного отношения к голосовым ресурсам. Глинка пишет: «Все этюды надобно петь медленно, примечая, чтобы не делать никаких гримас и усилий, как то бывает в разговоре. Брать ноты как можно вернее (ибо не сила, а верность составляет главное в музыке). Далее, надобно внимательно петь, а внимание обращать надобно, чтобы приобрести привычку. – Петь $\frac{1}{4}$ часа со вниманием более значит, чем 4 [часа] без оногo. Избегать всегда усталости, ибо он[ая] ничего кроме порчи голоса не производит. Но примечаются при пении 2 рода усталости: 1-я груди, и эта столь же вредна для здоровья, сколько и для голоса, 2-я горла. Эта последняя гораздо прежде чувствуется, несмотря на то она весьма вредна для голоса и не токмо посредством напряжения горла, и упражнения[ми], когда оногo [горло] хоть чуть-чуть устало, не приобретает никакой пользы, но напротив [-] замедляется успех. Хотя этюды пассажей <...> и требуют упражнения, но временем, а не вдруг можно приобрести способность делать голосом пассажи» (Глинка, 1963: 66). Подобно итальянским педагогам, Глинка-педагог заботился о гигиене голоса, нормировании ежедневной голосовой нагрузки учащегося, понимая, что неукоснительное соблюдение строгих правил бережного отношения с голосом, это залог успешной концертной деятельности будущего певца.

Заметим, что те же правила индивидуальной работы певца, прописанные Михаилом Глинкой, можно найти в «Полной школе пения» Александра Варламова (глава II, разделы 14, 16, 17).

Ключом к пониманию истории появления «Школы» Варламова можно считать все то же стремление создать методическое пособие или учебник для воспитания русских певцов и создания национальной вокальной школы, которая в перспективе могла бы стать конкурентноспособной.

На итальянские истоки «Школы пения» А. Варламова указывает не только замечание самого автора труда, отсылающего к «Новому методу пения и вокализации, принятому Парижской консерваторией» («Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris») Огюста Андрада (Auguste Andrade) (Andrade, 1837). Известные факты биографии самого А. Варламова и его учителя Дмитрия Степановича Бортнянского также служат косвенными доказательствами адаптации итальянской певческой и композиторской практик в методе А. Варламова.

Известно, что А. Варламов несколько лет служил в Голландии регентом при церкви русского посольства и псаломщиком при дворе Великой Княгини Анны Павловны, принцессы Оранской, а Д. Бортнянский учился в Италии, совершенствуя свое композиторское и исполнительское мастерство в старинных музыкальных центрах Венеции, Болоньи (у падре Мартини), Неаполя и Рима. Любопытно, что

итальянские корни легко устанавливаются и в «Новом методе пения» Огюста Андраде, который в парижской консерватории был учеником Пьера-Жана Гара (Pierre-Jean Garat), одного из авторов упомянутого первого коллективного труда для этой консерватории, созданного под руководством итальянца Бернардо Менгоции. Следует заметить, что Бернардо Менгоции учился у знаменитого представителя Болонской школы пения певца-кастрата Антонио Бернакки. Иными словами итальянская ветвь в этой линейке взаимодействия школ вполне очевидна. Известно также, что первый ректор Парижской консерватории, Бернар Сарретт, горячий поклонник итальянской певческой школы, именно на нее обращал особое внимание, называя ее примером для подражания, и стремясь в основу парижского метода заложить итальянский опыт воспитания певца. Он писал «Итальянские артисты <...> показали в своих спектаклях гений итальянской школы, приятную и выразительную манеру пения: этот жанр стал сенсацией для французских артистов и поклонников музыки; им восхищались и певцы, имевшие опыт пения, почувствовавшие пороки французской школы» (Lassabathier, 1860: 25–26).

В дополнение к информации по поводу итальянских влияний приведем ссылку из *Grove Music Online*, где сказано, что учитель Огюста Андраде, Пьер Жан Гара «после переезда в Париж в 1782 году развивал свою технику в основном путем имитирования лучших итальянских певцов современности» (Grove Music Online).

Как видим, итальянский след был весьма существенным в появлениях «Парижского метода» Бернардо Менгоции, «Нового метода» Огюста Андраде и «Школы пения» Александра Варламова. Все три трактата называют основными целями обучения пению:

- 1) умение брать дыхание;
- 2) развитие техники пения;
- 3) исполнение.

Правда в труде Огюста Андраде «Новый метод пения и вокализации, принятый Парижской консерваторией», на который ссылается А. Варламов имеется, в дополнение к сказанному, отсылка к труду известного для того времени ученого медика и фониатра Франческо Беннати (*Francesco Bennati*)⁸. Среди научных работ итальянца Беннати, служившего доктором в Итальянской опере в Париже (Théâtre Italien), известны: «Исследования о механизме человеческого голоса (Bennati, 1832), «Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения» (Bennati, 1833a), «Исследование физиологии и патологии органов голоса человека» (Bennati, 1833b: Рис.1). За изыскания в области изучения физиологии и патологии голоса Парижская Академия Наук наградила Ф. Беннати премией по медицине. В данном рассмотрении важно заметить, что опыт включения в вокальный трактат новейших

⁸ Ibid. P.10

научных разработок Беннати, предпринятый Огюстом Андрадом, открыл новую страницу в практике вокальных педагогов, которые далее в свои трактаты стремились вводить актуальное знание об анатомии и физиологии голосовых органов и органов дыхания.

По всей видимости, именно введенное сочетание науки о голосе и эмпирического опыта вокальных педагогов, позволило Огюсту Андраду выделить свое нововведение в названии своего труда, где «Новая методика пения», и есть методика, учитывающая актуальное знание фонииатрии и выстроенная на междисциплинарной основе. Любопытно, что имя доктора Франческо Беннати стало знакомо вокалистам в России не через «Школу» А. Варламова, а благодаря созданному для московской консерватории в 1882 году трактату «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (Galvani, 1882), автором которого стал итальянец Джакомо Гальвани.

Согласно принятой в императорской России традиции приглашать для преподавания в Московской консерватории иностранных специалистов, маэстро Гальвани был приглашен сюда Ференцем Листом и Николаем Рубинштейном, где преподавал 16 лет с 1869 по 1887 годы. Его «Практические наблюдения» продолжили модель методических объяснений, заложенную в архетипе «Метода Парижской консерватории». Они также как исходный архетип 1803 года написаны на французском языке. Обращает особое внимание момент включения в арсенал Гальвани-педагога знания об анатомии и физиологии голосового аппарата, которое, вслед за нововведением О. Андрада, вводило в обиход российской вокальной педагогики методы, позволяющие совершенствовать теорию постановки голоса в связи со знанием физиологии органов дыхания и гортани.

На первой странице трактата маэстро Гальвани дана схема голосового аппарата (Рис. 2). Подобную схему можно позднее встретить в трактате современника Джакомо Гальвани, итальянца Энрико Делле Седие «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани»; 1885.

Указанные факты лишь подтверждают, что формирование русской вокальной школы в XIX веке не отличалось от общих европейских трендов эпохи, где сотрудничество с итальянскими певцами и педагогами стало привычной практикой перенесения принципов итальянцев на национальную почву, что помогало в адаптационном процессе формировать свои вокальные школы.

Сегодня можно констатировать, что русско-итальянское сотрудничество дало позитивные результаты. Музыкальное наследие итальянской и русской вокальных школ по праву принадлежит всему миру. Для русской вокальной школы музыкальные контакты с итальянскими мастерами стали залогом ее безусловного успеха. Этот успех многократно подтвержден известными в мировом оперном искусстве исполнителями: И. Архиповой, АВ. Атлантовым, Г.

Вишневской, Ю. Мазурком, Е. Образцовой. И это перечисление можно продолжать и продолжать.

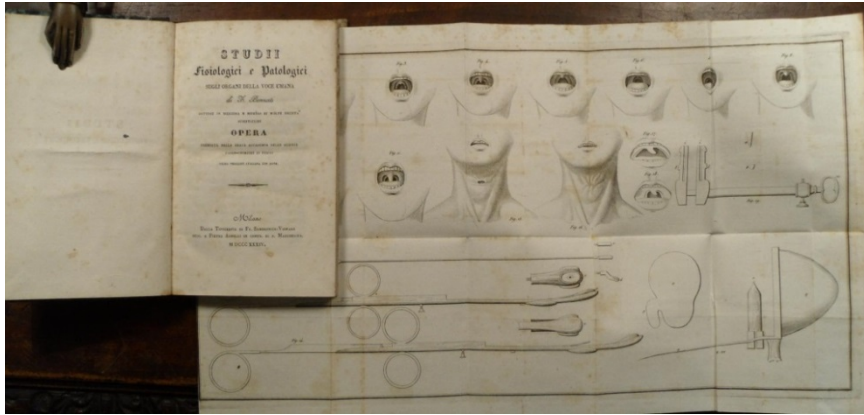


Рис. 1. Франческо Беннати. Из «Исследования физиологии и патологии органов голоса человека» (Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine; Paris 1833).

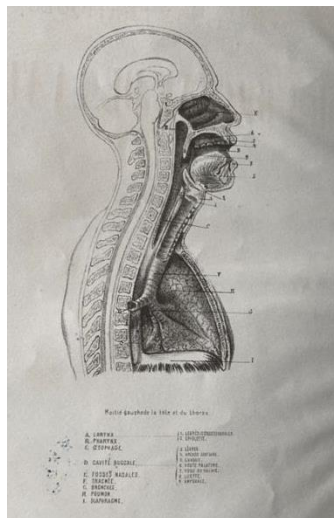


Рис.2. Джакомо Гальвани. «Практические наблюдения за голосовым аппаратом» (Galvani, 1882).

Литература

- Глинка М.И. (1988). Записки / М. И. Глинка; Подгот. [и предисл. написал] А. С. Розанов. – М.: Музыка. – 217 с.
- Глинка М.И. (1952). Литературное наследство. В 2-х т. Т.1: Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. М. - Л.: Музгиз. – 512 с.

- Глинка М.И. (1963). Полное собрание сочинений. Т. 11. Вокально-педагогические сочинения / Ред. комис.: Шостакович Д.Д. (пред.) и др. – М.: Музгиз. - XIV, 114 с.
- Глинка, (1830). *Семь этюдов для контральто с фортепиано*.
- Глинка, (1836). *Упражнения для уравнения и усовершенствования голоса*.
- Глинка. (1856). *Школа пения*.
- Указ 1783 года Екатерины II «Об открытии Комитета для управления зрелищами и музыкой» (АДИТ. Вып. 1. Отд. II. (1746–1801). В 3 отд. СПб.1892).
- Andrade A. (1837). Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty. 24 p.
- Galvani G. (1882). Observations pratiques sur l'organe de la voix. Moscou. - 12 p.
- Lassabathier T. Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation. Paris, 1860. – 589 p.
- Conservatoire de musique de Paris. (1804). *Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères...* gravée par Mme Le Roy à l'imprimerie du Conservatoire de musique, Faubourg Poissonnière, n° 152, 1804 Livre Rare.
- Lablache, Luis. (1840). *Méthode complète de chant*. Paris.
- Garcia, Manuel. (1847). *Trattato completo dell'arte del canto*
- Bennati, Francesco. (1832). *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*, Paris.
- Bennati, Francesco. (1833a). *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant*. Paris.
- Bennati, Francesco. (1833b). *Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine*. Paris.

РЕЗИМЕ

РУСКА ВОКАЛНА ШКОЛА XIX ВИЈЕКА: РУСКО-ИТАЛИЈАНСКИ ОДНОСИ

У чланку се описује историја формирања руске вокалне школе, у којој су руско-италијанске везе играле значајну улогу. Аутор чланка се ослања на методичке радове руских учитеља XIX вијека, који су за основу свог учења о техници пјевања примјењивали искуства италијанске пјевачке школе. Међу њима, аутор издваја дјела Михаила Глинке *Седам етида за контралт и клавир* (1830), *Вјежбе за изједначавање и побољшање гласа* (1836), *Школу певања* (1856), затим *Комплетну школу пјевања* Александра Варламова (1840), као и рад Италијана Ђакома Галванија *Практична опсервација гласовног апарата* (1882), написаних намјенски за Московски конзерваторијум, чији је маестро био професор шестнаест година. Данас се може констатовати да је руско-италијанске сарадња дала позитивне резултате. Музичко наслијеђе италијанске и руске вокалне школе с правом припада цијелом свијету. За руску вокалну школу, музички контакти са италијанским мајсторима постали су кључ њеног безусловног успијеха.

Кључне ријечи: руска вокална школа, италијанске везе, руско учење о пјевању у XIX вијеку.

RUSSIAN VOCAL SCHOOL OF THE 19TH CENTURY: RUSSIAN-ITALIAN RELATIONS

Dmitry A. Astashev

The article draws attention to the history of the formation of the Russian vocal school, in which Russian-Italian ties played a significant role. The author relies on the methodological works of Russian teachers of the XIX century, who considered the use of the experience of the Italian singing school to be the basis of their teaching on singing technique. Among them, the author highlights the works of Mikhail Glinka *Seven Etudes for contralto and piano* (1830), *Exercises for equalizing and improving the voice*" (1836), *Singing School* (1856), Alexander Varlamov *Complete Singing School* (1840), as well as the work of the Italian Giacomo Galvani *Practical observations of the vocal apparatus* (*Observations pratiques sur organe de la voix*: 1882), written specifically for the Moscow Conservatory, of which the maestro was a professor for 16 years. Today, it can be stated that the Russian-Italian cooperation has yielded positive results. The musical heritage of the Italian and Russian vocal schools rightfully belongs to the whole world. For the Russian vocal school, musical contacts with Italian masters became the key to its unconditional success.

Keywords: Russian vocal school, Italian connections, Russian teaching on singing of the XIX century

АНИКСАНДАРИ И ЊИХОВА АДАПТАЦИЈА НА ЦРКВЕНОСЛОВЕНСКИ ЈЕЗИК У ХИЛАНДАРСКОМ РУКОПИСУ CHIL. 309

Игор Зиројевић

УДК: 783.23/28

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 начином богослужбене употребе псалма 103. Представља се историјски развој употребе псалма на Вечерњој служби као и његова посебна употреба на свеноћним бдењима, када се посљедњи стихови поју. Случај појања стихова псалма заједно са тројичним припјевима – тзв. аниксандарâ, се представља кроз историјски развој, композиције и композиторе који су их компоновали. Посебан осврт је на најстарију верзију аниксандарâ на црквенословенском која се налази у хиландарском рукопису Chil. 309. Прије свега, откривамо да се ради о до сада непознатом аутографу монаха Кипријана Хиландарца. Утврђује се о којим је аниксандарима ријеч, који стихови су заступљени, ко су аутори композиција тих стихова, као и ко је извршио адаптацију на црквенословенски. С обзиром на постојање истих аниксандарâ у новој нотацији и у рукопису Chil. 566, утврђује се да ли се ради о транскрипцији верзије из рукописа Chil. 309 или о другој адаптацији. Утврђује се ко је аутор адаптације из Chil. 566. Такође, на основу записа у рукопису 309, долази се до важног податка да је неколико година након реформе неумске нотације у Хиландару кориштена још увијек и стара нотација.

Кључне ријечи: аниксандари, Кипријан Хиландарац, адаптација, хиландарски рукописи

Увод

Српска царска лавра на Светој Гори, манастир Хиландар, кроз вијекове је била ризница богослужбеног предања за српски, али и за остале словенске народе. Њена рукописна библиотека, која садржи више од сто педесет музичких рукописа, чува свједочанства о богослужбеном предању манастира. Хиландар, као светогорски манастир, чувао је и чува светогорско (тј. византијско) богослужбено предање. То се види по избору појачког репертоара о коме свједоче музички рукописи, али и по другим особеностима богослужбеног поретка манастира. Поред извјесних изузетних карактеристика које сваки светогорски манастир може да има, суштина поретка је истовјетна у свим општежитељним манастирима Атоса.

Грађа музичких рукописа манастира Хиландара свједочи да је манастир кроз вијекове вјерно пратио локално атонско богослужбено

предање. Разлози нису били идеолошки, већ чисто литургијске природе. Савршавање светогорског богослужења и посебно честих свеноћних бдења, која на манастирским славима на Светој Гори трају и по 18 сати, немогуће је без одговарајућег појачког репертоара.¹ Један од свједочанстава вјерности манастира Хиландара светогорском предању је и случај аниксандарâ, који више од два стољећа не постоје у богослужбеној пракси Српске Православне Цркве.

Повод за овај рад је откриће аниксандарâ на црквенословенском језику у хиландарском рукопису Chil. 309.² Најприје разматрамо начин богослужбене употребе псалма 103, и шта су то аниксандари. Осврнућемо се на историјски развој композиција аниксандарâ, као и ко су композитори аниксандарâ. По том ћемо представити аниксандаре из хиландарског рукописа Chil. 309, на црквенословенском језику. Утврђује се о којим је аниксандарима ријеч, који стихови су заступљени, ко су аутори композиција тих стихова, као и ко је извршио адаптацију на црквенословенски. У наставку, представљамо откриће да је овај рукопис аутограф хиландарског монаха Кипријана. Затим, с обзиром да ови аниксандари постоје у новој нотацији у рукопису Chil. 566, палеографском анализом, користећи компаративни метод, утврђује се да ли се ради о транскрипцији верзије из рукописа Chil. 309 или о другој адаптацији. И коначно, на основу једног важног записа у рукопису Chil. 309, долази се до важног податка да је неколико година након реформе неумске нотације у Хиландару кориштена још увијек и стара нотација.

Предначинатељни псалм и аниксандари

На служби Вечерње,³ која је прва од свакодневних служби⁴, након што свештеник благослови са: „Благословен Бог наш“,⁵ поје⁶ се

¹ О утицају исихаста на формирање богослужбеног поретка и појачког репертоара види: Lingas (1996), 155–168.

² Истраживање је извршено у склопу пројекта израде Аналитичког и описног каталога музичких рукописа манастира Хиландара.

³ Вечерња је прво богослужење богослужбеног дана. Служи се у вријеме заласка сунца. Разликујемо Велико и Мало вечерње. Види: *Толкѡν* (2009), 49–89. *Толкѡν* (1888), 42. *Ρήγα* (1994), 52–53. *Παλαγιάνη* (2006), 46–47. *Κυρούση* (2005), 9.

⁴ Свакодневни богослужбени циклус се састоји од служби: Вечерње, Повечерја, Полуноћнице, Јутрења, Часова и Божанствене Литургије. Богослужбени дан започиње Вечерњом службом, а окончава се деветим часом. Види: *Ρήγα* (1994), 23. *Παλαγιάνη* (2006), 27–28. *Παλαγιάνη* (2018), 11–17.

⁵ Ригас (*Ρήγας*) у свом Типику наводи да се у току Божићног и апостолског поста у дане када се поје Алилуја (умјесто Бог Господ), прије псалма говори и *Трисвето* (и остало закључно са Оче наш), *Господе, помилуј* (12 пута), *Слава*. И Сада. Изузетак од овог правила је недјељом и петком увече, када се без обзира да ли се наредног дана поје *Алилуја* или *Бог Господ*, прије Предначинатељног

Предначинатељни⁷ псалам,⁸ то јест псалам 103. Назива се Предначинатељним (то јест Почетним или Уводним), јер њиме започиње Вечерње, али и читав богослужбени дан.

Предначинатељни псалам се на Вечерњем састоји од три елемента: уводног трократног стиха,⁹ самог псалма (са понављањем неких стихова

псалма увијек говори само трократно *Ходите, поклонимо се*. Види: Рήγα (1994), 52–53.

⁶ Термин „појати“ у православној богослужбеној пракси има вишеструко значење. Може значити појање (пјевање химни), читање богослужбених текстова, али и само служење које врши свештеник. Види: Зиројевић (2012а), 22–24.

⁷ Словенски термин *Предначинатељни псалам* је еквивалент грчком *Προοικιακός ψαλμός*. Псалам 103. је једно од најљепших дјела не само јеврејске, већ и свјетске књижевности. Садржи елементе који нас подсећају на крај дана, али и на крај живота (јер ноћни сан је метафора уснућа), али он је и величанствени опис Божијег стваралачког дјела и Његових дарова. На тај начин започињемо Вечерњу, али и богослужбени дан, славословљењем и благодарењем. Види: Παλαγιάννη (2018), 21–25.

⁸ Псалми представљају поезију религијског карактера која се у старозавјетна времена појала уз пратњу музичког инструмента псалтира. Глагол ψάλλω изворно значи „свирати псалтир“, али због појања ових текстова уз пратњу псалтира, а имајући у виду веома широку употребу псалама још од старозавјетног периода, временом је добио данашње значење – појати. Псалама има сто педесет и сабрани су у старозавјетну књигу која се назива Псалми или Псалтир (старосрпски: Пјесневац). Аутори псалама су различити, а сачувана су имена неких аутора. Највећи дио псалама дјело су великога цара и пророка Давида, па се усталило да се за Псалтир каже „Псалми Давидови“, иако он није аутор свих псалама. Осим што су псалми кориштени у јеврејском богослужењу, они су неизоставни дио хришћанског богослужења до данас. Тако не постоји ни једна служба у којој се не користе читави псалми или изабрани псаламски стихови. Псалми се по садржају одликују великим богатством, јер садрже славословљење, благодарење, исповиједање, молитве, прозбе, као и пророштва о доласку Христовом. Препуни су духовних и етичких поука. У њима је на изузетан начин представљена величанственост Божија, Његова свемоћност, премудрост, свезнање, милост и љубав, мноштво дарова и добротинастава којима нас милује, Његова светост и доброта. Истовремено, описују и човјечију немоћ, моралну слабост, његову склоност ка гријеху и зависност од Бога. Управо због тога Црква од почетка користи тако интензивно псалме у свом богослужењу. Види: Αθανασίου Αλεξανδρείας τοῦ Μεγάλου (1975а), 12–72. Αθανασίου Αλεξανδρείας τοῦ Μεγάλου (1975б), 74–80. Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, (1974), 12–18. Παλαγιάννη (2018), 24. Παλαγιάννη (2006), 31–32.

⁹ Трократни уводни стих се обично скраћено у богослужбеним књигама наводи: *Ходите, поклонимо се*. Древни извори наводе текст овог стиха у форми: *Ходите, поклонимо се и припаднимо Христу Цару нашем Богу, који се поје двапут, а затим трећи пут: Ходите, поклонимо се и припаднимо Христу Цару и Богу нашем, или: Ходите, поклонимо се и припаднимо Самом Христу Цару и Богу нашем. У савременој српској пракси имамо мало измијењену верзију стиха, која има три различите варијације: Ходите, поклонимо се (без: и припаднимо!) Цару нашем Богу. Ходите, поклонимо се и припаднимо Христу Цару нашем Богу.*

на крају)¹⁰ и славословља.¹¹ Користи се на Вечерњој неизоставно сваког дана, изузев Свијетле седмице¹² и оданија¹³ Пасхе, када се умјесто њега поје тропар Пасхе Христос васкрсе из мртвих, са стиховима. Од суботе Свијетле седмице па до понедјељка уочи Вознесења се поје без Ходите поклонимо се, јер се умјесто тога поје трипут тропар Пасхе.¹⁴

На Малом вечерњем Предначинатељни псалм се увијек чита. На Великом се чита, изузев када се служи свеноћно бдење – тада се поје, и то увијек у осмом гласу. Псалм чита или настојатељ (храма или манастира) или еклисијарх¹⁵ или чтец.

Када говоримо о случајевима када се псалм поје, треба најприје рећи да из упуштава у типцима разних периода видимо како се начин појања овог псалма временом мијењао. Тако у типцима XII стољећа видимо да се псалм појао већ од трикратног стиха Ходите, поклонимо се. Карактеристично се наводи да ове стихове „појемо великим гласом и мелодично“.¹⁶ У наставку исти типик одређује да се почиње појати и сам псалм у осмом гласу, „споро (тј. мелизматично) и мелодично“. Већ од XII стољећа у појединим типцима имамо свједочанства мијењања и поједностављивања праксе. У Јерусалимском типичу се наводи како се трократни стих говори прво „меканим и мирним гласом“, затим други пут „мало вишим (јачим)“, а трећи пут „још јаче“. У Јерусалимском типичу XVI стољећа се наводи да настојатељ или еклисијарх (типикар)

Ходите, поклонимо се и припаднимо Самом Христу Цару и Богу нашем. Види: Δοσιθέου (1993), 27–28. *Ωρολόγιον τὸ μέγα*, (2022), 38. *Часословъ*, (1991), 145. *Часослов*, (2001), 127.

¹⁰ По завршетку псалма, понављају се два стиха: Сунце познаје залазак свој; простро си таму и настаје ноћ. Како су величанствена дјела Твоја, Господе! Све си премудрошћу створио.

¹¹ Ово славословље гласи: Слава Оцу и Сину и Светоме Духу, и сада и увијек и у вијекове вјекова. Амин. Алилуја, алилуја, алилуја, слава Теби, Боже. Алилуја, алилуја, алилуја, слава Теби, Боже. Алилуја, алилуја, алилуја, слава Теби, Боже. Древни извори, као и појачко предање, на крају додају и: *Надо наша Господе, слава Теби*, за које Ригас у свом Типичу (који је запис кољиварског богослужбеног предања са Хиоса) наводи да се не додаје на Малом вечерњем, јер након тога свештеник не произноси Велику јектенију, него се одмах поју Возватељна (Господи возвах).

¹² Свијетла седмица је седмица након Васкрса, до Томине недеље.

¹³ *Оданије* је посљедњи дан празновања неког Господњег или Богородичиног празника.

¹⁴ Уколико ће Вечерње бити са входом, поје га најприје једном свештеник, а затим двапут појци (обје пијевнице по једанпут), а уколико нема входа, поју га трипут појци. Види: Παλαγιάννη, (2006), 47. Ρήγα (1994), 52–53.

¹⁵ *Еклисијархом* се у древним богослужбеним уставима назива монах који је по части први након игумана. Задужен је за богослужбени поредак, кога је искусан зналац. Посљедњих стољећа за то црквено послушање се углавном користи термин типикар. Види: Δοσιθέου, (1993), 28 (напомена 24).

¹⁶ Види: Dimitrievskij, (1917), 374. Δοσιθέου, (1993), 27 (напомена 21).

говоре „смјерним и тихим гласом“, затим „мало јаче“, и коначно „јачим гласом“, али с обзиром да се не помињу појци, разумијемо да се читао, а не појао. Од XIX стољећа имамо коначно упрошћавање праксе: након Амин, чита се Ходите, поклонимо се, и псалам до стиха Када отвориш руку Твоју. Од тог стиха се псалам поје.¹⁷ Прије почетка појања тог стиха, еклесијарх или канонарх чини мали поклон пред настојатељем, и ставши на средину храма, испод полијелеја, изговара гласно „Када отвориш руку Твоју“, што педставља извјесну најаву и заповијест појцима да се почне са појањем овог стиха. Од тог стиха се стиховима додају и тројични припјевии.¹⁸ Предначинатељни псалам се, дакле, појао у мелизматичном напјеву, а након XII стољећа почињу да се додају и тројични припјевии стиховима од стиха „Када отвориш руку Твоју“.¹⁹

У појачком рукописном предању, овај псалам се појављује од времена XIII–XIV стољећа. У том периоду Јерусалимски типик, то јест типик манастира св. Саве Освећеног, постаје типик готово цијеле Цркве, с тим што је попримио неке утицаје Студитског и Азматског типика (који се користио у катедралним храмовима). Разлоге за овакав развој богослужбеног поретка треба између осталог тражити и у процвату исихазма и великог утицаја и значаја исихаста у животу Цркве тог периода. Потреба да се сваке недјеље и празника сви заједно сакупљају и проводе читаве ноћи у заједничком богослужењу су захтијевале и одговарајући појачки репертоар.²⁰ Управо тај репертоар се појављује у збиркама које тада и настају – Аколутијама (Посљедовањима) или Пападикама. У њима, након уводног теоретског излагања (Протеорије), налазимо најприје компонован управо *Предначинатељни псалам*. Најстарије записе овог псалма налазимо у два синајска рукописа: Sinai 1256²¹ и Sinai 1257²². Рукопис Sinai 1256 садржи свега три стиха псалма,

¹⁷ Данашња пракса, како свједочи архим. Доситеј, је двојака: а) чита се уобичајеним начином псалам до стиха Када отвориш руку Твоју, а од тог стиха се поје у осмом гласу; б) произноси се рецитативом у осмом гласу до стиха Када отвориш руку Твоју, а од тог стиха се поје у осмом гласу. Види: Досιθέου, (1993), 27 (напомена 21).

¹⁸ Који су тројични припјевии и како се комбинују са псаламским стиховима видјети у дијелу рада који даје поетски текст аниксандарâ.

¹⁹ Види: Досιθέου, (1993), 29 (напомена 26).

²⁰ Види: Αναστασίου, *Η σημειογραφική παράδοση τῶν βυζαντινῶν Ανοικανδαρίων*, у рукопису.

²¹ Рукопис Sinai 1256 је Ирмологија и Антологија из XIV стољећа (1309. година). Исписан је на пергаменту димензија 16 x 11,5/ 11,5 x 7,5 cm. Састоји се од Α' + 1–224 листова. Повез је од дрвених дашчица прекривених кестењастом бојом коже, са оштећењима. Рукопис се налази у доста добром стању, са траговима оштећења од влаге. Пагинирано 28 свезака. По дванаест редова музичког и поетског текста на сваком листу. Нотација средњовизантијска. Мастило црно и црвено. Троје писара, од којих је један Ирина, κ̅ηρ Θεοδора Αγιοπετρίτισα (Θεόδωρος Αγιοπετρίτης). На листу f. 183r важан запис Τέλος / τέλος / δόξα τῷ Θεῷ· ἀμήν / χεῖρ Ἰωάννου Παλαδοπούλουτοῦ Κουκουζέλη. На

и најстарији је примјер композиције стихова овог псалма. У рукопису Sinai 1257 постоје још три стиха (укупно шест), од којих су три највјероватније дјело Кукузеља²³. Најважнији и први познат примјерак појачке збирке Пападики је рукопис EBE 2458²⁴ Народне библиотеке Грчке. Он садржи мноштво стихова Предначинатељног псалма, од којих су већина дјело Кукузељево или древни (непознатог аутора), и два стиха Георгија Панарета (Γεώργιος Πανάρετος) и Ксеноса Корониса (Ξένος Κορώνης). Занимљиво је да има уводне стихове „Ходите, поклонимо се“ – три верзије, затим први стих „Благосиљај душо моја Господа“, а слиједи стих „Када отвориш руку Твоју.“

Рукописи овог периода (XIII–XIV стољећа) насловљавају композиције стихова *Предначинатељног псалма* просто као „почетак Вечерњег“, а понекад и као „тројичне пјесме“. С обзиром да се временом, како видимо, усталила пракса која постоји и до нашег времена, да се поју стихови од стиха Када отвориш руку Твоју (гр.:

унутрашњој страници корице запис Панајотиса Грицаниса (Παναγιώτης Γκριτσάνης) из 1893, који потврђује да се ради о аутографу Јована Кукузеља. Аниксандари почињу од листа f. 208r. Види: Μπαλαγεώργου, Κρητικῆ (2008), 210-216.

²² Рукопис Sinai 1257 је Ирмологија и Антологија из XIV стољећа (1332. година). Исписан је на папиру димензија 25 x 18/ 19 x 13,5cm. Састоји се од 175 листова. Рукопис се налази у доста лошем стању, са готово уништеним повезом и траговима знатних оштећења од влаге. Пагиниране 22 свеске. По једанаест редова музичког и поетског текста на сваком листу. Нотација средњовизантијска. Мастило црно и црвено. Тројица писара, од којих је један извјесни Георгије. Аниксандари се налазе од листа f. 168r. Види: Μπαλαγεώργου и et al (2008), 216–218.

²³ Преподобни Јован Кукузељ (Ιωάννης Κουκουζέλης) је најзначајнија личност у појачком свијету XIV стољећа. У раној младости је из родног Драча као талентовано дијете прешао у Цариград, гдје је изучио музику. Постао је царев миљеник и главни музичар царске палате. Сматра се од многих и највећим црквеним композитором свих времена. Напустио је Цариград и почаст и повукао се на Свету Гору, гдје је у великим подвизима окончао свој овоземаљски живот. Света православна Црква слави његов свештени помен 1. октобра. Више о његовом животу и музичкој дјелатности види: Στάθη (1986). Καρά (1992).

²⁴ Рукопис EBE 2458 је Пападика из XIV стољећа (4. март 1336. године) и сматра се за најстарији, а можда и први рукопис овог типа. Исписан је на папиру димензија 22,2 x 14,1 cm. Састоји се од 232 листа. Тамнобраон кожни повез је оштећен, а задњи дио недостаје. Међутим, унутрашња предња корица има лист Всакоје дихатељне која је нотирана каснијом руком. Због стања повеза, неки листови недостају. Вјероватно неки листови нису били дио оригиналног рукописа. Рукопис је оштећен, са црвоточинама и поцепаним листовима. Рукопис је значајан за појачку праксу и различите врсте калофонијских композиција које се користе 1336. Аниксандари се налазе од листа f. 11r. Види: Touliatos – Miles (2010), 400–407.

Ανοίξαντός σου τὴν χεῖρα), у каснијим вијековима и до данас за композиције стихова овог псалма се користи термин аниксандари (гр.: ἀνοιξανδάρια), према том првом појаном стиху.

Поменимо и то да за вријеме читања *Предначинатељног псалма* или за вријеме појања аниксандарâ, свештеник чита тајно (то јест: у себи, нечујно) свјетилничне молитве²⁵ непокривен²⁶ пред Царским дверима.²⁷ Према Трапезунтском типичу из 1346. године, „по окончању псалма, поје се посљедњи стих Све си премудрошћу створио, на средини храма, од оба хора [заједно], као и Алилуја. Алилуја. Алилуја. Слава Теби, Боже. Док се то поје, свештеник ставши [пред Двери], говори свјетилничне молитве, стојећи непокривен пред светим Дверима“.²⁸ С обзиром да се ради о седам молитава које свештеник треба да прочита, а да се наводи да је свештеник почињао да их чита на посљедњем стиху псалма, јасно је да су ти стихови аниксандарâ појани у мелизматичном напјеву који је временски покривао читање молитава. У случају да се псалом чита, а не поје, свештеник чита молитве од почетка читања псалма (као на свакодневној Вечерњој).²⁹

Композиције аниксандарâ

Рукописно предање, а касније и репертоар штампаних неумских појачких књига, садржи мноштво композиција³⁰ аниксандарâ. Све њих бисмо могли подијелити у композиције византијског и поствизантијског периода. Византијски период је од најстаријих сачуваних композиција аниксандарâ до пада Цариграда (1453. године), а поствизантијски од 1453. године до данас. Из византијског периода имамо познате сљедеће композиције стихова аниксандарâ: древни (непознатих аутора), Јована Кукузелџа, Георгија Панарета, Ксеноса Корониса, Георгија Кондопетриса (Γεώργιος Κοντοπετρής), Мануила Хрисафа (Μανουὴλ Χρυσάφης), Јована Кладаса (Ιωάννης Κλαδάς), Аркадија монаха (Αρκαδιὸς μοναχός), Агатона (Αγάθων), Згуропулоса (Σγυροπούλος), Амбелокипиотиса

²⁵ Ради се о уобичајених седам молитава које се увијек читају на Вечерњем. Након четврте молитве у неким рукописима постоји и још једна молитва која није остала у данашњем поретку. Ради се о молитви Благословен си, Госпode Боже Сведржитељу (гр.: Εὐλογητὸς εἶ, Κύριε ὁ Θεὸς ὁ παντοκράτωρ.) Ове молитве потичу из Азматског вечерњег (тј. Вечерњег према азматском типичу), у коме су оне биле распоређене у различитим дијеловима службе, заједно са јектенијама.

²⁶ Непокривен значи да свештеник не носи камилавку (или исправније: калимавку), а монаси камилавку и пану (кукуљ).

²⁷ Види: Δοσιθέου, (1993), 29 (напомена 28).

²⁸ Види: Dimitrievskij (1917), 424.

²⁹ Види: Δοσιθέου (1993), 30 (напомена 28).

³⁰ Значајне информације о композицијама и композиторима аниксандарâ нам је пружио Григорије Анастасију, директор Фондације за византијску музикологију Синода Грчке православне Цркве, на чему смо му веома благодарни.

(Αμπελοκηπιώτης), (које представљају тзв. „највеће (гр.: μέγιστα“ аниксандаре) као и аниксандаре критских мелурга.³¹ Из поствизантијског периода познате су композиције: Хурмузија Хартофилакса (Χουρμούζιος Χαρτοφύλαξ), Константина Протопсалта (Κωνσταντίνος Прωτοψάλτης), Марка Василијуа (Μάρκος Βασιλείου) и Николаја Пулакиса (Νικόλαος Πουλάκης) са Хиоса, Николаја Дохијарца (Νικόλαος Δοχειαρίτης) (које представљају скраћење (гр.: σύντμησης) великих византијских аниксандарâ), Ставриса Лампадарија (Σταυρής Λαμπαδάριος) или Баласија Влитиса Гастуњотиса (Μπαλάσιος Βλυτής Γαστουნიώτης) или Дионисија Пелопонежанина (Διονύσιος Πελοποννήσιος) или непознатог аутора,³² аниксандаре „како се поју на Хиосу“, Апостола Консте (Απόστολος Κώνστας) са Хиоса, Стефана Ксиропотамца (Στέφανος Ξυροποταμινός), Никифора Кандуњариса (Νικηφόρος Καντουνιάρης), Партенија Згуге (Παρθένιος Σγούτας), ватопедског јеромонаха Јоаникија (ιερομόναχος Ιωαννίκιος Βατοπεδινός) (које су из периода прије реформе неумске нотације), Козме Дохијарца (Κοσμάς Δοχειαρίτης), Хурмузија Хартофилакса (означене као „умјесто Блажен муж“), Георгија Пасхалидиса (Γεώργιος Πασχαλίδης), Стефана Лампадарија (Στέφανος Λαμπαδάριος), Антонија Сигаласа (Αντώνιος Σιγάλας), Теодора из Фокеје (Θεόδωρος Φωκαεύς), Герасима Мандзавиноса (Γεράσιμος Μαντζαβινός), Георгија из Редеста (Γεωργίου Ραιδεστινού) (млађег), „љетне“, „цариградске“, Захарије Каралиса (Ζαχαρίας Καραλής) са Тиноса (које су из периода нове нотације).

Данас се у појачкој пракси користе углавном Хурмузијева скраћена верзија великих византијских аниксандарâ, понеки стих из древних „највећих“ и краће верзије аниксандарâ Теодора из Фокеје и Георгија из Редеста.

Адаптација аниксандарâ на црквенословенски језик

Рукопис Chil. 309 хиландарске рукописне библиотеке представља Антологију са Васкрсником и Изборним стихираром.³³ Састоји се од два

³¹ О дјелатности критских мелурга види: Γιαννοπούλου (2004).

³² Исти аниксандари се у разним изворима приписују једном од ових аутора.

³³ Хиландарски рукопис Chil. 309 је са краја XVIII стољећа. Исписан је на папиру. Димензије рукописа су 207 x 152 mm. Има 149 (+3) пагинирана листа. Нотација је средњовизантијска, а у неким дијеловима егзегетска. Кожни повез, тамне боје са орнаментом (лик Пресвете Богородице) на средини предње корице. Језик најјева је црквенословенски, брзопис 18. стољећа. Словенски записи су мјешавина црквенословенског и српског, другдје црквенословенског и бугарског језика. И словенски и грчки текстови са граматичким и правописним грешакама. Прилично добро очуван рукопис. Потпуног садржаја. Мастило црно и црвено. Шеснаест редова неумског текста. Кратке описе рукописа види: Богдановић (1978), 131–132. Јаковљевић, (1978), 199. Stefanovic (1989), 164.

општа дјела: антологијског и стихирарног. Антологијски дио се састоји из аниксандарâ и възвателъних, а стихирарни из Васкреника и Изборног стихирара минеја, триода и пентикостара. На f. 1r стоји наслов: Началоъ в Гомаъ стѣмълѣтрѣчнѣхъ[ъ] пѣснѣхъ[ъ] великіа вечерни[.] ѿвѣрзшв тѣбѣ рѣкв: гласън.³⁴ Прије свега, видимо да аниксандаре у том периоду хиландарски писар назива по древном византијском обичају *Тројичним пјесмама*. То је разумљиво, јер управо у овом периоду се устаљује пракса да се аниксандари поју од поменутог стиха и због тога се и називају аниксандарима. Терминолошки, дакле, и на грчком језику тек у овом периоду почиње употреба овог термина. Очигледно да Словени још нису имали свој термин, па су према старијим Пападикама користили термин Тројичне пјесме Велике вечерње. У каснијим рукописима (XIX стољећа) користи се термин *аниксандарије*.

Оно што је значајно је да су ови аниксандари на црквенословенском језику. Намеће се питање, да ли је то адаптација неких грчко-језичних аниксандарâ и којих, или се ради о оригиналној словенској композицији? Уопште, аниксандари на црквенословенском језику почињу да се појављују управо од овог периода, и налазе се у неколицини хиландарских рукописа.³⁵ Најстарији познати примјерак аниксандарâ на црквенословенском су аниксандари у рукопису Chil. 309.

Испитавши пажљиво морфологију аниксандарâ, а узимајући у обзир евентуалне интервенције које би биле неопходне при адаптацији због разлика у поетском тексту на грчком и на црквенословенском језику, установили смо да се у хиландарском рукопису Chil. 309 ради о адаптацији „највећих“ византијских³⁶ аниксандарâ. Они у разним грчко-језичним Пападикама садрже више од седамдесет различитих композиција стихова аниксандарâ³⁷, од више од десет композитора. Хиландарски рукопис садржи све стихове аниксандарâ и то по једну композицију за сваки стих. Ради се, дакле, о избору стихова из богате колекције поменутих византијских аниксандарâ, по естетским

³⁴ Превод натписа: Почетак с Богом светим Тројичних пјесамâ Велике вечерње: Отвараш руку Своју. Глас осми.

³⁵ Аниксандаре на црквенословенском налазимо у тринаест хиландарских рукописа. Од тога, само у једном рукопису (Chil. 309) постоје у старој, а у дванаест у новој нотацији. Осим рукописа 309 и 556 (о којима ће бити ријечи у наставку излагања), сви рукописи садрже или аниксандаре Хурмузија Хартофилакса (Chil. 691, Chil. 693, Chil. 694, Chil. 695, Chil. 785 VI, Chil. 806, Chil. 897) или Теодора из Фокеје (Chil. 584, Chil. 692, Chil. 785 V, Chil. 806), или аниксандаре који су у неким рукописима насловљени као „зографски“ (Chil. 585, Chil. 777).

³⁶ Тумачење (транскрипцију) ових аниксандара у нову нотацију имамо у рукопису Народне библиотеке Грчке ЕВЕ МПТ 703 (f. 10r–82v) у транскрипцији Хурмузија Хартофилакса, као и у рукопису ВКФ Г', у транскрипцији Григорија Протопсалта (Γρηγόριος Πρωτοψάλτης).

³⁷ То значи да су стихове компоновали разни аутори, па имамо више композиција истих стихова.

критеријумима аутора адаптације и литургијским потребама манастира Хиландара, а највјероватније и према пракси (тј. избору композицијѝ) која је у том периоду била уобичајена на Светој Гори, а која је хиландарском писару била позната.³⁸

Конкретно, хиландарски рукопис садржи композиције сљедећих стихова:

Ѡвѣрзшѡ тебѣ рѣкѡ, всѧческѧ ѧспѡлнитсѧ блѧгости.
 Ѡвращшю же тебѣ лицѣ, возмѧтѣтсѧ.
 Ѡнѧмешн дѡхѣ ѧхѣ, ѧ ѧстѣзнѧтѣ.
 ѧ въ пѣрстѣ своѡ возвратѧтсѧ.
 Послешн дѧ твоегѡ, ѧ сознѧждѧтсѧ.
 ѧ ѡбновѧшн лицѣ землѧ.
 Бѡдн слѧва гѧна во вѣкн.
 Возвеселѧтсѧ гѧ ѡ дѣлѣхѣ своѧхѣ.
 Призирѧѧ на землѡ, ѧ творѧѧ ю трѧстѧсѧ.
 Прикасѧѧйсѧ горѧмѣ, ѧ дымѧтсѧ.
 Воспоѡ гѧевн въ жнвотѣ моѧмѣ.
 Поѡ бѣѡ моѧмѣ, дѡндеже ѣсмѣ.
 Дѧ оусладѧтсѧ ѣмѣ бесѣда молѧ.
 ѧзѣ же возвеселѡсѧ ѡ гѧѣ.
 Дѧ ѧстѣзнѧтѣ грѣшницѡ ѡ землѧ.
 ѧ беззакѡнницѡ, ѧкоже не бытн ѧмѣ.
 Бѧгословн дѡшѣ моѧ гѧ.
 Ѣсолнце познѧ зѧпадѣ своѧ.
 Положѧлѣ ѣсн тмѣ, ѧ бѡистѣ нѡщѣ.
 ѧко возвелѧтшѧсѧ дѣлѧ твоѧ гѧ.
 Всѧ премѡдрѡстѧ сотворѧлѣ ѣсн.
 Слѧва ѡцѣ ѧ сѧѡ ѧ стѡмѣ дѡхѣ.
 ѧ нынѣ, ѧ прѧсно ѧ во вѣк н вѣкѡвѣ, ѧмѧнѣ.
 ѧлѧлѧѧѧ

У табели која слиједи дајемо потпуни поетски текст византијских аниксандарѧ, то јест псаламских стихова са тројичним припјевима сваког стиха. У лијевој рубрици је оригинални грчки текст³⁹, а у десној његов превод на црквенословенски језик, управо како га налазимо у хиландарском рукопису.

³⁸ Из грчкојезичних рукописа овог периода изгледа да се у овом периоду избор композицијѧ ограничио на неке конкретне композиције сваког стиха аниксандарѧ и тако је било и у наредном периоду. Управо тај избор је ушао и у штампане Антологије пападики у новој нотацији, након реформе неумске нотације (1814–1818).

³⁹ Треба поменути да у зависности од дужине напјева аниксандарѧ и третман псаламских стихова је другачији у дужим и краћим верзијама. Дужи напјеви имају мање стихове псалма, због дужине напјева, док обратно краћи напјеви користе дуже стихове. Тако на примјер, два стиха дужих аниксандарѧ („највећих“) можемо наћи као један стих краћих (Теодора из Фокеје или Георгија из Редеста). И тројични припјеви су нешто другачији у дужим и краћим верзијама аниксандарѧ.

Оригинални грчки текст	Црквенословенски текст
Ἀνοίξαντός σου τὴν χεῖρα, τὰ σύμπαντα πλησθήσονται χρηστότητος. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Ἐκέρωνъ тебѣ рѣкъ, всѣческаѧ ѡсполнитса благости. слава тебѣ, бже.
Ἀποστρέψαντος δέ σου τὸ πρόσωπον, тαραθήσονται. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Ἐвратишю же тебѣ лице, возматѣтса. слава тебѣ, бже.
Ἄτανελεῖς τὸ πνεῦμα αὐτῶν καὶ ἐκλείψουσι. Δόξα σοι, Πάτερ· δόξα σοι, Υἱέ· δόξα σοι τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, δόξα σοι.	Ἦнмешн дѣхъ ѡчъ, ѡ ѡстѣзнетъ. слава тебѣ, ὅτε: слава тебѣ, сыне: слава тебѣ, дше стѣи, слава тебѣ.
Καὶ εἰς τὸν χοῦν αὐτῶν ἐπιστρέψουσιν. Δόξα σοι, Πάτερ· δόξα σοι, Υἱέ· δόξα σοι τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, δόξα σοι.	Икъ персть свою возвратѣтса. слава тебѣ, ὅτε: слава тебѣ, сыне: слава тебѣ, дше стѣи, слава тебѣ.
Ἐξαποστελεῖς τὸ πνεῦμά σου, καὶ κτισθήσονται. [Ανενανε] Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Послешн дѣ твою, ѡ созиждѣтса. [АНЕНАНЕ] ⁴⁰ слава тебѣ, бже.
Καὶ ἀνακαινίζεις τὸ πρόσωπον τῆς γῆς. [Ανενανε] Δόξα σοι, ὁ Θεός.	И ѡбновѣши лице земли. [АНЕНАНЕ] слава тебѣ, бже.
Ἦτω ἡ δόξα Κυρίου εἰς τοὺς αἰῶνας· Δόξα σοι, ἅγιε· δόξα σοι Κύριε· δόξα σοι, βασιλεῦ οὐράνιε. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Бди слава гдѣ во вѣки. слава тебѣ, стѣи ѡ: слава тебѣ, гдѣ: слава тебѣ, црю небесный. слава тебѣ, бже.
Εὐφρανθήσεται Κύριος ἐπὶ τοῖς ἔργοις αὐτοῦ. Δόξα σοι, ἅγιε· δόξα σοι Κύριε· δόξα σοι, βασιλεῦ οὐράνιε. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Возвеселѣтса гдѣ ѡ дѣлѣхъ своѣхъ. слава тебѣ, стѣи: слава тебѣ, гдѣ: слава тебѣ, црю небесный. слава тебѣ, бже.
Ὁ ἐπιβλέπων ἐπὶ τὴν γῆν καὶ ποιῶν αὐτὴν τρέμειν [λέγε] Δόξα σοι, ἅγιε· δόξα σοι, Κύριε·	Прнзирѣѡи на землю, ѡ творѣнѡтрастѣи сѧ. [р/ѣ/цѣ] слава тебѣ, стѣи: слава тебѣ, гдѣ: слава тебѣ, црю небесный, дше стѣи. слава тебѣ

⁴⁰ Текст у загради исписан курзивом означава ријечи које постоје у композицијама, али нису саставани дио самих аниксандара. Те ријечи нису дио ни псаломског стиха, ни тројичних припјева и додате су од композитора. То значи да те ријечи у другим верзијама аниксандара није обавезно да постоје.

⁴¹ Ријечи у заградама, унутар ријечи, или након ријечи, представљају допуну изостављених слова из хиландарског рукописа или исправку правописа ријечи. Једино у случају рјечи *р/ѣ/цѣ* знак */ѣ/* у загради означава додаток који иначе не постоји у ријечи, али га хиландарски писар користи. У конкретној ријечи видимо изговор карактеристичан за Србе, то јест изговор два слога, за разлику од изговора исте ријечи код Руса и Бугара на један слог. На тај начин по броју слогова словенска ријеч *р/ѣ/цѣ* одговара грчкој ријечи *λέγε*.

δόξα σοι, βασιλεῦ οὐράνιε, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	ѣ, бѣе.
Ὁ ἀπτόμενος τῶν ὀρέων καὶ καπνίζονται. [λέγε] Δόξα σοι, ἅγιε· δόξα σοι, Κύριε· δόξα σοι, βασιλεῦ οὐράνιε, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Прнкаса́днса горамъ, ѡ дымлѣтса. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, сѣи: слава тебѣ, гдн: слава тебѣ, црѣ невѣсныи, дше сѣи. слава тебѣ, бѣе.
Ἄσω τῷ Κυρίῳ ἐν τῇ ζωῇ μου. [λέγε] Δόξα σοι, τρισυπόστατε Θεότης, Πάτερ, Υἱὲ καὶ Πνεῦμα· σὲ προσκυνοῦμεν καὶ δοξάζομεν. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Воспои́ гдѣви въ животѣ моѣмъ. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, тринѣпостасное [тринѣпостасное] бжствд, ѡтѣ, сыне ѡ дше: тебѣ поклонѣемса ѡ славному . слава тебѣ, бѣе.
Ψαλῶ τῷ Θεῷ μου, ἕως ὑπάρχω. [λέγε] Δόξα σοι, τρισυπόστατε Θεότης, Πάτερ, Υἱὲ καὶ Πνεῦμα· σὲ προσκυνοῦμεν καὶ δοξάζομεν. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Пою бгѣ моему, дождеже есмь. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, тринѣпостасное [тринѣпостасное] бжствд, ѡтѣ, сыне ѡ дше: тебѣ поклонѣемса ѡ славному . слава тебѣ, бѣе.
Ἦδυνθειῖν αὐτῷ ἢ διαλογίῃ μου. [λέγε] Δόξα σοι, Πάτερ ἄναρχε· [λέγε] δόξα σοι, Υἱὲ συνάναρχε· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ ὁμοούσιον καὶ ὁμόθρονον· Τριάς ἅγια, δόξα Σοι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Да оусладѣтса емѣ бесѣда моѡ. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, ѡтѣ безначал[ь]не: [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, сыне со безначал[ь]не: слава тебѣ, дше сѣи, еднносѣчне ѡ сопрестолне: Трѣце сѣа, слава тебѣ. слава тебѣ, бѣе.
Ἐγὼ δὲ εὐφρανθήσομαι ἐπὶ τῷ Κυρίῳ. [λέγε] Δόξα σοι, Πάτερ ἄναρχε· [λέγε] Δόξα σοι, Υἱὲ συνάναρχε· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ ὁμοούσιον καὶ ὁμόθρονον· Τριάς ἅγια, δόξα Σοι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Язъ же возвеселюса ѡ гдѣ. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, ѡтѣ безначал[ь]не: [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, сыне со безначал[ь]не: слава тебѣ, дше сѣи, еднносѣчне ѡ сопрестолне: Трѣце сѣа, слава тебѣ . слава тебѣ, бѣе.
Ἐκλείπειεν ἁμαρτωλοὶ ἀπὸ τῆς γῆς. [λέγε] Δόξα σοι, Πάτερ· δόξα σοι, Υἱὲ· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον· Τριάς ἅγια, δόξα σοι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Да ѡстѣзхнѣтъ грѣшницы ѡ землѣ. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, ѡтѣ: слава тебѣ, сыне: слава тебѣ, дше сѣи: Трѣце сѣа, слава тебѣ.
Καὶ ἄνομοι, ὥστε μὴ ὑπάρχειν αὐτοῦς. [λέγε] Δόξα σοι, Πάτερ· δόξα σοι, Υἱὲ· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον· Τριάς ἅγια, δόξα σοι. Δόξα σοι, ὁ	ѡ беззаконники, ѡкоже не быти ѡмъ. [р/б/у/ѣ] слава тебѣ, ѡтѣ: слава тебѣ, сыне: слава тебѣ, дше сѣи: Трѣце сѣа, слава тебѣ.

Θεός.	
Εὐλόγει, ἡ ψυχὴ μου, τὸν Κύριον. Δόξα σοι, βασιλεῦ ἐπουράνιε· δόξα σοι, παντοκράτορ, σὺν Υἱῶ καὶ Πνεύματι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Бл҃гословѣ дѡшѣ моѡ г҃дѡ. слѡва тебѣ, цр҃ѡ небесный: слѡва тебѣ, вседержителю, съ синоумъ ѡ дх҃омъ. слѡва тебѣ, бж҃е.
Ὁ ἥλιος ἔγνω τὴν δύσιν αὐτοῦ. Δόξα σοι, βασιλεῦ ἐπουράνιε· δόξα σοι, παντοκράτορ, σὺν Υἱῶ καὶ Πνεύματι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Солнце позна̀ западъ своѣ. слѡва тебѣ, цр҃ѡ небесный: слѡва тебѣ, вседержителю, съ синоумъ ѡ дх҃омъ. слѡва тебѣ, бж҃е.
Ἔθου σκότος καὶ ἐγένετο νύξ. Δόξα σοι, Πάτερ ἀγέννητε· δόξα σοι, Υἱὲ γεννητέ· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον καὶ ἐν Υἱῶ ἀναπαύομενον. Τριάς ἅγια, δόξα σοι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Положилъ єсѣ тмѡ, ѡ бысть нощь. слѡва тебѣ, ὄте нерождѣн[н]: слѡва тебѣ, сыне рождѣн[н]: слѡва тебѣ, дш҃е ст҃ый, ѡже ѡ ѡца̀ исходѡ ѡ ѡ на сынѡ поинваѡн: Тр҃це ст҃ѡѡ, слѡва тебѣ. слѡва тебѣ, бж҃е.
Ὡς ἐμεγαλύνθη τὰ ἔργα σου, Κύριε! Δόξα σοι, Πάτερ ἀγέννητε· δόξα σοι, Υἱὲ γεννητέ· δόξα σοι, τὸ Πνεῦμα τὸ ἅγιον, τὸ ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον καὶ ἐν Υἱῶ ἀναπαύομενον. Τριάς ἅγια, δόξα σοι. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Ѣкѡ возвеличишасѡ дѣлѡ твоѡ г҃дѡ. слѡва тебѣ, ὄте нерождѣн[н]: слѡва тебѣ, сыне рождѣн[н]: слѡва тебѣ, дш҃е ст҃ый, ѡже ѡ ѡца̀ исходѡ ѡ ѡ на сынѡ поинваѡн: Тр҃це ст҃ѡѡ, слѡва тебѣ. слѡва тебѣ, бж҃е.
Πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησας. Δόξα Πατρὶ καὶ Υἱῶ καὶ ἁγίῳ Πνεύματι.	Всѡ премудростію сотворилъ єсѣ. слѡва ѡц҃ѡ ѡ сн҃ѡ ѡ ст҃омъ дх҃ѡ.
Καὶ νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν. Ἀλληλουῖα	Ѣ нынѣ, ѡ прѣсно ѡ во вѣкн вѣкѡвъ, ѡмнѣнь. Ѣллинаѡѡ.
Ἀλληλουῖα. Δόξα σοι, ὁ Θεός. Ἀλληλουῖα.	Ѣллинаѡѡ. слѡва тебѣ, бж҃е. Ѣллинаѡѡ
Ἀλληλουῖα. Δόξα σοι, ὁ Θεός. Ἀλληλουῖα.	Ѣллинаѡѡ. слѡва тебѣ, бж҃е. Ѣллинаѡѡ
Ἀλληλουῖα· δόξα σοι, ὁ Θεός. Δόξα σοι, ὁ Θεός.	Ѣллинаѡѡ. слѡва тебѣ, бж҃е. слѡва тебѣ, бж҃е.

Поређењем грчког и црквенословенског текста увиђамо да црквенословенски текст вјерно прати грчки оригинал. У петом и шестом стиху видимо осим псаламског стиха и тројичних припјева, тачније

између њих, употребу кратиме⁴² [Ανεναε]. У стиховима 10–17 постоји ријеч [ρ(β)ιϋ], [гр.: λέγε] која није дио поетског текста. Она се, као у неким другим случајевима и ријеч паки [гр.: πάλιν], користила као једно упутство или позив појцима да отпјевају извјесне ријечи, тј. да се посебно скрене пажња на њих. Те ријечи су у хиландарском рукопису исписане црним, мада је чест случај у грчким рукописима да се оне пишу црвеним мастилом. Осим тога што је црвена боја показивала да те ријечи не припадају самом поетском тексту, она је значила и да се те фразе поју као соло дионице.

Из грчких рукописа познато је да су композиције стихова аниксандарâ организоване у паровима. Најприје један стих поје десна пјевница, а онда од истог композитора и у истом маниру поје наредни стих лијева пјевница. Грчки рукописи за тај други стих сваког пара имају ознаку ὁμοιον, то јест слично, подобно или подударно. Тај термин би требало схватити тако да је тројични припјев тог стиха исти и по тексту и по мелодији као у претходном стиху, али и да је аутор тог стиха исти као и претходног. Хиландарски рукопис нема такву ознаку, али у тим стиховима даје композицију само до прве музичке фразе тројичног припјева, подразумијевајући да је наставак исти као у претходном стиху.

Занимљиво је да се ни за један од двадесет пет стихова аниксандарâ у хиландарском рукопису не наводе композитори. Компарацијом стихова из хиландарског рукописа и оригиналних грчких композиција установили смо ауторство свих стихова. У табели која слиједи дајемо имена композиторâ.

Стих аниксандарâ	Композитор стиха
Ὡκέρζησ τεβῆ ρίκβ, κσάτескал испó лнитса ελάгостн.	Јован Кукузељ
Ὡвράшшю же тебῆ лицῆ, возматῆ тса.	Јован Кукузељ
Ὡнмешн дѣхῆ нхῆ, ннстѣзнѣтῆ.	Јован Кукузељ
И вῆ пѣрстῆ свою возвратῆтса.	Јован Кукузељ
Послешн дῆа твоегò, н сознῆдѣтса.	Панарет
И ѿбновншн лицῆ землῆ.	Панарет
Бѣдн слῆва гῆдн во вῆкн.	Јован Кукузељ
Возвеселнῆтса гῆдῆ ѿ дῆлѣхῆ свонхῆ.	Јован Кукузељ
Прнзнрῆлῆн на зῆмлю, н творῆннѣтрасῆ нса.	Георгиј Кондопетрис
Прнкасῆлῆн са горῆмῆ, н дымῆтса.	Георгиј Кондопетрис

⁴² *Кратиме* су композиције које умјесто поетског текста имају слоге те, ри, рем, а, е, не, на и сл. Ти слогови немају неко конкретно језичко значење, а појачки су покушај да се изрази неизрециво. Види: Αναστασίου (2005).

Воспоѹ гдѣвн въ животѣ моѣмъ.	Мануил Хрисаф
Пою бгъ моѣмѣ, дѡнде же ѣсмъ.	Мануил Хрисаф
Да оусладнѣтса ѣмѣ вѣсѣда моѡ.	Јован Кладас
Изъ же возвеселиѹса ѡ гдѣ.	Јован Кладас
Да нсѣзнѣтъ грѣшници ѡ землѣ.	Јован Кладас
И беззакѡнници, ꙗкоже не быти ѣмъ.	Јован Кладас
Блгословн двшѣ моѡ гдѡ.	Јован Кладас
Сѡнце познѡ зѡпадъ свѡй.	Јован Кладас
Положнѡ ѣсѣн тмѣ, ѣ быстѣ нѡщѣ.	Јован Кладас
Иꙗко возвеселѣншаса дѣла твоѡ гдѣ.	Јован Кладас
Всѡ премѡдрѡстѣю сотворнѡ ѣсѣн. слѡ ва.	Древно пјеније (непознати аутор)
И нынѣ. Ялнаѣѡ.	Древно пјеније (непознати аутор)
Ялнаѣѡ.	Древно пјеније (непознати аутор)
Ялнаѣѡ.	Древно пјеније (непознати аутор)
Ялнаѣѡ.	Древно пјеније (непознати аутор)

Хиландарски рукопис осим што не даје имена ауторâ стихова аниксандарâ, не даје нам ни податке о аутору адаптације на црквенословенски језик. Из нашег истраживања и анализе рукописа и конкретних текстова, али и компарације са другим хиландарским рукописима истог периода, проистиче прије свега важно откриће да је овај рукопис аутограф водећег хиландарског музичара тог времена монаха Кипријана.⁴³ То смо утврдили на основу истовјетног начина писања неумског и поетског текста⁴⁴ као у другим његовим аутографима, на примјер у рукопису *Chil. 581* у коме имамо Кипријаново свједочанство о ауторству рукописа и адаптације напјевâ. Имајући у виду цјелокупно дјело и активност хиландарског псалта монаха Кипријана⁴⁵, претпостављамо да је он и аутор ових адаптација. Аниксандари се налазе у рукопису који садржи и друге напјеве за које смо претходно утврдили да су дјело монаха Кипријана, а постоје и у

⁴³ Нико од аутора који су се до сада бавили овим рукописом није уочио да је рукопис аутограф монаха Кипријана.

⁴⁴ Мисли се на истовјетан изглед неума и слова.

⁴⁵ О дјелатности монаха Кипријана Хиландарца не постоје готово никакви подаци. Она је предмет наших истраживања, која ће по обједињавању и анализи свих доступних података бити објављени. О његовом раду смо већ објавили сљедеће радове: Зиројевић (2012б), 90–92. Zirojević (2022), 63–84. Зиројевић (2023) 47–74.

другим рукописима.⁴⁶ Оно што је карактеристично за Кипријанова дјела је третман слова „н“ које постојано третира као самогласник „н“. И у овим аниксандарима имамо исти случај, па је и то једна од карактеристика која би могла послужити као потврда Кипријановог ауторства адаптације. Адаптација је извршена веома вјешто, мијењајући изворну мелодију само на мјестима гдје то налажу разлике у поетском тексту. Кипријан успјева да задржи питкост оригинала, а интервенције на мјестима на којима постоје су сасвим у духу оригиналних композиција. То показује Кипријаново дубоко познавање музике и изузетан композиторски и адаптерски дар.

Рукопис и адаптација би требало да су израђени седамдесетих или осамдесетих година XVIII стољећа. То су, у осталом, године када Кипријан ствара у Хиландару и израђује своје рукописе. Биљешка на унутрашњој страници задње корице има двије године: 1786. и 1790. Година 1790. је, изгледа, година настанка тог записа који нам говори да је те године вјероватно рукопис откупио хиландарски јеромонах Макарије Хиландарац који је био и псалт (то јест појак). Година 1786. се помиње са датумом 23. јулом, који је, како се вели, датум Макаријевог путовања у Свишчов ради прикупљања финансијске помоћи за манастир.⁴⁷ Дакле, ако је 1790. године Макарије откупио рукопис, требало би да је и рукопис *Chil. 309* израђен седамдесетих или осамдесетих година осамнаестог вијека, као и остали аутографи Кипријана.

Веома занимљив је запис на доњој маргини ректо (*recto*) листова 1–13, који каже да се 1821. године рукопис ставља у саборну цркву у спомен Макарија, и да се забрањује његово одстрањење из храма. Оно отвара још једно занимљиво питање. С обзиром да је овај рукопис написан у старој нотацији, а да је од 1814–1818. године у Цариграду извршена реформа неумске нотације, овај податак нас наводи на закључак да (и поред вјероватног прихватања реформе) у Хиландару те 1821. године постоје још увијек појци који поју из старе нотације. Не видимо други разлог да се овај рукопис три године након реформе похрањује у пјевницу саборног храма уколико није био у богослужбеној употреби. Ово је први конкретан податак који нам показује да и након реформе, у манастиру Хиландару наставља да се користи (макар и паралелно са новом) стара неумска нотација. Било би значајно да се установи до када је та пракса постојала. Подаци којима сада располажемо нису довољни да бисмо извели валидан закључак о томе, али то ће бити предмет наших будућих истраживања.

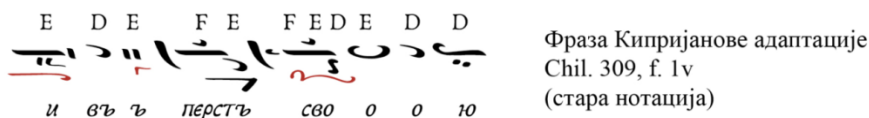
Изгледа да је ово једини примјерак аниксандарâ у старој нотацији. То би могло значити да је ово вјероватно оригинал адаптације

⁴⁶ Види: Zirojević (2022), 63–84.

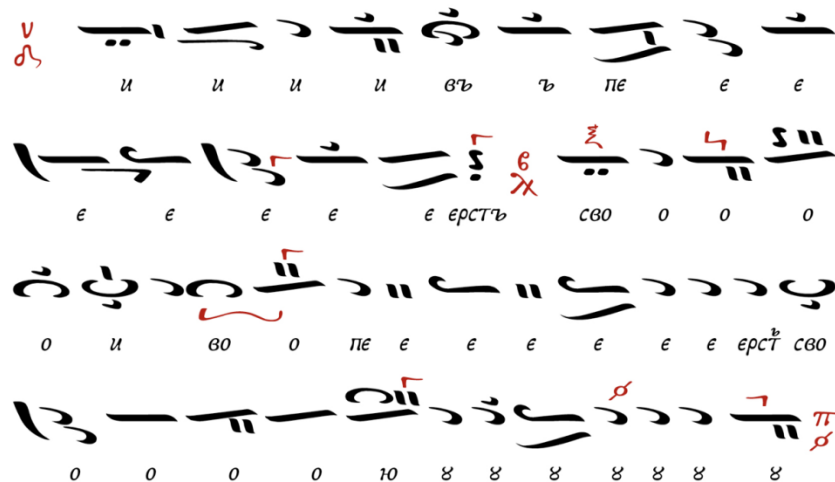
⁴⁷ У рашчитавању овог записа нам је значајну помоћ и рјешење дао уважени професор Гунчо Банев, коме благодаримо.

аниксандарâ, што му даје посебан значај и иде у прилог нашој тврдњи да је аутор адаптације заиста Кипријан Хиландарац (с обзиром да се свакако ради о Кипријановом аутографу).

„Највећи“ византијски аниксандари постоје и у новој нотацији у хиландарском рукопису Chil. 556. Поставља се питање да ли је то тумачење верзије из рукописа Chil. 309 или нека друга адаптација. Палеографском анализом смо утврдили да верзија из рукописа Chil. 556, иако се највећим дијелом подудара са адаптацијом из рукописа Chil. 309, у ствари није тумачење те верзије. У неким фразама се недвосмислено види да се не ради о тумачењу, већ о другачијем начину адаптације. Као карактеристичан примјер навешћемо почетак четвртог стиха. У рукопису Chil. 309 имамо фразу:



У новој нотацији та фраза би, у нашој транскрипцији, изгледала овако:



локалног усменог предања. То се потврђује и упоређивањем са најевимима његових дјела на грчком језику.⁴⁹ Осим тога, утврдили смо да и у другим рукописима Спиридон преписује Николајева дјела. Сам рукопис Chil. 556 је препис Спиридона Хиландарца, највјероватније из друге четвртине деветнаестог стољећа. Претпоставка има за основу период дјеловања Николаја и Спиридона. Наиме, познато је да Николај ствара на црквенословенском језику почетком тридесетих година деветнаестог стољећа.⁵⁰ Истовремено, познато је да Спиридон испишује неке од својих рукописа, за које смо утврдили да су преписи Николајевих дјела, крајем тридесетих година деветнаестог стољећа.⁵¹

Закључак

Аниксандари, који су компонована верзија Предначинатељног псалма који се чита на Вечерњем, појављују се у грчко-језичним рукописима XIV стољећа. Од тада па до XIX стољећа, пратећи упуства типикâ можемо да пратимо начин њиховог појања. У старије вријеме се појао читав псалм, а најкасније од XIX стољећа се поју стихови почевши од стиха *Када отвориш руку Твоју*, због чега се од тог периода ти стихови називају аниксандарима. Композиције аниксандарâ можемо историјски подијелити на византијске (до пада Цариграда) и поствизантијске (послије пада Цариграда). Стихови византијских аниксандарâ су мелизматични и дјело су више композитора. Најпознатији су такозвани „највећи“ византијски аниксандари. У поствизантијском периоду имамо мноштво композиција аниксандарâ. Неке су скраћена (али ипак мелизматична) верзија византијских, а неке су знатно краћа верзија.

Аниксандари на црквенословенском језику почињу да се појављују у рукописима XVIII стољећа. Најстарији познати примјер су аниксандари у хиландарском рукопису Chil. 309. Он садржи адаптацију „највећих“ византијских аниксандарâ на црквенословенски језик. Рукопис не даје податке о композиторима стихова. Ауторство свих стихова хиландарског рукописа смо утврдили компарацијом са грчким оригиналима. Такође, утврдили смо да се ради о аутографу и адаптацији Кипријана Хиландарца. Ово је једини познат примјерак адаптације „највећих“ аниксандарâ на црквенословенски језик. У новој нотацији ови аниксандари постоје у рукопису Chil. 556, али се не ради о тумачењу Кипријанове верзије, већ о једној нешто другачијој адаптацији на црквенословенски језик, која је дјело Николаја Дохијарца.

⁴⁹ О Николајевом животу и дјелу види: Στρουμπάκης (2007).

⁵⁰ Види: Στρουμπάκης (2007), 71–74.

⁵¹ Више о Николајевом раду ће бити ријечи у нашим радовима који су у припреми.

Извори

Chil. 309
 Chil. 556
 Chil. 584
 Chil. 585
 Chil. 691
 Chil. 692
 Chil. 693
 Chil. 694
 Chil. 695
 Chil. 777.
 Chil. 785 V
 Chil. 785 VI
 Chil. 806
 Chil. 806
 Chil. 897
 Sinai 1256
 Sinai 1257
 ВКΨ Γ'
 EBE ΜΠΤ 703
 EBE 2458

Κορισηена литература

- Dimitrievskij, Aleksej. (1917). *Opisanie liturgitseskich rukopisej, III*, Petrograd.
- Lingas, Alexander. (1996). *Hesychasm and Psalmody, Mount Athos and Byzantine monasticism: papers from the twenty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1994*, ed. Anthony Bryer and Mary Cunningham, Society for the Promotion of Byzantine, Studies 4, Aldershot, 155-168.
- Stefanovic, Dimitrije. (1989). *An Additional Checklist of Chilandar Slavonic Music Manuscripts*, Хиландарски зборник, VII, Београд, 163-176.
- Toulaiatos - Miles, Diane H. (2010). *A Descriptive Catalogue of the Musical Manuscript Collection of the National Library of Greece*, Burlington.
- Zirojević, Igor. (2022). *The use and the transcription of the sticheron at Lity on the Meeting of our Lord from the Hilandar Sticheraria*, Facta universitatis Series: Visual Arts and Music, Vol. 8, Niš, 63–84.
- Αθανασίου Αλεξανδρείας τοῦ Μεγάλου, (1975a). *Πρὸς Μαρκελλῖνον εἰς τὴν ἐρμηνείαν τῶν Ψαλμῶν, Ἀπαντα τὰ ἔργα, 5, Ἑρμηνευτικά Α΄*, Θεσσαλονίκη.
- Αθανασίου Αλεξανδρείας τοῦ Μεγάλου, (1975b). *Υπόθεσις εἰς τοὺς Ψαλμοὺς, Ἀπαντα τὰ ἔργα, 5, Ἑρμηνευτικά Α΄*, Θεσσαλονίκη.
- Ἀναστασίου, Γρηγορίου. (2005). *Τὰ Κρατήματα στὴν Ψαλτικὴ τέχνη*, Ἀθήνα.
- Ἀναστασίου, Γρηγορίου. *Ἡ σημειογραφικὴ παράδοση τῶν βυζαντινῶν Ἀνοιξανδαρίων*, у рукопису.
- Ἀρχιμανδρίτου Δοσιθέου, (1993). *Διάταξις τῆς ἀγρυπνίας*, Ἀθήνα.
- Βασιλείου Καισαρείας τοῦ Μεγάλου, (1974). *Ὀμιλῖαι εἰς Ψαλμοὺς, Ἀπαντα τὰ ἔργα, 5, Θεσσαλονίκη*.
- Γιαννοπούλου, Ἐμμανουήλ. (2004). *Ἡ ἄνθησις τῆς Ψαλτικῆς τέχνης στὴν Κρήτη (1566-1669)*, Ἀθήνα.

- Καρά, Σίμωνος Ί. (1992). *Ἰωάννης Μαΐστωρ ὁ Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχὴ του*, Ἀθῆνα. Κυνοῦση, Ἐλισσαίου. (2005). *Τυπικόν τοῦ Λυχνικοῦ*, Πειρεῖς.
- Μπαλαγεώργου, Δημητρίου, Κρητικοῦ, Φλώρας. (2008). *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Σινά*, Ἀθῆνα.
- Παπαγιάννη, Κωνσταντίνου. (2006). *Σύστημα Τυπικοῦ τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ὄλου ἐνιαυτοῦ*, Ἀθῆνα.
- Παπαγιάννη, Κωνσταντίνου. (2018). *Ἑρμηνία τῶν ἱερῶν ἀκολουθιῶν*, Θεσσαλονίκη.
- Στάθης, Γρηγορίου. (1986). *Ὁ Μαΐστωρ Ἰωάννης Παπαδόπουλος ὁ Κουκουζέλης (1270 περίπου - α' ἡμ. ιδ' αἰ.)*. *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Ἀθῆνα.
- Στάθης, 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', Ἀθῆνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.*
- Στάθης, 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*, Ἀθῆνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στάθης, 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', Ἀθῆνα: Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος - Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.*
- Στάθης, Γρηγορίου Θ. (2016). *Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β' τόμος. Ὁ κατάλογος*, Ἀθῆνα: Ἰδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.
- Στρουμπάκη, Μιχαήλ Ι.-Μ. (2007). *Νικόλαος Δοχειάρτης καὶ ἡ συμβολὴ του στὴν Ψαλτικὴ Τέχνη*, Ἀθῆνα.
- Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας*, (1888). ἐπ. Γ. Βιολάκη, Ἀθῆνα.
- Τυπικὸν τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Σάββα τοῦ Ἁγιασμένου*, (2009). ἐπ. ἄρχιμ. Δοσιθεοῦ, Γρανιτσά.
- Χατζηγιακουμῆ, Μανόλη Κ. (1975). *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1820)*, τ. Α', Ἀθῆνα: издaнe aυτοpa.
- Χατζηγιακουμῆ, Μανόλη Κ. (1980). *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453–1820*, Ἀθῆνα: Εκδόσεις τῆς Εθνικῆς Τράπεζας τῆς Ἑλλάδος.
- Ὁρολόγιον τὸ μέγα*, (2022). Ἀθῆνα.
- Богдановић, Димитрије. (1978). *Καταлог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд.
- Зиројевић, Игор. (2012a). *Антологија Божанствене Литургије, I*, Света Гора.
- Зиројевић, Игор. (2012b). *Χριστὸς у граду Витлејему, Пјенија Божићног богослужбеног круга*, Света Гора.
- Зиројевић, Игор. (2023). *Адаптације Васкрсника Хрисафа Новог на црквенословенски, примјер стихире 'Вечерње наше молитве'*, излагање на IV научном скупу „Савремено и традиционално у музичком стваралаштву“, Дани Војина Комадине, Источно Сарајево, 47–74.
- Јаковљевић, Андрија. (1978) *Инвентар музичких рукописа манастира Хиландара*, Хиландарски зборник, IV, САНУ, Београд, 193–226.
- Ρήγα, Γεωργίου. (1994). *Τυπικόν*, Θεσσαλονίκη.
- Часословъ*. (1991). Москва.

Часослов, (2001). пр. епископ захумско-херцеговачки Атанасије, Београд.

SUMMARY

ANOIXANTARIA AND THEIR ADAPTATION INTO THE CHURCH SLAVONIC LANGUAGE IN THE HILANDAR MANUSCRIPT CHIL. 309

Igor Zirojević

The Serbian monastery Hilandar on Mount Athos has been a treasure of liturgical tradition through the centuries, not only for Serbian but also for other Slavic peoples. Its rich manuscript library has more than one hundred and fifty musical manuscripts that preserve the liturgical tradition of the monastery. Throughout the centuries, Hilandar preserved the local Athonite liturgical tradition, in Serbo-Slavic and Church Slavonic languages. One of the indicators of the identity of the Hilandar liturgical order with the general Athonite order is the use of Anoixantaria. The Anoixantaria are part of the Sunset Psalm (Psalm 103) that is read or chanted indispensable at every Vespers. The use of this Psalm has taken on differences throughout the ages, and a special case of the use of this Psalm at all-night vigils is the chanting of Anoixantaria. These are the last verses of the Psalm, to which the Holy Trinity refrains (gr.: ἐφύμνιον) are added. The way and choice of lyrics that are chanted changed over time. It is known from the musical manuscript tradition that such verses exist in manuscripts since the 14th century. The oldest verses are from two Sinai manuscripts from the 14th century. The manuscript tradition, and later the repertoire of printed neumatic books, contains a multitude of compositions of Anoixantaria. All of them can be divided into compositions of the Byzantine and post-Byzantine periods. The Byzantine period is from the oldest preserved compositions of the Anoixantaria to the fall of Constantinople (1453), and post-Byzantine period is from 1453 to the present day. From the Byzantine period, compositions of verses of Anoixantaria from the following composers are known to us: ancient (unknown authors), John Koukouzeles, Georgios Panaretos, Xenos Korones, Georgios Kontopetres, Manuel Chrysaphes, John Kladas, Arkadios the monks, Agathon, Zgouropoulos, Ampelokepiotes, (representing the so-called "the greatest (gr.: μέγιστα)" Anoixantaria) as well as the Anoixantaria of Cretan melurges. From the post-Byzantine period, compositions known to us are: Chourmousios Chartofylax, Constantine Protopsaltes, Markos Vasileiou and Nikolaos Poulakes of Chios, Nikolaos from Docheiariou (which represent the abbreviation (gr.: σύντμησις) of the greatest Byzantine Anoixantaria), Stavres Lampadariou or Balasious Vlytes Gastouniotes or Dionysios Peloponnesian or unknown author, Anoixantaria "as they are sung on Chios", Apostoles Constatas of Chios, Stephanos from Xeropotamou, Nikephoros Kantouniotes, Parthenios Sgoutas, Vatopedian hieromonk Joannikios (which are from the period before the reform of neumatic notation), Cosmas from Docheiariou, Chourmousios Chartofylax (labeled "instead of the Blessed is the man"), Georgios Paschalides, Stephanos Lampadariou, Antonios Sigalas, Theodore from Phokea, Gerasimos Mantzavinou, Georgios from Redestos (the younger), "summer Anoixantaria", "Constantinople Anoixantaria", Zacharias Karales of Tinos (which are from the period of the New notation). In today's chanting practice, mainly Chourmousios' abbreviated version of "The greatest" Byzantine Anoixantaria, some of the verses from "The greatest" and shorter

versions of the Anoxantaria of Theodore from Phokaea and Georgios from Redestos are used.

The oldest known sample of Anoxantaria in Church Slavonic language is the one from the Hilandar's manuscript Chil. 309. The research, using a comparative method, established that it is an adaptation into the Church Slavonic language of "The Greatest" Byzantine Anoxantaria. In various Greek-language Papadikas, they contain more than seventy different compositions of Anoxantaria verses, by more than ten composers. The Hilandar manuscript contains all the verses of the Anoxantaria, and one composition for each verse. The authors of the verses that exist in the Hilandar manuscript are John Koukouzeles, Panaretos, Georgios Kontopetres, Manuel Chrysaphes, and John Kladas, with the five verses belonging to the "ancient chant", whose authors are unknown. The adaptation was carried out in the 1770s or 1780s by Kyprianos from Hilandar, and Hilandar manuscript Chil. 309 represents Kyprianos' autograph, that was unknown until now.

In addition to the citations of all Hilandar manuscripts that contain various versions of Anoxantaria in the Church Slavonic language, we especially refer to the version from the ms Chil. 566, which also has "the greatest" Anoxantaria, but in the New notation. Through using paleographic analysis, it has been determined that the version from the ms Chil. 566, even though the most part coincides with the adaptation from the manuscript chil. 309, is actually not a transcription of that version, but a different way of adaptation. According to the characteristics of the adaptation from the ms Chil. 566, it can be concluded that it is the work of Nicolaos from Docheiariou. Based on the inscription on the bottom margin of the recto folios of the ms Chil. 309, the important information was discovered, that in the monastery of Hilandar and after the reform of neumatic notation in 1814–1818, the Old notation continued to be used, probably in parallel with the New, of which there was no evidence until now.

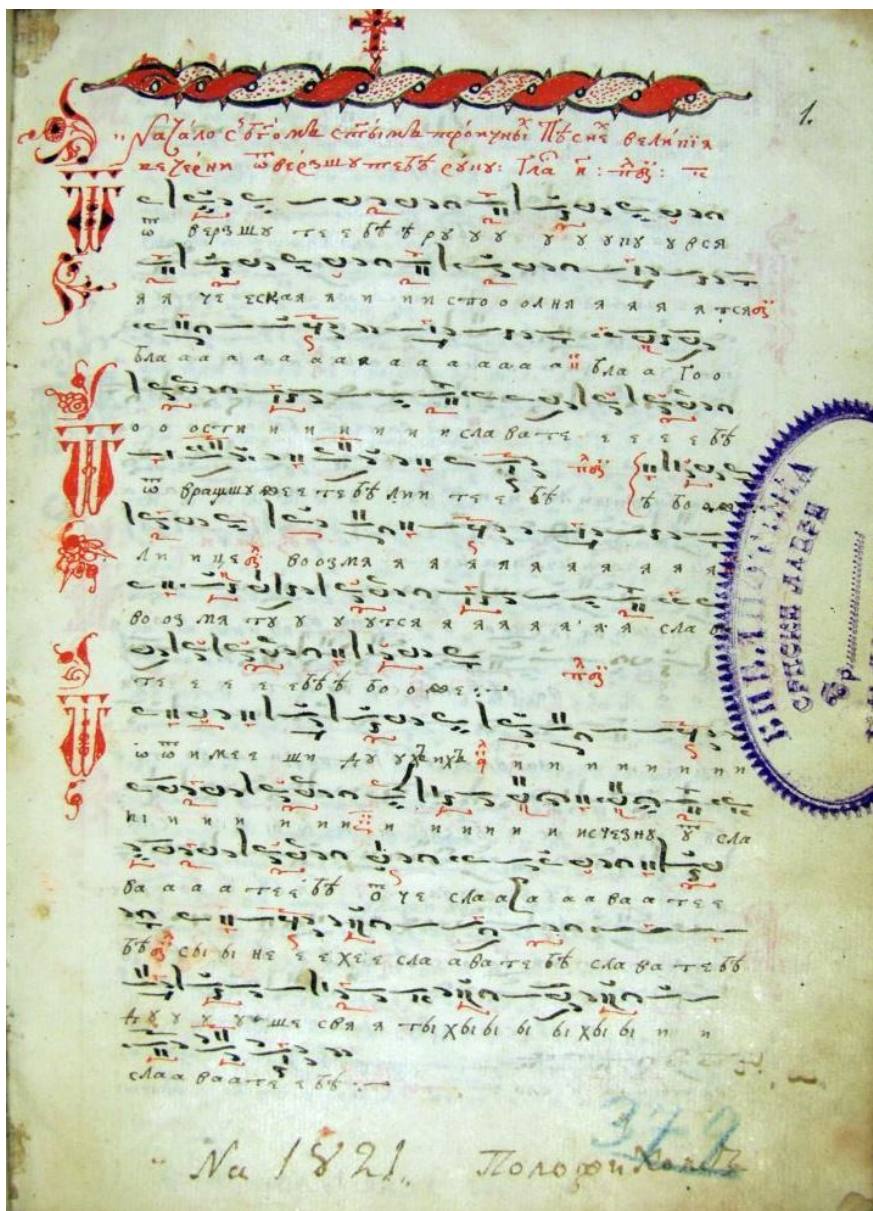
Key words: Anoxantaria, Kyprianos from Hilandar, adaptation, Hilandar's manuscripts.

ПРИЛОЗИ

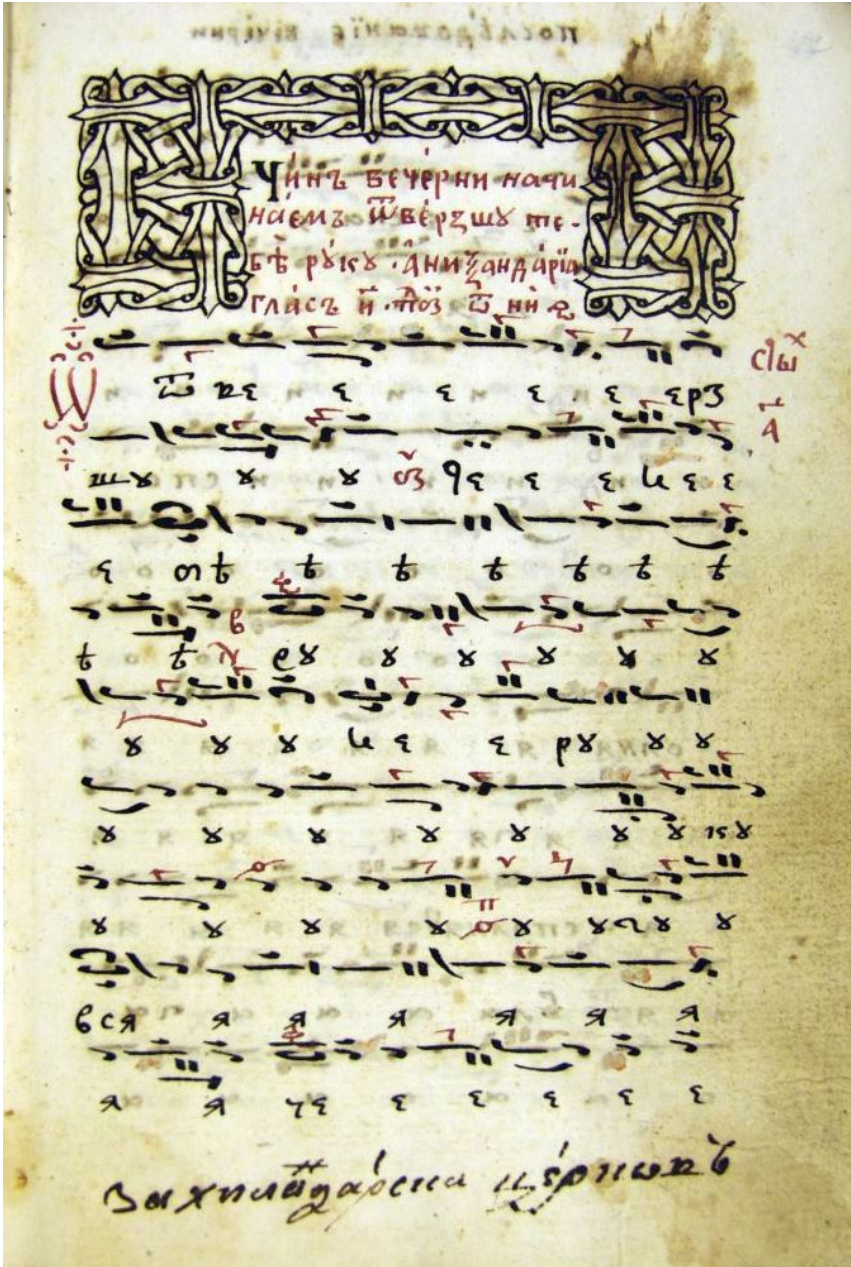
Прилог 1/ Почетак оригиналне композиције ”највећих” византијских аниксандарâ, на грчком, Chil. 146, f. 40г.



Прилог 2/ Почетак Кипријанове адаптације на црквенословенски ”највећих” византијских аниксандарâ, Chil. 309, f. 1r.



Прилог 3/ Почетак Николајева адаптације на црквенословенски "највећих" византијских аниксандарâ, Chil. 556, f. 1r.



ВРИЈЕМЕ И ОКОЛНОСТИ НАСТАНКА ДАМАСКИНОВОГ ОКТОИХА (ОСМОГЛАСНИКА)

др Радован Радић
Универзитет у Источном Сарајеву
Музичка академија
E-mail: radovan.radic@mak.ues.rs.ba

УДК: 27–9.2–9
78.03

Оригиналан научни чланак

Сажетак: У раду се говори о црквено–политичким приликама и околностима током којих долази до стварања Октоиха од стране Јована Дамаскина. Посебна пажња се посвећује локацији стварања овог текста као и лику и дјелу Јована Дамаскина али и црквено музичком предању у коме Дамаскин стасави. Истакнута је његова улога у систематизацији до тадашњег начина писања црквених химнографије као и у успостављању новог начина, базираног на осам седмица. Велики дио рада се посвећује политичко–црквеним околностима које утичу на Дамаскиново стваралаштво.

Кључне ријечи: Јован Дамаскин, Октоих, Осмогласник, црквена музика, Омејадски халифат, Византија.

1) Живот

Јован Дамаскин припада групацији највећих богослова Цркве. Према подацима које сусрећемо код писца његовог живота рођен је средином VII вијека, односно према већини истраживача 676. године у престоници Омејадског или Умаијадског халифата (Umayyad Caliphate 661/750) у граду Дамаску. Према византијском летописцу друге половине VIII вијека Теофану Исповједнику (Θεοφάνης Ομολογητής, 760-818) Јован Дамаскин потиче из породице Мансур (Θεοφάνου, 2007: 1160–1161), настањене у престоници Халифата, граду Дамаску. По претходном питању се слажу и каснији византијски историјски извори у којима се за Дамаскина наводи: “...и умјесто његовог породичног имена Мансур, које се преводи ослобођени...”¹.

Јованов отац Сергије (Σέργιος) током владавине халифа Абд ал Малика ибн Марвана (Abd al-Malik ibn Marwan ibn al-Nakam, 685-705) заузима важне државне позиције у непосредној близини овог халифа (Τωμαδάκης, 1993: 211). О ангажовању хришћана на високе функције током овог раног периода Омејадског халифата се слажу уопште сви подаци које сусрећемо у раним византијским историјским изворима, као и новијим истраживањима рађеним на ову тему. Сходно наведеним, током овог раног периода, Арапи (Рашидун и Омејадски халифат) који се налазе у новој стварности и немају искуства у управљању огромним тијелом Халифата, на високе државне функције постављају званичнике који су обављали исте дужности у претходном византијском или

¹ ...καὶ ἀντὶ παππικοῦ ὀνόματος αὐτοῦ Μανσοῦρ, ὃ ἐρμηνεύεται λελυτρωμένος... PG 94, 1864: 505 D – 508 A.

персијском државном уређењу (Армстроук, 2002: 139). Теофан Исповједник под византијском годином 6199. записује важан податак, односно, да су и до „данас“ (Σήμερόν. Θεοφάνους, 2007: 1018–1019), тј. периода писања његовог дјела, прелаз са VIII на IX вијек, у Халифату за нотаре бирају управо службеници из реда хришћана (Θεοφάνους, 2007: 1018–1019). Учени хришћани и Персијанци посебан простор у Халифату проналазе у временском периоду након постављања арапског као званичног језика у Халифату, када се на овај језик преводе многа књижевна дјела са византијског и персијског језика.

У циљу образовања Јована као и другог Сергијевог усвојеног сина Косме, каснијег епископа Маиуме² (Κοσμάς Μαΐουμα ή Ξένος, +760), Сергије користи свој повлашћени статус и из халифатског затвора откупљује заробљеника из јужне Италије, ученог Косму из Калабрије (Κοσμάς από Καλαβρία) (Φειδάς, 2015: 774–775), касније монах Косма, који се у наставку брине о Јовановом и Козмином образовању: „откупљеног од стране његовог оца са другим заробљеницима“³. Након представљења Дамаскиновог оца Сергија, за један кратак временски период Јован наслеђује свога оца у државној служби Омејадског халифата (Острогорски, 1996: 171). Међутим, почетком VIII вијека, за вријеме јерусалимског патријарха Јована (Ιωάννης, 706–735) Јован Дамаскин напушта Дамаск и службу у Халифату и са Космом одлази у Јерусалим и настањује се у Лаври Светог Саве Освећеног⁴. Тамо се од стране истог патријарха хиротонише (Φειδάς, 2015: 775–776) и у овом манастиру остаје до краја свога живота: „богатство породично напусти, са Космом постаде монах“⁵.

Нажалост, из расположивих верзија текстова живота овог великог црквеног оца не можемо закључити у којој мјери на његово напуштање државне службе у Халифату и повлашћеног положаја, као и у наставку одласка у Свету земљу утиче халифа Валида ибн Абд ал-Малика или Валида I (al Walīd bin 'Abd al-Malik, 668–715) одузимањем⁶ хришћанског саборног храма „који је превазилазио друге својом љепотом“⁷ у Дамаску, у коме је према предању похрањена глава Светог Јована Крститеља, и у

² Маиума: град поред данашње Газе.

³ ἐξωνηθέντος παρὰ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ μετὰ τῶν ἄλλων αἰχμαλώτων, PG 94, 1864: 501 B.

⁴ Манастир из VI вијека. Налази се на правцу од Витлејема према Мртвом мору.

⁵ πατρικὸν πλοῦτον καταλιπὼν, γέγονε μοναχὸς μετὰ καὶ Κοσμά, PG 94, 1864: 501 D.

⁶ Љетописац током описивања овог догађаја користи атички облик аориста - ἦρπασε од глагола ἀρπάζω, који има значење: одвести далеко, красти, плачкати, освојити, похарати. (Θεοφάνους, 2007: 1018–1019)

⁷ διὰ τὸ ὑπερβάλλον κάλλος. Исто.

наставку претварање истога у монументалну „Велику цамију Омејада“⁸. Наведени догађај византијски летописац Теофан Исповједник биљежи под 6199. византијском односно 706–707. годином н.е. (Θεοφάνους, 2007: 1018–1019). Такође, и за вријеме краткотрајне владавине његовог наслједника халифа Умара II (Umar ibn Abd al-Aziz ibn Marwan, 717–720) приморавање⁹ народа *dimmi* (назив за народ Библије: хришћане и Јевреје) ка прихватању ислама уз одређене бенефиције у виду пореских олакшица (Θεοφάνους, 2007: 1082–1083; Армстроук, 2002: 151). Посљедњи наведени догађај византијски летописац ставља под 6210. византијску односно 717/718. годину н.е. (Θεοφάνους, 2007: 1082–1083).

Јован Дамаскин у Лаври Светог Саве Освећеног проводи остатак свога живота. Према одређеним истраживачима упокојио се 4. децембра 749. године (Γωμαδάκης, 1993: 212).

2) Дамаскинова стваралачка дјелатност

Дамаскин припада групацији малобројних црквених отаца који не запостављајући тренутне проблеме на политичком и црквеном плану у Омејадском халифату, али и сусједној Византији, се успева посветити црквеној музици (химнографији) и стварању црквених пјесама - канона као и стављања истих у одређене мелодије. Према потврди претходног става од изузетне важности јесте „Мјесецослов“ (lat. *Synaxario Basilii*, ελλ. *Συναξάρι*)¹⁰ императора Василија II (Βασίλειος Β', 976–1025), у коме се за Јована Дамаскина специфично наводи: „много текстова пјесама и мелодија на свете празнике (написа), и посебно на велику седмицу Пасхе“¹¹. Ништа мање важности није нити свједочанство византијског летописца XI вијека монаха Георгија Кедрина (Γεώργιος Κεδρηνός, ΙΑ' αιώνας) о Дамаскину, у коме се наводи: „са Космом епископом Маиуме, и Теофаном братом Теодоровим (претходно) описаним¹², заједно са њима у Црквама хришћана обликујући мелодије за појање...“¹³.

⁸ Изградња Валидовог храма се одвија између 706. и 715. године. Интересантан податак јесте да се на истом храму налази тзв. „Исусова (бијела) мунара“, на коју ће према предању задржаном у граду Дамаску у својој слави доћи.

⁹ Летописацтоком описивања овог догађаја користи граматички облик аориста - ἠνάγκαζεν од глагола ἀναγκάζω, који има значење: присилити, наметнути нешто насиљем. (Θεοφάνους, 2007: 1082–1083)

¹⁰ *Synaxario Basilii imperatoris*, се налази у Библиотеци Ватикана Ms. Vat. gr. 1613.

¹¹ πολὺς ὁ λόγος τῶν ἐν ταῖς ἀγίαις ἑορταῖς ποιημάτων καὶ μελωδιῶν, καὶ μάλιστα ἐν τῇ μεγάλῃ ἑβδομάδι τοῦ Πάσχα, (PG 94, 1864: 501 D).

¹² Израз "τῶν γραπτῶν" се у рјечнику старогрчког језика Liddell&Scott описује као они који су описани ријечима.

¹³ μετὰ Κοσμῆ ἐπισκόπου τοῦ Μαῖουμᾶ, καὶ Θεοφάνους ἀδελφοῦ Θεοδώρου τῶν γραπτῶν, διὰ τὸ αὐτοὺς μελωδῆσαι τὰ ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις τῶν Χριστιανῶν τετυπωμένα ψάλλεσθαι, (PG 94, 1864: 508 C).

Дамаскиново интересовање и рад на мелодијама, као што можемо примјетити из његовог житија, утиче на његове непосредне пратиоце да га, у духу музике али и постојећег црквеног музичког предања, прозову и „мелодом“: „Овај блажени Јован и мелод је прозван...“¹⁴.

Дјела Јована Дамаскина према ранијој књижевној подјели можемо разврстати у три, док према новијој у пет засебних групација. Према ранијој подјели Дамаскинова дјела се дијеле у три категорије: 1) филозофска, 2) тумачења Светог Писма и 3) канони у пјесмама (PG 94, 1864: 508 D). Трећа групација, канони, према овој подјели се дијеле у двије подгрупе: 1) каноне писане углавном у „јампском триметру“ или „јампском триметарском стиху“ (ιαμβικός τρίμετρος στίχος)¹⁵, подгрупација у коју припадају три канона Рождества (глас први), Богојављења (глас други) и Педесетнице (глас четврти) и 2) каноне писане у говорном језику односно језику његове епохе. Примјеном правила о слоговима „јампског триметра“ у својим канонима Дамаскин се показује врским познаваоцем начина писања старогрчке поезије, начин који у фрагментима проналазимо још код Хомера у дјелу „Маргит“, које се приписује истоме писцу, али и код каснијих писаца Архилоха са Пароса, Симонида Аморгина и Ипонакса из Ефеса (Λυπουρλής, 2005: 47). Према новијој подјели, Дамаскинова дјела се дијеле у пет категорија: 1) филозофска, 2) богословска, 3) истраживачка, 4) пјесничка и 5) химнографска или музичка дјела (Παλαδόπουλος, 1904: 47–48). Од посебног значаја за свјетску књижевност јесу његова дјела настала усљед разних богословских питања, од којих можемо издвојити: „Извор знања“ (Dialectica) дјело које се састоји из два поглавља „Поглавља филозофских“ и „Тачног излагања православне вјере“ као и остала Дамаскинова дјела „Према одбацујућим“¹⁶ Свете Иконе“, „Разговор против Манихејаца“, „Разговор Сарацена и хришћанина“, „Животи Варлаама и Јосафа“, „Против јереси Несторијанаца“, „Одговор Иконоборцима“ и др.

Посебно значајна за наше истраживање јесу химнографска или музичка дјела Јована Дамаскина. У ову категорију можемо сврстати шездесет његових канона док према Евстратијадовом попису чак седамдесет и пет канона (Τωμαδάκης, 1993: 214), писаних у осам и девет пјесама, посвећених великим хришћанским празницима, као и светитељима. Сходно наведеном списку Дамаскинове каноне можемо подијелити на оне писане за велике хришћанске празнике (њих петнаест), на оне посвећене Богородици (њих двадесет и један) док су

¹⁴ Οὗτος ὁ ὅσιος Ἰωάννης καὶ μελωδὸς ὀνομάσθη, (Исто).

¹⁵ Јампски триметарски стих се углавном састоји од дванаест слогова. Међутим, не може се искључити нити постојање већег броја слогова у стиху због тзв. „дугих слогова“ који се, осим посљедњег слога у стиху, могу посматрати и као два кратка. (Λυπουρλής, 2005: 51)

¹⁶ Онима који одбацују.

остали канони посвећени разним хришћанским светитељима (Τωμαδάκης, 1993: 214). Између Дамаскинових канона посвећених великим хришћанским празницима можемо издвојити: канон првог гласа „Недељи Васкрса“ (Воскресенија дењ), канон шестог гласа Страдању Христовом (Чермноје...), канон петог гласа празнику Вазнесења (Спаситељу Богу в мори људи...) и канон првог гласа Томиној недељи (Днес...). Каноне Богородици сусрећемо у свих осам гласова, међу којима као најпознатије Дамаскиново стваралачко достигнуће можемо издвојити канон четвртог гласа, Успенију, „Отверзу уста моја“ (PG 96, 1864: 1364–1368). Између канона, стваралаштва Јована Дамаскина, посвећених хришћанским светитељима издвајамо каноне састављене из осам и девет пјесама од који су два шестог гласа, један Светом Василију Великом и други Светом Јовану Златоустом, два осмог гласа посвећени Светом Георгију и Светом Власију, један шестог гласа посвећен Николају Мирликијском као и дјелимично сачувани канон седмог гласа посвећен апостолу Петру (PG 96, 1864: 1372–1408). Истовремено, Јован Дамаскин је творац великог броја стихира на Господи возвах, стиховних стихира, литијских стихира, славословља и заупокојених тропара.

Круцијално дјело Јована Дамаскина или Мелода се може сматрати његов Октоих или Осмогласник. Управо састављање Октоиха, али и уопште Дамаскинов рад на систематизацији византијске музичке нотације (σχημογραφία) постаје и разлог додјеливања епитета „отац црквене музике“ од стране савремених истраживача византијске музике овом великом црквеном оцу. Наиме, на већ постојећем предању осмогласног појања, која већ постоји у Цркви, а може се датирати на основу „Сиријског осмогласника“ записаног од стране сиријског монаха и патријарха Антиохије у периоду између 512–518. године, монофизита Севира Антиохијског (Σεβήρος Αντιοχείας, +538) у првој половини V вијека (Μικροπαυδρεμένου, 2016: 95), Јован Дамаскин ствара свој Октоих (Осмогласник). Наведеним, Дамаскин систематизује нови богослужбени васкршњи круг од осам недјеља или седмица на бази осам гласова појања, сходно коме свака Недјеља овог круга има своје засебне васкршње стихире и каноне на суботњој вечерњој и недељном јутрењу као и засебну мелодију за сваку недељу тј. глас у коме се поје. Наведеним се унутар Цркве ствара један круг црквеног богослужења и појања од осам недеља или *столн* (Суботин-Голубовић, 2011: 54), који се након свога окончања понавља.

Дамаскинова верзија Октоиха се састоји од осам васкршњих служби суботње вечерње и недјељног јутрења писаних на основу преузетог осмогласног појања за богослужбене потребе његове црквене заједнице. Службе су подијелене на слједећи начин да сваки од осам гласова има своје засебне васкршње вечерње и јутрење, састављене од посебних тропара, стихира и канона, а писаних искључиво за тај глас (пр. тропар првог гласа на вечерњу црквенословенски облик „Камени запечатану“ изворни Дамаскинов „Τοῦ λίθου σφραγισθέντος ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων“, друго гласа тропар на црквенословенском „Јегда снизшел...“ изворни

Дамаскинов „Ὁτε κατῆλθες πρὸς τὸν θάνατον”...) (Ὀκτώηχος, 1883: 13, 34). Међутим, наредних вијекова услед наглог развоја црквене химнографије Дамаскинов Октоих трпи одређене допуне од стране других црквених химнографа. Ријеч је о дјелимичном прилагођавању Октоиха пракси тј. Типику, као и потребама Цркве Цариградске. Стога у данашњој верзији Октоиха поред Дамаскинових сусрећемо одређени број стихира које се приписују управо химнографима из Константинопоља: Анатолију Студиту (Ἀνατόλιος Στουδίτης), Павлу Аморејцу из манастира Евергетиде (Πάυλος ο Αμμορίου), Лаву VI Мудром (Λέων ΣΤ΄ ο Σοφός, +912), Константину Порфиροгениту (Κωνσταντῖνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος, +959) и Теодору Студиту (Θεόδωρος ο Στουδίτης, +826).

Сходно закључцима ранијих и новијих истраживања на тему Октоиха, резултат Дамаскиновог стваралаштва јесу стихире на Господи возвах и тропари на суботње вечерње као и тропари, кондаци, сједални, стихире, канони Васкршњи и Богородици на недјељно јутрење, што јесте и вјероватно основна верзија Октоиха, док остали дијелови сачињавају интервенције од стране црквених химнографа током каснијих вијекова на основном Дамаскиновом дјелу. Према истим закључцима, стиховне стихире на суботњој вечерњој представљају резултат рада монаха Павла Аморејца, сабрата угледног цариградског манастира Евергетиде (Ракићевић, 2020: 17). „Тројични канони“ на полуноћници према сачуваној писаној химнографској традицији¹⁷ су дјело Митрофана из Смирне (Μητροφάνης Σμύρνης). Став Георгија И. Пападопула (Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος) писца са краја XIX и почетка XX и управника музичке школе у Истанбулу јесте да су стихире на јутрењу дјело византијског цара Лава Мудрог, ексапостилари дјело византијског цара и писца Константина Порфиροгенита, док се степена на недјељном јутрењу приписује ученом монаху са краја VIII и почетка IX вијека игуману цариградског манастира Студиу, Теодору Студиту (+826) (Παλαδόπουλος, 1904: 49–50). До размимоилажења ставова долази по питању тзв. „источних“ стихира на хвалите на недјељном јутрењу. Граматички облик који се користи при наводу ових васкршњих стихира у Октоиху јесте придјев у номинативу множине „источне“ (источне стихире), израз који се у изворном тексту наводи у истом граматичком облику, али средњег рода: Ἀνατολικά (Ὀκτώηχος, 1883: 30). Став ранијих истраживача на ову тему јесте да су ове стихире дјело ученика од Теодора Студита, цариградског химнографа са краја VIII вијека, Анатолија Студита (Παλαδόπουλος, 1904: 56). Са друге стране, новији истраживачи, од којих је најистакнутији Евстратиadis (Γωμαδάκης, 1993:

¹⁷ Октоих штампан у грчкој штампарији „Финикс“ у Венецији 1883. године, у периоду након ослобођења од отоманског ропства и стварања јелинске државе, на почетку недјељне службе полуноћнице након наслова „Канон Тројични“ наводи „ποίημα Μητροφάνους“ односно „поезија тј. стваралаштво Митрофаново“, (Ὀκτώηχος, 1883: 13).

216), због њиховог карактеристичног назива „источне стихире“, наговјештавајући да је ријеч о истоку тј. Светој земљи, у којој Дамаскин живи и ствара, ове васкршње стихире приписују Јовану Дамаскину.

Дамаскин при стављању својих текстова у мелодију користи један доста ранији начин који се налази у употреби на истоку и подразумијева употребу заобљених музичких знакова (αγκιστροειδής: облик удице). Наведени знакови, према истраживачима црквене музике, се разликују од данашње неумске нотације и имају облике, односно умногоне подсећају на хијероглифе старог египатског писма (Παπαδόπουλος, 1904: 48). Према овом начину се изнад сваког слога или ријечи постављају наведени заобљени знаци који зависно од случаја до случаја могу представљати један или више гласова или чак једну цијелу мелодију. Односно, одређени дијелови једног одломка или тропара, стихире, могу се изводити на више начина. Наведени начин се од стране корисника новог неумског облика нотације одбацује уз образложење да је због нејасноћа учење на овај начин умногоне отежано (Παπαδόπουλος, 1904: 48).

3) Вријеме стварања Дамаскинових „филозофских“ и химнографских дјела

Према утврђивању временског оквира стварања Дамаскинових дјела посебно значајни се показују одломци и текстови Дамаскиновог живота, писани непосредно након његовог уснућа и тријумфа над јереси иконоборство, крунисаним Седмим васељенским сабором.

Податке које проналазимо у византијским изворима писаним након VIII вијека, уопште су сагласни са почетком Дамаскиновог књижевног стваралаштва и хронолошки се стављају у временски тренутак након окончања његовог образовања са братом Космом код великог учитеља Косме из Калабрије „од стране једног учитеља научени“¹⁸ и у наставку напуштања породичног посједа у престоници Халифата, граду Дамаску „богатство породично напусти“¹⁹ и примања монаштва „постаде монах“²⁰ у Светој земљи.

Доста потпуније податке о почетку Дамаскиновог стваралаштва нам пружа „Синаксар“ односно „Мјесецослов“ императора Василија II²¹, састављен у другој половини X вјека. Писац „Мјесецослова“ Дамаскинову „филозофску“²² – „против иконоборачку“ али и химнографску стваралачку књижевну активност хронолошки поставља

¹⁸ Παρ' ἐνὸς διδασκάλου ἐκπαιδευθέντες, (PG 94, 1864: 501 A).

¹⁹ πατρικὸν πλοῦτον καταλιπὼν, Исто.

²⁰ γέγονε μοναχὸς, Исто.

²¹ Synaxario Basilii imperatoris, се налази у Библиотеци Ватикана Ms. Vat. gr. 1613.

²² καὶ μάλιστα φιλόσοφα... (PG 94, 1864: 508 D).

управо у период након његовог напуштања посједа у Дамаску и у наставку примања монашког пострига у Светој земљи, али и појаве јереси иконоборства: „богатство отачко напусти, са Космом постаде монах, много текстова пјесама и мелодија на свете празнике (написа), и посебно на велику седмицу Пасхе. Тада Свети Јован снагом својих ријечи, и доказима из Светог писма надјачаше иконобораца јерес“²³. Дакле, сходно подацима које проналазимо код писаца из прве постдамаскинове епохе, исти црквени писац велики дио својих дјела, под која сврставамо и Октоих као и друга „филозофска“ и химнографска дјела, саставља након примања монаштва односно током другог дијела свога живота, који се поистовјећује са боравком у Лаври Светог Саве Освећеног поред Јерусалима.

Особито важан се показује помен борбе против иконобораца. Византијски цар Василије II састављајући одломак свога „Мјесецослова“ о Дамаскиновом стваралаштву, посебан акценат, поред Дамаскиновог химнографског стваралаштва, ставља на његову борбу против „царева јеретика“²⁴ у циљу „владавине древних правила“²⁵ по питању поштовања икона: „и доказима из Светог Писма надјачаше иконобораца јерес“. Наведени Василијев податак се показује од круцијалног значаја јер нам почетак Дамаскиновог „филозофског“ стваралаштва, израз под којим се подразумевају богословска Дамаскинова дјела, ставља у одређени временски тренутак, а који се може поистовјетити са почетком јереси иконоборства, односно издавањем званичног царског указа против икона од стране цара Лава III Исавријанца (Λέων Γ΄ Ισαυρός, +741) 726. године у Константинопољу (Θεοφάνους, 2007: 1094–1095; Φειδάς, 1997: 85; Острогорски, 1996: 170). Међутим, узимајући у обзир чињеницу да Јован Дамаскин живи и ствара унутар граница огромног Омејадског халифата, а не у Византији, не можемо искључити нити чињеницу утицаја и нешто ранијег халифатског указа из јула 721. године²⁶ против икона (Vasiliev, 1956: 25-26), издатог од стране халифа Јазид II (Yazid ibn Abd al-Malik ibn Marwan, 720-724), на почетак Дамаскиновог „филозофског“ стваралаштва.

Сходно наведеном, вријеме настанка Дамаскинових „филозофских“ као и химнографских дјела, под која сврставамо и Октоих, јесте период

²³ πατρικὸν πλοῦτον καταλιπὼν, γέγονε μοναχὸς μετὰ καὶ Κοσμᾶ οὗ τινος πολὺς ὁ λόγος τῶν ἐν ταῖς ἁγίαις ἑορταῖς ποιημάτων καὶ μελωδιῶν, καὶ μάλιστα ἐν τῇ μεγάλῃ ἑβδομάδι τοῦ Πάσχα. Ὁ οὖν ἅγιος Ἰωάννης τῇ τῶν λόγων αὐτοῦ δυνάμει, καὶ ταῖς ἐκ τῶν Γραφῶν ἀποδείξεσιν κατήσχυε τὴν τῶν Εἰκονομαχῶν αἴρεσιν. (Исто: 501 D – 504 A)

²⁴ παρὰ τῶν αἰρετικῶν βασιλέων. (Исто: 504 A)

²⁵ τὴν ἀρχαίαν θεσμοθεσίαν κρατεῖσθαι. (Исто: 504 D)

²⁶ ...elapsed from the moment of the issuance of the edict of Yazid's death of January 27, 724, supplies us, for the time of the edict, the month of July, A.D. 721. (Vasiliev, 1956: 47)

између издавања омејадског указа из 721. године и 749. године, која се узима за годину Дамаскиновог уснућа. Наведено у потпуности одговара црквено-историјској тези о Дамаскиновом одласку у Свету земљу током патријарховања Јерусалимском патријаршијом од стране јерусалимског патријарха Јована (Ιωάννης, 706–735).

4) Политичке и црквене околности које владају током стварања Дамаскиновог Октоиха

Јован Дамаскин своје дјело Октоиха ствара током једног временског периода након губитка византијског суверенитета на Балканском полуострву и Блиском истоку, наглог успона арапске државности, осуде и дјелимичног повратка монотелитства као државне религије у Византији, као и жару борбе православних за заштиту икона након издавања Лавовог „иконоборачког“ указа из 726. године. У наставку рада ћемо описати политичке и црквене околности које владају у Византији и Омејадском халифату током периода стваралачке активности Јована Дамаскина.

4.1) Византија (641–743. године)

Византија Дамаскинове епохе јесте малоазијска држава дубоко исцрпљена унутрашњим династичким сукобима око престола који трају још од 641. године, односно уснућа византијског цара Ираклија као и значајним губљењем византијских области на истоку Царства. Осипање византијских територија на Блиском истоку почиње другим дијелом Ираклијеве владавине (632–641. година) и наставља се током владавине његових директних наследника: Константина III (Κωνσταντίνος Γ', +641), Ираклеона (Ηρακλεωνάς, +641), Констанса II (Κώνστας Β', 641–668), Константина IV Погоната (Κωνσταντίνος Δ' Πογωνάτος, 668–685) и Јустинијана II (Ιουστινιανός Β' Ρινότητης, 685–695, 705–711). Особито значајан по овом питању јесте период од 695. до 717. године карактеристично прозван раздобље „двадесетогодишњег безакоња“ (Εικοσαετοῦς Αναρχίας) када се током овог кратког временског периода на византијском престолу мијења чак шест византијских владара. Период након другог опсједања Константинопоља од стране Омејада 717–718. године, односно владавина династије Исавријанаца се може узети као раздобље стабилизације прилика у Византији.

Византија прве половине VIII вијека јесте малоазијска држава чије се сјеверне границе налазе на Црном мору, периодично се протежући и на простор данашње јужне Украјине (Полуострво Крим, Херсон). Источне границе ове малоазијске државе јужно почињу од ушћа ријеке Каликанд (Göksu) у Средоземно море тј. западно од византијског града Тарса, односно данашњих градских средина Адана и Мерсин и сјевероисточно се завршавају на области данашње турско-грузијске државне границе. Јужна граница Византије јесте Средоземно море са острвима Критом и

Родосом као и другим мањим средоземним острвима. Западне границе Византијског царства прелазе на европски континент и обухватају област Тракија до града Созопоља са острвима у Јонском мору (Цветковић, 2016: 34). На Балканском полуострву током овог временског раздобља Византија посједује дијелове Тесалије, Пелопонеза и Атике. Такође, унутар византијског суверенитета се налазе дијелови Италије: Равенски Егзархат, Венеција и Истра као и дукатат Рима, Напуља и Калабрије.

Разлози слабљења Византије се налазе у кризи насталој у оквиру Источног Римског Царства након владавине Јустинијана Великог (Ιουστινιανός Α΄ Μέγας, 527–565), успону арапске државности током прве половине VII вијека као и претензијама Арапа према византијским територијама Блиског истока. Већ у првим годинама након формирања првог тј. Рашидун халифата (Rashidun Califate, 632–661), Персија као и дијелови Византије: Дамаск, цијела Сирија, град Емеса и након историјске битке код Голанске висоравни у кланцима ријеке Јармук (20. август 636. године) (Острогорски, 1996: 126) Јерусалим, Египат, Антиохија, средоземна лука Кесарија Приморска у Палестини (640. године), као и средоземна острва Кипар (648. године), Родос (653. године), Кос и Хиос се налазе под влашћу Арапа (Θεοφάνους, 2007: 899–927). Посебно важним за Византију се показује губитак Египта, чиме долази до прекида снабдијевања Византије житарицама из плодних равница око ријеке Нила.

Арапска освајања византијских територија се настављају и током другог по реду халифата, Омејадског. Омејади предвођени халифом Муавијом I (Mu'āwīyah ibn Abī Sufyān, 661–680), након преузимања власти у Халифату и преноса државне престонице у град Дамаск, из византијског суверенитета 663. године успијевају изузети дио Сицилије (Θεοφάνους, 2007: 942–945) као и у наставку 670. године полуострво Кизику (Острогорски, 1996: 138) на јужном дијелу Мраморног мора са градом Смирном (672. године) (Острогорски, 1996: 138). Наведено доводи до првог и тешког четворогодишњег опседања града Константинопоља од стране Омејада у периоду од 674 до 678. године (Θεοφάνους, 2007: 958–959). Међутим, након дугогодишњег безуспјешног опседања Константинопоља, а након огромног устанка Мардаита на простору Либана, омејадска страна се принуђава на повлачење и потписивање за њих једног неодговарајућег „тридесетогодишњег примирја“, сходно коме се Омејади византијској страни обавезују на плаћање пореза: „уступа се Ромејској држави од стране Агарјана злата три хиљаде и мушкараца заробљеника педесет и коња чистокрвних педесет“²⁷. Међутим, према византијском летописцу Теофану Исповједнику, омејадски халиф Абд ал-Малик ибн Марван

²⁷ Παρέχεσθαι τῇ Ῥωμαϊκῇ πολιτείᾳ παρὰ τῶν Ἀγαρηνῶν χρυσοῦ χιλιάδες τρεῖς καὶ ἄνδρας αἰχμαλώτους ὕ' καὶ ἵπλους εὐγενεῖς ὕ'. (Θεοφάνους, 962–963)

(Abd al-Malik ibn Marwān, 685–705) 6183. византијске односно 690–691. године н.е. користи смјену на византијском политичком врху 685. године и долазак младог, неискусног, шеснаестогодишњег цара Јустинијана II на византијски престо и због афере са новим златним кованицама поништава омејадско-византијско примирје (Θεοφάνους, 2007: 988–989). Нова политичка ситуација доводи до сукоба двије стране у бици Севастопоља вјероватно²⁸ у Киликији 6184. византијске односно 691–692. године у којој учествује и тридесет хиљада Склава (Komatina, 2014: 33–39). Тежак пораз византијских трупа резултира падом Јерменије и дијела Персије (Θεοφάνους, 2007: 992–993) као и у наставку 695. године дијелова Четврте Јерменије под Омејаде.

Раздобље у историјској науци специфично окарактерисано као период „двадесетогодишњег безакоња“ у Византији, током кога долази до смјене Ираклијеве династије као и честих државних преврата под покровитељством цариградских политичких партија резултира губљењем низа области и византијских градова у Малој Азији. Омејади предвођени халифом Абд ал-Малик и у наставку његовим сином и директним насљедником халифом Ал Валид ибн ал-Малик (Al-Walid ibn al-Malik, 668–715) у временском раздобљу између 697. и 716. године из византијског суверенитета успијевају изузети град Картагину и Сјеверну Африку, као и централне малоазијске византијске градове и области у непосредној близини Константинопоља: Тиану, Илиполи, Киликију, Амасију, Мистхију, Антиохију Писидије, Галатију, Пергам и дијелове Амореје и Кападокије. Према подацима које проналазимо код византијског летописца Теофана Исповједника, византијска страна предвођена царем Анастасијем II (Αναστάσιος Β', 713–715) се спрема за друго тешко опсједање града Константинопоља (Θεοφάνους, 2007: 1040–1041).

Омејадској страни свакако погодује унутардржавни сукоб у Византији између присталица цара Анастасија и његовог противника Теодосија (Θεοδόσιος Γ', 715–717). Сукоб се завршава Анастасијевом детронизацијом. Међутим, испловљавањем омејадске флоте према Византији долази до окончавања периода „двадесетогодишњег безакоња“ и мирне предаје власти од стране Теодосија одважном и искусном војсковођи из теме Анатоликон, Лаву Исавријанцу (Θεοφάνους, 2007: 1056–1059). Са Лавовим примањем царства у Византији долази на власт мало азијска династија Исавријанаца (717–802).

Омејадска огромна флота се августа мјесеца 717. године (Острогорски, 1996: 165) налази у насељима Магнавра и Кикловио (Седам кула) (Θεοφάνους, 2007: 1072–1073) поред градске „Златне капије“, на дијелу гдје се на византијске одбрамбене зидове може дјеловати истовремено са двије стране: копнене и поморске. Врло брзо,

²⁸ Пошто постоји више локација под овим називом.

Омејади прелазе у Тракију и Галату на предјелима до Клидија (Θεοφάνους, 2007: 1072–1073). За овај циљ, опседање Константинопоља, омејадски халиф Сулејман ибн Абд ал-Малик (Sulayman bin Abd al-Malik, 715–717) ангажује и двије допунске флоте: Африке и Египта (Θεοφάνους, 2007: 1076–1077). Међутим, одлучност византијског цара Лава у одбрани града, војни савез са бугарским ханом Тервелом (Θεοφάνους, 2007: 1076–1077; Острогорски, 1996: 165; Φειδάς, 1997: 84), ледена сто дневна зима која погађа Тракију 717. године (Θεοφάνους, 2007: 1074–1075), изум „поморска ватра“ (πῦρ θαλάσσιον)²⁹, несташница намирница и болест код Омејада, али прије свега уснуће халифа Сулејмена октобра 717. године (Θεοφάνους, 2007: 1074–1075) доводе до пораза омејадске флоте и повлачења са зидова Константинопоља 718. године.

Временско раздобље које почиње другим дијелом владавине халифа Омара II (Omar ibn Abd al-Aziz, 717–720) се може сматрати почетком периода опадања политичке и војне моћи Омејадског халифата (Армстронг, 2002: 125). На претходни догађај утичу честе смјене на престолу Халифата, велики војни порази у Европи и Азији као и чести устанци унутар халифата. Са друге стране, византијски цар Лав III у временском раздобљу током и након омејадског опседања Константинопоља 717-718. године успијева обновити стара савезништва са бугарским ханом Тервелом као и хаганом народа Хазара, Бихаром. Потврда овог другог савезништва јесте и први брак његовог сина Константина V (Κωνσταντίνος Ε΄ Κοπρώνυμος, 741–775), византијске 6224. односно 731/2. године са хагановом кћерком Чичека (Џицека), која на крштењу добија име Ирина (Θεοφάνους, 2007: 1110–1111). Наведеним војним савезништвима се зауставља даље напредовање Омејада према сјеверу (Φειδάς, 1997: 84–85). Међутим, и поред стравичних унутрашњих проблема Омејади излазе у поход на византијске територије. Исти из византијског суверенитета изузимају области до града Тиане у Кападокији и опседају град Никеју. Међутим, 740. године у бици са византијским одредима код Акроина, предвођени царем Лавом III и његовим сином Константином V (Θεοφάνους, 2007: 1116–1117), Омејади доживљавају катастрофалан пораз.

Византијски цар Лав III Исавријанац и поред огромних успјеха на дипломатском, војном и државном нивоу доношењем „иконоборачког“ указа из 726. године Византију уводи период кризе и превирања, које ће у Византији трајати више од једног вијека 727–843 (Φειδάς, 2015: 767). Указом, а сходно својим религијским увјерењима, цар настоји удаљити иконе од вјерника као и њихово одстрањивање (ἀφανίσει αὐτάς) из византијских храмова (Mansi XII, 959 D). О религијским убјеђењима Лава III по питању поштовања икона сазнајемо из прве посланице

²⁹ Изум је дјело Калиника архитекте из Илијуполија Сиријског, научника који пребјегава на византијску страну (Θεοφάνους, 2007: 960–961).

Григорија II папе Римског (Papa Gregorius Secundus, 715–731) упућене цару Лаву. У овој посланици римски папа у свом питању цару о иконама открива његов став о истима: „сада пак говориш, како идола врсту представљају, и да су они који се њима поклањају, идолопоклоници?“³⁰. Лавов иконоборачки указ као и у наставку на „тајном“ састанку према Теофану Исповједнику одржаном 7. јануара 6221. византијске односно 728/9. године н.е. у Тривуналију деветнаест акувита, удаљавање патријарха Германа (Γερμανός Α', 715-730) и постављање за новог цариградског патријарха иконоборца Анастасија (Αναστάσιος, 730–754), утиче на римског папу Григорија II да порезе Рима и Италије задржи и у наставку одвоји Рим и друге византијске области Италије од Византије (Θεοφάνους, 2007: 1106–1109; Острогорски, 1996: 172). Наведено доводи до оштрих реакција цара Лава Исавријанца.

Након смрти византијског цара Лава III 741. године Византија 742–743. године постаје поприште огромног грађанског сукоба. Ратове против Омејада које предводи нови византијски цар Константин V Копроним искориштава његов зет и близак сарадник Артавазд (Αρταβάσδ, +743) те преузима власт у Константинопољу и Тракији и од стране патријарха Анастасија (патριάρχης Αναστάσιος, 730–754) се крунише за новог цара Византије (Острогорски, 1996: 174; Φειδάς, 1997: 88). Млади византијски цар Константин добија подршку од већине малоазијских тема и након опседања града Константинопоља успијева повратити власт. Артавазд се из Константинопоља успијева повући бродом и преко теме Опсикион и заштиту пронаћи у дворцу у Пузани, гдје је касније ухваћен са своја два сина, осљепљен и убијен (Θεοφάνους, 2007: 1140–1141).

4.2) Омејадски халифат (661–750)

Уснућем исламског пророка Мухамеда (632. године) власт у Халифату се насљедно преноси на његова четири највернија пратиоца „рашидун“ (православни, исправно вођени, савршени) халифа (вође): Абу Бакр (Abd Allah ibn Abi Quhafa, 632–634), Умар (Umar ibn al-Khattab, 634–644), Утман ибн Афан (Uthman ibn Affan ibn Abi al-As, 644–656) и Али ибн Аби Талиб (Ali ibn Abi Talib, 656–661). Халиф, сходно исламском вјеровању, након Мухамедове смрти наставља његово дјело управљања умом (исламском заједницом) (Άρμστρουκ, 2002: 122). Први арапски халифат, а због повезаности халифа са Мухамедом се назива Рашидун халифат (632–661). Формирањем Рашидун халифата долази до наглог успона арапске државности на Блиском истоку и територијалног проширења на рачун других држава. Хронолошки, током владавине првог халифа након Мухамеда, Абу Бакра 632–634. године, Арапи

³⁰ νῦν δὲ λέγεις, ὅτι εἰδῶλον τύπον ἀναπληροῦσι, καὶ ὅτι οἱ προσκυνοῦντες αὐτάς, εἰδωλόλατραι; Mansi XII, 959 D.

успијевају освојити цијелокупно Синајско полуострво и своју власт проширити на предјелима према Јерусалиму и Гази. За разлику од њега други халиф Умар током периода своје владавине 634–644. године осваја дијелове Персије око ријека Тигра и Еуфрата са градом Ктесифоном, након чега Арапи настављају освајања према Средоземном мору и запосједају византијске области: Сирију, Либан, Палестину и Египат са градовима Антиохијом, Дамаском, Едесом, Јерусалимом, Александријом и Барком (Θεοφάνους, 2007: 899–927).

Посебно занимљиво јесте освајање Палестине и Јерусалима 638. године. Према подацима које сусрећемо код византијског летописца Теофана Исповједника, халиф Умар град преузима након усмених гаранција о безбједности Палестине и Јерусалима датих ученом јерусалимском патријарху Софронију I (πατριάρχης Σωφρόνιος Α΄, 634–638): „обећање је примио о безбједности цијеле Палестине“³¹. Према истом летописцу, халиф у град након његовог преузимања улази у прљавом одијелу од камиље длаке и након убјеђивања позајмљује одијело од патријарха Софронија (Θεοφάνους, 2007: 902–903). Након уласка у град, халиф захтијева да му се покаже мјесто на коме је некад био јудејски храм срушен мјесеца августа 70. године (Γρηγορίου ιεροδιάκονου του Παλαμά ΑΩΞΒ΄, τκ΄-τκα΄) током периода Првог јудејског рата. Наведени гест халифа буди нескривене наде Јудеја о поновној изградњи јерусалимског храма на гори (Sibag – Montefiore 2022, 272–273).

Трећи по реду халиф након Мухамеда, Утман током периода своје владавине 644–656. године границе Халифата западно проширује на области Сјеверне Африке, сјеверно обухватајући области између Црног и Каспијског мора и источно обухватајући простор између азијске ријеке Аму Дариа (lat. Oxus; ελλην. Ώξος) и Персијског залива. Међутим, убиства двојице посљедњих халифа Утмана (656. године) и Алија (661. године), прва *фитна* (унутархалифатски сукоб), преузимање власти од стране династије Омејада доводи до престанка постојања Рашидун халифата, преноса престонице Халифата из Медине у сиријски град Дамаск и формирања новог Омејадског халифата (Армстрoук, 2002: 130–131, 133–134, 135–140).

Убиством халифа Алија од стране његових насљедника се формира посебан шиитски правац унутар ислама који заступа мишљење да су прва три рашидун халифа неправедно преузела власт од Алија те да право на управљање *умом* припада искључиво онима који су у крвном сродству са исламским пророком Мухамедом и халифом Алијем. Под каснијим утицајем хришћана који прихватају ислам (тзв. Маули), Али се сматра за отелотворење божанства на земљи (Армстрoук, 2002: 122).

Период територијалног напредовања Халифата се наставља и током другог по реду Омејадског халифата. Током владавине првих шест

³¹ Λόγον ἔλαβε πάσης Παλαιστίνης ἀσφαλείας. (Θεοφάνους, 2007: 902–903)

халифа, Муавије I, Јазид I (Yazīd ibn Mu'āwīyah ibn Abī Sufyān, 680–683), Муавије II (Mu'āwīyah ibn Yazīd, 683–684), Марвана I, Абд Ал Малика и Ал Валида I, Омејади запосједају Кизику и Смирну као и велики дио византијски територија након чега долази до првог великог неуспјешног опсједања византијске престонице, града Константинопоља (674–678. године) и устанка Мардаита у брдским предјелима данашњег Либана (Θεοφάνους, 2007: 960–961). Након војног неуспјеха под зидинама града Константинопоља и у наставку бродолома омејадске флоте у Средоземном мору остарјели халиф Муавија се принуђава са Византинцима у Дамаску 678. године потписати једно за њих неповољно „тридесетогодишње примирје“ (Φειδάς, 1997 : 81; Острогорски, 1996: 139). Огроман успјех Омејада се може сматрати освајање значајног центра цивилизације и средоземне луке града Картагине 697. године (Φειδάς, 1997 : 82) као и у наставку током владавине халифа Ал Валида I (705–715. године) територијално проширивање Омејадског халифата на предјеле Сјеверне Африке и Пиринејског полуострва (Армстроук, 2002: 149). Наведеним догађајем Омејадски халифат, не убрајајући посједе над средоземним острвима и краткотрајно освајање Тракије, по први пут територијално излази на европски простор. Истовремено Омејади на сјеверу Халифата освајају велики број византијских централних територија. Међутим, смрт халифа Сулејмана (717. године), слом омејадских трупа под зидинама Константинопоља током другог опсједања града 717–718. године (Θεοφάνους, 2007: 1072–1079), честе смјене на престолу Халифата (Сулејман-Умар-Јазид), пропаст омејадског аграрног сектора који није издржао нагло проширење Халифата (Армстроук, 2002: 151) као и смањени приходи у државној каси од пореза³², Омејадски халифат уведе у период дестабилизације.

Омејадски халиф Хисхам I (Hisham ibn Abd al-Malik ibn Marwan, 724–743. године) концентрисањем државних надлежности у рукама халифа као и реформама у државном сектору настоји оздравити државни организам. Међутим, након успјешног војног похода омејадских одреда у областима Бордоа и Бургундије слиједе два катастрофална пораза омејадских трупа, први на европском тлу од стране франачког вође Карла Мартела (Charles Martel, 688–741)³³ у бици код Пуатјеа 10. октобра 732. године (Армстроук, 2002: 149-151) као и у наставку други пораз у Малој Азији од стране Лава Исавријанца и његовог сина Константина у бици код Акроина 740. године (Θεοφάνους, 2007: 1116–1117). Порази омејадских трупа код Константинопоља (718. година), Пуатјеа (732. година) и Акроина (740. година) доводе до слома Омејадског халифата. Паралелно са тешким поразима, груписање

³² Халиф Умар (717–720) јесте први који народу *дхилмис* (Хришћанима) који прихвате ислам даје олакшице у виду ослобађања од пореза. Наведено доводи до пада пореских прихода у државној каси Халифата (Армстроук, 2002: 151).

³³ Због битке добија назив „Чекић“.

државних надлежности у рукама халифа изазива огроман револт код опозиције предвођене шиитима из Корасана³⁴. Револт је испраћен захтјевима да се управљање Халифатом уступи директним потомцима исламског пророка Мухамеда (Tillier, 2009: 1). Побуњеници у црном, предвођени Абу Муслимом 743. године у областима данашњег Ирана подижу један устанак ширих размјера. Омејадски халиф Марван II (Marwan ibn Muhammad ibn Marwan, 744–750) желећи окончати устанак на истоку Халифата у области данашњег Ирака шаље омејадске војне трупе. Међутим, у бици која се догодила јануара 750. године на ријечи Заб (Θεοφάνους, 2007: 1153)³⁵ халифове војне трупе доживљавају катастрофалан пораз од стране устаника из Корасана. Након побједи устаници преузимају власт у цијеломе Халифату и за новог халифа бирају Абу ал-Абаса или ал-Сафаха (Abu al-Abbas Abd Allah ibn Muhammad ibn Ali ibn Abd Allah, 749–754)³⁶ који се налази у директној крвној повезаности са исламским пророком Мухамедом. Смјенама у Халифату из 750. године власт у истом преузима династија Абасида (Abbasid Dynasty, 750–1517). Престоница Халифата се преноси у град Куфу.

Основна карактеристика владавине Омејада, поред напуштања традиционалне престонице у граду Медини и преноса исте у сиријски град Дамаск, јесте удаљавање од основних начела владавине халифа, једнога несвјетовног вође и „првог међу једнаким“ (Армстроук, 2002: 140) унутар *уме* и прихватање династијског наслједног права (монархије) у управљању Халифатом (Армстроук, 2002: 149).

Престанком владавине династије Омејада (750. година) територије Омејадског халифата се простиру на три континента: азијском, афричком и европском континенту. На азијском континенту током наведене епохе Омејадски халифат обухвата територије до Индијског океана на југу, Африке и Средоземног мора са острвом Кипар на западу, Црног, Каспијског и Аралског мора, кавкаских планина и централноазијске ријеке Сир Дарија на сјеверу као и ријеке Инд на истоку. На афричком континенту Омејадски халифат захвата сјеверосредоземни појас овог континента са Египтом, Кирином и Триполијем као и станиште народа Бербери³⁷ на сјеверозападном дијелу овог континента. На европском континенту Омејадски халифат у периоду династичких смјена у Халифату 750. године захвата Пиринејско полуострво, као и европске области до града Тулуза.

Остатке Омејадског халифата сусрећемо на европском простору, на југу Пиринејског полуострва у области Андалузија. Након бијега династије Омејада из Дамаска, убистава и прогона истих, унук великог

³⁴ Сјевероисточни дијелови Персије.

³⁵ Ријека у данашњом Ирану.

³⁶ Tillier, 2009: 1; (Армстроук, 2002:152–153).

³⁷ Алжир и Мароко.

омејадског халифа Хисхама I, Абд Ал Рахман (Abd al-Rahmān, 756–788) напушта Дамаск и инкогнито путује по истоку Халифата након чега бива прихваћен од стране становника Андалузије за њиховог новог управника. У периоду успона Ал-Андалузије, његов наследник Абд Ал Рахман III (Abd al-Rahmān III, 929–961) се 929. године проглашава халифом са сједиштем у граду Кордоби (John van der Krogt, 2012: 1317). Током периода владавине Омејада Ал-Андалузијом овај европски Халифат постаје најзначајнији умјетнички и научни центар западног Средоземља³⁸.

4.3) Црквене околности

Политичке околности са краја VII и почетка VIII вијека изнесене у два претходна поглавља утичу на црквене околности које владају у тренутку стварања Дамаскиновог Октоиха, али и цијелокупног његовог стваралаштва.

Јован Дамаскин, као што излажемо у првом поглављу овог рада, након периода подучавања од стране ученог Косме из Калабрије, са братом Космом напушта омејадску престоницу Дамаск и одлази у Свету земљу. Тамо, на истоку Омејадског халифата у Лаври Светог Саве Освећеног ствара своја филозофска и химнографска дјела. Ријеч је о крајевима, у ранијој литератури са половине V вијека, специфично окарактерисаним као „три Палестине“ (Mansi VII: 180 D) који према договору донесеном на седмој сједници Четвртог васељенског сабора у присуству и „конзулатством нашег владике Маркиона вјечнога Августа“³⁹ црквено потпадају под јурисдикцију Јерусалимске патријаршије.

Црквене прилике или околности које владају током Дамаскинове епохе тј. периода писања његовог Октоиха, али и цијелокупног његовог стваралаштва можемо подијелити у двије групације: прву, под коју се убрајају црквене околности из Дамаскиновог живота, а прије његовог одласка у Јерусалим и другу, под коју можемо сврстати црквене догађаје и околности који се догађају током његовог боравка у Манастиру Светог Саве Освећеног.

Јерусалим прије Дамаскинове епохе представља град који постепено губи карактер хришћанског града – „Новог Јерусалима“⁴⁰, одлику коју поприма Константиновом владавином (306–337) Римске Империје и постаје град у коме живе хришћани, Јевреји и припадници исламске

³⁸ Опширније о овој теми код Susana Calvo Capilla у чланку "The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba".

³⁹ Ὑπατείας τοῦ δεσπότητος ἡμῶν Μαρκιανοῦ τοῦ αἰωνίου Ἀγούστου. Mansi VII: 177 C.

⁴⁰ ἡ νέα κατασκευάζετο Ἰερουσαλήμ. Εὐσεβίου του Παμφίλου, 1857: 1093 B.

религије. Због изразитог поштовања исламског пророка Мухамеда према праоцу Авраму као и старозавјетним пророцима Давиду и Соломону други по реду рашидун халиф Умар, према подацима које сусрећемо код Теофана Исповједника, већ византијске 6135. године односно четири године након преузимања Јерусалима (632–633. године) почиње радове на изградњи Куполе на „Брду Храма“ (Θεοφάνους, 2007: 928–929). Изградња Куполе се дешава на локалитету гдје се до Титовог (Titus Flavius Vespasianus, 79–81) освајања Јерусалима 70. године налази јудејски храм, а након Адрианове (Publius Aelius Traianus Hadrianus, 117–138) обнове Јерусалима римски храм посвећен римском божанству Јупитеру Капитолском „други храм Јупитеру сазидавши...“⁴¹. Локација старог јудејског Соломоновог храма заузима посебну позицију у сакралном исламском простору јер на истој, према одређеном кругу вјеровања, праотац и Арапа⁴², Аврам чини своју жртву, Соломон подиже храм Богу, Мухамед чини своје „Ноћно путовање“ али и на истом ће се према истом вјеровању десети судњи дан (Sibag – Montefjore, 2022: 284). Радови на „Куполи на гори“, сходно новијим истраживањима се завршавају за вријеме владавине халифа Абд ал-Малик 691. године (Армстрoук, 2002: 143). Ријеч је о једном доминантом вјерском објекту изграђеном под јаким утицајем византијско-сиријске архитектуре који трајно мијења архитектуру овог града. Јужно од Куполе, на локацији брдо храма, подиже се монументална џамија Ал-Акса (Al-Aksa). У савременој литератури исламски сакрални објекти на гори носе јединствен назив Ал-Акса. Археолошка истраживања обављена у Јерусалиму крајем претходног вијека на простору јужне капије поред византијског насеља и археолошке локације ранијег кампа римске Десете легије (Legio X Fratensis) (Bieberstein, 2007: 136) откривају остатке халифатских вјероватно троспратних и четвороспратних зграда повезаних крвним мостом са Ал-Аксом (Sibag – Montefjore, 2022: 284–285).

У Константинопољу у периоду прије Дамаскиновог напуштања Дамаска и одласка у Свету земљу се одржава засједање Петог и десет година касније Петошестог васељенског сабора. Пети васељенски сабор се заказује након периода нестабилности како у Цркви тако и у Византији, изазване појавом јереси монотелитства и моноенергизма. Сабор се заказују у једном крајње политички специфичном тренутку који почиње повлачењем омејадских трупа из Византије након опсједања Константинопоља 677–678. године, потписивања тзв. „тридесетогодишњег примирја“ са Византинцима, смрти великог халифа

⁴¹ ναὸν τῷ Διὶ ἔτερον ἀντεχειράντος. (Cotton Paltiel & Ecker, 2019: 685)

⁴² Према арапском вјеровању народ Арапи воде поријекло од Аврамовог сина са Агаром Исмаила. Наведени догађај утиче на Арапе да се уздигну на љествици источних народа као народ у директној крвној вези и насљедник праоца Аврама. (Армстрoук, 2002: 113).

Муавије I и избора његовог сина Јазиди I за новог халифа Омејадског халифата априла 680. године. Саборска засједања се одржавају у цариградској палати Трул (*παλάτι Τρούλος*) са почетком засједања 7. новембра 680. године и са својим завршетком 16. септембра 681. године. Саборско засједање се одржава под покровитељством византијског цара Константина IV Погоната. Ријеч је о једном временски најдужем сабору који броји навећи број засједања, чак њих осамнаест (Mansi XI, 208–633). За сабор у Константинопољу 680. године, а због улоге ученог јерусалимског патријарха Софронија у противмонотелитској борби (Mansi XI, 461–509) је посебно заинтересована јерусалимска страна. Пети васељенски сабор се завршава осудом јереси монотелитства и моноенергизма, потписивањем Ороса сабора од стране 174 окупљена епископа. Десет година касније, 691. године, на истој локацији у цариградској палати Трул (Острогорски, 1996: 151) од стране византијског цара Јустинијана II Ринотмита (Mansi XII, 47) се сазива ново тијело сабора. Исто се од стране новијих истраживача црквене историје посматра као логички наставак Шестог, али и Петог васељенског сабора, због чињенице да се исти не баве тематиком доношења нових канона (Φειδάς, 2015: 760–761), те стога и добија карактеристичан назив: Петошести сабор (lat. Quinisextum, ελλ. Πενθέκτη). Сабор током свога засједања доноси 102 нова канона.

Политичка напетост у Византији настала усљед јаке монотелитске кризе не јењава нити након Шестог васељенског сабора. Државним превратом у Византији 711. године након неуспјелог војног подухвата у Херсони на власт, уз јаку подршку странке цариградских монофизита, долази монофизита по опредјељењу, Јерменин Филипик Варданис (Φιλίππικός Βαρδάνης, 711–713) (Φειδάς, 1997: 82). Устаници током државног преврата у нападу на Константинопољ у насељу Даматри хватају и одсијецају главу цару Јустинијану II Ринотмиту док иза храма у Влахерни убијају и његовог сина, из брака са хазарском принцезом, Тиверија (Θεοφάνους, 2007: 1030–1033). Убиством цара Јустинијана II се завршава период владавине византијске Ираклијевог династије која Византијом управља готово током цијелог VII вијека (610–711). Својим доласком на власт византијски цар Филипик Варданис занемарује горућа политичка питања која су оптерећивала византијску свакодневицу: питање бугарских освајања у Тракији и омејадских у Малој Азији. Византијски летописци који пишу своја дјела у епохи која сљедује говореној са презиром говоре о његовој владавини. Теофан Исповједник, који живи и ствара у Константинопољу током VIII и IX вијека, у своме капиталном дјелу цара Варданиса Филипика описује као безбожног, јеретика и развратника неспособног за управљање државним стварима (Θεοφάνους, 2007: 1036–1037). Са друге стране, према подацима којим располажемо из византијских историјских извора можемо закључити постојање раније намјере одбацивања Шестог васељенског сабора у случају предстојећег Филипиковог избора за цара: „Ово ти пак говорим, да се шести сабор није требао десити; наравно ако се зацариш, њега

одбаци...⁴³. Избором за цара Филипик Варданис инсистира на устројавању догматског исповједања унутар свога царства. Непосредно након доласка на власт 711. године, због неслагања по питању догмата, цар Филипик смјењује цариградског патријарха Кира (πατριάρχης Κύρος, 706–711) и затвара га у цариградски манастир Хора⁴⁴ (Θεοφάνους, 2007: 1036–1037), гдје се последњи наведени убрзо и упокојава. За новог цариградског патријарха се изабира царев истомишљеник монотелита Јован VI (Ιωάννης ΣΤ΄, 712–714) (Θεοφάνους, 2007: 1034–1035). Цар у сарадњи са новим цариградским патријархом и другим монотелитима епископима у Константинопољу 711. или најкасније 712. године организује сабор на коме одбацује⁴⁵ одлуке Шестог васељенског сабора и краткотрајно као догму царства враћа монотелитство. Нажалост, записници овог цариградског сабора нису сачувани. Одлуке монотелитског сабора из Константинопоља се поништавају након новог државног преврата у Византији, Филипикове смјене са византијског престола и избора новог цариградског патријарха православног Германа I (Γερμανός Α΄, 715–730).

Смиривањем напетости проузроковане активностима јереси монотелитство, „Исток“ изненада улази у период нових потреса изазваним покушајем одбацивања „владавине древних правила“ поштовања светих икона, иконоборством. Разлоге који доводе до иконоборства новији истраживачи црквене историје повезују се: јаким утицајем јудејства и ислама, друштвене реорганизације са предводником царем Лавом III, борбе против паганских обичаја у Цркви, аграрне реорганизације која погађа манастирска имања и др. (Φειδάς, 2015: 769–773).

До иконоборства у Халифату долази због стриктног поштовања исламских одредби о забрани осликавања религијских личности од стране халифа Јазид II и проширивања ове забране на хришћанске храмове и јавна мјеста унутар Халифата (Vasiliev, 1956: 25). Халиф Јазид

⁴³ Τοῦτο δὲ λέγω σοι, ὅτι ἡ ἕκτη σύνοδος κακῶς ἐγένετο· ἐὰν οὖν βασιλεύσης, ταύτην ρίψον... (Θεοφάνους, 2007: 1032–1033).

⁴⁴ Ромејско-византијски храм Хора (μονή της Χώρας, το Κάριε) се налази на шестом брежуљку у цариградској области Влахерна удаљен 150 м. од „Теодосијевих“ континенталних зидова Константинопоља. Свој назив Хора (мјесто, локација нечега или спољна област тј. предграђе) добија још у периоду прије изградње Теодосијевих зидова када се његова локација налази изван граница Константинопоља. Данас потпада под дио Истанбула Eđirnekapı. Након пада Константинопоља под Отомане храм се претвара у џамију. Од 1958. године локација се претвара у музеј Kariye Müzesi. Опширније о музеју Хора: Akşit I.: Museum of Chora, mosaic and frescoes. Такође: Kiliçaya A.: Αγία Σοφία και μονή της Χώρας.

⁴⁵ Византијски летописац користи треће лице јединине облик ἔρριψε који одговара српском облику бацити, скинути, удаљити, одбацити. (Θεοφάνους, 2007: 1036–1037).

II 721. године издаје општи⁴⁶ указ (Θεοφάνους, 2007: 1088–1089) којим наређује обарање, скидање или ломљење кипова као и ликова осликаних по јавним мјестима, храмовима, домовима, зидовима, дрвеним панелима и књигама (Vasiliev, 1956: 37). Под одредбе Јазидовог указа сходно каснијим свједочанствима, поред икона се уврштава и заостатак римско-romeјске цивилизације, који сачињавају кипови и статуе који се налазе по јавним трговима и купатилима некада Римске Империје, а сада Омејадског халифата. Јазидов указ изазива опште незадовољство код хришћана јер током овог раног стадијума владавине халифа, управо као нешто раније у случају Гота и Аријанства у Риму и Италији (Радић, 2020: 123–137), њихово исповједање још увијек представља само религију освајачке арапске елите (Арцстроук, 2002: 139). Иконоборачки халифатски указ из 721. године препознаје своју ширу примјену унутар Халифата. Сходно подацима које сусрећемо код арапског историчара са прве половине X вијека Мухамеда ибн Јусуфа (Muhammad-a ibn-Yusuf al-Kindi, 897–961), а које нам у своме раду на ову тематику преноси професор А. А. Василиев (+1953), након издавања указа многе статуе су оборене: „Јазид син Абд ал-Маликов је наредио да кипови буду сломљени; и сваки од њих је био сломљен...“⁴⁷.

Указ из 721. године се свакако може посматрати као наставак једног доста ширег противхришћанског односа омејадских власти до кога долази након неуспјелог опсједања и пропасти омејадских трупа под зидинама Константинопоља 717/718. године. Византијски летописац Теофан Исповједник догађај текстуално ставља након повлачења омејадских трупа испод зидина Константинопоља под византијском годином 6210. односно 717/718. годином н.е. Сходно опису кога проналазимо код византијског летописца, омејадски халиф Умар након опсједања Константинопоља чини низ потеза који директно утичу на статус хришћана у Халифату. Према византијском летописцу халиф забрањује употребу вина у Халифату и не прихвата као валидно свједочанство хришћанина у случају против Сарацена (Θεοφάνους, 2007: 1082–1083). Наведено, хришћане Халифата ставља у позицију грађана другог реда. Свакако, најтежа јесте трећа мјера, коју и наводимо у нашем раду. Сходно летописцу, омејадски халиф присиљава хришћане Халифата, који су у Омејадском халифату већинска религија, на прихватање ислама и преласку у исти. Претходни примјер халифа Умара представља и први историјски податак о насилном превођењу хришћана у Ислам. Као противуслугу, халиф Умар онима који прихватају нову религију уступа одређене пореске олакшице (jizya). Посљедњи потез халифа Умара проузрокује велики број мучеништва у Халифату (Θεοφάνους, 2007: 1082–1083). Интересантан податак јесте да трагове

⁴⁶ Δόγμα καθολικόν. (Исто, 1088–1089).

⁴⁷ Yazid, son of Abd al-Malik ordering the statues to be broken; and all of them were broken... (Vasiliev, 1956: 39).

нових страдања хришћана у Халифату примјећујемо тек у периоду након велике битке код Акроина 740. године, у којима омејадске трупе доживљавају катастрофалан пораз од стране Византинаца. Византијски летописац под византијским 6232. и 6234. односно 739/740. и 740/741. годинама н.е, текстуално након битке код Акроина коју ставља под 738/739. годину, наводи погубљења, сакаћење и протјеривање у случају хришћана заробљеника, Евстатија сина Мариановог (Θεοφάνους, 2007: 1122–1123), Петра митрополита Дамаска, Петра из Маиуме⁴⁸ (Θεοφάνους, 2007: 1130–1133) и многих других због одбијања прихватања ислама и јавног изношења својих религијских ставова. Византијски летописац описујући епоху наводи: „и многи други кроз мучеништво и крвљу у Христу завршише“⁴⁹.

За наше истраживање јесте посебно значајан Петар из Маиуме, града који се са једне стране налази у Палестини и у близини Лавре Светог Саве Освећеног док са друге Дамаскинов брат Косма дио свога живота проводи као епископ области Маиуме. Након Петрове смрти „мачем“, Јован Дамаскин према летописцу (Θεοφάνους, 2007: 1132–1133) овоме грађанину Маиуме посвећује један енкомијстички говор односно говор величања, који, с обзиром на околности, вјероватно припада групацији посмртних говора (епитафиос)⁵⁰.

Пет година након Изидовог указа цар Лав III Исавријанац у Византији 726. године издаје указ против икона: „без поштени цар Лав против светих и частних икона ријеч изопштења начини“⁵¹. Указ препознаје своју општу примјену у Византији и исту уводи у раздобље кризе које ће трајати чак до половине IX вијека (Menelaou, 2017: 50–51). Посебно интересантан податак јесте да византијски извори епохе која непосредно сљедује говореној и поред одличних војних успјеха против Омејада, цара Лава III називају *σαρακηνόφων* односно оним који дијели размишљање Сарацена (Θεοφάνους, 2007: 1096–1097), који заузима *μεταλαβὼν* мјесто у њиховој лошој репутацији *κακοδοξία* (Θεοφάνους, 2007: 1088–1089), богоборцем *θεομάχος* (Θεοφάνους, 2007: 1096–1097) и ученим од стране Арапа (Θεοφάνους, 2007: 1100–1101). Лавов указ се не ограничава само на поштовању икона него и на забрани поштовања Богородице и Светитеља као и моштију светих (Θεοφάνους, 2007: 1100–1101). Особито тежак се показује период иконоборства након сабора у палати Јерија 754. године, када се велики број носећих икона уклања, фреске са зидова стружу и фарбају, мошти светитеља бацају у море, манастири у Тракији претварају у војне касарне док се заштитници

⁴⁸ У данашњој Гази.

⁴⁹ καὶ πολλοὶ δὲ ἕτεροι διὰ μαρτυρίου καὶ αἵματος ἐν Χριστῷ ἐτελειώθησαν (Θεοφάνους, 2007: 1122–1123).

⁵⁰ Опширније о похвалним говорима: (Плаовић, 2022: 50–51).

⁵¹ ὁ δυσσεβῆς βασιλεὺς Λέων τῆς κατὰ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων καθαρῆσεως λόγον ποιῆσθαι. (Исто, 1094–1095)

икона, монаси, протјерују, убијају и приморавају на брак. Указ у Византији изазива протесте пропраћене немирима и устанцима од који свакако најзначајнији је сукоб Цариграђана са војском при покушају скидања Христове иконе са цариградске Бакарне капије⁵² као и устанак у Елади који има за циљ постављање Козме за новог цара Византије (Θεοφάνους, 2007: 1096–1099). Наведени сукоби за посљедице имају кажњавање, бичевање, протјеривање, притварање, сакаћење и убиства многих особито угледних и образованих Цариграђана (Θεοφάνους, 2007: 1096–1097; 1110–1111). Паралелно велики број школа се затвара чиме долази до, како летописац закључује, прекида „поштованог образовања“⁵³ које у Константинопољу постоји још од епохе цара Константина Великог.

Римски папа Григорије II (papa Gregorius Secundus, 715–731) на вијест о издавању иконоборачког указа од стране Лава III Исавријанца реагује бурно и као вид одмазде задржава порезе Италије и Рима (Θεοφάνους, 2007: 1095–1096), у наставку византијском цару упућује посланицу. Страсти на релацији Рим – Константинопољ се нису смиривале. Након смјене на цариградском црквеном трону православног патријарха Цариграђанина Германа 730. године, његовог повлачења у његову кућу Платанио и избора за новог цариградског патријарха, царевог истомишљеника, синђела Анастасија папа Григорије II као вид неслагања са Лавовом црквеном политиком изопштава новог цариградског патријарха Анастасија и отцјепљује Рим и византијске дијелове Италије од Византије (Θεοφάνους, 2007: 1109–1112). Посљедњи потез папе Григорија II је разбијеснио византијског цара. Након уснућа римског папе Григорија II и избора за новог римског папу монаха сиријског поријекла Григорија III (papa Gregorius Tertius, 731–741), цар у Италију шаље византијску флоту која према Теофану Исповједнику у Јадранском мору првенствено доживљава тежак бродолом. Као вид казне, цар Лав III становницима византијског дуканата Калабрије⁵⁴ намеће тешке порезе, преузима патримонија (patrimonio) Апостола Петра и Павла и издаје указ о пописивању новорођене мушке дјеце (Θεοφάνους, 2007: 1110–1113). У црквеним стварима цар Лав Исавријанац 732/3. године из надлежности Римске патријаршије изузима области јужне Италије и Источног Илирика⁵⁵ и исте присаједињује црквеним јурисдикцијама Цариградске патријаршије (Τρίτος, 2005: 39–40).

Политичке и црквене околности наведене у претходним поглављима утичу и подстичу монаха Лавре Светог Саве Освећеног, Јована Дамаскина, да кроз своје перо као одговор на отворена питања и нове

⁵² Χάλκινη Πύλη.

⁵³ εὐσεβῆ παιδείειν (Θεοφάνους, 2007: 1096–1097).

⁵⁴ Јужна Италија. Дуканат сачињавају острво Сицилија и област Калабрија.

⁵⁵ Дијелови који почињу источно од ријеке Дрине, Пиве и планине Ловћен.

околности у Омејадском халифату и Византији изнесе своја неслагања и традиционални став по наведеним питањима и састави нека од најистакнутијих дјела свјетске културне баштине, најзначајнија од њих су: „Према одбацујућим Свете Иконе“, „Разговор Сарацена и хришћанина“, „Против јереси Несторијанаца“, „Одговор Иконоборцима“ и „Извор знања“ (Dialectica).

Закључак

Јован Дамаскин припада групацији ријетких отаца Цркве који свој огроман допринос дају у стварању не само филозофских односно богословских-књижевних него и химнолошких црквено-музичких дјела. Његово најзначајније химнолошко дјело свакако јесте његов Октоих или Осмогласник. Дамаскинов Октоих представља систематизацију новог богослужбеног васкршњег круга од осам недеља или седмица на бази осам гласова појања, сходно коме свака Недјеља овог круга има своје засебне васкршње стихире и каноне на суботњој вечерњој и недељном јутрењу као и засебну мелодију за сваку недељу тј. глас у коме се поје. Утицај Дамаскиновог Октоиха на црквену музику његове епохе се сагледава у чињеници усвајања његовог рада од стране цариграђана химнографа IX и X вијека, као основом на којој ће даље вршити надоградњу и прилагођавање Типику тј. начину служења унутар богослужбеног простора Цркве Цариградске. Октоих, Дамаскин ствара током временског оквира његовог живота везаног за боравак у Лаври Светог Саве Освећеног, који се може поистовјетити са временом након његовог напуштања Дамаска и одласка у Свету Земљу. Наведени период се од стране савремених истраживача карактерише као догађања која се дешавају за вријеме патријарха Јована Јерусалимског. Коначно, стварање Октоиха се не може ставити у период прије издавања иконоборачких указа халифа Јазида и цара Лава, временски тренутак након кога Дамаскин пише своја филозофска дјела. Политичке и црквене околности се показују изузетно важним према сагледавању узрока и утицаја цјелокупне геополитичке ситуације на Дамаскиново стваралаштво. Јер Дамаскин, своје цјелокупно стваралаштво, филозофско и химнографско, ствара унутар политичких граница Омејадског Халифата, под црквеном јурисдикцијом Јерусалимске патријаршије, у периоду тешких иконоборачких сукоба.

Извори

- Mansi, J. D. (1762). *Sacrorum Conciliorum nove et amplissima collectio*. Tomus 7. Florentiae: Expensis Antonii Zatta Veneti.
- Mansi, J. D. (1765). *Sacrorum Conciliorum nove et amplissima collectio*. Tomus 11. Florentiae: Expensis Antonii Zatta Veneti.
- Mansi, J. D. (1766). *Sacrorum Conciliorum nove et amplissima collectio*. Tomus 12. Florentiae: Expensis Antonii Zatta Veneti.

- Migne. J. P. (1864) *Patrologiae Cursus Completus*. Series Graeca (=PG), Tomus 94. Paris.
- Migne. J. P. (1860) *Patrologiae Cursus Completus*. Series Graeca (=PG), Tomus 96. Paris.
- Δαμασκηνός Ι. (1883). *Οκτώηχος*. Βενετία: Εκ του ελλην. τυπογρ. ο Φοινιξ.
- Θεοφάνους. (2007). *Χρονογραφία* (284-812/3). Αθήνα: Αρμός.

Литература

- Akşit I. (2019). *Museum of Chora, mosaic and frescoes*. Istanbul: Aksit.
- Bieberstein K. (2007). *Aelia Capitolina, y Jerusalem before Islam*, Z. Kafafi, R. Schick (eds.). Oxford.
- Capilla C. S. (2018). *The Visual Construction of the Umayyad Caliphate in Al-Andalus through the Great Mosque of Cordoba*, y Arts 2018, 7(3), 36, Special Issue "Andalusi Architecture: Shapes, Meaning and Influences". Basel.
- Cotton Paltiel H. & Ecker A. (2019), *Reflections on the Foundation of Aelia Capitolina*. Y G. A. Cecconi, R. L. Testa and A. Marcone (eds.), *The Past as Present, Esseys on Roman History in Honour of Gouido Clemente*. Brepols.
- Kiliçaya A. (2019) *Αγία Σοφία και μονή της Χώρας*. Istanbul: Silk road publications.
- Komatina P. (2014) *Settlement of the Slavs in Asia Minor during the rule of Justinian II and the bishopric των Γορδοσέρβων*. Y Βеоградски историјски гласник vol. V.. Βеоград.
- Menelaou I. (2017) *Byzantine Iconoclasm and the Defenfers of Icons, John of Damascus and Theodore the Studite*. Y Cairo Journal of Theology, Volume 4. Cairo.
- Montefjore S. S. (2022) *Jerusalem, biografija*. Βеоград: Laguna.
- Tillier M. (2009) *Abbasid Dynasty*. Y The Oxford International Encyclopedia of Legal History, I, p. 1-2. Oxford.
- Vasiliev A. A. (1956) *The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A. D. 721.. Y Dumbarton Oaks Papers*, vol. 9/10. Harvard University.
- Άρμστρογκ Κ. (2000) *Ισλάμ, μία σύντομη ιστορία*. Αθήνα: Πατάκη.
- Λυπουρλής Δ. (2005) *Αρχαία ελληνική μετρική*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Μικροπανδρεμένου Π. (2016) *Λειτουργικοί τόποι και θεολογικός τρόπος του Τρισάγιου Ύμνου και του τροπαρίου «ο Μονογενής»*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεολογική Σχολή. Διπλωματική εργασία.
- Παλαμάς Ι. Γ. (ΑΩΞΒ΄), *Ιεροσολύμιας ήτοι Επίτομος ιστορία της Αγίας Πόλεως Ιερουσαλήμ*, από της Θεμελίωσις αυτής έως των νεωτάτων χρόνων. Ιεροσόλυμα: Εκ του τυπογραφείου του Π. Τάφου.
- Παπαδόπουλος Ι. Γ. (1904) *Ιστορική επισκόπησις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*. Αθήνα: Τύποις Πραξιτέλους.
- Τρίτος, Γ. Μ. (2005) *Η Εκκλησία στο Ανατολικό Ιλλυρικό και την Αλβανία*. Θεσσαλονίκη: Αδελφών Κυριακίδη.
- Τωμαδάκης, Ν. (1993) *Η Βυζαντινή υμνογραφία και ποίησις*. Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναρά.
- Φειδάς Ι. Β. (2015), *Εκκλησιαστική Ιστορία, Α΄*, (Τέταρτη έκδοση), Αθήνα.
- Φειδάς, Ι. Β. (1997). *Βυζάντιο* (Δ΄ έκδοση). Αθήνα.
- Голубовић С. Т. (2011) *Октоих - узор и инспирација за средњовековна српске химнографе*. Y Музикологија 11. Βеоград.
- Острогорски, Г. (1996) *Историја Византије*. Βеоград: Просвета.

- Плаовић А. И. (2022) *Реторичко наслеђе српског средњовековља: слова и похвале*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, филолошки факултет.
- Радић Р. (2020) *Аријанство и Готи: Улога готског фактора у преносу Аријанства на традиционалне просторе Старог Рима и Италије*. У САБОРНОСТ — Теолошки годишњак, XIV. Пожаревац: Епархија браничевска.
- Ракићевић Т. (2020) *Свети Сава и Евергетидски манастир*. У Евергетидски Типик. Манастир Студеница.
- Цветковић М. (2016) *Реформа византијског војно-територијалног уређења у доба Јустинијана II*. У Зборник радова Византолошког института LIII. Београд.

SUMMARY

THE TIME AND CIRCUMSTANCES OF THE CREATION DAMASCIN'S OCTOICH

PhD Radovan Radić

The paper talks about the ecclesiastical and political circumstances and circumstances during which the writing of the Octoich by John of Damascus occurs. Special attention is paid to the locatin of the writing of this text, as well as the caracter and work of John of Damascus, as well as the church musical tradition in which he grew up. His role in the systematization of the way of writing church himnography up to that time was emphasized, as well as in the establishment of a new way based on eight weeks.

Key words: John of Damascus, Octoich, church music.

MORCEAU DE FANTAISIE “DELMO”. К ВОПРОСУ НАЗВАНИЯ ПЬЕСЫ С.В. РАХМАНИНОВА

Тарасова Елена Геннадьевна
Московский Государственный
консерватории имени П.И.Чайковского
E-mail: elena@elenatarasova.ru

УДК: 781.01:78.071.1 Рахмаинов

Прегледни научни чланак

Резюме доклада: Попытки разгадать смысл названия фортепианной пьесы-фантазии С.В. Рахманинова *Delmo* приводят музыковедов к созданию двух гипотез. В данном исследовании рассматриваются существующие к этому моменту гипотезы, а также обозначается возможное направление поиска новых версий, необходимым условием обретения которых является взаимодействие специалистов музыкальной науки и языкознания.

Ключевые слова : С. Рахманинов, *Delmo*, пьеса-фантазия, фортепиано

В данном исследовании мы обратимся к фортепианной миниатюре, не получившей известности при жизни С.В.Рахманинова и редко исполняемой в нашем времени, но важной и значимой в биографии композитора, учитывая время и обстоятельства ее появления. Необходимый экскурс в историю начнется от события, состоявшегося 15 марта 1897 года и разделившего жизнь С.В. Рахманинова на «до» и «после». Столь трагическим событием для композитора стала премьера его Первой симфонии, прошедшая под управлением А.К. Глазунова в Петербурге. *«Судьба порой причиняет такую боль и наносит такие смертельные удары, что полностью меняет характер человека. Такую роль сыграла в моей жизни собственная Симфония. Когда закончилась неопишуемая попытка ее исполнения, я был уже другим человеком»* (Риземан, 2008: 77).

Мучительное переживание неудачной премьеры Первой симфонии приводит Рахманинова к продолжительному кризису. Творческое молчание Рахманинова-композитора начнется после 5 апреля 1897 года – этим числом датирован автограф, содержащий 55 тактов нового музыкального материала и авторский комментарий: *«Эпизоды к моей новой симфонии, которая, судя по ним, не будет представлять значительного интереса»* (Валькова, 2020: 210). В письме к А.В. Затаевичу от 6 мая Рахманинов предполагает, что вернется к партитуре Первой симфонии через полгода с тем, чтобы поправить ее или уничтожить; в поиске причин произошедшего, угнетенный тем, что симфония не понравилась ему самому уже после первой репетиции, он все же склоняется к мысли о том, что причина неудачной премьеры была заключена в исполнении симфонии. Глубокие переживания стремительно ухудшают здоровье композитора. Уже в июне того же года в письме к С.В. Смоленскому Рахманинов сообщает: *«Я себя чувствую сейчас так плохо, что заниматься могу только лечением»* (Валькова, 2020: 201).

Летом он работает над переложением Симфонии № 6 А.К. Глазунова для фортепиано в четыре руки. В октябре получает предложение С.И. Мамонтова «вступить в качестве второго дирижера в его ассоциацию нового Оперного общества в театре Солодовникова в Москве...» (Риземан, 2008: 83); сотрудничество с театром Мамонтова продлится до февраля 1898 года. В этом кризисном периоде происходит становление Рахманинова-дирижера; единственным же примером обращения Сергея Васильевича к композиторской деятельности после премьеры Первой симфонии 15 марта 1897 года пока что остаются 55 тактов наброска нового сочинения с авторским комментарием, приведенным выше. Среди событий весны 1898 года – музыкальный вечер 26 марта, в котором Рахманинова исполняет свою Фантазию для двух фортепиано в дуэте с А.Б. Гольденвейзером; добрым знаком кажется письмо к А.В. Затаевичу от 18 апреля, в котором высказано намерение вернуться к композиторской деятельности¹. Вероятно, в мае-июне появляется замысел Второго фортепианного концерта, и летом начинается работа над ним; к лету также относятся замыслы опер на сюжеты У. Шекспира и Данте Алигьери. В сентябре состоится концертная поездка с артистами Частной оперы в Крым; имя Рахманинова не упомянуто ни в одной из рецензий, но из автобиографии Т. Любатович известно, что Рахманинов аккомпанировал певцам. В октябре он чувствует улучшение состояния здоровья, но уже в ноябре самочувствие вновь плохое. Предположительно в конце ноября – начале декабря 1898 года начинается лечение у доктора Николая Владимировича Даля². Композиторские замыслы, относящиеся к этому году, остаются пока что замыслами.

Может ли пьеса-фантазия “Delmo”, датированная 11 января 1899 года, именоваться символом композиторского возрождения, если за этой миниатюрой следует вторая (Фугетта F-dur), датированная 4-ым февраля, а к началу лета этого же года мощная сила творческого гения вновь проявляется во всей своей свободе? «...лечение действительно помогло мне. Уже в начале лета я начал сочинять. Материал переполнял меня, с каждым днем во мне оживали новые музыкальные идеи – их казалось значительно больше, чем требовалось для концерта» (Валькова, 2020: 228). Авторская надпись на шутовом романсе лета 1899 года констатирует: «*Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа.*

¹ В начале апреля 1898 года появляется обработка украинской народной песни «Чоботы» для смешанного хора а cappella. Дата в автографе (очевидно, окончательной редакции) – 12 ноября 1899 года.

² Даль Николай Владимирович (1860–1939) – доктор, психотерапевт; лечащий врач Рахманинова в 1898–1899 годах. Скрипач-любитель. Покинув Россию в 1925 году, стал одним из основателей Ливанской консерватории. Переписка Даля с Рахманиновым продолжалась вплоть до ухода доктора из жизни.

*Посвящаю тебе мой новый роман»*³. Все это происходит в течение полугодия с момента появления “Delmo” – первой состоявшейся «пробы пера» композитора, преодолевающего кризис и возвращающегося к деятельности после сложных состояний.

Задачей данного исследования является поиск смысла и выявление значения названия пьесы-фантазии. Поиск ответа на этот вопрос мы начнем с визуального анализа автографа сочинения.

Автограф пьесы-фантазии “Delmo” составляет два альбомных листа, содержит 36 тактов нотного текста, написанного карандашом. Словосочетание на французском языке *Morceau de Fantaisie* выведено первой строкой, “Delmo” – ниже, в кавычках, подчеркнуто дважды; заглавная буква “D” написана в необычной манере, что в дальнейшем дает исследователям повод для сомнений в прочтении слова (или же вариант прочтения слова). Все рукописные названия не строго горизонтальны, строки поднимаются к правому краю. Авторское указание темпа – «Скоро» (при публикации указывается *Allegro*). Между верхней и нижней нотными строками проходит красная разделительная полоса. В автографе проставлена дата — 11 января 1899 года⁴. Автограф сочинения хранится в Российском Национальном музее музыки (ВМОМК. Ф.18 № 90). Пьеса впервые издана после смерти композитора⁵.

В.И. Антипов пишет: «*Запись в автографе: “Delmo”, которую можно трактовать как посвящение, по-разному комментируется исследователями*» (Антипов, 2013: 22). Однако предполагаемая исследователем идея посвящения вызывает вопрос. Словосочетание *Morceau de Fantaisie*, располагающееся первой строкой в автографе, указывает на выбранный композитором для названия французский язык. Следуя правилам французского языка, посвящение должно было бы быть записано иначе - *À Delmo*, если *Delmo* является объектом посвящения. Это правило Рахманинову известно; к примеру, автограф Второго фортепианного концерта, на пути к которому создается *Morceau de Fantaisie*, содержит посвящение *À Monsieur N. Dahl*⁶. В автографе пьесы-фантазии название *Delmo* написано строкой ниже словосочетания *Morceau de Fantaisie*, помещено в кавычки, что делает уязвимой идею посвящения, и выглядит как название.

Попытки разгадать авторский замысел, сокрытый в названии пьесы, приводят исследователей к созданию двух гипотез. Обратимся к первой гипотезе, принадлежащей В.Н. Брянцевой, которая предполагает, что

³ Романс «Икалось ли тебе...» на слова П. Вяземского с изменениями С. Рахманинова. Посвящение Н. Сатиной.

⁴ Указано в автографе следующим образом: 11 янв.1899 (после цифр года вместо «г» стоит штрих).

⁵ Первое издание: (М.: Л.: Гос.муз.изд., 1949).

⁶ В рукописи вместо “À” указано “A”. Заглавная буква лишена диакритического знака.

начальная буква слова *Delmo*, написанная композитором в столь необычной манере, является буквой “L”, а не “D”; образующееся слогосочетание “*Lelmo*” исследователь интерпретирует как соединение в идее посвящения слогов имен одноклассников Рахманинова Леонида Максимова и Матвея Пресмана: «Сохранился, однако, нотный альбом (тиснение на обложке «1898») с фортепианными эскизами. Он открывается небольшой Пьесой-фантазией (*Morceau de fantaisie*, 11 января 1899 года) — тематически неяркой, несколько этюдообразной. Она вызывала недоумение своим подзаголовком, читавшимся как «*Delmo*». На самом деле первая буква здесь — витиевато написанное «L», а сочетание «*Lelmo*» легко расшифровывается как шуточный симбиоз «зверевских» прозвищ Лели Максимова и Моти Пресмана — «Ле» и «Мо». Не является ли «*Lelmo*» следом дружеской встречи трех бывших «зверят», напоминающим об эскизах, постоянно раздававшихся когда-то в Ружейном переулке? Это тем более правдоподобно, что Рахманинову доводилось не раз сочинять музыкальные мелочи шутивно-бытового характера. Так, вскоре появился на свет шуточный романс на измененные слова стихотворения П. Вяземского «Эперне» — «Икалось ли тебе», с музыкальными цитатами — из ариозо Ленского «Я люблю вас» и, по ремарке автора, из развеселой «польки попа Евгения». А посвящение поддразнивало Наташу Сатину: «Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа»...» (Брянцева, 1976: 267).

В.Б. Валькова (Валькова, 2020) отмечает не только отсутствие документальных подтверждений подобному посвящению, но и тот факт, что необычное написание буквы “D” встречается в рукописях Рахманинова, и приводит в пример автограф фортепианной транскрипции романа «Маргаритки» ор. 38, где заглавная буква английского названия “Daisies” написана композитором аналогично (Валькова, 2020: 243). Анализируя титульные страницы ряда автографов С.В. Рахманинова, можно предположить, что мы встречаемся с индивидуальной манерой начертания, которая роднит заглавное латинское рукописное “D” Рахманинова и его же кириллическое «Д» — похожее написание заглавной «Д» можно увидеть в автографах Духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»⁷ (1893; заглавное «Д» - в названии), первой⁸ и второй частях «Всенощного бдения» ор. 37 (1915; заглавное «Д» в указаниях движения над первой строкой). Уязвимости версии В.Н. Брянцевой добавляет и идея акронима. Примеры обращения Рахманинова к данному виду

⁷ Фотографию страницы партитуры см.: <https://muzlifemagazine.ru/listki-iz-semeynogo-alboma-3/>.

⁸ Фотографии первой страницы автографа первой части «Всенощного бдения» и фотографию страницы партитуры второй части см., по следующим ссылкам: https://vk.com/wall-248268_8420 и <https://muzlifemagazine.ru/listki-iz-semeynogo-alboma-8/>.

аббревиатуры есть, но значительно позднее – в годы эмиграции появляются акронимы СЕНАР, ТАИР; смысловое содержание данных акронимов понятно и логично. К слову, идея шуточного симбиоза, предложенная Брянцевой, выглядит конфликтной и по отношению к художественному содержанию пьесы-фантазии “Delmo”, и по отношению ко времени и обстоятельствам ее создания.

Исследователи А.А. Наумов, В.В. Ноллан⁹, Российский Национальный Музей музыки и Н.Ю. Тартаковская¹⁰ склоняются к другой гипотезе, основу которой следует искать в частных рассказах А.Б. Конюса-Рахманинова¹¹, зафиксированных, впрочем, и в публикациях музыкальных критиков (Зимянина, 2013). Повествование А.Б. Конюса стало основанием для появления гипотезы об акрониме Delmo, в котором зашифровано имя дальней родственницы доктора Николая Владимировича Даля, Елены Морицевны (Морисовны) Даль. На сегодняшний момент данная версия является наиболее цитируемой, однако фактологического подтверждения изложенного А.Б. Конюсом нет.

Н.М. Зимянина вспоминает о первой встрече российских журналистов с А.Б. Конюсом в рамках Первого международного конкурса имени С.В. Рахманинова в 1993 году (Зимянина, 2013); тогда же Конюсом была озвучена история, составившая данную версию происхождения названия сочинения. Этой же истории предстояло стать основой художественного фильма, о подготовке к воплощению которого сообщалось в 2006 году – кинорежиссер Б. Бересфорд планировал снимать в Голливуде художественный фильм «Рапсодия» на выкупленный у А.Б. Конюса «подлинный» сюжет¹².

В.И. Антипов¹³ в заметке «Голливудские истории о С.В. Рахманинове» исчерпывающе объясняет происхождение данной версии: *«По образованию А.Б. Конюс был юристом. Он не был музыкантом, ученым-исследователем, музыковедом и поэтому его чтение литературы о С.В. Рахманинове носило не критический характер. Личных воспоминаний о своем деду – великом композиторе, у него*

⁹ Перечень работ этих исследователей по данной теме приводится в книге В. Б. Вальковой (Валькова, 2017).

¹⁰ Наталья Тартаковская, главный эксперт по фондам Российского национального музея музыки, высказала эту гипотезу в 2020 году на своей онлайн-конференции на тему «Рахманинов: парадоксы жизни и творчества» (Тартаковская, 2020).

¹¹ Конюс (Рахманинов) Александр Борисович – внук С.В. Рахманинова, сын младшей дочери Рахманиновых Татьяны. Основатель Фонда С.В. Рахманинова.

¹² Возможно, «подлинный» сюжет было элементом концепции продвижения и популяризации С.Рахманинова, которой был одержим А.Б. Конюс. Фильм не был снят.

¹³ Антипов В.И. (1955–2019) – музыковед – исследователь, кандидат искусствоведения, руководитель Научного совета Русского Музыкального издательства.

практически не осталось, поскольку они общались когда он был еще совсем ребенком. <...> Ученый мир сразу разобрался в том, что А.Б. Рахманинов (Конюс) не может являться авторитетом в изучении жизни и творчества С.В. Рахманинова и, в общем, старался его не беспокоить. <...> Что же касается кинопродюсеров¹⁴, журналистов, публицистов и разного рода околонучной публики, то они обращались к нему постоянно, стараясь «вытянуть» из него хоть какие-то новые и неизвестные сведения, которых на самом деле у него не было. <...> А.Б. Конюсу был просто предложен этот сюжет, что, дескать, его родная мать, умирая, поведала ему глубокую тайну об этой то ли дочери, то ли племяннице врача, с которой у С.В. Рахманинова возникла любовная связь. Этой связью он якобы был окутан всю свою жизнь, несмотря на обзаведение семьей, дочерьми и т.д. Пересказывать эти голливудские фантазии невыносимо скучно и неинтересно.

К изучению этой выдуманной истории, к сожалению, подключился ряд исследователей (не ученых-музыковедов по их специальности), которые «откопали», а точнее просто домыслили имя некой Елены Морицовны Даль, племянницы доктора Николая Даля. Более того, додумались даже до того, что и Второй концерт, с-молл, оп. 18 С.В. Рахманинова был посвящен не доктору Н. Дально, а его племяннице, Е.М. Даль. Стали ссылаться чуть ли не на титульный лист автографа Второго концерта, на котором действительно есть исправления и зачеркивания. Сразу же необходимо подчеркнуть, что имя Е.М. Даль в этих исправлениях даже близко не просматривается. Кроме того, реально имя этого вымышленного персонажа не встречается ни в одном справочнике или тех или иных документах и учетных книгах того времени.

К прискорбию, все эти вымыслы были опубликованы в одном сборнике, претендующем на звание научного, и уже после этого данная голливудская история стала восприниматься современной любительской публикой как нечто реальное, действительно совершившееся в жизни великого композитора. На самом деле, эта история была выдумана от начала и до конца. Нет ни одного документа, который мог бы хоть как-то ее подтвердить, так же как нет ни одного другого косвенного свидетельства, кроме голливудского сюжета, пересказанного А.Б. Конюсом (Рахманиновым), не слишком осведомленным в жизни и творчестве своего великого деда, С.В. Рахманинова». (Антипов, Голливудские истории).

История, не имеющая подтверждений, но возведенная в ранг версии с сопутствующим ей «авторитетом родственника», получила широкое распространение и заслонила необходимость поиска новых гипотез.

Суммируем общее для двух существующих к этому моменту версий:

1. Ни одна из версий не имеет документального подтверждения.

¹⁴ Сохранена орфография В.И. Антипова.

2. Исследователи рассматривают слово “Delmo” только как акроним-посвящение.

Если же рассмотреть само слово?

Путь к новой гипотезе начнем с известного факта: Сергей Васильевич с юных лет хорошо владел французским языком, но не помнил, как этот язык пришел в его жизнь. В книге О. фон Риземана зафиксировано следующее: *«Если не ошибаюсь, у нас были и другие учителя; немецкие Fräulein сменялись французскими Mademoiselles, неизменными обительницами русских усадеб. Хотя ничего определенного на этот счет я не помню, но на основании того, что, став постарше, я изрядно владел французским языком, можно сделать вывод, что все происходило именно так. После того как я научился читать и писать, мне придумали новое наказание за проступки: я должен был полностью проспрягать на грифельной доске, которые были тогда в моде, какой-нибудь неправильный французский глагол. Это наказание, однако, вскоре отменили: оно оказалось слишком необременительным для меня, в таком случае должен же я был у кого-то научиться французскому языку, ведь с родителями мы всегда говорили только по-русски»* (Риземан, 2008: 14).

Приведенный фрагмент воспоминаний позволяет предположить, что маленький Сережа Рахманинов скорее воспринимал французский язык от человека рядом, нежели изучал этот язык по учебникам и книгам. Данный метод овладения знанием совпадает с традиционным восприятием ребенком своего родного языка, который звучит в его окружении с детства; к слову, подобный метод изучения иностранного языка результативно практикуется и в сегодняшнем времени. Предположительно, французский язык воспринимается Рахманиновым от носителя культуры.

Слово “Delmo” в названии пьесы, следующее за написанным по-французски словосочетанием *Morceau de Fantaisie*, отсутствует в словарях французского языка. Однако в языковой картине мира это слово существует. *Delmo* – это глагол “*delmar*” в форме 1-го лица единственного числа настоящего времени; глагол найден в словаре каталанского языка. Значение глагола “*Delmar*” определено в англо-каталанском словаре двумя английскими глаголами¹⁵ - “*to decimate*” и “*to tithe*”. На сегодняшний момент англо-каталанские словари являются более информативными в обретении единиц значения искомого слова, поскольку в изученных в процессе исследования русско-каталанских словарях данное слово не было представлено. Вместе с тем приходится признать, что поиск значений иностранного слова через языки-посредники не всегда может приводить к идентичным смысловым результатам.

¹⁵ Англо-каталанский словарь Wiktionary (страницы: <https://en.wiktionary.org/wiki/delmo>, <https://en.wiktionary.org/wiki/delmar#Catalan>).

Вернемся же к единицам значения, приведенным в англо-каталанском словаре¹⁶:

1. To decimate:

- разрушать, казнить каждого десятого, исключать каждый десятый предмет, взывать десятину
- *(архаизм)* Казнить каждого десятого в группе, (историческое, особое значение) казнь каждого десятого солдата по жребию в качестве дисциплинарного наказания в армии Древнего Рима, которую обычно осуществляли выжившие солдаты.
- Разрушать или удалять одну десятую часть чего-либо.
- *(в широком смысле)* Разорять, опустошать: уменьшать или разрушать в значительной мере, но не полностью.
- *(устаревшее значение)* Брать десятину или другой 10-процентный налог
- *(устаревшее, редко употребляемое)* платить десятину: выплачивать налог в размере 10%.
- *(устаревшее)* Делить на десять: делить на десятые, сотые доли и т.д.
- *(не рекомендуется)* Уменьшать до одной десятой: уничтожать или удалять девять десятых частей чего-либо.
- *(компьютерная графика)* Заменять модель с высоким разрешением на другую, с более низким, но приемлемым качеством.

2. To tithe - уплачивать десятину

- Отдавать одну десятую или десятину чего-либо, в частности:
- *(переходный)* Уплачивать что-либо как десятину.
- *(переходный)* Уплачивать десятину за что-либо.
- *(непереходный)* Уплачивать десятину; уплачивать налог в 10 %. Синоним: подвергать децимации
- *(непереходный, образно)* Уплачивать или предлагать как налог в форме десятины или церковного налога.
- Взывать одну десятую или десятину чего-либо
- *(переходный)* Налгать десятину на кого-либо или что-либо.
- *(переходный)* Поощадить только каждого десятого человека, убив всех остальных (обычно упоминается в связи с разграблением епископской резиденции в Кентербери датчанами-язычниками в 1011 году).

¹⁶

Англо-каталанский словарь Wiktionary (страницы: <https://en.wiktionary.org/wiki/delmo>, <https://en.wiktionary.org/wiki/delmar#Catalan>). Официальный перевод страницы словаря выполнен для данного исследования российской лингвистической компанией Awatera.

- *(переходный)* Взимать или собирать десятину с кого-либо или чего-либо. цитаты

Синонимы: подвергать децимации, взимать десятину

- *(переходный, устаревший)* Подвергать децимации: убить каждого десятого человека, обычно в качестве воинского наказания.

Синоним: подвергать децимации.

(непереходный) Взимать или собирать десятину.

(переходный, устаревший) Составлять десятую часть чего-либо.

Насколько реалистична гипотеза об обращении Рахманинова к каталанскому глаголу? Для чего в названии пьесы необходимо сочетание французского и каталанского языков? И как это слово могло стать известным Рахманинову?

Обратившись к истории, мы можем увидеть, что каталанский и французский языки близки. Оба языка ведут свое происхождение от народной латыни. С VIII по XIII век каталанский был, по сути, диалектом окситанского языка на юге Франции; фонетика, лексика и грамматика этих языков схожи. Неизбежному взаимному влиянию французский и каталанский языки были подвержены после 1659 года, когда Франция по Пиренейскому миру присоединила к своей территории каталонские земли (департамент Восточные Пиренеи). После 1700-го года и запрета Людовика XIV на использование каталанского в государственной сфере определенные слои общества продолжали говорить на этом языке.

Если проводником Рахманинова в мир французского языка была одна из французских *Mademoiselles* – можно предположить, что она была родом из региона Франции, где преобладал каталанский язык, или же среди членов ее семьи были представители этой культуры, или же данное слово присутствовало в ее речевой культуре как диалект. В этом случае слово могло прийти к Рахманинову от носителя французского языка.

Важно оставить в сфере внимания и другой источник знания, к которому Рахманинов имел возможность обращения начиная с 1890 года, а именно – собрание книг Рахманиновых-Сатиных в усадьбе Ивановка Тамбовской губернии. Библиотека, привезенная в усадьбу Эмилией Александровной Сатиной (урожденной Эмилией Элизабет Доротеей фон Крюденер), бабушкой супруги С.В. Рахманинова, составляла обширное собрание книг на иностранных языках, о чем рассказывает в письмах к создателю Музея-заповедника С.В. Рахманинова «Ивановка» А.И. Ермакову гувернантка старшей дочери Рахманиновых Ирины и летний секретарь Сергея Васильевича по иностранной корреспонденции И.А. Брандт: *«Книг в шкафах было очень много, среди них были очень старые. Книги были на русском, французском, английском, но большинство книг было на немецком языке, так как мать Александра Александровича была немкой. Было*

несколько книг на испанском языке. В углу стоял шкаф, в котором хранились словари, всевозможные справочники, книги по ведению хозяйства. <...> Варвара Аркадьевна сама следила за тем, чтобы все домашние читали книги, и сама она очень много читала. Сергей Васильевич часто записался в библиотеке, что он там делал, я не знаю, но записался он там часто и надолго» (Ермаков, Жогов, 2008: 91); «К языкам у Сергея Васильевича, безусловно, были большие способности. Французский, английский, несколько хуже немецкий» (Ермаков, Жогов, 2008: 77).

Чем обусловлена необходимость обращения к редкому каталанскому глаголу, если во французском языке, которым Рахманинов владеет хорошо, существует не редкий синонимичный глагол «*démolir*»? Или же речь идет о поиске оттенка смысла, которым французский глагол не обладает? Если выбор между французским “*démolir*” и каталанским “*delmar*” для названия пьесы происходит осознанно – значит, каталанский глагол содержит нюанс значения, необходимый для названия пьесы, но отсутствующий в синонимичном французском, и Рахманинов владеет пониманием этих значений, из книг ли, или же из далекого детства, в котором происходило восприятие французского языка от носителя языка с возможной передачей диалекта. Сопоставляя существующие данные в англо-каталанском и англо-французском словарях, можно предположить разницу смысловых значений: французский глагол «*démolir*» не обладает единицей значения «уплачивать десятину».

Вновь обратимся к спектру значений второго английского глагола (“*to tithe*” – «уплачивать десятину»), объясняющего данный аспект каталанского глагола “*delmar*”. В значении второго английского глагола есть следующее:

- (переходный, устаревший) Составлять десятую часть чего-либо.

Это – перевод значения с английского языка; в оригинале значение выглядит так: “*to compose the tenth part of something*”. Глагол “*to compose*” в переводе имеет следующие значения:

- составить
- сочинять, писать, написать, сочинить, слагать
- составлять, создать, создавать, образовать, формировать

То есть, слово “*delmo*”, будучи каталанским глаголом в форме 1-го лица единственного числа настоящего времени, могло бы быть переведено и как «уплачиваю/отдаю десятину», и как «составляю/создаю/сочиняю/пишу десятую часть чего-либо» – в данном случае, условную десятую часть того, что Рахманинов предполагает – нет, в этом времени уже должен был! – написать.

«Мои родственники сказали доктору Даю, что он любым путем должен избавить меня от апатии и добиться, чтобы я снова начал сочинять. Дая спросил, что именно они хотели, чтобы я сочинил, и получил ответ: «Концерт для фортепиано». Тот, который я обещал лондонской публике и в отчаянии отложил. В результате, лежа в полудреме в кресле доктора Даля, я изо дня в день слышал повторяющуюся гипнотическую формулу: «Вы начнете писать концерт. Вы будете работать с полной легкостью. Концерт получится прекрасный». Всегда одно и то же, без пауз. И хотя это может показаться невероятным, лечение действительно помогло мне» (Риземан, 2008: 89).

Пьеса-фантазия “Delmo” – «проба пера» после кризиса, ехерсисе в виде самоценной пьесы, условная десятая часть будущего масштабного сочинения, которое Рахманинову предстоит написать – десятая часть той задачи, на которой композитор уже сконцентрирован...

Может ли эта пьеса, открывающая год возрождения творческого гения после времени трагических потрясений, содержать в себе идею личной духовной десятины? Быть может, данная миниатюра – условная десятая с благодарностью Богу от слуги его – возникает с подобными мыслями, и в этом действии (начале приумножения, которое затем явно следует) символизирует возрождение? В размышлении об этих духовных исканиях возникает фонетическая параллель с созвучным каталанскому “delmo” церковнославянским словом «дельма», на языке книг и молитв¹⁷ означающим «действие»¹⁸. Впрочем, очевидно и другое созвучие “delmo” - с древнерусским и старославянским предлогом «дельма», что означает «ради», «для»¹⁹ ... Однако орфография начертанного в автографе слова препятствует выстраиванию гипотезы о написании слова «дельма» латиницей²⁰.

Я вижу возможность формирования отточенной научной версии по данной теме во взаимодействии специалистов музыкальной науки и языкознания. Но даже если это взаимодействие в итоге не принесет однозначной версии, то позволит расширить число убедительных и аргументированных гипотез на пути поиска смысла, интерес к которому, вероятно, не был выражен в вопросах современников С.В. Рахманинова – и, соответственно, был утрачен для последующих поколений.

¹⁷ Церковнославянский язык – изначально книжный, предназначался для нужд христианской Церкви: для богослужения, проповеди, передачи библейских, вероучительных, исторических и других текстов. На этом языке только молятся.

¹⁸ Краткий церковнославянский словарь. 2012 Электронная версия <https://slovar.cc/rel/cerkov/2320125.html>

¹⁹ Фасмер М.Р.. Этимологический словарь русского языка. Электронная версия словаря: <https://gufo.me/dict/vasmer>

Использованная литература:

- Антипов В.И. Голливудские истории о С.В.Рахманинове [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall215432292_5864 .
- Антипов В.И. (2013). Творческий архив С. В. Рахманинова: указатель произведений: сборник статей. Тамбов: Издательство Першина Р. В.
- Брянцева В. (1976). С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор.
- Валькова. (2017). В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873—1899 / отв. ред. И. Н. Вановская. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка».
- Валькова. (2020). В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873—1899 / отв. ред. И. Н. Вановская. 2-е изд., испр. и доп. Тамбов: Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка».
- Зимянина Н.М. (2013) Сергей Рахманинов. Ребус «Дельмо» сюжет для неснятого фильма // Чудеса и приключения.
- Ермаков А. И., А. В. Жогов. (2008) *Ивановка. Времена. События. Судьбы: альманах* / сост.: М.: Издательство Фонда Ирины Архиповой, 2008.
- Риземан. М. (2008). *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика-XXI, 2008.
- Тартаковская Н. Ю. (2020). Рахманинов: парадоксы жизни и творчества [Электронный ресурс] // Россия сегодня. Международный мультимедийный пресс-центр. Онлайн-конференция, 19.03.2020. URL: <http://pressmia.ru/pressclub/20200319/952703027.html> .
- Фасмер М.Р. Этимологический словарь Макса Фасмера [Электронный ресурс]. URL: <https://gufo.me/dict/vasmer> .
- ВМОМК. Ф.18 № 90
- М.: Л.: Гос.муз.изд., 1949
- <https://muzlifemagazine.ru/listki-iz-semeynogo-alboma-3>
- https://vk.com/wall-248268_8420
- <https://muzlifemagazine.ru/listki-iz-semeynogo-alboma-8/>
- <https://en.wiktionary.org/wiki/delmo>,
- <https://en.wiktionary.org/wiki/delmar#Catalan>)
- <https://slovar.cc/rel/cerkov/2320125.html>

РЕЗИМЕ**ФАНТАЗИЈА ДЕЛМО. ПО ПИТАЊУ НАСЛОВА КОМАДА СЕРГЕЈА РАХМАЊИНОВА.**

Тарасова Елена Геннадиевна

Покушаји да се разоткрије значење наслова клавирског комада-фантазије *Делмо* Сергеја В. Рахмањинова наводи музикологе да створе двије хипотезе. Ова студија испитује постојеће хипотезе, а такође указује на могући правац за тражење нових верзија, чији је неопходан услов интеракција дјелатности специјалиста музичке науке и лингвистике.

Кључне ријечи: С. В. Рахмањин, *Делмо*, комад-фантазија, клавир.

ЕНРИКО ЈОСИФ – МУЗИЧКИ СТВАРАЛАЦ И ТЕОЛОГ

др Саша А. Шољевић

УДК: 78.01

Универзитет у Источном Сарајеву

Православни богословски факултет

„Св. Василије Острошки“

E-mail: asoljevic@gmail.com

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Енрико Јосиф био је музичар и теолог. Својим богатим опусом дао је велики допринос српској музици друге половине XX века. Музиком је сведочио о властитом искуству вере, био је надахнут библијским текстовима и мотивима. Школовао се и започео своје музичко стварање у првим послератним годинама, када је наметано схватање да музика подлеже идеолошком арбитражу. Насупрот томе, као човек библијског ума, Енрико Јосиф је веровао да је композитор аутономна личност, а музичко дело духовна структура. Стваралачки процес је остваривање духовног потенцијала људске природе, кроз уметничко стваралаштво човек потврђује своју духовну сродност са Богом. Музика је чудотворна уметност, садржи елементе трансцендентно-неконачног, својим садржајем лежи ван онога што одређујемо као емпиријско. Енрико Јосиф је одбацивао сталне промене вредности у десакрализованом времену. Свет је видео као божанствену поезију, веровао је у лепоту нове духовности, у ново поимање естетике лепог, естетике апсолутне божанске лепоте. Енрико Јосиф је музиком и речју исказивао вечну човекову чежњу да себе уздигне, да досегне до преображаја по слици и прилици Божијој.

Кључне речи: Библија, завет, откривење, Мартин Бубер, Ернест Блох, божанска лепота, Исус Христос, есхатон.

Јосифов поглед на музику и друштвене околности његовог стваралаштва

Визионарско тражење композитора Енрика Јосифа рафинирано новог, свесно ураслог у наш најелементарнији виталитет, чини један од битних стваралачких доприноса српској музици. Јосиф је имао дубоке духовне корене и писао је музику високог експресивног напона. Одликовала га је ватрена природа, био је надахнут беседник о музици и богословским питањима. Веровао је да је музичко дело духовна структура чије премисе треба смислено развијати, такође и да је музички стваралац аутономна личност. Као беседник, музички критичар листа „Политика“ и музички стваралац подједнако се добро служио језиком речи, као и „језиком тонова“.

Енрико Јосиф је музици придавао велику важност, везујући је за протолошко и есхатолошко, видевши у њој наговештај преображаја света: „Чини се да је најтеже када се музика огради од саме себе. Из ње све потиче, она је мајка свега: науке, филозофије, теологије, социологије... Музика, као и чудесна усијања, продире кроз све. Музика и сама светлост јесте – нечуто певање кроз сазвучја недосежне лепоте. Долази највећи догађај у божанском стварању – календарски врло

близак остварењу „када времена више бити неће“ и када ће целосно, целом људском роду у један, једини трен бити ишчупано из сржи саме сржи зло.

Зло је уметнути опиљак у великом огњу духовног горења и оно ће се растопити у надврелинама надживотног непресушног праисконског девичанског певања из којег је саздано све. Певање које је повучено првог Дана Стварања у надсвету *ћутњу*, за велики Дан Један – наговештен за последње време „када времена више бити неће“ и оно је ово наше време. Излиће се у обиљу духовни искон девичанске песмене светлости милосрђа које ће бити облагодаћено, преплавити „ново небо и нову земљу“ и све постојање у сву твар и све биће – до човека. Биће то попут снопа најсветлијих Божијих духовних муња које ће спржити све небиће и ослободити човека и пале анђеле греха и смрти. И васпоставити вечни живот у вечном, небеском Јерусалиму, који „силази са неба“ на земљу. И када ће земља и небо опет бити једно као у подвечном дану“ (Белић, Давидовић, 2022: 124). Стваралачки процес означава остваривање духовног потенцијала људске природе, кроз уметничко стваралаштво човек открива Бога у себи, потврђује своју духовну сродност са Богом, управо по стваралачкој моћи. Уметничко стваралаштво је дијалог са духовношћу, уметност се угледа на творачку енергију Божију. Сврха уметничког стваралаштва човека, као духовног бића, јесте узрастање ка Богу. Управо као и философ Николај Берђајев (*Николай Александрович Бердяев*, 1874–1948)¹, чије закључке о обездуховљењу човека и бујању ружног и изопаченог је добро познавао, Енрико Јосиф је веровао да уметничко стваралаштво у себи носи есхатолошки елеменат, да како је написао Жан Старобински (*Jean Starobinski*, 1920–2019)², музика буди „сећање на вечност“.

У својим текстовима и беседама Енрико Јосиф често је цитирао (музички образованог) философа Ернеста Блоха (*Ernst Bloch*, 1885–1977)³, који је учио да је стварање опстајање у хоризонту наде, кроз стварање сами себе конституишемо, препознајемо себе и именујемо биће. Музика иде с људима и преко гроба, јер у себи садржи моменат трансцендентно-неконачног, ближа је оностраном него што је то реч, а да би говорила о смрти, реч се мора приближити музици. Питањима света није довољно приступити само из контекста спољашњости (науке и технике) него и из контекста унутрашњости (уметности, религије, философије егзистенције). Музика је чудотворна, транспарентна уметност, с нама излази из овога света, њој полази за руком да састави прву слику, да сасвим другим именом именује Бога, именом изгубљеним исто колико и ненађеним (Bloch, 1982: 205). Блох такође пише да је музика чврсти душевни прстен, коме у спољном свету ништа не може да одговара. Дакле, музика је схваћена као темељно антрополошко

¹ Руски хришћански философ.

² Швајцарски књижевни критичар јеврејског рода.

³ Немачки философ јеврејског рода.

огњиште и најмоћнија трансцендентна сигурност између неба и земље, светлеће небо сна људске душе (Bloh, 1982: 15).

У јеврејском предању сачувано је веровање да се у тренутку синајског откривења појавио на белом пламену, исцртаван црним пламеном – запис десет заповести, чуо се и видео глас, односно звук који је одзвањао у седамдесет различитих звучача искрећи, тако да су Израјелци чули и видели звук у виду искри (Јосиф, 2000: 54).

Осврћући се на животопис нашег уметника, напомињемо да су Енрико Јосиф и студенти композиције на Музичкој академији у Београду из његове генерације стицали знање у академским облицима неокласицизма и каснороманичног начина мишљења. О свом професору Миленку Живковићу, истакнутом музичком ствараоцу, занимљивом по томе што је у текстовима из предратних година критиковало стваралаштво тадашњих младих композитора, који су истовремено заступали идеологију социјалне уметности и компоновали музику у духу најрадикалнијег индивидуализма (Veselinović, 1983: 303), Јосиф је писао да је Живковић од студената тражио крајњу строгост у вођењу хармонског и контрапунктског слога. Та строгост није била академска, него добра школа, потпуно изучен занат, не спутавајући стваралачку машту студената (Јосиф, 2009: 153). У класи Миленка Живковића студије су поред Енрика Јосифа (његовог наследника на катедри) завршили и изузетно плодни композитор Душан Радић и нешто млађи авангардиста Владан Радовановић, познат по својој интермедијалности.

У првих десет године нове социјалистичке Југославије била је приметна строга државна контрола над музичким животом и стваралаштвом и борба против „реакционарне идејности“; тако је 1946. године после пет представа забрањено извођење музичке драме „Кнез од Зете“ Петра Коњовића, због „лажног и мистичног третирања народне прошлости“, а молитва монаха у опери за повратак младог кнеза протумачена је као молитва за повратак младог краља Петра Другог Карађорђевића (Лорушина, 1991: 26). Исте године је на Радио Београду забрањено извођење соло песме „Регрути у маршу“ Предрага Милошевића на текст песника и новинара „Политике“ Синише Пауновића, јер звучи „демобилизационо“ (Лорушина, 1991: 26). Две године касније, хорска композиција „Обновљење“ Предрага Милошевића скинута је са радио програма, јер је као аутор стихова погрешно наведен непожељни грађански песник Сима Пандуровић, а не већ поменути Синиша Пауновић (Лорушина, 1991: 28). Цез музика била је неподобна, па је тако идеолошка критика новинара Леона Давича у тексту под називом „Улицама велеграда – стазама Тексаса“ 1952. године (лист „Политика“) означила концерт ансамбла академски образованог тромбонисте и аранжера Милана Котлића као „декадентан“ (Лорушина, 1991: 32). У једном своме тексту из 1948. године утицајни диригент и директор Београдске опере Оскар Данон (демобилисани мајор ЈНА)

пише: „Зар да нашој новој публици изводимо „За свршетак света“ и Три мале литургије Месјана, затим оперу Кженека „Скок преко сенке“ или оперу Бранда „Машиновођа Хопкинс“ или Хиндемитову „Свету Сузану“ или дела Шенберга и њему сличних? Не! Ми о нашој новој публици водимо рачуна. Ми ћемо је васпитавати, ми ћемо је подизати правим уметничким делом. Наша нова стварност, огроман елан и радни ентузијазам наших народа који полажу основне социјализма, напори омладине, нове пруге, фабрике, радилишта, све то чека да постане садржај уметничког дела, кантате, опере и симфоније“ (Пилиповић, 1994: 46).

Диригент и композитор Силвије Бомбардели (марксиста, који се школовао и почео професионалну каријеру у Београду) пише 1950. године: „Осим занатско-техничког знања („мајсторства“), јако изражене аналитичке способности и доброг музичког слуха, савремени музички умјетник треба да има и сигуран политички слух. Прави умјетник може бити само онај, који је способен „осјећати куцање била наше епохе“, осјећати пулсирање класне борбе у свим њеним разноликим, откривеним и замаскираним формама и на „музичкој fronti“ (Bombardelli, 1950: 337). Цитирано је у складу са лењинистичким учењем о синтези уметности и револуционарне праксе, при чему је уметност редукована на средство револуције.

Јасно је да су југословенски идеолози уметности давали важно место у прокламованом преображавању друштвених односа. Начин производње материјалног живота условљава процес социјалног, политичког и духовног живота, а са променом економске основе врши се преврат целокупне надградње, учили су класици марксизма. Пропагирано је слављење колективизма и да социјалистички морал подразумева јединство речи и дела, такође да је цензура израз демократизације југословенског друштва, па јавно треба осудити све идејне „промашаје“ у култури. Нови режим је желео да Југославију изведе из стадијума преиндустријске цивилизације, али је наметао потребу писања „стерилне“ музике усаглашене са партијским програмима и нормама о васпитању „радних људи“ у духу марксизма-лењинизма, па је музика коришћена као инструмент у игри моћи, схваћена као данак идеолошком монизму. Било је пожељно је уметничко сивило, избегавање „неприступачног“ музичког израза, приклањање једноставности композиционог поступка са елементима националног стила, приступачност „широким народним масама“. Уметничко стваралаштво требало је да буде надахнуто историјским оптимизмом друштва које се развија ка ослобођењу човека. Јосип Броз је, све док је био у физичкој снази, јавно критиковао „јалове интелектуалце“ који троше новац „радних људи“.

Прве послератне године обележиле су масовне песме „народноослободилачке борбе и обнове“, пригодне кантате Јована Бандура („Југословенска партизанска рапсодија“), Драгутина Чолића („Патролције“), Николе Херцигоње („Тито – то смо сви ми“) Ивана

Рупника, („Песма мртвих пролетера“) и Михаила Вукдраговића („Везиља слободе“). „Службени закупци музичке културе“ (израз Игора Мандића) третирали су студенте композиције као „фовисте“ са Музичке академије, није било пожељно да се надахну композиционим моделима 20. века, па ни међуратном српском музичком модерном, школованом у Прагу, да примене савремене тековине, да музика не буде наметљиво брбљива и празнословна. Како је закључио Теодор Адорно (*Theodor W. Adorno*, 1903–1969)⁴, музика може да створи варљиви привид непосредности у нашем отуђеном свету ако је у служби манипулација политичких режима.

После 1955. године у социјалистичкој Југославији развијао се духом слободнији социјалистички естетизам, који је Света Лукић (1931–1997)⁵ тумачио као израз настојања да буду решена питања уметности у социјализму и да буде створено оно што је означено као „аутентично социјалистичко стваралаштво“. Ипак, држава је остала турска, „нова класа“ желела је да сучува утицај на уметничко стваралаштво и у познојугословенском периоду, ако не више административним мерама, онда макар „идејном борбом“. Тако је 1973. године основано координационо тело комуниста музичара Београда са задатком да истражује проблематику везану за питања марксистичке етике, координације музичког живота, самоуправљања композитора и извођача, такође питања програмске политике и музичког школства (Vučetić, 2016: 336). Дакле, речено фразама оног времена, све поменуте мере требало је применити у циљу удруживања рада и средстава у области самоуправне музичке производње. Подразумева се да је приликом избора асистената и професора Музичке академије било пожељно њихово чланство у Савезу комуниста Југославије, а председник Савеза композитора Југославије морао је да буде члан „непогрешиве“ Партије, дакле није остварена деполитизација културе. Насупрот поменутом, Енрико Јосиф није прихватао марксистичко учење да је човек творац самога себе и свога света. Такође није припадао оним интелектуалцима који су веровали у бесконачни прогрес, а у споју левичарских тенденција и научног прогреса видели основу будућег идеалног друштвеног система – комунизма као завршне етапе „предисторије људског друштва“.

Ауторски концерт апсолвената Одсека за композицију Душана Радића и Енрика Јосифа из класе Миленка Живковића, одржан 17. марта 1954. године, изазвао је оштру критику Душана Плавше, који је са Андрејом Прегером и Ђорђем Караклајићем био члан цензорске Комисије Радио Београда. Поменути београдски режимски музичари

⁴ Немачки философ, представник Франкфуртске школе, такође музиколог и композитор.

⁵ Књижевник и књижевни теоретичар.

били су, као и композитор Мирослав Шпилер (у рату сарадник *Агитпроп*-у, у првим послератним годинама ангажован на Савезној радио-станици), задужени да у музичком животу намећу догматизам, односно принципе тзв. пролетерске културе и виђење ангажоване уметности као средства класне борбе. Тако је наметано мишљење да уметност, тиме и музика, подлежу планирању, програмирању и арбитражу идеолошких комисија. Иако је естетичар Павле Стефановић (1901–1985)⁶ средином педесетих објавио текст под називом „О недовољности модерног духа у музичким делима наших савремених композитора“, критичар Душан Плавша (1924–2009)⁷ у духу свога идеолошког етикетирања пише да су Радић и Јосиф развили једра и заплвили у правцу за који верују да води ка новим уметничким облицима. На њиховом ауторском концерту било је много позе, на публику је деловано свим средствима, тврди Плавша. О Јосифовој исповедној композицији „Исечак“ на властите стихове за глас, рецитатора и клавир четвороручно, Душан Плавша пише: „На основи једног декларативног патетичног текста аутор са нешто смисла за уметничку коњукуру окида сентименталне жице свога „Heimweh – а“ (иако је у својој прадомовини био и вратио се). Он попут жена поред „Зида плача“ рони горке сузе над петхиљадугодишњом трагедијом Јевреја, остајући као уметник слеп на стварне друштвене проблеме његове прадомовине на Блиском Истоку. Зато је тај исечак једна празна фарса, која ма колико са чисто музичке и литерарне стране вредела, представља израз осећаја и идеја које су у нашој земљи – анахронизам. Тим више што је на завршетку своје песме Јосиф показао да је његова вера у људе и човечанство као такво, пољуљана“ (Белић, Давидовић, 2022: 41–42). Симбиозу поезије, сликарства и музике - песме Миодрага Павловића и Васка Попе, које су прочитане на поменутом концерту, уз изложене радове сликара Марија Маскарелија, тадашња режимска критика описивала је као бесмислени модернизам и фантазмагорију, а цитиране оцене имале су мало везе са естетском полемиком, борци за „класне интересе“ затварали су очи пред променама у уметничком животу.

Насупрот цитираним идеолошким критикама, Павле Стефановић је ауторски концерт Д. Радића и Е. Јосифа оценио као манифестацију уметничких слобода, описавши стваралаштво поменутих композитора као „Два сева муње у нашој музичкој жабокречини“. Он пише да је Јосифова композиција „Исечак“: „коментар аутентичног доживљаја у пустим и сувим пределима државе Израел, одакле нам је Енрико и донео страдалничку исповест, уобличену у хибридную структуру композиције која је званичне представнике службене музике и музичке анализе нагнала у демонстративно бекство из дворане“ (Veselinović, 1983: 335).

⁶ Философ, естетичар, музички писац.

⁷ Музиколог и музички писац.

Енрико Јосиф је 1956. године компоновао вокално-инструментално дело „Смрт Стефана Дечанског“. О разлозима настанка овог дела композитор, близак православној отвореној антропологији, пише: „Ја сам одрастао у српској народној песми и наравно да ми је личност Стефана била страшно блиска. Она је нека слика Христовог страдања. За мене је то било и очаравајуће и ужасавајуће“ (Белић, Давидовић, 2022: 50). Поменути композитор није писао пригодна дела у славу „бесмртног вође“ југословенске револуције и Компартије, али је оставио композиције које је посветио „свим борбама за слободу овога света“ – Херојску кантату „Слободишта“ и Кантату „Непокорени град“; друго дело компоновао је за велики школски час у Крагујевцу. Такође је компоновао дела за симфонијски оркестар, које имају исповедан и експресиван садржај: Симфонијету у пет ставова, *Sonatu anticu*, *Sinfoniu rincar*, Концерт за клавир и оркестар, Симфонију у једном ставу, „Из осаме“ и друга. Јосифова оркестарска музика оцењена је као спој барокне и ренесансне полифоније са архаичним фолклорним елементима, а сам композитор је истицао да је његово стваралаштво удаљено од свих стилова, да је најближе оној музици која се уздиже изнад звука. За Јосифов Концерт за клавир и оркестар критичар Петар Бингулац (1897–1990)⁸ написао је да његов изражајни тонус треба тражити „у страсној патетици старозаветних пророка, у њиховом гордом и горком, опором и узбуђеном говору са судбински тешким речима“ (Bingulac, 1988: 326).

Енрика Јосифа нарочито је заокупило компоновање за флауту, инструмент најближи људском гласу, у сарадњи са флаутистом Миодрагом Азањцем и његовим Хором флаута. Тако су настале: Монодија, Три псалмодије, Балада, „Сновиђења“, као и дела за Хор флаута: „Дозивања“, „Казивања“, „Песмена говорења“, „У знамен времена“. Јосифова музика за флауту је, према напомени самог аутора, трактат о певању као људском изразу, који је постао могућ онда када се глас одвојио од крика и прешао у песму, а човек је изумео свиралу, желећи да зароби звук и његову неухватност и расплутаност“ (Белић, Давидовић, 2022: 108). Сценска визија „Хамлет“ за флауту, виолу да гамбу и чембало први пут је изведена 1969. године, а Јосиф је писао да је за њега као музичара „Хамлет чудесан, савремени, надвремен мит живљења“ (Белић, Давидовић, 2022: 76). На библијске стихове Јосиф компонује Три псалмодије за глас, флауту и харфу, о чему је писао: „Сваки је имао свој тренутак на водама Вавилонским. Сваки је имао своје велико не када је у ропству. Свој жал за поновним избављењем, не враћањем, него препородом, тако да су све те околности у једном тренутку на мене деловале и то просто изашло из мене одједном, поклоњено ми је“ (Белић, Давидовић, 2022: 79).

⁸ Музиколог и музички писац.

Уметност је посредник у комуникацији са Богом, музика је, као и уметност уопште, манифестација људске духовности и резултат духовног напора. Уметност исказује човекову жељу да достигне духовну егзистенцију, а уметничка имагинација је начин на који стваралац открива иманетну божанску имагинацију. О томе је Јосиф писао: „Ми не можемо никако заборавити да је музика сећање на ритуално, и док је одређено језгро постојало око којег је све стваралачки било усмерено, на изванредан начин био је обезбеђен онај насušни ритуални тренутак, или ако хоћете ритуални одслик музичке пратвари (...)“. Хтео бих да кажем да је данас музика више тварна, а мање творачка“ (Јавна tribina на koncertu dela savremenih kompozitora за гудачки кватет, 1969: 268, 276).

Према Јосифу, последње и најузвишеније мерило сваке велике уметности је њена етичност, која је у стању да узнесе наше људско осећање у племените висине човечности (Белић, Давидовић, 2022: 162). „Музика је живела у свом Едену и сачувала у неким од толиких одаја наших можданих сећања праслик, прагнездо првотног напевног Адама у нама. Изгнан из своје настајне суштине, човек, род човека, врсте човечје, понеле су у свом животном торбарењу изганаства јело сумње обременењено смрћу и само једно зрно бесмртно. Песму живота. У свима нама, она је бележена жигом и запечењена благим забором присећања да би у некима од нас поцепала раселину и потекла душама. Ово зрно, ову непатворену песму живљења, носило је свеколико потомство човеково све до јучерашњице. И тада, као у причи, а живот је надистина сваке приче, чуло сумње почиње да нагриза и песму човекову. У свом змијоликом пужењу, сумња је догмизала и до наше јабуке живота и зауставила плодносни, достојанствени слив тонске реке која је у својим наносима доносила животну силу млађена и плођења усева духа у нашу јаву, да је оживотвори увек новим и новим суштинама, млађењима и да нас одржава у овој црвоточности наше отуђености, у хладном сазвежђу пећинске урбане усамљености“ (Белић, Давидовић, 2022: 168).

Најтежа болест нашег времена је индиферентност, непожељност да се чудимо, дивимо и одушевљамо. Тонемо у незнање осине равнодушности (Белић, Давидовић, 2022: 135), писао је Енрико Јосиф. Зато није био склон да пише панегирике модерној цивилизацији, које нема истинске критеријуме вредновања људске егзистенције, него се окреће идеологији и трошењу онога што није произведено, јер се десила замена истинских вредности манијом поседовања и потрошње. Епоху у којој је живео Јосиф је одредио као „велико време прогреса ума и регреса уметности и као царство бескрајног ништа“ (Белић, Давидовић, 2022: 156).

Енрико Јосиф пише да ако је „апологија индивидуалности у музици била плодна за XIX век, онда је, супротно томе, постала бесплодна за другу половину XX века, када је оквирно и завршено разарање апсолута; а била би самоубилачка за XXI век. Рачунари су, да ли на срећу, да ли на несрећу, сабрали све наше индивидуалности. Размљецкали их, поништили их до агоничког апсурда и од уметничког

бића човека наметнули, или боље рећи наметнули, или боље рећи затражили, императивом XXI века ослобођену *стваралачку саборност* (...)“ (Белић, Давидовић, 2022: 208).

Другу половину XX века обележила је опасност да сви параметри музике буду укинута, тотална серијална организација и колективна импровизација схваћени су као начин уметничког ослобађања. Нехумани звук авангарде учинио је да се музичко стваралаштво удаљило од човековог певања кроз музику, да смо се покорили технократском свету, а отклон од традиције и учење о потпуној аутономији модерне уметности одваја композитора од музичке историје и тера га да зависи од моде и трендова, који се непрекидно мењају, не доносећи зреле плодове. Пракса „конкретне музике“ и музике коју компонују компјутери, композиције тоталне организације и експерименти који оперишу случајношћу, прихваћени су да нико међу композиторима не би био проглашен „провинцијалцем“, иако природа броја у музици није идентична природи звука.

Наметање неуротичне естетике знак је онога што је философ и теолог Георг Пихт (*Georg Picht*, 1913–1982)⁹ означио као „смрт Бога у музици“; он је такође писао да је музика медиј саморушења културе нашег времена. То су знакови распадања човекове личности и богоотпадништва. Хипертрофирана интелектуалност давно је препозната као болест западне културе, а губљење есхатолошке димензије као недостатак западних хришћанских заједница, које се потпуно саображавају овом свету. Према мишљењу теолога Александра Шмемана (*Александр Дмитриевич Шмеман*, 1921–1983)¹⁰, јуридички начин теолошких размишљања на Западу елиминисао је есхатолошку перспективу и изворно хришћанско учење о Царству Божијем, као присуству „света који ће доћи“ у овоме свету. Западно хришћанство Цркву више не види као светотајински организам, него као светску моћ засновану на грађанском праву. Такво усмерење не одудара много од атеизма, које је јеврејски социолог религије Јакоб Таубес (*Jacob Taubes*, 1923–1987)¹¹ означио као имплицитни менталитет савременог доба (Taubes, 2008: 158). Савремено уметничко стваралаштво често има nihilistički карактер, поништавајући предањско схватање уметности, али и поимање творевине Божије и човека као Божијег сарадника, који је позван да оствари потенцијале своје личности и да стварањем посведочава Бога, јер је уметничко стварање рефлексивна Божијег стварања.

У анкети о послератном музичком стваралаштву у Југослвији спроведеној 1957. године, Јосиф закључује: „Ми смо данас окружени

⁹ Немачки философ и теолог.

¹⁰ Руски православни теолог у емиграцији.

¹¹ Јеврејски философ и социолог религије.

технократијом, звучним таласима, који се преносе из етера у наш слух, а ми хтели то или не, не можемо мимоилазити звучну масу која ври одсвуд у нас. Ако бисмо музичку плазму данас расекли у њеној бити, она би се разлила у своја три основна стабла, симбилизована у три водеће личности модерне класике: Шенберг, Стравински, Барток, у којима се кондензује цела музичка тековина данашњице. Кад је реч о савременом, што је врло клизав појам, о коме се много може расправљати (али по мом мишљењу увек јалово расправљати), онда нека послужи као еклатантан узор један Прокофјев, човек који ни у једном свом (како се то обично још данас, а како се не би требало од данас гледати изолирано) музичком елементу, било хармонији, ритму или мелодији није нов, па ипак представља музичку личност снажне индивидуалности, и још снажније савремености, баш за разлику од својих великих савременика, који су морали да одбаце један део себе, да би могли дати самога себе“ (Smernice posleratnog muzičkog stvaralaštva u Jugoslaviji, 1957: 82–83).

Енрико Јосиф није позитивно оцењивао музичке тендеције краја XX века, па је закључио да чињеница како је за предводника авангарде проглашен Алфред Г. Шнитке и да му се клањају и они који раније нису могли да слушају његову музику, показује колико је пустошан аналитички западни теоријски ум, напомињући да је Шнитке вешт композитор, али је раскоренењен (Белић, Давидовић, 2022: 123). Иако је писао да они композитори који се опредељују за авангардно исказивање у име музике пренебрегавају да данас подражавање авангарде није могуће, јер она сваку своју дојучерашњицу доследно напушта (Белић, Давидовић, 2022: 169), Енрико Јосиф није музичким ствараоцима одрицао право на стваралачку слободу и плурализам стилова, чак и на радикалне експерименте. Тако поводом извођења музике Богдана Гагића на Трибини југословенског музичког стваралаштва у Опатији 1980. године Јосиф закључује да га Гагићев серијализам не испуњава с емотивне или естетске стране, али да Гагић показује несумњиво естетско уверење у систем који спроводи, што може људе да остави хладнима, али је казано на високом изражајном степену (Седамнаеста трибина музичког стваралаштва – Опатија 1980. године, 1981: 188).

Енрико Јосиф није у савременом музичком стваралаштву одобравао ни академски конформизам као знак духовне лењости, који је назвао „блиставо епигонство“ (Белић, Давидовић, 2022: 95), иначе прихваћено међу публиком и критиком, која „уздиже медиокритетске вредности до неког ореола првенаштва да би се праве, истините вредности, потиснуле до самог дна“ (Белић, Давидовић, 2022: 157). Обеспокојавала га је епоха која производи лудило, а одликују је информациона какофонија, сталне промене вредности, беззавичајност, антиципације будућих катастрофа, агресија јавних средстава информисања, забрана изражавања сумње у западни либерални модел друштвеног уређења.

Енрико Јосиф је писао да „живимо у једном десакрализованом времену. Тиме ништа пежоративно не мислим, али несумњиво човек је

наткрилио своју природу и завео један нови ритам, једно ново дисање, које је у односу на природно дисање свакако десакрализовано. Зато нам је јако тешко да преточимо нека дубока значења сакралних времена у ово наше (...)“ (Јосиф, 2000: 49). Позивајући се на Андреа Малпроа (*André Malraux*, 1901–1976)¹², Јосиф је тврдио да ће XXI век бити век вере или га неће бити. Примећујући да је XX век био век секуларне религије и политичког језика, живео је у уверењу да ће XXI век бити век приближавања вере и секуларне културе. У беседи одржаној приликом примања за редовног члана САНУ-а 2000. године Енрико Јосиф је рекао: „Несаломљиво верујем да ће освећена, обожена тонска песменост освајати наша духовна чула и исцелитељски деловати сабрано на рањену човекову свест, на све биће, на сву твар. Све творење месијанском снагом васкрснућа“ (Белић, Давидовић, 2022: 226). Подсећамо да је у старозаветном предању каснијег периода месијанска идеја повезана са учењем о општем васкрсењу мртвих. Веру у васкрсење као вечни живот откривамо у књизи пророка Данила, која припада апокалиптичној књижевности, као и у девтероканонској Другој Књизи Макавејској, која сведочи о вери Израиља на прагу новозаветног времена.

Јосифова промишљања о Светом писму и Откривењу

Енрико Јосиф је као личност библијског ума сведочио о властитом искуству вере, истичући да није посреди религија, него вера у Живог Бога и живи однос према Живом Богу. Поред Старог завета (јеврејске Библије) признавао је књиге Новог завета као богоданахнуте, али упркос поштовању које је указао Христовој личности, остао је човек старозаветног закона. Јосиф је полазио је од библијског учења да је Бог створио човека као живи образ и као живу личност, да је човек боголик, позван да буде у заједници са Живим Богом. Бог је саздао свет као заједницу, доводећи Бога и човека у однос Завета или Савеза, у чему је смисао целокупног библијског откривења. „За мене је трагичност живота та вечита чежња у човеку, највећа, најплеменитија ствар, да себе уздигне, да досегне до свог праобрасца“, писао је Јосиф (Белић, Давидовић, 2022: 272). Као правоверни Јеврејин, Енрико Јосиф је веровао да је јеврејски народ Месија, да је изабран за богосиновство, да се кроз јеврејска страдања спасава свет. Са хришћанског гледишта, савез старозаветног Израиља са Богом има несумњиво место у историји спасења и Израил је испунио свој историјски задатак.

Православна мисао учи да се Бог током историје открива како Старом, тако и Новом Израиљу. Свети Дух кроз пророке и апостоле говори у Старом и Новом завету. Бог Логос се оваплотио, јер човек треба да се уздигне Богу. Он нас као Богочовек спасава и преображава у

¹² Француски писац и политичар.

новог човека – „Стога, ако је ко је у Христу, нова је твар“, учи апостол Павле (2. Кор 5, 17), који такође пише: „Јер темеља другог нико не може поставити, осим постојећег, који је Исус Христос“ (1. Кор 3, 11). О вери Енрика Јосифа сведочио је митрополит Амфилохије Радовић (1938–2020)¹³, закључивши да је он у годинама Другог светског рата прошао своје сопствено распеће и да је „био на граници да позна велику и свету тајну Христа Распетога, као избавитеља и искупитеља и тајњу његове жртве за спасење свијета“ (Радовић, 2009: 16). О књизи оца Јустина Поповића (1894–1979)¹⁴ „На Богочовечанском Путу“ Јосиф је рекао да је аутор већ у годинама Првог светског рата отишао даље у поимању, с једне стране, људске трагике, а с друге стране у прозрењу живоносног присуства Живог Бога међу људима (Радовић, 2009: 15).

Енрико Јосиф тумачио је стварање света као прапевање, закључивши да су само матријалистички усмерени Американци могли тако величанствен догађај да назову „великим праском“. О Постању Јосиф је писао: „Живим у уверењу да је пре сваке речи било *певање* – *прапевање*. Из тог прапевања је све потекло. Створена је чудесна лепота, неизрецива тајна, створени су *природа; биће; човек*. Тај први *глас* чујења, из тишине нечујења, беше *глас* песмени. Он претходи Речи која беше у почетку. Тај *глас* беше певање само у Прапочетку. И ми га сви носимо у дубинама ћелијске тајне, као што васељена носи собом шум прапраска. Да се и све воде свих мора преточе у мастило, да се и сва трска мочвара и прашума претвори у писаљке, да се све небо размота у свитак за запис, да се сви људи претворе у писце, не би се могла записати неисказива тајна Горњости у слова Доњости. У лепотним тренуцима догоди се да мрвице чудесне песмености одслуша неки срећник, или несрећник и усуди се да пренесе у тонско казивања. Тада долази до страшног сукоба између записа и те унутарње песмености. Чак и код великих класичара и барокних мајстора у огромном су раскораку унутарња песменост и запис, иако се нама данас чини да то није могуће (...)“. „Чудесна *песменост*, иако звучи можда нескромно, надмашује сву нашу до данас записану *песменост*: Та *песменост* бескрајно траје – никада не пресушује. Њу смо само заборавили у нашој окамењености. Када будемо напуштали ову нашу крајност и будемо пресељени у оно одакле смо дошли, биће нам поклоњено и стално чујење тог надчудесног певања“ (Белић, Давидовић, 2022: 219–220). Тако се и наш цитирани музички стваралац укључио у „свеопшту музику постојања“ и у свет као „божанску поезију“.

Подсећајући снагом речи своје савременике на старозаветног пророка, Енрико Јосиф је сведочио о властитом ослушкивању унутрашњег гласа, преображају и уласку у духовни живот. Ослањао се на Свето писмо и мудре изреке у њему, као и на мисао Ф. М. Достојевског и хасидско предање. Говорио је да у сваком човеку постоји

¹³ Митрополит црногорско-приморски, свестрани теолог.

¹⁴ Архимандрит, догматичар и егзегета.

глас који он чује или не чује, а Јосиф га је чуо и следио, описујући то стање као надистину (Белић, Давидовић, 2022: 16). Пажљиво је, као двадесетогодишњак, у ратним годинама прогнаништва, читао Откривење Јованово: „И кретох постепено, реченицу по реченицу, објашњење по објашњење, па даље, на Јеванђеља, Посланице, па из њих увидех да се позивају на Стари завет... Окретох и њега и почех га упијати у себе, али потпуно девичански, барем што се школовања и образовања у које бејох неупућен. Друго је то што постоји наследна матрица али сасвим је поуздано, о том штиву нисам могао имати никаквих образовних предрасуда. И тако је почео мој саспој с Вечном Књигом, с Живом Књигом, Тајном над тајнама“ (Белић, Давидовић, 2022: 18).

Дакле, Енрико Јосиф се најпре упознао са Откривењем Јовановим, јер је у старозаветној и апокалиптичкој књижевности наглашено очекивање новог Јерусалима. Јудејство је као вера наде и очекивања окренуто будућем, у доласку Месије види врхунац историје и спасење, старозаветно откривење стреми универзалности, али, хришћанство носи пуноћу месијанске идеје, сталног кретања ка Царству Божјем као коначном циљу. Кретање света од стварања до свршетка представља његову историју, која је одређена крстом и васкрсењем Христовим.

Божије деловање видљиво је током целе историје, која има смисао управо зато што у њој делује лични Бог. Историјски догађаји показују да је однос између Бога и човека динамичан и отворен однос, човек је од Бога добио велике динамичке потенцијале. Упознајемо Божију љубав и Бога као праведног владара, који брине о људима, а Божија својства откривају се кроз историју и кроз односе са људима, јер се свакој личности, као сараднику Божијем (1. Кор 3, 9), Бог открива на непоновљив начин. Историјске догађаје треба посматрати у контексту Савеза, Израил је прималац Божијег старања и љубави, а затим и Нови Израил – хришћани, односно Црква Христова, која је, како истиче Георгије Флоровски (*Георгий Васильевич Флоровский*, 1893–1979)¹⁵, једини истински Израил Божији.

Историју можемо описати као непрекидно присуство и старање Божије, као позорницу сусрета човека са Богом, јер историја има узлазни, а не кружни ток. Творевина је словесна и ту словесност човек може да истражује. Врховни смисао постојања открива се и остварује у Црквеној заједници, хришћанство је вера наде и васкрсења. Пали човек стварао је кроз историју бројне идоле, у модерном добу то су: политика, идеологија, уметност, наука. Савремени човек себе не види као личност која зависи од Бога и не признаје ауторитете, то је наглашени отклон од, како пишу социолози религије, светог и морално обавезујућег. Техничка цивилизација удаљила је људе од љубави према Богу и ближњима,

¹⁵ Руски теолог у емиграцији.

пропагирано је да је Бог „одсутан“ и да човек има осећање „напуштености“ у свету у коме живи. То је драма атеизације, како ју је дефинисао југословенски социолог религије Есад Ћимић (1931–).

Енрико Јосиф је истицао божанско порекло човеково, да овај свет може да спаси само Бог и да смо позвани да се вратимо Живом Богу (Белић, Давидовић, 2022: 144), био је подстакнут захтевом да учинимо живот светим, како бисмо сусрели Живог Бога. Пошто је човек створен по лику Божијем, позван је да буде свет, да трага за истином постојања. Бог нам се открива само у односу, и то као Личност, а не као апсолут који нема однос, Бог воли као Личност и од нас очекује да буде вољен као Личност. Сусрет са вечним Ти - Богом приближава нас ближњима; човек се као личност формира у односу, истиче Мартин Бубер.

О заповестима Божијим јеврејски филозоф Бела Табор (*Béla Tabor*, 1907–1992)¹⁶ пише: „Само стварање: стварање слике, створено је увек слика. Бог је према сопственом лику створио човека: то је однос – и то је однос вредности – између творачког Бога и створеног човека. Акт стварања је тако акт стварања вредносног поретка. Творац и створени горњи су и доњи пол вредносног поретка“ (Табор, 2007: 174). „Прва заповест је лична Реч. „Ја сам Господ Бог твој“ – то је личност, ритам присутне стварности. Ја и Ти. Јавља се Бог лично. Ко ме се јавља? Не „човечанству“ и не Израилу – историјски догађај утемељења народа, „извео сам те из земље египатске“ овде је већ савладан степен бића – него ономе ко сам може да стане очи у очи са Именом. Лични Бог се јавља човеку који је постао личност“ (Табор, 2007: 173–174, 177).

У својим казивањима и текстовима Енрико Јосиф често се позивао на мисао поменутог јеврејског мислиоца Мартина Бубера (*Martin Buber*, 1878–1965)¹⁷, који је у тексту „Јеврејство и цивилизација“ писао да је Живи Бог окренут човеку, а ако човек жели да постоји као човек мора да тежи над-човечанском моделу. Обриси истинског људског друштва зацртани су на небу, све сфере људске егзистенције одређене су тим начелом да мудрост жели да испита Божије деловање, уметност жели да му подари облик, а ко жели да јавни живот уреди правично, подиже поглед према звездама на небу, па чак и још даље (Buber, 1988: 45). Дакле, за Мартина Бубера није могуће да библијски човек прихвати да постоје стварност и догађаји у свету у којима лични Бог није присутан, јер је истина схваћена као Божије присуство и деловање у историји. Бубер је, такође, писао да је Исуса Христа од младости прихватао као свог великог брата и да је за њега као правоверног Јеврејина од највећег значаја чињеница поштивања Христа као Бога и Спаситеља у хришћанству (Buber, 2000: 10). Мартин Бубер је у личности Христовој видео симбол јеврејског народа, прогоњеног и страдалог током векова.

Од човековог става зависи да ли ће други за нас имати статус личности или предмета, да ли ће се други појавити као Ти или као Оно.

¹⁶ Јеврејски филозоф и теолог.

¹⁷ Јеврејски филозоф и теолог.

Стварни живот је сусрет, пише Мартин Бубер, можемо да се према другоме односимо као према ономе ко је Ти (однос Ја – Ти) или да га доживљавамо као објекат (неоднос Ја - Оно). Према Буберовом мишљењу, духовност не припада унутрашњој човековој сфери, него подразумева однос са Ти, ако се неко затвори у себе и не жели да комуницира са Ти, духовност се гаси. Свет односа Ја –Ти не своди се на међуљудске односе, него обухвата и односе према природи, бићима и стварима у природи, као и односе према духовним бићима. Без узајамности нема дијалогског живота нити дијалогске стварности, али узајамност се не своди само на међусобни однос људи него, попут универзалне непосредности односа Ја – Ти, постоји и узајамност људског и божанског (Buber, 1977: 34).

„Не знам ништа о неком „свету“ и о неком „животу у свету“ који би нас одвојио од Бога. Оно што се назива тим именом јесте живот са неким отуђеним светом Оног, оним утилитарним и који сазнаје емпиријски. Онај ко истински приступа свету, приступа Богу. Потребно је сабрати се и изаћи из себе, обоје истински, једно и друго у исти мах, будући да обоје сачињавају јединство“ (Buber, 1977: 106). „Да ти је Бог неопходан више него ишта, то знаш сваког трена у свом срцу, али знаш ли да си ти Богу неопходан, ти у обиљу његове вечности? Како би постојао човек ако Бог не би био неопходан, и како би ти постојао? Теби је Бог неопходан да би бивствовао, а Богу си ти неопходан управо због онога што је смисао твог живота (...)“. Зато „Свет није божанска игра, он је божанска судбина. Чињеница да постоји свет, човек, људска личност, ти, ја – има божански смисао“ (Buber, 1977: 95). У опсежном делу „Принцип нада“ Ернст Блох примећује да хришћанска вера, за разлику од других вера, живи од историјске реалности свога Утемељитеља, а не неке култске слике и њеног гносиса. Следовање Христу је пре свега историјско искуство (Bloch, 1981: 1494).

О новом Савезу Бога и човека филозоф Јакоб Таубес пише да он није заснован на крвном сродству, него на сродству по обећању. За апостола Павла то је било оснивање и легитимација новог Божијег народа, десио се најдраматичнији процес који је могуће замислити у јеврејској души - превредновање свих вредности. Основа за такво схватање је гнев Божији, Он хоће да истреби народ зато што је сагрешио и одметнуо се. То је централно искуство Петокњижја у Изласку 32 – 34 и у краћој верзији Бројевима 14 – 15 (Taubes, 2008: 57). Таубес додаје да небо и земља немају никакву трајност, о чему говори рабинска мисао, која је дубоко апокалиптичка (Taubes, 2008: 62).

Поштовање богооткривености Новог завета и схватање да су новозаветни догађаји испуњење старозаветног пророштва, у шта је веровао Енрико Јосиф, сведочи да је апокалиптички мотив новозаветне ерминевтике заснован на Другом доласку Христовом, у својим дубинама истоветан са старојудејским ишчекивањем, али између њих постоји и

суштинска разлика. Нови Израил сабран у Цркви, очекује Христа који је већ једном дошао у „обличју слуге“ да се јави у свој својој слави, док стари Израил још увек ишчекује Први долазак (Радовић, 1996: 27).

Хришћанство не значи напуштање предања старозаветног Израиља, јер је то предање добило пуноћу у Христу, два завета постају један Завет или Савез између Бога и људи. И Стари и Нови савез са Богом склапан је и потврђиван преко свих пророка, апостола и светитеља. Библисти истичу да су се већ унутар старозаветног ишчекивања „Царства Израилјевог“ полако отварају нови оквири који нису искључиво везани за судбину Израиља, него и за околне народе, па и за цели свет (Топаловић, Ћого, 2021: 53). Човек се оправдава кроз искупљење које је у Христу Исусу (Рим 3, 24), а не делима старозаветног Закона. Једино место где примамо реч Божију је Црква, а само Дух Свети дарује благодат за разумевање речи Божије, истицао је Александар Шмеман.

Енрико Јосиф пише: „Сматра се, што није нимало нетачно, да је Творац – по поимању и осећању, или по оном како су окусили Јевреји – ушао у историју. У хришћанству, то је отелотворењем Сина Божијег, Реч која је постала тело (...)“. „И то је нешто што се наставља и што је добило страховиту историјску димензију (...)“. „Значи, сматра се, да је у Сину Божијем први пут, за разлику од осталих религија, Творац ушао са човеком у историју. И самим тим човеку дао велику предност да је он гради“ (Јосиф, 2000: 56).

Нови Завет припада новом духовном Израилу, нема значај спољашњег Завета. уписан је у срцима, заснован на љубави, а Дух Свети упућује у сваку истину. Христос је својим васкрсењем победио смрт и постао Праотац новог Народа Божијег. Наступа нови Закон, нова спасоносна икономија, Христос је као Вечни Првосвештеник који је себе принео на жртву вечну, измирио човека са Богом, Црква је мистично тело Христово и стуб и тврђава истине (1. Тим 3,10). Старозаветни Израил је у извесној мери „прототип“ сваког другог народа и сваки народ у погледу свога односа према Богу може да себе препозна у Израилу. У оквирима божанске икономије сваки народ на свој начин је позвани и изабрани народ, јер Бог промишља о животу сваког народа. Завет сабира у хришћанску нацију, у заветну нацију, то је Божији дар, вера која је благодат. Зато је историја континуитет могућ само као духовни континуитет саживљавања потомака с прецима (Видовић, 2014: 171–172).

Оцењујући духовну ситуацију нашег времена Енрико Јосиф је написао да европске народе прати трагедија, да се ближимо надтрагедији у планетарном оквиру (Белић, Давидовић, 2022: 268) и да смо се затекли на прагу времена „када времена више бити неће“ (Белић, Давидовић, 2022: 215). „Сведоци смо најразорније свеобухватне духовне пошасте од када је мисаоног човека, која је продрла одсвуд, неприметно, у све што је духовност – у науку и све њене области, у уметност и све њене врсте, у философију и сва њена гранања, у религију и сва њена

распета рачвања – и погуби, поступно и све приметније, Лепоту којој је порекло Божанско“ (Белић, Давидовић, 2022: 216).

На крају овог излагања, истичемо да је својим животом и стваралаштвом Енрико Јосиф потврдио речи теолога Фридриха Шлајермахера (*Friedrich Schleiermacher*, 1768–1834)¹⁸: „Виртуозност (или посебан призив) неке личности уједно представља и мелодију живота те личности, и остаће низ тек простих, оскудних нота уколико им се не придружи и религија – са својом бескрајно богатом разноврсношћу и са свим нотама – те просту песму уздигне до пуногласне, славне хармоније“ (Пеликан, 2005: 118).

Закључак

Енрико Јосиф је био личност библијског ума, писао је о Завету (Савезу) са Живим Богом, о борби за правду Божију, о страдању и о васкрсењу. Био је надахнут Светим писмом Старог и Новог завета, такође и списима Марина Бубера. Као музичар и теолог веровао је у лепоту нове духовности, у поимање естетике апсолутне божанске лепоте. У својим музичким и теолошким радовима устајао је против дехуманизације човека и атеизације културе, веровао је да није могуће прихватити да постоји стварност и догађаји у свету у којима није присутан лични Бог. Јосиф је историју видео као позорницу сусрета човека са Живим Богом. Религија и уметност подразумевају динамичан човеков однос према Божијој творевини, уметничко стваралаштво доказује да је природну егзистенцију могуће духовно трансцендирати. Стваралачки процес значи остваривање духовног потенцијала људске природе, музичко дело има духовну структуру, музика је начин приближавања божанском, она је истовремено материјална и духовна, буди „сећање на вечност“. Без мистичног искуства нема велике уметности, само вера даје одговоре на последња питања, сведочио је Енрико Јосиф, дајући лепоти не само естетски, него и онтолошки и сотириолошки садржај. Он је лепоту схватао као рефлексiju Божије светлости и као укључивање у божанствени свет, веровао је да ће XXI век бити век живе вере и век приближавања вере и секуларне културе.

Литература

- Белић, Корочкин, Давидовић, М, Давидовић Р. (2022). *Енрико Јосиф: Виђења и сновиђења*. Београд: Чигоја штампа.
- Bingulac, P. (1988). *Napisi o musici*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Bloch, E. (1981). *Princip nada 3*. Zagreb: Naprijed.
- Bloh, E. (1982). *Duh utopije*. Beograd: BIGZ.

¹⁸ Немачки протестантски филозоф.

- Bombardelli S. (1950). O nekim problemima naše muzičke estetike i kritike. Zagreb: Muzička revija br. 6, str. 329–337.
- Buber, M. (1977). Ja i ti. Beograd: Vuk Karadžić.
- Buber, M. (1988). Židovstvo i civilizacija. Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, br. 20, str. 45–49.
- Buber, M. (2000). Dva tipa vere; Problem čoveka. Beograd: Zepter Book World.
- Veselinović, M. (1983). Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Видовић, Ж. (2014). Српски завет. *Тајна светосавља: Непознати поглед на личност Светог Саве*. Београд: Catena mundi.
- Vučetić, R. (2016). Monopol na istinu: Partija, kultura, i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka. Beograd: Clio.
- Javna tribina na koncertu dela savremenih kompozitora za gudački kvartet (1969). Učesnici: P. Stefanović, E. Josif, D. Papadopoulos. Treći program Radio Beograda, prolećni broj, str. 265–267.
- Јосиф Е. (2000). Сакрално и непремостивост. *Религија и мистика*, Београд: Хришћанска мисао, стр. 49–59.
- Јосиф, Е. (2009). *Миленко Живковић* (монографија). Београд: САНУ.
- Lorušina, M. (1991). Crna knjiga: Cenzura u Jugoslaviji 1945 – 1991. Beograd: Fokus. Sedamnaesta tribina muzičkog stvaralaštva – Opatija 1980 (1981). Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba br. 6, str. 183–191.
- Пеликан, Ј. (2005). *Мелодија теологије*. Никшић: Јасен.
- Пилиповић, Г. (1994). Душан Радић и социјалистички реализам. Београд: *Звук бр. 3*. стр. 45–60.
- Радовић, А. (1996). *Историјски пресек тумачења Старог Завета*. Никшић: Јасен, Бијели Павле.
- Радовић, А (2009). Сјетве вјере и сјетве врлина по оцу Јустину Поповићу. *Видослов бр. 47*, стр. 12–20.
- Smernice posleratnog muzičkog stvaralaštva u Jugoslaviji (1957). Beograd: Zvuk br. 11–12. str. 76–108.
- Табор, Б. (2007). Десет заповести као вредносни поредак човековог живота. Београд: *Књижевност бр. 2*, стр. 160–167.
- Taubes, J. (2008). Pavlova politička teologija. Rijeka – Sarajevo: Ex libris, Synopsis.
- Топаловић, В, Ђого, Д. (2021). *И ево ја сам са вама: Увод и тумачење Јеванђеља по Матеју*. Фоча: ПБФ Светог Василија Острошког.

SUMMARY

ENRIKO JOSIF – A COMPOSER AND A THEOLOGIAN*PhD Saša Šoljević*

Enriko Josif was a musician and theologian. He believed that the creative process means realizing the spiritual potential of human nature, through artistic creation man confirms his spiritual kinship with God. Music is a miraculous art, it contains elements of the transcendent, its content lies outside what we define as empirical. A musical work has a spiritual structure, music is a way of approaching the divine, it is both material and spiritual, it transcends time, the artist strives for his work to be in the service of faith. In his compositions, Enriko Josif was inspired by biblical texts and motifs. He was a man with a biblical mind, he testified to his own experience of faith through music, he emphasized man's eternal longing to reach transformation in the image and likeness of God. He saw the world as divine poetry and was inspired by the Bible, as the book of life. He rejected the constant changes of values within contemporary civilization, as well as the musical avant-garde. He saw the world as divine poetry, he believed in the beauty of a new spirituality, in a new understanding of the aesthetics of absolute divine beauty. The meaning of human existence is the realization of divine love and spirituality in one's own being. The relationship between God and man is an open and dynamic relationship, God reveals himself to each person in a unique way. History is the stage of the encounter between man and God, the dialogue between God and man, we are called to make life holy, in order to meet the Living God. Enrico Joseph believed in the beauty of a new spirituality, in a new understanding of the aesthetics of absolute divine beauty. In his musical and biblical works, he stood up against the dehumanization of man and the atheism of culture, and was inspired by the works of the philosopher Martin Buber. He believed that it is not possible to accept reality and events in the world in which a personal God is not present.

Key words: Bible, covenant, revelation, Martin Buber, Ernst Bloch, holiness, providence, divine beauty, Jesus Christ, personality, suffering and salvation, eschaton.

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

РЕФЛЕКСИЈЕ БАРОКА У СОНАТАМА ВОЈИНА КОМАДИНЕ НАСТАЛИМ 70-ИХ ГОДИНА XX ВИЈЕКА

мр Ивана Церовић

Пеђа Харт, МА

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

Email: ivana.cerovic@mak.ues.rs.ba

pedja.hart@mak.ues.rs.ba

УДК: 78.071.1 Комадина, В.

Оригиналан научни чланак

Сажетак : Зрела фаза у стваралаштву Војина Комадине почиње од 70-их година прошлог вијека и, осим што је изузетно плодна, доноси и трансформацију музичког језика и заокрет од авангардног музичког мишљења ка постулатима музичке постмодерне. Почев од тог времена у свим његовим дјелима евидентира се равноправна употреба елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на различите начине и отварају непрегледне могућности организације музичког садржаја. Међу њима се издвајају елементи неокласицизма а нарочито необарока који се уочава кроз форму, на шта указују називи дјела и ставова, кроз честу примјену полифоне технике и поступке који упућују директно на барокни узор. У раду ће аналитичким сагледавањем и дедуктивном методом елементи барока и старих стилова бити сагледани на примјеру *Сонате да кјеза* за виолину и клавир (1974) и *IV сонате* за клавир (1977) што ће се испоставити као битна одлика зреле фазе стваралаштва Војина Комадине.

Кључне ријечи: Војин Комадина, постмодерна, необарок.

У стваралаштву Војина Комадине, уосталом, као и код већине композитора или умјетника уопште, присутна је константна, нераскидива веза са традицијом, у мноштву различитих њених слојева. Чување традиционалних вриједности и њихово повезивање са савременим стваралаштвом може се посматрати као хуманистички идеал који је истовремено и надахнуће и полазна инспирација за било који вид стваралаштва.¹ Аутори овог рада су у више наврата, из различитих углова и кроз различита дјела проучавали Комадинин однос према традицији², а у овом раду ће се задржати на период 70-их година

¹ „Ја фолклорно мислим без обзира о којој теми говорим и која је музичка тема доминантна.“ (Doliner, 1978)

² Видјети чланке: *Нова једноставност у Тужним песмама Војина Комадине* (Церовић, Харт, Пеђа, 2020а: 79–97), *Postmoderna polistilističnost u Tužnim pjesmama Voјina Komadine* (Cerović, Ivana, Peđa Hart, 2020b: 177–192), *Традиционално и савремено у Опелу јасеновачком Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2021: 97–110);

Заокрет ка постмодерни у IV сонати Војина Комадине (Церовић, Харт, 2022b: 218–230), *Традиционално и савремено у Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2 Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2022а: 69–83), *Спој савременог и традиционалног и зачетак зреле стваралачке фазе у Сонати да кјеза Војина Комадине* (Церовић, Харт, 2023: 169–179).

прошлог вијека, када је код Комадине евидентна промјена ка постулатима музичке постмодерне. То се првенствено уочава кроз равноправну употребу елемената различитих стилова из прошлости који се комбинују на различите начине и отварају непрегледне могућности организације музичког садржаја.

Циљ рада је указивање на елементе необарока, који у ширем смислу у одабраним сонатама припадају постмодерној провенијенцији, а уочавају се прије свега кроз форму, врсту тематског материјала, често присутну имитациону полифонију, али све то са намјером, свјесно и промишљено, реализовано језиком који суштински припада времену у којем је композитор дјеловао. Поменуто ће бити сагледано на примјеру *Сонате да кјеза за виолину и клавир* (1974) и *IV сонате за клавир* (1977).

Седамдесетих година прошлог вијека долази до устоличења постмодерног мишљења на глобалној али и локалној музичкој сцени којем се теоријски приступа првенствено сагледавајући умјетников однос према традицији. У том теоријском приступу су, према Веселиновић-Хофман, уочљива „два глобална пута размишљања. Један, који пролази најпре кроз однос између постмодерне и модерне као оне прошлости која постмодерни непосредно претходи, и други, кроз постмодерно коришћење традиције уопште која дефинише и употребу оне авангардне“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 9) Дајући увид у различите теоријске приступе самом термину постмодерне чија је полазна тачка разматрања однос према традицији у музици после авангарде, Веселиновић-Хофман сматра да постмодерна „подразумева само онај „модел“ стваралачке праксе који музици најразличитијег порекла и припадности обезбеђује пред делом исти статус „тома“ једног обимног „речника“ музичких података, у коме ти подаци лишени својих историјских, географских, стилских...координата једино задржавају своје значењске нивое остварене у њиховим примарним контекстима.“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 18). Композитор слободно из тог „рјечника“ бира податке водећи се својом идејом о њиховој функцији односно коришћењу у новом дјелу, а могућности комбиновања и конкретизовања су неограничене. Одабрани податак се надаље, према Веселиновић-Хофман, у изградњи музичког садржаја користи као узорак³, модел⁴ или узор⁵, а њиховим разликовањем, преклапањем и

³ Одређени одломак или цјелина који представља контекст из којег је узет и то по његовим најтипичнијим својствима, дакле цитат коме недостају референце. „Музички цитат – сходно немузичком – не мора бити дослован а да ипак фигурира као узорак. Јер докле год се по неком материјалу наведеном у новој целини може идентификовати његов изворни контекст, тај материјал има смисао узорка.“ (Веселиновић-Хофман, 1997: 22) У музици то може бити и само фрагмент али са репрезентативним параметрима, па тако посматрано, у улози узорка може бити и само мелодија, хармонија, акордска веза или ритам.

⁴ Узорак са којим се надаље ради. (Исто, 25)

уопште, начином коришћења, могу се сагледати карактеристике постмодерног музичког дјела.

Постмодерна у поезици Војина Комадине

Постмодерна присутна на европској музичкој сцени испољава се и код Комадине кроз неколико главних њених 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.“ (Церовић/Харт, 2022б: 171). Још једна битна одлика постмодерног музичког мишљења је цитатност која је и у Комадинином стваралаштву константно присутна. Наведене тенденције се код Комадине, почевши од седамдесетих година прошлог вијека уочавају у већој или мањој мјери, најчешће испреплетене и то начином који га приближава совјетским композиторима друге половине XX вијека.

Полистилизам је присутан у великом броју дјела од 70-их на овамо и то кроз конкретна, класична музичка средства које Комадина креативно комбинује и ставља у нереалне односе не одричући се ничега већ се само поигравајући и приказујући их у „новом руху“. Најсликовитији и широј јавности најпознатији примјер за то је *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр. 2*, за који сам композитор каже: „...овај концерт, који нема никаквог посебног третмана изузев блиске везе са барокним концертом, могао би се сврстати у стилску категорију сиреализма, односно, надреализма у коме се реалистички елементи стављају у међусобно нереалан однос као што се то може приметити на сликама Салвадора Далија“ (Čavlović, 2014: 663).

Спиритуализам се код Комадине испољава кроз употребу цитата српске православне духовне музике,⁶ а асоцијативност, као вид манифестовања спиритуализма, најбоље се огледа на примјеру *Опела јасеновачког* (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

⁵Модел са којим се не ради као са конкретним материјалом, али се уочавају неке његове законитости (структуре, фактуре, боје, итд.) које се користе или чак и оспоравају, у оквиру композиторовог индивидуалног израза. (Исто, 27)

⁶ У *Сонати да кјеза* (1974) и у *Фрескама* из деведестих година коришћени су најјевни карловачког појања, док се у бројним композицијама насталим у годинама између користе цитати средњевјековних црквених мелодија из збирке Димитрија Стефановића *Стара српска музика*. (види више у Церовић/Харт, 2023)

православну духовну музику. Слично је и са *Тужним песмама* (1993) у којима се, осим цитата српске црквене музике 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.“ (Церовић/Харт, 2023: 177)

Необарок

Уочавање елемената необарока код Комадине не односи се само на доминантно присутну полифонију већ и прије свега на барокне форме црквених соната, свита, партита и концерата, полифоних варијација, прелудијума, фуга, корала, које у његовим дјелима оживљавају, затим на врсту тематског материјала у којем се прожима моторичност, модалне основе, поступно кретање, смјена полифоних и хомофоних одсјека. Не смије се изоставити ни коришћење мелодијских цитата које је типично за одређене форме у духу барока уз напомену да Комадина користи цитате старог српског појања на начин на који је Бах користио грађу протестантског корала. Из наведеног се види да се необарокно музико мишљење истиче као битна стилска карактеристика у музичком језику Војина Комадине али и доприноси бољем разумијевању његовог односа према традицији.

Необарок се код Комадине уочава у *Сонати да кјеза* за виолину и клавир (1974), *IV сонати* за клавир (1977), *Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2* (1978), *Концерту за флауту и гудаче* (1988/1994), *Босанским партитама* (1981–1982)... најочигледније кроз насловом одређене формалне обрасце, али и кроз комплетну организацију на микро и макро плану.

Дјела која су тема овог рада повезује четвороставачност црквене сонате са распоредом ставова лаган (Grave), брз (Allegro moderato), лаган (Largo religioso) и брз (Allegro) у *Сонати да кјеза* и Прелудијум (Grave), Варијације (Andante), Корал (Recitando quasi litania) и Фуга (Allegro moderato) у *IV сонати*. Очигледно указујући на узор у бароку и свјесно и промишљено користећи барокне композиционе поступке Комадина не опонаша одређеног композитора или дјело већ према њима уобличава сопствени музички језик који несумњиво припада искуствима музике XX вијека.

Соната да кјеза (1974)

Сагледавајући макроформу ове композиције и њену стратешку позицију у стваралаштву Војина Комадине уочава се доминантно авангардно

музичко мишљење у прва два става да би у трећем и четвртном направио конкретан искорак у правцу постмодерне повезујући се са прошлошћу на два начина – коришћењем цитата у трећем ставу и колажне технике у четвртном.

„Јак утицај авангарде примјећује се у првом, другом и четвртном ставу који садрже све тадашње савремене композиционе 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...“ (Церовић/Харт: 2023, 172). Оваквим савременим поступцима и поред поменутог јединства у различитости упадљив стилски контраст доноси III став *Слава Оцу и сину*, у којем је цитиран напјев *Слава Оцу и сину* из стихире *На Господи возвах*, из *Великог вечерњег богослужења*, својом изразитом дијатоником, терцним конструкцијама које су пласиране у виду микстурних паралелизама. Употреба цитата српске православне музике упућује на спиритуалистичку тенденцију у постмодерној умјетности али истовремено представља везу са барокним временом у коме су се црквене мелодије или њихови одломци користили као тематска основа за форме попут коралних предигри, прелудијума, полифоних варијација, фуга, црквених соната и других облика. Барокна естетика која је тежила за метричким контрастима на границама између већих цјелина/ставова цикличних форми је овдје такође присутна али су (нео)поступци којим се они остварују знатно унапријеђени. Супротстављени су многи до сада доступни, разнородни савремени и традиционални поступци организације времена музичког тока, у сваком ставу понаособ – у првом и трећем ставу присуством традиционалне метрике (у првом ставу 4/4 тактом а у трећем метриком која је условљена формулом цитата/црквеног напјева, односно његовим литерарним предлошком), у другом и четвртном слободне метрике (у другом ставу без присуства тактовног метра али са прецизно одређеним секундним трајањем одређених фраза/цјелина, док је у посљедњем ставу третман времена у највећој мјери препуштен извођачкој интуицији).

У првом ставу се уочава необарокна дводјелна форма (**увод а б а1 б1**) а ново у односу на барокну форму је варирано понављање које се пропорцијски односи према већем дијелу као већи дио према цјелини што одговара правилима златног пресека⁷ (5 : 3, мјерна јединица времена такт). И у форми другог става, осим тродјела **аба1**, уочава се и правило златног пресека (овог пута је секунда мјерна јединица времена) гдје се мањи дио **а** према већем **ба1** односи као већи према цјелини.

⁷„Zlatni rez je način podjele dužine tako da omjer manjega naprema većemu dijeu odgovara odnosu većega dijela prema cjelini. Riječ je o zasigurno najpopularnijem proporcijском odnosu popularne (pseudo) znanosti i umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća, a zajedno s Fibonaccijevim nizom postao je tijekom posljednjih desetljeća učestali matematičkim predloškom reda, kako u (ob)likovnim umjetnostima, tako i u glazbi.“ (Kiš Žuvela: 2011, 7)

(Може се скренути пажња и на контраст између дводјелне у првом и тродјелне форме у другом ставу) На мјесту пресека први пут се заједно јављају клавир и виолина у компактном кластеру који је оивичен цезурама и истакнут у *форте* динамици, насупротив *пиано* окружењу.

Примјер 1

В. Комадина, *Соната да кјеза*, златни пресјек у II ставу

Супротно претходном ставу који је био временски строго ограничен, у трећем постоји извјесна произвољност у времену наступа дионица клавирa и виолине која је препуштена извођачима, што представља значајан контраст у третману времена у односу на претходне ставове. Самим тим и правило златног пресека успостављено у прва два става од овог мјеста престаје да важи. Уочава се слободна/случајна полифонија два извођачка медија у различитим темпима и времену наступа. Форма става не налази узор у класичним инструменталним обрасцима већ је везана за оригинални цитат ослањајући се на праксу црквеног појања по мелодијским формулама **а б ц д** које све припадају истом напјеву. Дијатонска мелодија оригиналног напјева праћена је (такође) дијатонским паралелним терцним или секундним акордским микстурним структурама што (у односу на окружење, остале ставове) ствара асоцијацију на традиционалну музику али ипак у „новом руху“. На исти начин слободна полифонија у одсјеку **б** асоцира на прошлост али је пласирана у различитом темпу кроз слободни/случајни контрапункт и контролисану алеаторику (док су дионице мелодијски и ритмички фиксирани). Клавирска дионица у одсјеку **б** не припада поменутом напјеву а њена физиономија подсећа на мелодије грегоријанских корала. Четврти став својим колажним садржајем (махом западних) авангардних техника највише подсећа на полистилизам раног периода ”друге совјетске авангарде (60-их)”⁸ који ће се касније испоставити/искристалисати као пр(а)ва постмодерна⁹. У овом ставу се у

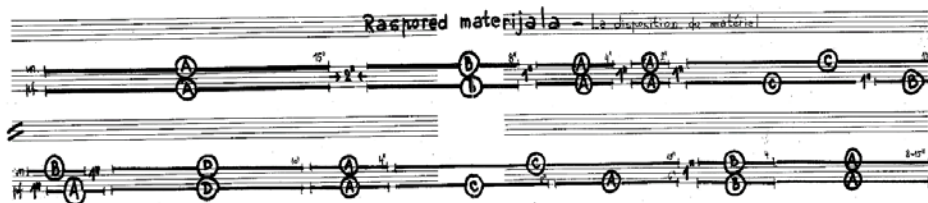
⁸Генерација Алфреда Шниткеа (Алфрéd Гáрриевич Шнiтке 1934–1998) , која је ступила на сцену крајем 50-их година XX вијека, у раздобљу постепеног „отапања“ идеолошких притисака након смрти Јосифа Стаљина а која је према Левону Акопјану, руско-јерменском музикологу, названа „друга авангарда“ (види више у Medić: 2022)

⁹„Prva polistilistična ostvarenja sovjetskih kompozitora razlikuju se od ranijih primera korišćenja srodne kompozitorske metodologije po tome što sama interakcija

рондоликој форми јављају четири тематска материјала од којих сваки користи различиту технику музике XX вијека (види више у Церовић, Харт, 2023):

Примјер 2

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



Овдје је битно примјетити својеврстан преломни тренутак у даљем току развоја Комадиновог музичког мишљења – комбинујући и супротстављајући различите авангардне технике у *Сонати да кјези*, Комадина преиспитује цјелокупну авангарду, стављајући је у шири контекст музичког наслеђа и доживљавајући је равноправним дијелом традиције према којој ће се од овог момента тако и односити. То се подудару са, у уводу наведеним, првим од два глобална пута постмодерног размишљања који пролази кроз однос постмодерне и модерне/авангарде као оне прошлости која јој непосредно претходи, док ће други начин размишљања који се огледа у постмодерном равноправном коришћењу традиције уопште а која дефинише и употребу оне авангардне бити евидентан у *Четвртој сонати* за клавир (1977) и можда чак најизразитије и најпромишљеније у *Другом клавирском концерту* (1978) али и дјелима која за њима слиједи.

IV Соната за клавир (1977)

Јавности донедавно готово непозната *IV Соната* за клавир посвећена је Доместику Кир Стефану Србину, једном од тројице српских средњевјековних композитора чије дјело је сачувано у зборнику *Стара Српска музика* Димитрија Стефановића (Стефановић, 1975). Осим података о извођењу у години настанка¹⁰, у новије вријеме дјело је на

između različitih stilova predstavlja osnovno konstruktivno sredstvo pri kreiranju novog dela, pri čemu kompozicione tehnike preuzete iz različitih istorijskih stilova zadobijaju različite simboličke/mimetičke/programske uloge. Drugim rečima, uzorci/citati i simulacije/parafraze raznih stilova odabrani su s obzirom na njihov mimetički i dramaturški potencijal. Usled toga, polistilišna dela su multidimenzionalna, dinamična i uzbudljiva...“ (Medić, 2022: 10)

¹⁰ У рукописној партитури *Сонате* није уписан податак о премијерном извођењу, само постоји програмски листић из концертне сезоне 1977/78, који садржи податак да је пијанисткиња Милица Шнајдер извела ово дјело у оквиру

сцену вратио пијаниста Бартоломеј Станковић почевши од 11. децембра 2020, када је изведено на Концерту дјела композитора МАУИС у склопу манифестације *Дани Војина Комадине* на Музичкој академији у Источном Сарајеву.¹¹ Разлог због којег се истиче да су обје сонате биле непознате јавности је јер им је *Концерт за клавир и гудачки оркестар бр.2* "украо славу" и по позицији тумачења зачетка постмодерне у Босни и Херцеговини, и по популарности и теоријском сагледавању.¹²

Први став *Прелудијум* је заснован на цитату почетног одсјека (односно првог стиха текста) црквене мелодије *Ниња сили* Кир Стефана Србина. Коралног је карактера а организацијом вишегласја директно се наговјештава веза са трећим ставом из *Сонате да кјезе*. Сличност се огледа у факури, паралелном микстурном кретању дијатонских терцних вишезвуча са напјевом у окирним спољним гласовима. У погледу тонске грађе комплетан став је заснован искључиво на дијатоници еолског д модуса што такође упућује на стару музику. (Види више у Церовић, Харг, 2022б)

Други став *Варијације* чине четири полифоне варијације за које је као *cantus firmus* послужио цитат фрагмента мелодије завршног одсјека *Алилуја* из *Ниња сили*. Тема је у еолском д модусу, праћена паралелним квинтама чији је узор у раним облицима вишегласја. Надаље се *cantus firmus* правилном реперкусијом имитира у вишим гласовима на интервалима квинте и кварте што уз форму полифоних варијација представља јасну асоцијацију на барок. Томе доприноси и постепено усложњавање фактуре и контрапункта, уситњавање нотних вриједности, регистарска и динамичка градијација. Модалност, кретања у паралелним квинтама и педални тонови представљају одлике средњевјековне музике а слобода у примјени полифоније и кластери елементе авангардне музике XX вијека. Све то повезује коришћење цитата као заједничка карактеристика постмодерне музике и раније поменутих барокних форми.

Трећи став *Корал* ознаком за интерпретацију указује на узор у молитвеном појању у српској православној цркви. Читав став чини

солистичког концерта у тадашњем Дому ЈНА у Тузли, с тим да на програму није био III став *Корал*.

¹¹ Од тада ова композиција чини стални дио репертоара поменутог пијанисте, што је битно ако се има у виду да је 2023. била јубиларна, 90 година од рођења Војина Комадине, којим поводом је пијаниста Станковић извео низ концерата у земљи и региону.

¹² У актуелној музиколошкој литератури, према Ивану Чавловићу, трагови постмодерног музичког мишљења код Војина Комадине први пут се уочавају 1978. године, појавом *Другог клавирског концерта*.

„*Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2 Vojina Komadine ima svoju posebnu historijsku poziciju u muzici južnoslovenskih naroda, jer se smatra možda i prvom kompozicijom koja je komponovana u duhu postmoderne, odnosno „Nove jednostavnosti“ kako je to tada terminološki postavljano.*“ Види: (Ramović, 2006: 160–174)

комплетан, досљедан цитат црквене мелодије *Вкусите и видите* Кир Стефана Србина, што представља изузетно риједак примјер код Комадине јер су обично у питању фрагменти. Такође ово је јединствен примјер минималне интервенције у цитату који је само пласиран као водећа мелодија уз пратњу одабраних резонанци постигнутих безвучним притиском на дирку (наслојавањем од једног тона до дванаестотонског кластера у најнижем регистру). На тај начин се савременим третманом инструмента дочарава одјек атмосфере минулих времена што иде у прилог постмодерној поезији.

Интересантно је примијетити да се упркос јасним барокним називима ставова у овој сонати конкретнија веза са западноевропском барокном музиком ипак примјећује у форми *Сонате да кјеза* иако су тамо назначена само темпа, без наслова. Разлог за то лежи у карактеру одабраних цитата и успостављању везе са средњевјековном музиком источне хришћанске цркве и Кир Стефана Србина.

Посљедњи, четврти став *Фуга*, тежиште је цијелог циклуса. Сва три става која су јој претходила и по називу и по карактеру сугеришу уводну улогу која води до завршнице, става са највећим степеном развоја. Ово је и једини став у *Сонати* који не садржи цитат из збирке *Стара српска музика*, већ тематизмом потпуно асоцира на западноевропску полифону музику, те је с те стране и у погледу формалне концепције очигледан узор тродјелност барокне фуге. Тема траје пет тактова, почиње првим, завршава петим ступњем и цијела протиче у дорском ге модусу. Глава теме доноси карактеристичан интервалски модел Г-А-Ц који се налази на почетку грегоријанске химне *Крукс Фиделис* (*Cruх Fidelis*)¹³ који је музиколозима познат као симбол крста у Листовој музици¹⁴.

¹³Рефрен химне *Панге лингуа* (*Pange lingua*) која се изводила током мисе Пређеосвећених дарова на Велики Петак. Приписана Венанцију Фортунату из шестог века, химна је славила пријем честица Истинитог крста коју је у манастир у Поатјеу донела света Радегонда. "Cruх Fidelis is the refrain of the hymn Pange lingua. [...] In the Catholic liturgy as Liszt knew it, the hymn was central to the Solemn Adoration of the Holy Cross during the Good Friday Mass of the Presanctified. Ascribed to Venantius Fortunatus of the sixth century, the hymn celebrated the receipt of a relic of the True Cross brought to the monastery founded at Poitiers by Saint Radegonde." (Szász, Tibor. 1984, 39–95)

¹⁴Тронотну фигуру, сачињену од велике секунде и мале терце Лист је користио у дјелима хришћанске и религиозне конотације – Пут крста (*Via Crucis*), Битка против Хуна (*Hunnenschlacht*), Легенда о св. Елизабети (*Legend of St. Elisabeth*), Магнификат из симфоније Данте (*Dante simphony*), ораторијум Христ (*Christus*). "Лист увијек користи симбол крста да симболизује Часни крст и, за аналогију, Христа и Бога, па не прави изузетак ни са Сонатом (ха мол)". „So, the Cross symbol is always used by Liszt to symbolize the Holy Cross and, for analogy, Christ and God, and he doesn't make an exception for the Sonata." (Види више у: Szász, Tibor. 1984). Симболичка употреба овог мотива потврђена је у Листовим писмима. „У средини слике појављује се Крст и његова мистична светлост; на овоме је утемељена моја Симфонијска поема. Хор Крукс Фиделис који се постепено развија, илуструје идеју коначне побједе хришћанства у његовој

Примјер 3

симбол крста – почетак грегоријанске химне *Крукс Фиделис*

Cruх fidelis

HYMNUS - Venantius Fortunatus (sec. VI) intonazione dalla nota Re

Cruх fi- dé- lis, inter omnes Arbor una nó- bi- lis: nulla ta- lem
 silva pro- fert, Fronde, flo- re, gé rmi- ne. * Dulce lignum, dulci
 clavo, Dulce pondus sústi- nens.

Интересантно је да је тему ове химне Комадина искористио као једну од тема у балету *Сатана*¹⁵, а поменути симбол крста уочава се у глави теме фуге из *IV сонате* за клавир (примјер 4). У наставку теме се уочава мотив Б-А-Ц (примјер 4), што се може разумјети као наговјештај Баха (Б-А-Ц-Х), који није у потпуности реализован с обзиром да би тиме (појавом тона Х) дошло до угрожавања чисте дијатонике дорског модуса, а који ће се у завршници фуге назрети захваљујући пикардијској терци. Уз то, комплетна тема је конципирана у савршеном пресјеку 8:13 по Фибоначијевом низу, узимајући четвртину ноте као мјерну јединицу времена (примјер 4). Засигурно је то разлог зашто у овој фуги у којој је такт 4/4, један такт у теми траје 5/4. На мјесту Златног пресјека налази се четвртинска драмска пауза која раздваја главу од остатка теме. Наведено свједочи о пажљивом промишљању и успостављању везе са музиком и композиторима прошлих времена, али и о религиозној конотацији....

Примјер 4

В. Комадина, *IV соната* за клавир, тема Четвртог става

дјелотворној љубави према Богу и човјеку.“ on this my “Symphonic Poem” is founded. The chorale “Cruх Fidelis”, which is gradually developed, illustrates the idea of the final victory of Christianity in its effectual love to God and man.” (Szász, 1984).

¹⁵ Цјеловечерњи балет *Сатана* (1972).

Експозиција (т. 1–21) садржи четири наступа теме уз три стална контрасубјекта који ће се уз тему појавити и на почетку развојног дијела (видјети више у Церовић, Харт, 2022б). Развојни дио (т. 27) почиње наступом теме у поларно удаљеном цис дорском модусу, уз три стална контрасубјекта. Сам однос тоналитета (тритонус) може симболички претстављати сукоб крајности, добра и зла, свјетлости и таме, и других супротности у човјекском унутрашњем бићу и космосу. Овај дуалистички сукоб се развија у даљем наставку, епизоди сачињеној од новог тематског материјала (т. 32–41) који у погледу хармонске грађе доноси комплетан додекафонски низ и кластере чиме представља сушту супротност дијатоници дорског модуса која му је претходила, али и упућује на контрапункт прве половине 20. вијека. На граници овог са претходним одсјеком по тоналном плану уочава се могућа подјела фуге на два дијела у чему се огледа узор у барокном дводјелу за који је карактеристичан тонални план био кретање од основног до доминантног тоналитета у првом дијелу и од доминантног преко субдоминантног до основног тоналитета у другом дијелу, док је у Комадиновој фуги, у складу са савременим тенденцијама и периодом настанка тонални план модернизован па се креће од основног до поларног тоналитета у првом дијелу и атоналности, субдоминантног до основног тоналитета у другом дијелу. Томе у прилог иде и то да Комадина у првој половини фуге (по поменутој подјели) теме пласира искључиво у природним имитацијама уз појаву сталних контрасубјеката, док у другој половини теме наступају искључиво у канонској имитацији. Такође, златни пресјек се не уочава само у теми фуге већ и у пропорцијама на њеном макроплану (види прилог 1). Линију златног пресјека цјелине налазимо тачно у средини кластерске епизоде (односно на граници њена два пододсјека, т. 36), што указује да је она са намјером ”уметнута” баш на том мјесту као својеврсна раздјелница фуге¹⁶. Упадљиво је да акорд који се налази на мјесту златног пресјека је једини акцензован у цијелом ставу, додатно динамички истакнут и окружен пианом динамиком.

Примјер 5

В. Комадина, *IV соната* за клавир, четврти став Фуга, мјесто златног пресјека (т. 36)

¹⁶ “... Међу таквим се раздјелницама најчећеће истићу: – поџеци и крајеви формалних одсјеџака; – промјене мјере, темпа, тоналитета, нагле промјене динамике, хармоније, слога, густоће...; – драматуршки акценти (динамички акценти или екстремне динамике, мелодијски врхунци, драмске станке, необичне хармоније...” (Киш Жуела: 2011, 81)

На ово се надовезује четворогласна стрета у субдоминантном тоналитету (т. 42) коју су аутори у ранијој анализи означили као трећи одсјек који, у погледу поновне појаве тематског материјала (послије епизоде контрастног материјала који није специфичан за једноструку фугу) то заиста и јесте. Међутим, имајући у виду тонални план можда је исправније посматрати да завршни одсјек почиње стретом у основном тоналитету (т. 53, примјер 6), што више одговара маниру барока. Ова, маестрална завршна стрета доноси побједнички удвојену тему у октавама у сопрану на фону тоничног педала у басу, док је истовремено прати тема у тенору у аугментацији и на растојању од једног такта, у алту, тема у диминуцији.

Примјер 6

В. Комадина, *IV* Соната за клавир, четврти став *Фуга*, завршни дио, т. 53–60

Уочава се да се тема јавља у свим врстама имитације изузев у инверзији и ретроградној имитацији које би нарушиле мотив који симболизује крст у њеној глави. У формалном погледу поред стандардног тродјелног облика фуге који се прожима са формом репризног тродјела (аба), те барокног дводјела, уочавамо и златни рез.

Умјесто закључка

Из свега реченог се испоставља да је необарок важан сегмент постмодерног музичког језика Војина Комадине. Двије приказане сонате се хронологијом настанка и коришћеним композиционо-техничким поступцима издвајају као почетак другачијег третмана традиције у којем се на исти начин односи према авангарди, као непосредној прошлости и бароку као старијој прошлости. Успостављање везе са старом музиком и Кир Стефаном Србином кроз цитате, омаж Баху (и не само Баху) кроз све технике израде фуге, симбол крста и златни пресјек, оживљавање

барокних форми и композиционих поступака у комбинацији са техникама времена у коме Комадина живи и ствара резултира дјелима чија је аутентичност неповредива. На тај начин се традиција у Комадинином дјелу намеће као нешто што се не оспорава већ само изнова потврђује.

Коришћена литература:

- Veselinović-Hofman, Mirjana. (1997). *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica Srpska, Odjeljenje za scenske umetnosti i muziku, Novi Sad.
- Doliner, Gorana. (1978). *Vojin Komadina, čovjek i vrijeme*. Sarajevo: Emisija TV Sarajevo.
- Kiš Žuvela, Sanja. (2011). *Zlatni rez i Fibonacijev niz u glazbi 20. stoljeća*, Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, Zagreb.
- Medić, Ivana (2022). Šnitkeova teorija polistilizma – geneza i stvaralačka primena, *Časopis srpskog društva za muzičku teoriju*, II, 2, Srpsko društvo za muzičku teoriju, Beograd, 7–22.
- Стефановић, Димитрије. (1975). *Стара српска музика. Примери црквених песама из XV века*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Музиколошки институт САНУ, посебна издања књига 15/I, Београд.
- Čavlović, Ivan (2014). *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Церовић, Ивана, Харт, Пеђа. (2020а). *Нова једноставност у Тужним песама Војина Комадине*. Зборник радова са научног скупа Традиција као инспирација 2019. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 79–97
- Серовић, Ивана, Педа Харт. (2020б). *Postmoderna polistilističnost u Tužnim pjesmama Voјina Komadine*. У Мирадет Зулић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 13–14. децембра 2019. године Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 1. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајевоу. 177–191.
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2021) *Традиционално и савремено у Опелу јасеновачком Војина Комадине*, Зборник радова са II научног скупа "Савремено и традиционално у музичком стваралаштву", Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево 2021, 97–110;
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2022а) *Традиционално и савремено у Концерту за клавир и гудачки оркестар бр. 2 Војина Комадине*, Савремено и традиционално у музичком стваралаштву, Зборник радова III научног скупа СИТУМС "Дани Војина Комадине" 2021. Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево 2022, 69–83.
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2022б) *Заокрет ка постмодерни у IV сонати Војина Комадине, Традиција као инспирација, тематски зборник са научног скупа 2021*, Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, Бања Лука, 218–230;
- Церовић Ивана, Харт Пеђа. (2023). *Спој савременог и традиционалног и зачетак зреле стваралачке фазе у Сонати да кјеза Војина Комадине*, Универзитет у Источном Сарајевоу, Музичка академија, Источно Сарајево, 169-179.

- Ramović, Amila. (2006). *Forma u postmodernoj muzici i druge osnove konstrukcije postmodernog muzičkog djela*. Magistarski rad. Sarajevo: Muzička akademija. 160–174.
- Szász, Tibor. (1984). “Liszt’s Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata”. *Journal of the American Liszt Society*, 15, 1984, paragraph “The Grandioso harmonies”. *Letters of Franz Liszt*. trans. Constance Bache, 2 vols., London: 1894, vol. II.

SUMMARY

REFLECTIONS OF THE BAROQUE IN THE SONATAS OF VOJIN KOMADINA FROM THE 70'S OF THE 20TH CENTURY

Ivana Cerović
Peđa Hart

Preserving traditional values and connecting them with contemporary creation can be seen in most of Vojin Komadina's artistic creation. The authors of this paper will limit themselves to the period of the 70s of the last century, where there is an evident change towards the postulates of musical postmodernism in Komadina's work. Primarily, this can be observed through the equal use of elements of different styles from the past, combined in different ways that open up endless possibilities for the organization of musical content. The aim of the work is to point out elements of the neo-baroque, belonging in a broader sense to the postmodern provenance in the selected sonatas, which can essentially be observed through the form, type of thematic material, often present imitative polyphony, altogether shaped intentionally, consciously and carefully in a language that vitally belongs to the time in which the composer worked. The aforementioned will be reviewed on the example of Sonata da chiesa for violin and piano (1974) and IV Sonata for piano (1977).

Key words: Vojin Komadina, neo-baroque, postmodern.

DODEKAFONIJA ERNSTA KRENEKA: DVANAEST KRATKIH KLAVIRSKIH KOMADA OP. 83

dr Gordana Grujić

Univerzitet u Banjoj Luci

Akademija umjetnosti

Katedra za muzičku teoriju i kompoziciju

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

UDK: 78.036

Pregledni naučni članak

Sažetak: Ernst Krenek je kao austrijski kompozitor veoma rano došao u dodir sa dodekafonijom Hauera i Šenberga, a prvi put je upotrebljava u operi *Karl V* (1931–33) kao i u mnogim kasnijim djelima. Imajući u vidu teorijske radove u kojima je Krenek izložio svoja razmišljanja po pitanju dodekafonije, kao i saznanja o dodekafoniji kompozitora Druge bečke škole, ovaj rad će prikazati principe dodekafonije u *Dvanaest kratkih klavirskih komada op.83* (1938) Ernsta Kreneka. Krenek dodekafoniju koristi bez upotrebe transpozicije niza, uz češću upotrebu permutiranja tonova unutar niza i fragmentisanja niza. *Dvanaest kratkih klavirskih komada* predstavlja varijacije, a rad će prikazati način variranja dodekafonskog materijala pomoću kojeg Krenek gradi datu kompoziciju.

Ključne riječi: Ernst Krenek, dodekafonija, varijacije.

Interesovanje za rad i djelo Ernsta Kreneka (Ernst Krenek, 1900–1991) te želja za istraživanjem upotrebe dodekafonije kao specifičnog elementa koji je Ernst Krenek koristio u pojedinim kompozicijama je nastala iz potrebe da se prošire saznanja o dodekafoniji i njenoj upotrebi dalje od njene pojavnosti kod kompozitora Druge bečke škole. Inspirativan rad za mene je svakako bila radionica kolegice Olje Janjuš (1992–), asistentice u arhivi na *Institutu za muzikologiju i interpretativno istraživanje pri Muzikološkom institutu u Beču* i na *Institutu „Ernst Krenek“* u Kremsu u Austriji, koja je u okviru naučnog skupa *Vlado S. Milošević: Tradicija kao inspiracija* u aprilu 2019. godine u Banjoj Luci predstavila istraživanja i rad Instituta na polju dodekafonije. Njena radionica pod nazivom *Stvar sa 12 tonova – tadašnje i sadašnje Muzičko-obrazovne radionice Ernsta Kreneka*, a koje egzistiraju pri Institutu su svakako izazvale veliko interesovanje i želju da nastavim sa daljim analitičkim sagledavanjima dodekafonije i u opusu Ernsta Kreneka.

U periodu razvoja Šenbergove (Arnold Schoenberg, 1874–1951) i Hauerove (Joseph Hauer, 1883–1959) dodekafonije 1920-ih godina, Krenek ulazi u kompozicioni svijet tokom studija i upoznaje se sa tehnikom komponovanja pomoću dvanaest tonova. Veoma brzo se odvaja od romantičarkog uticaja i piše atonalnu muziku¹. U svoj stvaralački izraz

¹ Ne treba zaboraviti da je Krenek najveći uspjeh u karijeri postigao sa operom *Jonny spielt auf*, koju je Universal Edition proglasila za najveći operski uspjeh poslije Rihard Štrausove (Richard Strauss, 1864–1949) opere *Der Rosenkavalier* (1911). U navedenoj operi Krenek je kombinovao muziku plesnih dvorana sa muzičkim elementima Pučinja (Giacomo Puccini, 1858–1924) i optimizmom kakav se mogao pronaći u holivudskim američkim filmovima. To je rezultiralo velikim entuzijazmom

implementira dodekafoniju već 1930-ih godina, što je veoma značajno ako imamo na umu da je prva kompozicija koja je u potpunosti napisana dodekafonom tehnikom *Svita za klavir op.25* Arnolda Šenberga nastala 1923. godine. Ernst Krenek poput njegovog profesora Šenberga emigrira pred Drugim svjetskim ratom u Ameriku i aktivno nastavlja da radi kao kompozitor, te nastavlja sa upotrebom dodekafonije koju dalje prilagođava potrebama svog muzičkog izražaja.

Prije emigracije Krenek je intenzivno komponovao inspirisan dodekafonijom, a njegovo najznačajnije dodekafonski pisano djelo je *Tužbalica Jeremiji op.93* iz 1942. godine. Od 1950–1958. godine aktivno je radio kao predavač i učestvovao na Ljetnim kursevima u Darmštatu te je nakon toga integrisao serijalizam, elektronsku sintezu zvuka i aleatoriku u svoj stvaralački izražaj. Takođe je bio fasciniran proporcijama i izračunljivim odnosima između muzičkih elemenata, a što se najviše ističe u njegovim kompozicijama *Sestina* i *Fibonacci mobile*.

Iako je Krenek nastavio svoj razvojni put i kao kompozitor prihvatio nove pravce koji su se pojavili nakon dodekafonije u muzici XX vijeka, evidentno je iz današnje perspektive da su njegovi napisi o dodekafoniji koje je ostavio kao muzički teoretičar i pedagog možda i najznačajniji doprinos Kreneka muzičkoj umjetnosti. Upravo njegova knjiga pod nazivom *Studies in Counterpoint* koja je objavljena u Njujorku 1940. godine je među prvima koja objašnjava način primjene dodekafonije.²

Za ovaj rad je pokazno izabran ciklus koji nije mnogo poznat a to je *Dvanaest kratkih komada za klavir op.83*, koji su nastali 3-17 decembra 1938. godine u Njujorku, upravo u prvim mjesecima života u Americi.³ U pitanju su klavirske minijature, ukupno njih dvanaest napisanih dvanaesttostonskom

kod publike, te se opera izvela preko stotinu puta u prepunim salama širom Evrope, a Krenek je preko noći postao jedno od najpoznatijih imena u muzičkom svijetu. Ipak, pojedini muzikolozi su mu prigovarali da se predao iskušenju masovne publike, a i sam je osjetio da je data opera u neku ruku uništila sve što je do tada uradio. Kako je glavni junak u operi afro-amerikanac, a muzika puna uticaja džez, Krenek je na sebe privukao i nezadovoljstvo nacinalosocijalista pod vođstvom Hitlera. Njemačka je u martu 1938. godine aneksirala Austriju, a Krenek je u tom trenutku bio na turneji u Belgiji i svoj put je nastavio dalje emigrirajući u Ameriku gdje je predavao na brojnim univerzitetima istoriju muzike i kompoziciju.

² Nakon Krenekove publikacije, uslijedio je niz napisa o dodekafoniji: Rene Leibowitz (1946) *Schoenberg and His School*, Herbert Eimert (1950) *Lerbuch der Zwölftontechnik*, Hanns Jelinek (1952) *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Josef Rufer (1954) *Composition with Twelve Notes*, George Rochberg (1955) *The Hexachord and its Relation to the 12-Tone Row*.

³ Dobro je znati da je ovo jedna od manje poznatih kompozicija iz obimnog opusa Ernsta Kreneka koji obuhvata 242 kompozicije, i da na internet stranicama Instituta Ernsta Kreneka ne postoji informacija da je o ovom radu neko analitički pisao. Takođe i pored opsežnije portage na brojnim platformama nije pronađen niti jedan pisani rad koji se bavi ovom kompozicijom, te se nadam da će ovaj rad doprinijeti daljem analitičkom rasvjetljavanju djela Ernsta Kreneka.

tehnikom. Komadi imaju programski karatker koji je naglašen naslovima, predstavljajući Krenekove impresije dolaskom u Ameriku.

Tabela 1

Prikaz naslova, tempa i mjere u E. Krenekovom op.38

Dancing Toys/ Plesne igračke	Allegretto moderato	3/8
Peaceful Mood/ Mirno raspoloženje	Adagio	C
Walking on a Stormy Day / Hodanje po olujnom danu	Allegro risoluto	2/4
The Moon Rises/ Mjesečina se rađa	Adagio	C
Little Chessmen/ Male šahovske figure	Allegro deciso	3/4
A Boat, Slowly Sailing/ Brod polako plovi	Andantino con grazia	6/8
Streamliner/ Brzi voz	Vivace	C
Glass Figures/ Staklene figure	Andante ben tenuto	3/4
The Sailing Boat, Reflected in the Pond/ Odraz jedrilice u ribnjaku	Andantino con grazia	6/8
On the High Mountains/ Na visokim planinama	Allegro ma non troppo	C
Bells in the Fog/ Zvona u magli	Largo	3/4
Indian – Summer Day/ Indijansko ljetnje popodne	Moderato (quiet free movement)	4/4

Iz datih naslova u klavirskim minijaturama evidentno je da Krenek ustvari nikada nije u potpunosti napustio romantičarske, impresionističke i ekspresionističke elemente, već da ih je uvijek vješto kombinovao u skladu sa svojim potrebama kao stvaraoca. S toga ne čudi da upravo u ovim klavirskim minijaturama možemo uočiti višestilska određenja, a sve zajedno implementirano kroz vizuru dodekafonije. Koncept ciklusa i programski naslovi, te kombinovanje elemenata djez muzike, primarno ritmova i kratkih tonalitetnih segmenata, uveliko predstavljaju spoj romantičarske i impresionističke tradicije, spojenu sa ekspresionističkim harmonskim jezikom dodekafonije a što je primarni cilj istraživanja u ovom radu.

Pretkomponovani dodekafonski niz koji je Krenek isplanirao kao osnovu *Dvanaest klavirskih komada op.83* je zanimljiv iz razloga što Krenek nije izbjegao tonalitetne implikacije. Može se primjetiti veoma značajan otklon ka tonalitetnoj sferi.

Primjer 1

Krenekov dodekafonski niz pretkomponovan za op.38



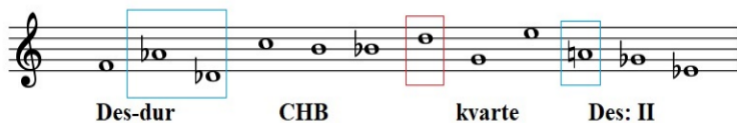
Ako pogledamo po trihordima, prva tri tona čine trozvuk d-mola, a posljednja tri tona niza su umanjeni trozvuk u funkciji VII u d-molu. Samim tim očekuju se evidentnije evokacije na tonalitetni sistem u datim klavirskim komadima i oslonac u d-molu.

Dva unutrašnja trihorda su takođe tu da evociraju na određene postulate, te tako imamo trihord u hromatskom pokretu BHC, koji evocira na monogram J. S. Baha (BACH), ali “redizajniran” (izostavljanje tona *a*). Nakon toga vidimo pokrete u kvartama, kao tipično ekspresionistička sazvučja iz kojih će proisteći česta kvartna sazvučja.

Ukoliko bismo tonove u dodekafonskom nizu grupisali po tetrahordima dobili bismo slijed akorda u d-molu tonika (t) – polarni (P) – sedmi (VII), tačnije: tonika sa dodatom sekstom (ton *b*), polarni akord sa dvorodnom tercom i sedmi sa dodatom kvartom (ton *fis*). Ovaka sazvučja takođe pripadaju ekspresionističkom zvuku. Svakako kroz datu kompoziciju je primjetno da se disonanca emancipovala i da ne postoji funkcionalno razrješenje disonance, te da se radi o evociranju na d-mol u krhotinama bez organske povezanosti.

Primjer 2

Inverzija osnovnog dodekafonskog niza u Krenekovom op. 38



Naredni dodekafonski niz koji susrećemo kao osnovu za izgradnju date kompozicije je inverzija osnovnog niza, takođe od tona *f*. Primjetno je da je Krenek pažljivo planirao odnos između originala i inverzije niza, te je sačuvan trihord koji evocira na Baha, a umjesto d-mol elemenata, sada imamo prioritarno elemente Des-dura. Prvi trihord je tonika Des-dura, a posljednji trihord akord na II stupnju u Des-duru.

Ako uporedimo tonove između originalnog i inverznog vida niza u okviru heksakorada, evidentno je da su isti tonovi unutar heksakorada, s tim da tonovi “tonične kvinte” *d-a* iz d-mola i “tonične kvinte” *des-as* iz Des-dura mijenjaju mjesta u heksakordima u ova dva niza (fiksirani kao drugi, treći, sedmi i deseti ton niza). Ako se fokusiramo na praćenje upravo ovih fiksiranih

tonova pri analizi djela, evidentno je da ukoliko se u isto vrijeme prepliću dva ili više nizova, zajednički udvojeni ton je upravo jedan od navedenih fiksiranih tonova. Takođe je evidentno da se na svakom početku i kraju niza (original i inverzija niza) nalazi interval male terce koji će imati značajnu konstruktivnu ulogu kao signal početka i signal kraja dodekafonskog niza. Sve navedene relacije i karakteristike pretkomponovanog dodekafonskog niza imaju veliku ulogu i potencijal koji je Krenek smisleno pretkomponovao kako bi izgradio dati ciklus klavirskih komada.

Analizirajući i evidentirajući dodekafonske nizove u okviru date kompozicije dolazi se do zaključka da se radi o jedinstvenom ciklusu od dvanaest klavirskih komada koji se kao takvi i izvode (slično Šenbergovom op.19). Krenek koristi samo original niza i inverziju, koje smo upravo detaljno prikazali i njihove retrogradne pojave, bez primjene transponovanja nizova, kako su dodekafoniju koristili kompozitori Druge bečke škole. Ovakav vid rada sa dodekafonim nizom u kojem se koriste samo četiri niza iz tzv. Kvaterniona (O, R, I, RI) je rudimentaran, ali je Krenek ugradio i određene postulate Hauera pri čemu se uočavaju različiti vidovi raslojavanja niza do granica da govorimo o dvanaetonskom agregatu u posljednjem komadu, a manje o dodekafoniji kao takvoj. S toga sa pravom možemo reći da je ovo ciklus razvojnih varijacija i da su komadi grupisani po sistemu rada sa dodekafonskim materijalom u tri grupe.

Tabela 2

Prikaz upotrebe dodekafonskih nizova u Dvanaest klavirskih komada

1) Original
2) Inverzija
3) Retrogradno
4) Retrogradna inverzija
5) Original/ Inverzija
6) Original/ Retrogradno
7) Original/ Retrogradna inverzija
8) Retrogradno/ Inverzija
9) Inverzija/ Retrogradna inverzija
10) Original/ Retrogradno/ Retrogradna inverzija
11) Original/ Retrogradno/ Inverzija/ Retrogradna inverzija
12) Original/ Retrogradno/ Inverzija/ Retrogradna inverzija

U prva četiri komada primjetna je jednostavnija upotreba dodekafonije. Svaki od četiri komada je građen od po samo jednog niza. Takođe je primjetna i jednostavnost implementiranja niza u smislu da dok god se na kompletira niz od dvanaest tonova, Krenek ne pokreće ponovno izlaganje niza, te na taj način dobijamo “blokovsko” izlaganje nizova kao što se i vidi u primjeru br.3 iz prvog klavirskog komada. Radi se o ekspozicionoj grupi od četiri komada u kojima se ponaosob ekspoziciono izlažu četiri niza (O, R, I, RI) u četiri klavirska komada.

Primjer 3E. Krenek: *Dvanaest klavirskih komada op.38*, 1. Dancing Toys, 1–4.**1. Dancing Toys**

Allegretto moderato ♩ = 120

Narednih pet komada (peti, šesti, sedmi, osmi i deveti komad) čine drugu grupaciju komada unutar ciklusa u kojoj je evidentna dalja razvojnost i složenost pri upotrebi dodekafonih nizova. Sada se u svakom komadu javlja upotreba po dva niza i dolazi do isticanja karakteristika “fiksiranih” tonova u nizovima o kojima smo prethodno govorili.

Primjer 4E. Krenek: *Dvanaest klavirskih komada op.38*, 7. Streamliner, 1–5.**7. Streamliner**

Vivace ♩ = 120

U primjeru iz komada br.7 je evidentna upotreba originala i retrogradne inverzije niza. Ta dva niza se uvijek kombinuju zajedno na način da se na mjestu trećeg i desetog tona u navedenim nizovima (O, RI) nalaze isti “fiksirani” tonovi *a* i *des*, te su upravo ovi tonovi zajednički u oba niza. Takođe je evidentno da postoji ideja o ritmizovanom pedalu koji potencira figuru repetiranja malih terci evocirajući na tonalitne postulate. Tako terca

d-f sadrži elemente *d-mola* uz melodijsku liniju koja se kreće postupno hromatski u srednjem glasu (*a-b-h-c-as*). U istom trenutku postoji i repetiranje figure koja potencira druge dvije terce, *es-ges*, *e-g*, koje od trećeg takta fraze preuzimaju primat uz široko postavljenu hromatizovanu melodijsku liniju (*b-ces-c-des-as*). Kvartni skok u basovoj liniji *des-as* koji je signal kraja date fraze, uveliko evocira na tonalitetne postulate kadence. Evidentno je da iako se radi o dodekafonski pisanoj kompoziciji tonalitetni elementi koji su utkani u niz uveliko evociraju određene tonalitetne elemente.

Naredni primjer iz komada br.8 se našao u ovom radu kao primjer iz razloga što prikazuje način segmentacije nizova. Evidentno je da se pri izlaganju nizova javljaju različite mogućnosti grupacije tonova. Inverzija niza donosi grupisanje tonova u vidu 2+4+3+2 tona iz niza, a retrogradni niz je grupisan kao 2+4+4+2. Svaka naredna pojava niza u datom komadu će takođe imati različitu grupaciju tonova, a pojedine pojave nizova poput retrogradnog niza, su fragmentisani i javljaju se na udaljenosti.

Primjer 5

E. Krenek: *Dvanaest klavirskih komada op.38*, 8. Glass Figures, 1–4.

8. Glass Figures

Ovakav vid grupacije tonova u nizu i fragmentisanja niza svakako proizilaze iz samog naslova komada. Staklene figure razbijene na više komadića različitih veličina od kojih se svi komadi iste figure ne nalaze jedni pored drugih. Ovakav opis upravo odgovara Krenakovom odnosu ka dodekafonom materijalu u datom komadu.

Upravo ovaj princip fragmentacije nizova Krenek dalje potencira u tri posljednja komada koji čine treću grupaciju komada u kojima razvojnost dodekafonog materijala dovodi do vrhunca. Prethodno potencirane terčne figuracije iz komada br. 7, *d-f*, *es-ges*, *e-g* i *f-as* su početni tonovi nizova iz kvaterniona (O, R, I, RI) i upravo se ove male terce nalaze kao početna sazvučja na početku fraze. Dalji muzički tok donosi veoma kompleksnu fragmentaciju navedena četiri niza.

Primjer 6E. Krenek: *Dvanaest klavirskih komada op.38*, 12. Indian-Summer Day, 1–6.**12. Indian-Summer Day**

Moderato (♩ = approximately 72, quiet, free movement)

Nizovi su fragmentisani skoro do neprepoznatljivosti. Ipak, iniciranje sazvučja u smislu blokovskog postavljanja malih terci kao signala početka i signala kraja svakog dodekafonskog niza uveliko pomažu pri evidentiranju nizova i praćenja njihovih pojavnosti. Unutar dodekafonskih fraza ostali tonovi su slodobodnije grupisani.

Zaključna razmatranja

Evidentno je da je Krenek zamislio dvanaest klavirskih komada kao ciklus varijacija u kojem dominira rad sa dodekafonskim materijalom i da je izabrao ciklus od tačno dvanaest komada kako bi i na taj način istakao dodekafoni princip i njenu pojavnost kroz broj dvanaest. Ulazeći detaljnije u koncept primjene dodekafonije evidentno je da se komadi mogu grupisati u tri grupe: 1–4. komada čine ekspozično izlaganje četiri niza (O, I, R, RI) kroz četiri komada; zatim druga grupa 5–9. komada u kojima slijedi dalja razvojnost dodekafonskog materijala, upotreba dva niza u izradi svakog komada i često

preplitanje nizova i fragmentisanje. Poslednja treća grupacija 10–12. komada donosi složeniji rad sa dodekafonskim nizovima i upotrebu tri ili čak sva četiri niza kvaterniona u komadima. Veoma često nizovi se javljaju istovremeno, prepliću se i fragmentišu skoro do neprepoznatljivosti. Ono što je evidentno to je evociranje tonalitetnih elemenata koji su se isticali u pretkomponovanom nizu i njegovoj inverziji a to su evokacije na d-mol i Des-dur, kvartni skokovi i monogram BHC koji se često javljao i permutovan. Način na koji je Krenek kombinovao dodekafonske nizove u svakom od komada svakako je zavisio i od programnosti naslova svakog komada, pri čemu se nametao određen karakter primarno izražen kroz ritmičke obrasce koji su kombinovani sa dodekafonim tematskim materijalom u jednu cjelinu.

Kratkim pregledom najznačajnijih elemenata rada sa dodekafonijom može se zaključiti da Krenek u velikoj mjeri redefiniše Šenbergova poimanja rada sa dvanaest tonova u svoj individualni stil. Ukoliko bi njegov rad sa dodekafonijom morali porediti sa dodekafonijom kompozitora Druge bečke škole, u tom slučaju bismo identifikovali da je Krenek stilski najbliži Albanu Bergu (Alban Berg, 1885–1935), upravo iz razloga što je i Berg često pretkomponovao dodekafonske nizove tako da implementira karakteristike tonalitetne muzike u njih (*Violinski koncert*), koristi monograme (*Kamerni koncert*, monogram Šenberga, Veberna i Berga; *Lirska svita* monogram Berga i Hane Fuch) i koncept razvojnih varijacija bez upotrebe značajnijih transpozicija niza (Grujić, 2020).

Korišćena literatura:

- Abraham, Džerald. (2004). *Oksfordska istorija muzike III*. Beograd: CLIO.
- Auner, Joseph H. (2013). *Music in the twentieth twenty-first centuries*. New York: W.W. Norton & Company.
- Grujić, Gordana. (2020). *Formalni procesi u dodekafonskim instrumentalnim djelima Druge bečke škole*. (doktorska disertacija). Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Eimert, Henrich. (1950). *Lerbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Jelinek, Hanns. (1952). *Anteitung zur Zwölfton composition*. Wien: Universal Edition.
- Krenek, Ernst. (1940). *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer Inc.
- Leibowitz, Rene. (1949). *Schoenberg and His School*. New York: Philosophical Library Inc.
- Rochberg, George. (1955). *The Hexachord and its Rotation to the 12 Tone Row*. Pennsylvania: Theodore Presser Co.
- Rufer, Josef. (1954). *Composition with Twelve notes*. New York, London.

SUMMARY

DODECAPHONY BY ERNST KRENEK: TWELVE SHORT PIANO PIECES OP.8

PhD Gordana Grujić

Ernst Krenek came into contact with dodecaphony very early on, first using it in the opera *Karl V* (1931–33), as well as in many later works. Krenek employs dodecaphony without transposing the series, often using permutations of tones within the rows and fragmenting it. *Twelve Short Piano Pieces Op. 38* represent variations based on the variation of dodecaphonic material with which Krenek constructs the given composition. Delving deeper into the concept of applying dodecaphony, it is evident that the pieces can be grouped into three categories: pieces 1–4 consist of the expository presentation of four rows (original, inversion, retrograde, retrograde inversion); then the second group, pieces 5–9, where further development of dodecaphonic material follows, using two rows in the construction of each piece and often intertwining rows and fragmenting them. The last third grouping, pieces 10–12, brings a more complex treatment of dodecaphonic rows and the use of three or even all four quaternion rows in the pieces. Very often, the rows appear simultaneously, intertwining and fragmenting almost to the point of unrecognizability. What is evident is the evocation of tonal elements that stood out in the pre-composed rows and its inversion, such as evocations of D-minor and D-flat major, perfect fourth/fifth intervals, and the monogram BHC, which often appeared and was permuted. The way in which Krenek combined dodecaphonic rows in each piece certainly depended on the programmatic nature of the title of each piece, imposing a certain character primarily expressed through rhythmic patterns combined with dodecaphonic thematic material into a whole. A brief overview of the most significant elements of working with dodecaphony suggests that Krenek largely redefines Schoenberg's concepts of working with twelve tones into his individual style. If we were to compare his work with dodecaphony to how composers of the Second Viennese School used it, in that case, we would identify that Krenek is stylistically closest to Alban Berg, who also often used combinations of tonal and dodecaphonic elements, monograms, and significantly permuted tones within series.

Key words: Ernst Krenek, dodecaphony, variations.

ИЗМЕЋУ ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКОГ И ИНДИВИДУАЛНОГ СТВАРАЛАЧКОГ ЧИНА: КАНТАТА *ИСКРЕ* (1973) ВОЈИНА КОМАДИНЕ

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

УДК: 784.5:78.071.1 Комадина, В.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Музички језик Војина Комадине (1933–1997), истакнутог српског, босанскохерцеговачког и југословенског композитора, од средине седамдесетих година XX вијека у публицистици се, у контексту југословенске музичке сцене, почео приказивати као савремен и напредан. У том периоду домаћа умјетничка сцена била је већ усклађена са европским прогресивним токовима, што је значило и усвајање авангардних техника Нове музике. Неовисно о томе, то вријеме је значило и крај ере социјалистичког реализма. Кантату *Искре* (1973) Комадина је компоновао по позиву Савезне народне скупштине СФРЈ, која је поручила умјетничко дјело за обиљежавање 30.- годишњице првог засједања АВНОЈ-а. Изабрана је само једна композиција, управо *Искре*, која је изведена након говора предсједника Ј. Б. Тита (1892–1980). У овим околностима, несумњиво је да је кантата имала идеолошку пропагандну сврху, али је управо због тога било необично што је композиција садржала и елементе авангардних музичких техника, нарочито манира пољске школе. Циљ рада је приказати степен усклађености/неусклађености два релативно супростављена креативна импулса у кантати *Искре*, у контексту позиције домаће композиторске сцене након другог Свјетског рата и њене адаптације на савремене европске тенденције.

Кључне ријечи: Војин Комадина, Соцреализам, модерна, кантата, *Искре*

Увод

У оквиру композиторског опуса Војина Комадине (1933–1997), који према квантитету и квалитету опуса стоји у врху босанскохерцеговачке (и шире југословенске) композиторске сцене, упадљив је број оних дјела у којим је на различите начине присутан текст (вокална, вокално-инструментална и сценска дјела). У раду приказујемо могуће разлоге многобројности вокално-инструменталних остварења, нарочито оних које су одговарала друштвеној идеологији времена – феномену соцреализма. С тим у вези, настојимо утврдити у којој мјери је индивидуални креативни чин успјевао бити синхрон са наведеним групним/друштвеним потребама.

Контекст – идеологија соцреализма

Комадина музички пут започиње у Београду у послеријатном периоду, у којем је - према Мирјани Веселиновић - соцреализам, попут стилске

доминанте, обиљежио цјелокупно умјетничко стваралаштво. (Veselinović, 1993: 323) Прокламована идеологија соцреализма упућивала је на “изражавања оптимистичног погледа на живот, приступачност, програмност (садржаји из НОБ-а, послератне изградње, живот радника, итд.).” (Милин, 1998: 96) У константним захтјевима за аутентичним изразом, поједностављеним музичким језиком, с препоруком да је фолклорне провенијенције, напоредо је стајала препорука за интернационализацију (у том тренутку то је имало значење усмјерења према СССР као водећој социјалистичкој земљи). Композитори у таквим околностима нису жељели да ризикују, те су у највећој мјери настајала дјела која су својим упрошћеним изразом могла остварити прописану приступачност музичких порука. Композитори старијих генерација, међу њима и Светомир Настасијевић,¹ су најприродније реаговали на идеолошке препоруке, јер је њихов национални идиом свакако органски већ срастао са националним музичким идиомом и тако је одговарао захтјеву за комуникативност музичког дјела. Сљедећа генерација композитора, припадници тзв. Прашке групе су се прилагођавали захтјевима, спорадично се окрећући елементима фолкора, док су они који су студије окончали у неокласичном изразу у првој послеријатној деценији успијевали да се уклопе у тада прихватљив контекст. У задњу наведену групу композитора спада и Војин Комадина.

У области музичке продукције упадљиво је повећање вокалног и вокално-инструменталног стваралаштва, које је приступачним, једноставним садржајем могло одговорити притиску идеологије, али истовремено је могло одбродовољити носиоце културне политике, имајући у виду да је држава била практично једини мецена. У том свјетлу треба разумјети изразито интересовање композитора за жанр масовних пјесама, кантата, оркестарске свите и поеме, пјесама за глас и оркестар, уопштено, жанрова у којима употребљени текст готово да обећава прокламовану комуникативност. Додајмо да је у том периоду интезивирана продукција хорских цикличних композиција фолклорне провенијенције (са ослоном углавном на Мокрањчевску руковетну традицију), али су биле врло популарне и једноставније хорске обраде народних пјесама. У литератури се, међутим често истиче да постигнута комуникативност није обезбиједила да дјела понесу квалификацију неке будуће традиције. (Милин, 1998: 38)

Вокално-инструментална кантата је постала омиљен жанр соцреализма, тематски укоријењен у револуционарној тематици о народноослободилачкој борби, “о животу и херојским подухватима партизана и о обнови и изградњи, а у исто време и романтичарско-фолклорна естетско-стилска конфигурација какву одликује неоригиналност, униформност и непосредност у виду концентрисаности

¹ Светомир Настасијевић (1902–1979) је био први неформални наставник композиције младом Војину, средином шездесетих у Београду.

на мелодију, која је певљива и непосредно пријемчива... (Медић, 2007: 563)”

Комадиново стваралаштво на сусрету деценија (1954–1967)

До средине седамдесетих година XX вијека Војин Комадина је компоновао око 80 композиција. Међутим, у том значајном корпусу дјела насталих у периоду од нешто више од десетак година, конкретно од 1954. до 1967. године,² примјетан је мали број оркестарских композиција, тзв. апсолутне музике.

Ако претпоставимо да су обавезни сегменти композиторског студијског програма укључивали жанр хора, соло пјесме, камерне музике, солистичке инструменталне музике, гудачки квартет и концертне форме, онда је јасно да је већина Комадининих композиција из наведеног периода била усмјерена ка овим жанровима. У том смислу, интересантан је податак да се Комадина, вођен сопственим креативним импулсом, самостално обраћао инструменталном жанру апсолутне музике само у два случаја, и то кроз *Концертантне импровизације* (1964) и *Други гудачки квартет* (1966).

Највећи дио његовог опуса углавном је чинила позоришна музика коју је Комадина компоновао за Народно позориште у Тузли, где је био дугогодишњи сарадник (до 1975. године) (Зулић, 2019: 340–347). Поред тога, готово сва његова дјела укључивала су текст, често народни, који је највјерније могао одговорити социјалистичкој идеологији актуелног тренутка, мада је композитор користио и стихове савремених књижевника.

Цјелокупан животни и професионални пут Војина Комадине добио је значајну прекретницу 1966. године када је преселио у главни град Републике, Сарајево. Овај корак је донио са собом запослење на Радио-телевизији Сарајево³, гдје је радио све до 1975. године. Током тог периода, обављао је различите функције, укључујући позицију уредника редакције озбиљне музике и главног уредника музичког програма Трећег програма Радио Сарајева. Ово раздобље, са својом позицијом и околностима, отворило је потпуно нове перспективе за његов даљи умјетнички развој.

Сарајево, као културни центар тадашње Републике, пружало је

² Овдје се реферишемо на период 1954–1967. Прва година означава почетак композиторског дјеловања: тада су настале *Две пјесме Антигоне* (1954) за глас и клавир, друга означава настанак дјела које је Комадина сматрао личним манифестом авангарде, композицијом *Микросонате* (1967) за камерни ансамбл.

³ На Радио Сарајеву је био ангажован до 1975. године, обављајући различите функције: уредника редакције озбиљне музике, главног уредника музичког програма Трећег програма Радио Сарајева, уредника часописа Трећег програма.

неупоредиво богатију понуду умјетничких садржаја. Град је такође био сједиште Удружења композитора Босне и Херцеговине, чији је Комадина био члан, што му је омогућило директан приступ информацијама. Осим тога, Сарајево је било отворено за међународне културне размјене и пружало је прилику за делегацију чланова на међународним манифестацијама и догађањима.

Све ове динамичке промјене догађале су се средином седамдесетих година, у вријеме када је културна политика Југославије била изузетно отворена према Западу и његовим културним центрима. Такође, истовремено је одржавана дипломатска равнотежа са Совјетским Савезом. Различите стручњаке из културе усмјеравали су ка стручним удружењима и савезима композитора гдје су дискутовали о смјеровима развоја домаће музике, њеном друштвеном утицају, и били генератори политике размјене чланова удружења, углавном композитора. Овај период карактерисао је и отвореност према Западној Европи и Америци, што је омогућило повећање директних, индивидуалних контаката са важним догађајима и личностима који су допринијели процесу актуализације домаће композиторске сцене.

У таквој креативној атмосфери, идеолошки растеређеној, инспиративној и институционално крајње подстицајној настају дјела која показују снажније отклоне од надређене доктрине и која су Комадину средином седме деценије у стручној јавности одредила као прогресивног/авангардног композитора.

Наведену квалификацију (Чавловић, 1984: 12) аутор је понио превасходно захваљујући композиционом језику *Микросоната* за камерни ансамбл (1967), али и њеној сродној /првонасталој/ варијанти - *Микросонатама* за клавир (1966) или *Микрокантатама* за сопран и клавир (1967). Све три композиције конциповане су као вишеетапни/вишеставачни циклуси минијатура, при чему су макроформалне одлике све три потпуно секундарне. Оно што њих заиста чини прогресивним је језик, заснован је серијализму, сонористици, алеаторици, “новинама” које су на домаћу умјетничку сцену доспјеле управо захваљујућу промјени политичко-идеолошке климе у земљи, а посљедично и утицајима који су дошли посредством новооснованих фестивала у Хрватској:⁴ Музичког бијенала Загреб (1961), Југословенске музичке трибине у Опатији (1964) и Фестивала савремене камерне музике Слатина Раденци (1964).⁵ Комадина је дебитовао на МБЗ 1967.

⁴ Од свих република у тадашњој заједничкој држави - Југославији, само је у Хрватској фестивалски живот почетком седамдесетих понудио одговор на погодну политичку климу и формирао достојан одговор на зближавање Истока и Запада, те се наметнуо готово као алтернатива фестивалу савремене музике Варшавска јесен (Пољска). Види: (Маринковић, 2023).

⁵ Већ у композицији *Поглед* за алт соло и камерни ансамбл (1963) констатован је прогресиван музички језик који у оквиру опуса насталог у периоду 1955-1965 показује својство инцидента, јер је стилски окружен композицијама које

управо *Микросонатама* за камерни ансамбл (1967) и, након врло успјешног пријема током Фестивала, директно га пласирале за представљање на фестивалу који је имао значење епицентра авангарде мисли свог времена - Варшавску јесен исте године (1967). Пут радозналости, истраживања и учења нових композиционих техника је за младог композитора тек почео, а већ је носио значење “модерне” музичке мисли. Глад за новинама, учењем и истраживањем Комадина је интезивно настављао и у наредном периоду. Лично је најзначајнијим сматрао и то више пута истицао у интервјуима учешће на Љетњим курсевима за савремену музику у Дармштату (1969), гдје је похађао курсеве Композиције код Ђ. Лигетија (*Gyorgy Ligeti*, 1923–2006) и К. Штокхаузена (*Karlheinz Stockhausen*, 1928–2007). Искуства која је понио из Дармштата снажно су обиљежила његов креативни дух, резултујућу низом композиција које у значајној мјери показују манире упознате током Дармштатских предавања. (Ђукић-Чамур, 2023: 7–36) С тим у вези, у зениту Комадинине “авангарде”, периоду сусрета шесте и седме деценије, међу екстремним примјерима напредног композиционог језика, нпр. *Рефрену I* (1970), *Секвенцама* за виолину и клавир (1970), микроопери *Колаж* (1970), Балету *Сатана* (1972), *Глосама са маргина Срећковићевог јеванђеља* (1972). Изузев дјела примјењене (позоришне) музике, изненађује податак о неколико дјела⁶ која својим насловом и жанром показују несклад са новим заносом.

Аналитички приказ кантате *Искре* (1973) за рецитатора, хор и симфонијски оркестар

Једно од тих дјела је кантата *Искре* (1973), која се посматра из перспективе баланса или антибаланси двеје иницијално супростављене мотивације. Прве - друштвене, условљене идеологијом соцреализма, која и даље преживљава али са опадајућим интензитетом, и индивидуалне композиционе, која се у актуелном тренутку сматрала прогресивном. Кантата *Искре* представља предмет истраживања ових иницијално супротстављених тенденција.

читавим својим бићем одишу социјалном умјетношћу. Прогресивност тог језика је у примјени серијелне технике, истина не сасвим дослиједно, али се може закључити да је ријеч о првом Комадинином упливу у серијализам, као маниру - према Веселиновић, “локалне авангарде”.

⁶ Кантата *Херојски триптихон* (1969), хорска минијатура *Коњух планином* (1970), *Пјесме Јање Чичак - седма руковет* (1972), *Свита игара* (1972). Дуалистички концент на релацији соцреализам/умјерени модернизам - отворени модернизам може бити предмет дискусије у *Маковим пјесмама* (1972), *Смрт мајке Југовића* (1973), евентуално *Гангама* (1971), но то илзази из оквира овог истраживања.

Комадина је написао укупно десет кантата.

	НАЗИВ КОМПОЗИЦИЈЕ	ТЕКСТ	ГОДИНА
1.	Титов "Напријед"	В. Назор	1965
2.	Херојски триптихон	П. П. Његош, М. Настасијевић, В. Попа	1969
3.	Искре	Народни, П. П. Његош, Тито	1973
4.	Зазивам Сунце и Земљу	Д. Сушић	1976
5.	Хусинска буна	Д. Трифуновић	1978
6.	Отац Грмеч	Б. Ђопић	1979
7.	Цвијет за човјекољубље	Д. Сушић	1979
8.	Одбрана Земље	В. Миљковић	1983
9.	Гледали смо како умиру стојећи	В. Миљковић, М. Франичевић, М. Бањевић, В. Попа	1983
10.	Коло братско	В. Милошевић	1985

Из табеларног приказа⁷ уочавамо да је за текстуални предложак кантата Комадина бирао углавном текстове савременика, с тим што је управо у *Искрама* користио и народни текст. Примјетно је и да период настанка кантатског опуса обухвата (чак) двије деценије.

Оне су настајале током периода који одређује прокламована клима социјалне умјетности, али и она која слиједи, у којој током седме деценије југословенска музичка сцена различитим интетитетима /повремено/ успијева ухватити ритам са европском прогресивном композиционом мисли. Отуд изненађујуће дјелује да композитор, који ангажовано показује жудњу за напредним музичким језиком *ипак* (курзив С.Ђ.-Ч.) пише овако велики број кантата. Ова, помало необична ситуација тражила је објашњење. Комадина потписује највећи број кантата у Босни и Херцеговини,⁸ мада се жанр кантате уопштено сматра водећим вокално-инструменталним жанром у послератном југословенском стваралаштву. Ова грана стваралаштва је била обликована доминантним стремљењима и превирањима у култури и

⁷ У табели је истом бојом означено коришћење текста истог књижевника. Према томе, Бранко Миљковић (1934–1961), Дервиш Сушић (1925–1990), П.П. Његош (1813–1851), те Васко Попа (1922–1991) припадају групи књижевника чије је текстове Комадина двократно користио. Осим Васка Попе и Момчила Настасијевића, сви остали књижевници су припадали групи умјетника чији је израз блиско кореспондирао са умјетничком идеологијом свог времена. Примјетно је и да је једино у кантати *Искре* Војин Комадина користио текст, тј. паролу Друга Тита.

⁸ Иако је Војин Комадина током живота из различитих разлога мијењао мјесто боравка (живио је у готово свим крајевима и републикама тадашње Југославије), све његове кантате су настале током живота у Босни и Херцеговини, те се помињу са тог становишта.

друштву,⁹ што се осликава и у опусу Комадине.

Кантата *Искре* је, према Комадини, настала по позиву/Конкурсу Савезне народне скупштине осморици композитора (из свих наших република и покрајина) да напишу једно дјело које ће бити одабрано за /умјетнички/ дио програма обиљежавања 30-годишњица првог засједања АВНОЈ-а, после говора председника Тита. Композитор истиче да је имао потпуну слободу у избору извођачког апарата, текста, генерално свих критеријума.¹⁰ У таквој позицији, Комадина као формални оквир бира кантату - вишеставачни циклус, јер је био погодан за пласирање “...више кратких малих делова у којима ће се цитирати, искре, мисли, пароле, поруке које су биле актуелне било у историји или су настале данас”. На насловници партитуре наведени су сљедећи текстуални извори:

⁹ Милин истиче да идеолошки притисак није имао једнако значење, односно утицај у цијелој тадашњој држави. Истиче да је “најболнији” притисак био у Србији и Словенији, јер је погодило предратне експресионисте, композиторе на прагу стваралачке зрелости. (Види: Милин, 39).

¹⁰ Транскрипт урађен према: (Anonim, Sarajevo).

СТАВ	ТЕКСТ	ИЗВОР ¹¹
I	Боље гроб, него роб!	Народни
II	Удар нађе искру у камену.	П. П. Његош
III	Ево браће, један до другог, Погино би један за другог. Не плач' мајко ако погинемо.	Народни
IV	Данас идем у смрт и пружа ми се прилика да ти се јавим. Држи се добро и буди храбар. На мене се немој љутит', све ми опрости, као и сви другови. Кад се сјетиш мене напиши карту мојој секи. То ће за њу бити велика утјеха. Много, много поздрави све другове, нек ми опросте ако сам кога увриједила. Много те поздравља и чврсто грли твоја сека. Поздрави све!	Писмо Иванке Кљајић, стрељане крајем 1941.
V	Ко мачем сијече, од мача гине! Бој не бије свијетло оружје, већ бој бије срце у јунака. Радимо као да ће сто, или пет стотина година бити мир, спремајмо се као да ће сутра рат!	Народни? Народни (П. П. Његош) Ј. Б. Тито

Појединачни ставови су засновани на интегралном тексту из једног извора, осим посљедњег става: у њему је композитор комбиновао текстове различитог поријекла (више у даљем тексту).¹²

О поводу за настанак кантате, композитор даље наводи (Anonim, Sarajevo):

“Обзиром да сам цео рат провео у ванредним околностима и да сам један од сведока револуције, прво као пионир, онда скојевац, па и омладинац, сведок првих година послератне изградње и даље, све до данас, ја као *активни учесник револуције* (прим. С. Ћ-Ч.) не могу да мимоиђем те значајне догађаје, велике дане, велике личности. Без обзира да ли су моја дела директном тематиком, насловом везана за револуцију, она не могу бити, без обзира да ли се ради о некој херојској кантати или се ради о неком лирском ноктурну, они не могу бити ван револуције. Сва дела, а посебно она која су баш директно инспирисана револуцијом израз су мог субјективног схватања револуције јер сам ја и емотивно везан за тај период.”

Комадинино свједочанство револуцији, кантата *Искре* заснована је

¹¹ Различитим бојама је означен употребљени текст у оквиру једног става који потиче из различитих извора. Таква је ситуација присутна једино у петом ставу.

¹² Комадина на насловној страни партитуре наводи да је први дио текста „народни“, док је аутор другог – предсједник Тито. Могуће је да се текст заиста, у реалном друштвеном окружењу, укоријенио међу живљем, али његово изворно поријекло не припада групној, односно народној умјетности. Први дио текста „Ко мачем сијече...“ је преузет из Новог завјета Светог писма, док други припада П.П. Његошу.

превасходно на текстовима који су за њега представљали свевремене искре, мисли, паролe. Међу њима се упадљиво, у првом реду по обиму, истиче један једини исповједни текст. Ријеч је о четвртм ставу кантате у којем је употребљено писмо Иванке Кљајић¹³, према Комадини, стрељане крајем 1941. Различитост поријекла текста у овом ставу у односу на све остале у кантати прати и консеквентна различитост музичког језика, управо она која је иницирала промишљање ове Комадинине композиције у свјетлу дихотомије друштвеног и индивидуалног израза. Поменутој различитости језика у четвртм ставу кантате тек у одређеној мјери одолијевају фрагменти првог става, те је аналитички фокус рада на њиховом релацијском односу.

Први став, са припадајућим текстом „Боље гроб, него роб“ у потпуности кореспондирају са „идеолошким наметом“ времена, и са приличном вјероватноћом се може тврдити да су управо почетни тактови, са енергичним, родољубивим еланом композицији обезбједили побједничку позицију на поменутом конкурсy. Но, став у цјелини не одговара у потпуности „рецепту“ соцреалистичког умјетничког дјела: оно није засновано на сасвим поједностављеном језику и не кореспондира романтичарско-националном идеалу.

Поменути енергични, одважни почетак става повјерен је басовима, који у одсјечном (и паузама испрекиданом) осминском пулсу постављају „остинатни слој“ хорског парта. Поновљена двотактна структура (укупно четвротакт) ће у даљем току имати значај „теме“.¹⁴ „Умножавање“ басовског материјала у хору иде сукцесивно, према распореду нижи регистарски гласови према вишим: бас – алт – тенор – сопран. Достигнуто хорско сазвучје је седмозвучни хроматски кластер.

¹³ Извор из којег је Комадина преузео текст није познат, али се цитирано писмо налази и у (Miletić: 1986: 697) У наведеној публикацији се истиче да је Иванка Клаић стрељана 1942. године у Загребу (697).

¹⁴ Овај термин је свакако у контексту композиције услован, јер се не ради о дјелу у којем је присутан рад са материјалом који се може приказати класичарским аналитичким референтним апаратом.

Примјер 1

V. Комадина, Кантата *Искре*, (Комадина, 1973) први став, т. 27–43.

The musical score consists of two systems. The first system includes parts for Timpani, Xylorimba, Tambourine, Casaca, Percussion (2 Pauci), Gong (Gong lan, Tarantam), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts (S., A., T., B.) are highlighted with colored backgrounds: red for Soprano, green for Alto, yellow for Tenor, and blue for Bass. The lyrics 'Bo - lje gosh, ne - go nubl' are written below the vocal staves. The score is marked with dynamics such as 'mf' and 'ff'.

Према теорији класа висина (Pitch-Class Set Theory), привидно спонтана наслојавања у хору показују следећу законитост: на први алтовски глас (0 полустепена) наставља се „тема“ која је раслојена у секундни басовски двозвук (2 полустепена), слиједи тенорски терцни двозвук (4 полустепена), те сопрански квартни двозвук (6 полустепена). Повећавање интервала којим се „интерпретира тема“ у гласовима који нису експозициони (интервали: 1-2-3-4), прати и одговарајуће повећавање јединичне мјере кластерских сазвучја: сваки пут за 2 полустепена (1-2-4-6). При том, нити један од гласова не удваја тонску

висину, већ само ритам, а његова прегнантност, уз употребу војног добоша појачава снагу (идеолошког) израза. Оркестрациони контраст чини појава гудачима, који у детаље потезима одсјечно и хоморитмично изводе осмотонски хроматски кластер, у четвртинском пулсу. Структура двозвука по гудачким дионицама (од контрабаса до прве виолине) је: 9-7-5-3.

За разлику од првог става, четврти став у оквиру цјелине композиције представља аутентични авангардни наратив. Заснован на документарном тексту – писму угледне курирке ЦК КПХ, Иванке Секе-Клаић, која је стрељана почетком 1942. године. Иако је посезање за крајње родољубивим текстуалним извором, у којем се херојство истиче посредством личне жртве, иницијална идеолошка мотивација у овом ставу није нашла одговарајући музички израз. Четврти став је у цјелини изграђен техникама ондашње авангарде, у највећој мјери са јасним референцама на значајне представнике „Нове музике“, Ђ. Лигетија и В. Лутославског (*Witold Lutoslawski*, 1913–1994). Композициони језик ова два композитора Комадина је почео упознавати од првих посјета фестивалу Музичком бијеналу у Загребу (1963) и занос којим је млади композитор тада био обузет наставио се и у наредним деценијама. Готово сва композиторска остварења која су настала на прелазу у седму деценију прошлог вијека, превасходно оркестарска, приказују поменуте композиторске манире. Они се овдје манифестују у сљедећим сегментима: двослојној оркестрационој фактури. Првом слоју припада дувачки корпус (дивизи), који се у цјелини реферише на Лигетијева дјела настала седамдесетих (*Melodien*, 1971), у којима композитор ради са мелодијом и ритмом. (Више у: Ђукић-Чамур, 2023: 7–36)

Примјер 2

В. Коадина, Кантата *Искре*, четврти став, т. 17-20

The image displays a musical score for the fourth movement of the cantata 'Искре' by V. Kodina. The score is for a symphony orchestra and includes woodwinds, strings, and percussion. The woodwind parts (Flute I, Flute II, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone) are highlighted with colored circles: red for Flute I, Flute II, Clarinet, and Trumpet; green for Flute II, Bassoon, and Trombone; and blue for Trombone. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are not highlighted. The score shows dynamics (p, mf, f, ff) and articulation (accents) across the measures.

Дувачки оркестарски слој је такође дводјелан, по граници – дрвени наспрам лимених дувача. Дрвени дувачки су доминантни носиоци рада са материјалом: у њима се јављају двије мелодијско-ритмичке фигуре. Прва, благо узлазна је повјерена првим флаутама (у шеми: црвена боја), а остале флауте у цјелини у тоталу ритмичких подјела интерпретирају исту фигуру. Друга фигура, повјерена обоама (у шеми: зелена боја) је таласаста, а конципована је по аналогији са дионицама дивизираних флаута. У привидном оркестарском двогласју – обоје наспрам флаута, рад са описаним фигурама се базира на метричком помјерању

припадајуће мелодијско-ритмичке фигуре, тако да се она, у сукцесивном низу, сваки пут јавља на различитој метричкој позицији. У Нотном примјеру 2 је сјенчење извршено у складу с тим. Различитости позиције фигуре одговара и промјена динамике, с тим што се динамика праволинијски узлазно градира. Двоглас флауте-обое се канонски преноси у сусједни нижи оркерстарски двоглас кларинет-фагот. По истом принципу се грађен и нижи дувачки оркерстарски слој: дионице лимених дувача, с тим што је фреквенција појаве материјала значајно нижа, па се на тај начин обезбеђује његова привидно секундарна, „праатећа“ улога.

Други слој оркерстарске слике чини гудачки корпус, који чини потпуни супстанцијални контраст дувачима. У њему композитор ради с вертикалом кластерског сазвука, тако да се постепено шири амбитус почетног сазвучје структуре 7-5-3-3 до крајњег сазвучја, структуре 11-9-7-5. Ритмичка и мелодијска компонента тока су у овом слоју потпуно секундарне, структурно тежиште је пребачено на боју кластерског звучања.

Примјер 3

Кантата *Искре*, четврти став, т. 17-19

3	3	5	3	3
3	5	7	5	3
5	7	9	7	5
7	9	9	9	7

Осим два приказана примјера, кантата *Искре*, њен преостали ток у највећој мјери одговара идеалима прокламованог феномена соцреализма. Њих аргументују: примјена родољубивих текстова, примјена текста у крајње једноставном, разумљивом хорском (и укупном оркерстарском) слогу; примјена фоклора, најкомуникативнија појавност естетике социјалног реализма, посљедично: тоналност; фактурна организација слога и оркерстрација поједностављени.

Умјесто закључка

Промишљања о кантати *Искре* обухватају њен историјски контекст и анализу како индивидуалних тако и друштвених аспеката умјетничког израза. Почињемо препознавањем да је композиција *Искре* настала као наруџбина, при чему је композитор тежио да испуни препоруке конкурса које су одражавале владајућу друштвено-политичку идеологију. У вези с тим, наша пажња је била усмерена на идентификовање оних елемената у кантати који су били идеолошки противрјечни: с једне стране то су они елементи који су Комадину позиционирали међу композиторе прогресивне линије – елемената модернизма и елемената социјално ангажоване уметности, у домаћој литератури квалификоване као умјерени модернизам, која, ипак, није носила епитет напредног композиционог израза. И поред темељне аналитичке обраде, пружање једноставног одговора на питање како и зашто Комадина спаја ове идеологије у *Искрама* остаје отворено. Да ли их он помирује, или је ово само компромис унутар ове композиције, или можда почетак манира који ће касније бити настављен? Таква питања недвојбено захтјевају даље истраживање композиторског опуса, служећи као смјернице за дубље истраживање сегмената гдје је утицај идеологије одређеног тренутка очигледан.

Ипак, аналитички проход који смо приказали у овом раду истиче одступања од успостављених норми Комадиног умјетничког израза. Чини се да је Војин Комадина, док је компоновао *Искре*, попустио под захтјевима Конкурса (односно: друштвено-политичке идеологије) и, у одређеној мјери, допустио доминацију индивидуалне поетике тог тренутка. Ипак, то је учинио мудро, избјегавајући централне позиције унутар дјела, попут почетка или краја (чак је укључен текст председника Тита на крају), чиме је осигурао повољан положај у евентуалној „дисквалификацији“ приликом одабира дјела на Конкурсу. Ово додатно потврђује да је кантата *Искре* само једно од дјела у композиторском опусу, у којем се истиче динамичан дијапазон између социјалне ангажованости и индивидуалне истраживачке слободе.

Коришћена литература:

- Anonim, ur. „Zvuci borbe i pobjede“, Radio-emisija Trećeg programa Radio Sarajeva, (godina nepoznata), Radio-televizija Bosne i Hercegovine, Fonoarhiv, Sarajevo.
- Đukić-Čamur, Snježana. (2023). *Refleksije Ligetiјeve kompozicione misli u opusu Vojina Komadine*. Časopis za muzičku kulturu Muzika, XXVII, 2: 7–37.
- Miletić, Antun. (1986). *Koncentracioni logor Jasenovac 1941–1945*. Dokumenta Knjiga II. Beograd: NARODNA KNJIGA, Jasenovac: Spomen-područje.
- Veselinović, Mirjana. (1993). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Зулић, Мирадет. (2019). *Тузлански период у стваралаштву Војина Комадине*. У:

- Зборник радова са научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог*, ур. Гордана Грујић, 340–347. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске.
- Комадина, Војин. (2021). *Ганге*. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Сњежана Ђукић-Чамур, 82–86. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (2021). „Две песме Антигоне“. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Сњежана Ђукић-Чамур, 9–12. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (1973). Дигитална копија рукописне партитуре *Искре*, приватни архив ауторке, (оригинал у породичном архиву породице Комадина).
- Комадина, Војин. (1970). Дигитална копија рукописне партитуре *Коњух планином*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (1972). Дигитална копија рукописне партитуре *Свита игара*, приватни архив ауторке, (оригинал у породичном архиву породице Комадина).
- Комадина, Војин. (1972). Копија аудио снимка *Макових пјесама*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (1969). Копија аудио снимка *Херојског триптихона*, приватни архив ауторке. (оригинал у архиву Музичке продукције Јавног сервиса БХРТ-а).
- Комадина, Војин. (2021). *Пјесме Јање Чичак - седма руковет* (1972). У: Војин Комадина *Хорска музика 1*, ур. Сњежана Ђукић-Чамур, Ивана Церовић, 59–72. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (2021). *Смрт мајке Југовића*. У: Војин Комадина *Вокална камерна музика*, ур. Сњежана Ђукић-Чамур, 101–110. Источно Сарајево: Удружење „Камерни хор“ Источно Сарајево.
- Комадина, Војин. (1967). *Микросонате* за коморни ансамбл. Сарајево: Удружење композитора Босне и Херцеговине.
- Маринковић, Милош. (2023). *Југословенски фестивали савремени музике утемељени током шездесетих година двадесетог века: уодношавање уметничких, друштвених и политичких платформи*. Докторска дисертација, Факултет музичке уметности у Београду.
- Медић, Милена. (2007). *Вокално-инструментална музика*. У: Мирјана Веселиновић-Хофман (аутор и редактор), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике.
- Милин, Мелита. (1998). *Традиционално и ново у српској музици после Другог светског рата: (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Чавловић, Иван. (1984). *Мијењање из дјела у дјело – Интервју са Војином Комадином*. Одјек, ревија за умјетност, науку и друштвена питања, 15–30. 06. 1984, 12.
- <https://vojinkomadina.com/>

SUMMARY

BETWEEN IDEOLOGICAL-POLITICAL AND INDIVIDUAL CREATIVE ACTS: CANTATA "THE SPARKS" (1973) BY VOJIN KOMADINA.

Snježana Đukić-Čamur

Considerations regarding the cantata *The Sparks* (1973) by Vojin Komadina encompass its historical backdrop and contextual analysis of both individual and societal dimensions of artistic expression. We initially acknowledge that *The Sparks* emerged as a commissioned work, with the composer aiming to adhere to the competition's recommendations, which mirrored the prevailing socio-political ideology. Consequently, our focus was directed towards identifying elements within the cantata that presented ideological contradictions. On one hand, there are elements aligning Komadina with the progressive line of composers - elements of modernism and socially engaged art, often described as moderate modernism in local literature, yet without the label of advanced compositional expression. Despite thorough analytical scrutiny, providing a straightforward answer to how and why Komadina amalgamates these ideologies in *The Sparks* remains challenging. Does he reconcile them, or is this merely a compromise within this composition, or perhaps the initiation of a trend to be pursued later? Such inquiries undoubtedly necessitate further exploration of the composer's body of work, serving as guiding principles for delving into segments where the influence of contemporary ideology is evident. Nevertheless, the analytical journey undertaken in this study underscores deviations from established norms of artistic expression. It appears that while composing *The Sparks*, the composer yielded to the demands of the competition (i.e., socio-political ideology) to a certain extent, allowing the predominance of the individual poetics of that period. However, this was executed with finesse, strategically avoiding central positions within the piece, such as the beginning or end (even incorporating President Tito's text at the conclusion), thus securing a favorable standing in the potential "disqualification" process during the selection of works for the competition. This reaffirms that *The Sparks* is but one facet of the composer's oeuvre, characterized by a dynamic interplay between social commitment and individual exploratory freedom.

Key words: Vojin Komadina, Socialist Realism, Modern, cantata, *The Sparks*.

ОДНОС САВРЕМЕНОГ И ТРАДИЦИОНАЛНОГ У *CONCERTU GROSSU OP. 45* а ДЕЈАНА ДЕСПИЋА

мр Биљана Штака

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 781.6:78.071.1 Деспић, Д.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Необарокне тежње у музици XX вијека имале су свој одјек и значајно упориште и у дјелатности српских композитора неокласичне оријентације, нарочито у периоду стилског заокрета након 1945. године. Тако је осврт ка барокној прошлости, на формална и композиционо-техничка достигнућа барокне музике, добио посебно мјесто у композиторском раду Дејана Деспића (1930) и резултирао примјеном барокних облика и композиционо-техничких поступака у коегзистенцији са његовом неокласичарском стилском оријентацијом. Испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободe умјетничког доживљаја у стваралачкој поетици Дејана Деспића, у фокус ставља формални аспект. У овом раду ћемо, са аспекта специфичних и слојевитих односа традиционалног и новог и са циљем расвјетљавања значаја спољашњих и унутрашњих чинилаца формалне компоненте, анализи подвргнути *Concerto grosso* оп. 45 а за *дувачки квинтет и гудачки оркестар*¹ Дејана Деспића. Аналитичким сагледавањем, дедуктивном методом од општег ка појединачном, дјело ће бити рашчлањено, како по типу његове везе са традицијом, тако и по начину осмишљених одступања, јасно изражених у једном општем духу и изразу композиције.

Кључне ријечи: савремено, традиционално, Деспић, *Concerto grosso*, необарок.

Увод

Музика друге половине XX вијека у Србији доноси широк спектар стилских усмјерења и техника компоновања који се развијају паралелно, не само у стваралаштву припадника исте генерације, већ и у опусу једног аутора. Та слојевитост музичког језика, често у превирању између традиционалног и новог, створила је читаву плејаду еминентних композитора оригиналног и упечатљивог умјетничког профила. Тенденције стилског развоја музике у Србији након 1945. године кретале су се, према мишљењу Властимира Перичића (1927–2000) „у правцу стилског заокрета“ у односу на предратна музичка збивања која су, у великој мјери, била везана за фолклор и традицију, за мелодију прожету народним мелосом и поједностављен хармонски језик којим је

¹Првобитна верзија композиције *Concerto grosso op. 45 за флауту, обоу, кларине, фагот и симфонијски оркестар* из 1964. први пут је изведена на Радио-Београду 1965. године, а прво концертно извођење уз пратњу Београдске филхармоније је уприличено 1966. године (Перичић, 1969: 102). Двије деценије касније (1986) композиција је прерађена за дувачки квинтет и гудачки оркестар.

доминирао прегледан формални план (Перичић, 2000: 66). Наиме, по специфичности оријентације и стилског проседеа, издвајају се композитори „приврженици националном идиому“: Петар Коњовић (1883–1970), Стеван Христић (1852–1927), Марко Тајчевић (1900–1984) и Миленко Живковић (1901–1964); потом припадници *прашке школе*: Миховил Логар (1902–1998), Драгутин Чолић (1907–1987), Љубица Марић (1909–2003), Војислав Вучковић (1910–1942), Станојло Рајичић (1910–2000), Милан Ристић (1908–1982), који су се поједностављењем музичког језика покушали уклопити у актуелна збивања, а затим и припадници тадашње најмлађе генерације који су своје студије завршавали под окриљем неокласичног стилског усмјерења, односно савремено умјереног израза: Константин Бабић (1927–2009), Драгутин Гостушки (1923–1998), Василије Мокрањац (1923–1984), Александар Обрадовић (1927–2001) и Властимир Перичић (Перичић, 2000: 66–67). По мишљењу Мелите Милин, све до краја 60-тих година XX вијека „нису се били стекли сви неопходни услови за синхронизацију стваралачких преокупација са савременим струјањима у Европи и свету“, док исти период „стагнације и стилске ретардације“ Властимир Перичић означава као „заостајање за Европом“ (Милин, 1998: 67).

Од 50-тих година прошлог вијека, у вријеме студија и почетка формирања композиторског опуса Дејана Деспића (1930), наступа „полагана али перманентно прогресивна промена духовне климе – у смислу отварања према шире схваћеним интернационалним видицима и према упливима струјања актуелних у савременој уметности.“ (Милин, 1998: 67). Нови израз и звук у дјелима тадашње младе генерације композитора, могу се, условно, према мишљењу Властимира Перичића (Перичић, 2000: 67) и Мелите Милин (Милин, 1998: 61) сврстати у двије струје: *неокласичарску*, којој у то вријеме припадају Душан Радић (1929–2010), Милутин Раденковић (1921–2007), Енрико Јосиф (1924–2003), Дејан Деспић..., док група нешто млађих и много бројнијих композитора „следи класичарско-романтичарску традицију, еволуирајући од постромантизма најчешће у правцу експресионизма“ (Милин, 1998: 61). Ти путеви, од традиције ка модерном изразу и техникама компоновања, обиљежени су, као и у случају припадника претходне, неокласичарске струје, личним афинитетима у потрази за новим путевима умјетничког израза.

Уласком у шесту деценију XX вијека, уз постепене авангардне упливе, стилски профил српске музике креће се у правцу континуираног развоја већ детерминисаног неокласичног проседеа, односно умјерено савременог израза. „При томе појам савременог“, према ријечима Мирјане Веселиновић, „еволуира“ (код Василија Мокрањца, на пример, и до експресионизма) у складу са заштравањем у европском неокласицизму“ (Веселиновић Хофман, 1983: 354), али и личним стваралачким настојањима сваког аутора и њиховим односом ка традицији. Овај период специфичан је и по дјелатности групе композитора рођених у периоду од 1930. до 1935. године: Дејан Деспић

(1930), Берислав Поповић (1931–2002), Владан Радовановић (1932–2023), Петар Озгијан (1932–1979), Мирјана Живковић (1935–2020) и Рајко Максимовић (1935), чија је полазна стилска основа (условљена тадашњим захтјевима студија) била иста – *неокласичарска*, уз специфичне изразе личних стваралачких интерпретација и одређења. У свом даљем раду, већина представника те генерације, одвојила се од тог почетног неокласичарског исходишта и кренула другим токовима, преваходно оним који су узоре тражили у алеаторици „пољске школе“. Стваралаштво Дејана Деспића, међутим, дуго је остало у оквирима неокласицизма и његовог континуираног развоја, који, уз константна преобликовања, постаје основа његових умјетничких стремљења. Према мишљењу Властимира Перичића, овај период је „најинтересантнији, а по количини продукције свакако и далеко најбогаије раздобље у релативно краткој историји српског музичког стваралаштва.“ У свом чланку *Тенденције развоја српске музике после 1945.* Перичић оправдано констатује да је „управо та сложеност и разноврсност укупне слике, вијугавост и испреплетеност развојних линија“, учинила да је музика друге половине XX вијека у Србији имала веома широк спектар стилских усмјерења и техника компоновања (Перичић, 2000: 66–67).

Осврт ка барокној прошлости

Необарокне тежње у музици XX вијека, наглашено присутне у стваралаштву Регера (Joseph Maximilian Reger, 1873–1916), Хиндемита (Paul Hindemith, 1895–1963), Стравинског (Игор Фјодорович Стравински, 1882–1971), Малипиера (Gian Francesco Malipiero, 1882–1973)... имале су свој одјек и значајно упориште и у дјелатности српских композитора неокласичне оријентације, нарочито у периоду „стилског заокрета“ након 1945. године. Тако је осврт ка барокној прошлости, на формална и композиционо-техничка достигнућа барокне музике, добио посебно мјесто у композиторском раду Дејана Деспића и резултирао примјеном барокних облика и композиционо-техничких поступака у коегзистенцији са његовом неокласичарском стилском оријентацијом.

Стваралаштво Дејана Деспића, везано за другу половину XX вијека, иако настајало у процесу сталних стилских превирања у српској музици, углавном је остајало у оквирима неокласичарског стила² који се временом преображавао у смислу додавања „нових боја“, те пораста и заострености емоционалног напона, достижући повремено и ниво експресионистичког типа. Једна од основних одлика Деспићевог стилског проседеа исказује се у интенцији аутора ка оживљавању форми из прошлости творећи дјела посебног умјетничког сензибилитета. У

² Само Деспићево тумачење неокласичарског стила најјасније је изражено у уџбенику *Увод у савремено компоновање* (Деспић, 1991) гдје композитор под овим стилем подразумјева „надовезивање на традиционалне, класично-романтичарске музичко-изражајне и композиционо-техничке поступке“.

концертном опусу, на примјер, Деспићев осврт ка традицији битно је усмјерен жељом аутора да оживи дух прошлих времена, да старе барокне, класичарске и романтичарске форме и њихове композиционо-техничке методе, уз помоћ савремених изражајних средстава, добију једну сасвим другачију умјетничку димензију. Тако Деспић већ од 1958. године, као своја прва концертантна остварења, компонује два *Кончертина* (оп. 28 и оп. 40)³. Дух барокне естетике доноси и двије варијанте *Concerta grossa* (оп. 45 за дувачки квартет и симфонијски оркестар из 1964. и оп. 45а за дувачки квинтет и гудачки оркестар из 1986.), потом *Passacaglia funebre за виолончело и гудачки оркестар оп. 52 а* (1975), Соната В-А-С-Н оп. 97 за оргуље (1989), као донекле и *Триптих за виолину и оркестар оп. 63* (1978) у ком се, као једна од водећих цјелина, истиче цитат Баховог корала *O Haupt voll Blut und Wunden (О главо пуна крви и рана)* којим се оплакује Христово мучеништво. Јасно је да се Деспић, током свог дугог и разноврсног стваралачког рада, у више наврата и на различите начине, окретао барокним мотивима и његовим композиционо-техничким поступцима, о чему свједоче и друга дјела. Служећи се богатим фундаментом разноврсних података из свих области Деспићевог умјетничког живота, долазимо до запажања да су се смјернице његовог развоја углавном кретале између традиционалног и новог. Тако је и XX вијек, као синоним великих умјетничких искушења, градио специфичне и слојевите односе између снаге традиције и слободе умјетничког доживљаја, а потреба умјетника за другачијим начином изражавања, стално присутна још од самих почетака умјетничког развоја, неодвојива је од примјеса традиционалног и стваралачки утемељеног, чак и код припадника изразито авангардног дјеловања. Тај вјечити и универзални однос представљао је за многе умјетнике стални изазов, а варијанте тог специфичног односа, често битно одређене степеном личних стваралачких потенцијала, огледале су се у „потреби проналажења новог на старом, непознатог на познатом“ (Веселиновић Хофман, 1983: 355). У том смислу се декларише и размишљање Игора Стравинског (1882–1971): „Уметност је, по својој суштини, конструктивна. Револуција подразумева прекидање традиције. Револуција значи привремени хаос. А уметност је супротна хаосу. Она се не може препустити хаосу а да одмах не буде угрожена у својим живим делима и у самом свом постојању.“ (Стравински, 1996: 1)

Тако је традиционални елемент у дјелатности поменутих композитора друге половине XX вијека у Србији остао дубоко присутан, а континуитет традиционалног духа, у садејству са новим савременим струјањима, трајно обиљежио токове стилског и естетског профила српске музике тог периода. Испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободе умјетничког доживљаја у стваралаштву Дејана

³ *Кончертино ин Де оп. 28, за две флауте и камерни оркестар* (1958) и *Кончертино оп. 40 за калринет, фагот и оркестар* (1963).

Деспића, у центар пажње ставља формални аспект који чини „срж организације музичког дјела“ (Поповић, 1998: 20). У том смислу, приврженост или отклон од традиције, несумњиво се најексплицитније рефлектује кроз формални контекст сваке композиције, притом не мислећи само на „спољашњи облик“, већ и на значај његовог „унутрашњег облика“ који је у функцији остварења „органског јединства дјела.“ (Сковран-Перичић, 1986: 10). Тако „добар унутрашњи облик дјела“, наводе аутори Душан Сковран (1923–1975) и Властимир Перичић (1927–2000), „зависи од многих елемената, као што су: распоред, изразитост и логична разрада музичких мисли (тема); међусобна повезаност појединих одсека дела и њихова сразмера у величини; хармонска логика, како у оквиру једног тоналитета, тако и у модулационом плану; припрема врхунца помоћу градијација; погодно изабрано место за главни врхунац читавог дела, као и динамика или оркестрација која то потпомаже.“ (Сковран-Перичић, 1986: 10)

***Concerto grosso* оп. 45 а - осврт ка традицији кроз формални аспект**

Кончерто гросо (*Concerto grosso*), као стара барокна форма, обликована на принципу „супростављања“ групе солиста и оркестра, добио је „савремену, по стилским карактеристикама неокласичну звучну реализацију у невеликој Деспићевој композицији“ (Перичић, 1969: 102). Аналогно барокним поставкама о дијалогу између веће (*кончерто гросо*) и мање (*кончертино*) инструменталне групе, Деспић, у својој композицији *Concerto grosso* оп. 45 а, дијалог заснива на супростављању тембрових испољених кроз повремено истицање различитих комбинација инструмената из дувачког квинтета (флаута, обоа, кларинет, хорна и фагот) и гудачког оркестра. Притом, у том дијалогу, предност се даје дионицама дувачког квинтета којима се чешће додјељују водеће тематске цјелине и тако, на одређени начин, нарушава процес наизмјеничног супротстављања и дијалога двије инструменталне групе. Тачније, композитор радије фаворизује стални контраст на плану тематике и фактуре односно афирмације полифоног и хомофоног слога.

Деспићев *Concerto grosso* оп. 45 а има пет ставова различитог карактера: 1. *Прелудијум (Preludium)*, 2. *Сичилијана (Siciliana)*, 3. *Фугета (Fugetta)*, 4. *Пасакаља (Passacaglia)* и 5. *Жига (Giga)*. Можемо примијетити да је конципиран по узору на *кончерто гросо Корелијевог тина* (Arcangelo Corelli, 1653–1713), јер су *прелудијум* и *жига*, као оквирни ставови опсежних димензија, преузети из Корелијеве поставке *кончерта гросо*, а избор унутрашњих ставова, као некада у бароку, је произвољан. Сходно барокној традицији, композитор, насупрот *прелудијуму*, *пасакаљи* и *фугети*, гради играчке ставове – *сичилијану* и *жигу*, у складу са одговарајућом (барокном) фактуром сваког појединачног става (*пасакаља*, *фугета* и *жига* као полифони, а *прелудијум* и *сичилијана* као хомофони ставови). Такође, у погледу темпа, метра, карактера и форме, сачуване су основне одлике барокних ставова.

У том смислу можемо истаћи да су *прелудијум* и *жига*, у складу са живахним карактерним одликама, изложени у брзом темпу, док још бржа метричка јединица карактерише *фугету*. Умјерени темпо резервисан је за *сичилијану* и *пасакаљу* (као II и IV став). Метричке одлике ставова такође не излазе из оквира барокне традиције, па се тако, у оквиру *прелудијума* и *фугете*, смјењују парни и непарни четвртински такт, смјена осминских тактова прожима *сичилијану* и *жигу*, док *пасакаљом* доминира непарни 3/4 такт. У погледу форме, ставови углавном задржавају традиционалне формалне обрасце гдје је *облик пјесме* везан за хомофоне ставове *прелудијум* и *сичилијану*, а полифони облици сродни *фуги*, *инвенцији* и *варијацијама полифоног типа* су формална рјешења *фугете*, *жиге* и *пасакаље*.

Већ у самој организацији композиције (циклуса) јасно је изражен афинитет аутора ка премисама музичког наслијеђа. Тако се Деспићев традиционалан приступ изградњи форме огледа, прије свега, на плану макро-структуре, резултирајући формом *кончерта гроса*, као типичног цикличног барокног облика, као и примјеном барокних композиторско-техничких поступака, у коегзистенцији са савременим хармонским језиком и неокласичарском стилском оријентацијом. У циљу постизања цјеловитије и чвршће архитектонике дјела, композитор посеже и за успостављањем тематске повезаности и интеракције ставова у циклусу. Мада се тематско обједињавање ставова, као композициони поступак, ослања на постулате *цикличног принципа* из периода касног класицизма и романтизма, композитор је, у том смислу, у сталној потражи за новим и особеним рјешењима, творећи разноврсне поступке, дубоко утемељене у основе тог цикличног принципа, које истовремено надограђује и преобликује, тежећи ка остварењу још компактнијег повезивања ставова у циклусу. То трагање за новим и особеним рјешењима, које се намеће као основна идеја у концепту тематског обједињавања ставова Деспићевог *Concerta grossa op. 45 a*, доводи до високог степена међусобне тематске интеракције ставова циклуса, као „врсти цикличног принципа“. Заправо, подробнија анализа тематског јединства указује да сви ставови „упркос контрасту ... проистичу из истих тематских елемената“ (Перичић, 1969: 102). Ти елементи су, тачније, препознатљиви мотиви који представљају доминантне принципе тематске изградње почетног става *Прелудијума*. Препознајемо их као: *мотив секунде наниже*, *мотив кварте навише* и *наниже* и *триолски мотив*.

Примјер 1

Иницијални мотиви *Прелудијума*, као елементи изградње *Concerta grossa op. 45* а, Д. Деспића

1. а) *мотив секунде*1. б) *мотив кварте*

Violoncelli

Contrabassi

1. ц) *триолски мотив*

30

p

Наведни мотиви и њихове мелодијско-ритмичке варијанте из *Прелудијума* учествују у изградњи водећих тема свих преосталих ставова. Најчешће у служби конструктивног принципа, препознајемо их и у мање значајним одсјецима без тематског значаја доприносећи тако процесу цикличног обједињавања ставова.

Примјер 2

Д. Деспих, *Concerto grosso op. 45 a*, I став *Preludium, Allegro deciso*

2. а) Одсјек а, т. 1, *Мотив секунде и мотив кварте*.

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

2. б) Одсјек б, т. 30–31, *триолски мотив*.

30

p

tr

Триолски мотив из одсјека б почетног *Прелудијума* је и мотивски ослонац у конструкцији теме *Сичилијане*, али и прве варијације *Пасакаље*.

Примјер 3

Мелодијско-ритмичке варијанте иницијалних мотива. II став *Siciliana*, одсјек а, т. 1–4

3. а) *Мотив секунде, мотив кварте и триолски мотив у конструкцији теме Сичилијане*

II - SICILIANA

Andantino cantabile ♩ = 40

На *мотиву секунде* се заснива и архитектоника тематске цјелине *Фугете*, а путем велике умјешности и вјештине у мотивском раду, иста тема учествује и у обликовању теме *Пасакаље*, а потом и посљедњег става – *Жиге*. Све нас то упућује да су цикличне теме *Concerta grossa op. 45 a*, по начину трансформације и типу мотивске обраде, врло блиске процесу развоја цикличних тема у стваралашву Сезара Франка⁴ (César Franck, 1822–1890).

⁴ Појам *циклични принцип* често се веже за име овог композитора, при чему се истиче Франкова заслуга не само за досљедно спровођење овог композиционог поступка, већ и за формирање бројних наследника који су слиједили његове идеје и даље их развијали.

3. б) *Мотив секунде и триолски мотив у конструкцији тематске цјелине Фугете*

III - FUGHETTA

Vivace scherzando ♩ = 152

3. ц) *Мотив секунде и триолски мотив у конструкцији тематске цјелине Жиге, т. 236–239*

Хармонски језик и тонални односи

Након свих набројаних елемената и изражајних средстава који су, у великој мјери, у сагласју са барокном традицијом, пажњу ћемо усмјерити ка хармонском језику и тоналним односима који су, у оквиру читавог дјела, прилично сложени, како због учесталости модулационе фреквенце, тако и због недовољне профилисаности одређеног тоналног центра. Тачније, тонални односи, у оквиру и између ставова Деспићевог *Concerta grossa op. 45 a*, у сагласју су са својствима савременог хармонског језика кога, између осталог, карактеришу: учестала модулациона фреквенца, недовољна профилисаност одређеног тоналног

центра, прожетост елементима модалности и повремена битонална наслојавања. Тако, на примјер, уочавамо да су и почетак и крај *Прелудијума* обиљежиле осцилације између тоналног центра **ин ге** и **ин де**, док *Сичилијана* недвојбено почиње тоналном основом **ин ге**, а завршава у терцно-сродном тоналитету **ин Ес**. Посљедњи акордски низ *Сичилијане* доноси специфично наслојавање акорада I и сниженог VII ступња чиме се подцртава миксолидијско својство поменуте финалне тоналне основе тог става. Као препознатљив поступак тоналног обједињавања два става, ова хармонска ситуација се преноси и на сами почетак новог става – *Фугете*, с тим што се сада јасно уочава наслојавање удаљеног тоналног центра **ин фис**, на поменуту тоналну подлогу **ин Ес**. Комбинацијом акорада са почетка *Фугете* (ес-ге-бе-цис-еис-гис + дес-еф-ас-де-фис-а) Деспић и завршава овај став којим доминирају слободно вођене дионице вишегласног полифоног слога, узрокујући тако настанак опорих сазвучја и битоналних ситуација. *Пасакаља*, као четврти лагани став пасторалног карактера, доноси изражајан музички контраст у односу на претходни став. Специфична по континуираном излагању теме и њених варијационих облика, али и по превирању удаљених тоналних центара **ин е** – **ин ха**, *Пасакаља* своје тонално заокружење (**ин ха**) спаја и обједињава са почетком новог петог става. Наиме, том истом тоналном основом започиње излагање брзог и живахног музичког тока *Жиге* чија тонална кривуља завршава медијантним тоналним центром **ин ге**, па тако не доноси ни тонално заокружење посљедњег става, нити цијелог дјела.

Из овог кратког аналитичког осврта можемо закључити да су тонални односи, као и сам појам тоналности у оквиру дјела, у многим аспектима супротни традиционалној пракси јер су, прије свега, врло условно и широко схваћени, па су тиме уједно и одраз нових креативних црта у стваралаштву Дејана Деспића.

Табела 1

Д. Деспић: *Concerto grosso on. 45 a*, преглед ставова

	1. Прелудијум (<i>Preludium</i>)	2. Сичилијана (<i>Siciliana</i>)	3. Фугета (<i>Fugetta</i>)	4. Пасакаља (<i>Passacaglia</i>)	5. Жига (<i>Giga</i>)
Фактура	Хомофона	Хомофона	Полифона	Полифона	Полифона
Темпо	<i>Allegro deciso</i> ♩ = 88	<i>Andantino cantabile</i> ♩ = 40	<i>Vivace scherzando</i> ♩ = 152	<i>Andante</i> ♩ = 60	<i>Allegro vivo</i> ♩ = 126
Метар	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$	$\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$
Форма	Тродјелна пјесма a b a ¹	Тродјелна пјесма a b a ¹	Тродјелан облик својствен фути	Варијације полифоног типа	Тродјелан облик својствен инвенцији
Карактер	Живахан, импровизацијски (уводна функција)	Играчки, распјевано	Моторичност, драматуршки развој	Остинатно варијациони	Живахан, играчки
Тоналитет	ин де	ге/Ес	Ес/Дес	ин ха	ха/ге

Закључна разматрања

Служећи се богатим фундаментом разноврсних података из свих области Деспићевог умјетничког живота, долазимо до закључка да се композитор, током свог дугог и разноврсног стваралачког рада, у више наврата и на различите начине, окретао барокним мотивима и његовим композиционо-техничким поступцима, о чему свједоче и препознатљива дјела. Овдје можемо додати и запажања да су се смјернице његовог развоја углавном кретале између традиционалног и новог. Елементи традиционалног огледали су се у интенцији аутора ка оживљавању форми из прошлости, кроз настојања да се оживи дух прошлих времена, да старе барокне, класичарске и романтичарске форме и њихове композиционо-техничке методе, уз помоћ савремених изражајних средстава, добију једну сасвим другачију умјетничку димензију. Тако су настајали специфични и слојевити односи између снаге традиције и слободе умјетничког доживљаја. Евидентна потреба за другачијим начином изражавања, стално присутна још од самих почетака композиторовог умјетничког развоја, неодвојива је од примјеса традиционалног и стваралачки утемељеног. Тај вјечити и универзални однос представљао је за Деспића стални изазов, а варијанте тог специфичног односа, често су бивале одређене степеном његових личних стваралачких потенцијала. Тако је испитивање утицаја и међудјеловања традиције и слободе умјетничког доживљаја у стваралаштву Дејана Деспића, у центар пажње овог рада ставило формални аспект. Његов традиционалан приступ изградњи форме огледа се, прије свега, на плану макро-структуре дјела. Аналогно барокним поставкама о облику *концерта гроса* тј. дијалогу између веће и мање инструменталне групе, Деспић, у својој композицији, дијалог заснива на супростављању необичних звучних боја испољених кроз повремено истицање различитих комбинација инструмената из дувачког квинтета и гудачког оркестра. Притом, у том дијалогу, предност се даје диоцимама дувачког квинтета којима се чешће додјељују водеће тематске цјелине, истичући стални контраст на плану тематике и фактуре, односно афирмације полифоног и хомофоног слога. Композитор ставове циклуса гради у складу са одговарајућом (барокном) фактуром сваког појединачног става (*пасакаља*, *фугета* и *жига* као полифони, а *прелудијум* и *сичилијана* као хомофони ставови). Такође, у погледу темпа, метра, карактера и форме, у великој мјери су сачуване основне одлике барокних ставова (*прелудијум*, *жига* и *фугета* изложени су у брзом темпу, док је умјерени темпо резервисан за II и IV став). Метричке одлике ставова огледају се кроз смјену парних и непарних тактова, док у погледу форме, ставови углавном задржавају традиционалне формалне обрасце (*облик пјесме* – везан за хомофоне ставове, а облици сродни *фуги*, *инвенцији* и *варијацијама полифоног типа* су најчешћа формална рјешења полифоних ставова). У циљу постизања цјеловитије и чвршће

архитектонике дјела, композитор тематски повезује ставове што доводи до високог степена међусобне тематске интеракције свих ставова циклуса. Тачније, тематски елементи који су препознатљиви мотиви тематске изградње почетног става — *Прелудијума*, као и њихове мелодијско-ритмичке варијанте, учествују у изградњи водећих тема свих преосталих ставова, доприносећи тако процесу цикличног обједињавања ставова. Овдје треба истаћи да су сви набројани елементи и изражајна средства која смо аналитички разматрали (фактура, темпо, метар, форма и карактер), у великој мјери, у сагласју са барокном традицијом, док су хармонски језик и тонални односи у оквиру дјела знатно сложенији, у многим аспектима супротни традиционалној пракси и представљају одраз савремених струјања, као и нових креативних црта у композиторовом стваралаштву. Све нас то наводи на коначан став о специфичним и слојевитим односима традиционалног и савременог у *Кончерту гросу* оп. 45 а Дејана Деспића гдје је традиционални елемент остао дубоко присутан, а континуитет традиционалног духа, у садејству са неокласичарском стилском оријентацијом и новим савременим струјањима, трајно обиљежио токове Деспићевог стилског и естетског профила.

Коришћена литература:

- Andreis, Josip. (1996). *Historija muzike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Деспић, Дејан. (1985). *Облици барокне инструменталне полифоније*, скрипта за контрапункт III. Београд: Универзитет уметности.
- Деспић, Дејан. (1991). *Увод у савремено компоновање*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Деспић, Дејан. (1997). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Милин, Мелита. (1998). *Традиционално и ново у српској музици после другог светског рата (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ. 61–67.
- Стравински, Игор. (1996). *Музички талас бр. 5–6*. Београд: СЛЮ, 1.
- Перичић, Властимир. (1969). *Музички ствараоци у Србији*. Београд: Просвета. 102.
- Peričić, Vlastimir. (2000). „Tendencije razvoja srpske muzike nakon 1945. godine“. *Muzički talas br. 26*. Београд: СЛЮ. 66–67.
- Поповић, Берислав. (1998). *Музичка форма или смисао у музици*. Београд: СЛЮ. 20.
- Сковран, Душан и Властимир, Перичић. (1986). *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности. 10.
- Веселиновић Хофман, Мирјана. (1983). *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*. Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду. 354–355.

SUMMARY

THE RELATIONSHIP BETWEEN CONTEMPORARY AND TRADITIONAL ELEMENTS IN *CONCERTO GROSSO OP. 45 a* BY DEJAN DESPIĆ*Biljana Štaka*

Dejan Despić's creativity remained within the framework of neoclassicism and its continuous development for a long time, which, with constant transformations, became the foundation of his artistic aspirations. Thus, the reflection on the Baroque past, on the formal and compositional-technical achievements of Baroque music, found a special place in his compositional work, resulting in the application of Baroque forms and compositional-technical procedures in coexistence with his neoclassical stylistic orientation. Throughout his long and diverse creative career, Despić repeatedly and in various ways turned to Baroque motifs and its compositional-technical procedures, as evidenced by numerous works. The guidelines of his development mainly fluctuated between the traditional and the new. Elements of tradition manifested themselves in the author's intention to revive forms from the past, through efforts to revive the spirit of bygone eras, to give old Baroque, classical, and romantic forms and their compositional-technical methods a completely different artistic dimension with the help of contemporary expressive means. Thus, specific and layered relationships between the strength of tradition and the freedom of artistic experience emerged. Therefore, the examination of the influence and interaction of tradition and artistic freedom in Dejan Despić's creative work, with a focus on the formal aspect, was the center of attention in this paper. His traditional approach to form construction is primarily reflected in the macro-structure of the work. Analogous to Baroque conceptions of the concerto grosso form, i.e., the dialogue between a larger and smaller instrumental group, Despić bases his dialogue on contrasting timbres and unusual sound colors expressed through occasional highlighting of different combinations of instruments from the wind quintet and string orchestra. Moreover, in terms of tempo, meter, character, and form, the basic characteristics of Baroque movements are preserved (preludes, gigues, and fugues are presented in a fast tempo, while a moderate tempo is reserved for the second and fourth movements). The metric features of the movements are reflected through the alternation of even and odd meters, while in terms of form, the movements mostly retain traditional Baroque formal patterns (the song form is associated with homophonic movements, while forms similar to fugues, inventions, and variations of the polyphonic type are the most common formal solutions for polyphonic movements). In order to achieve a more complete and cohesive architectural structure of the work, the composer thematically links the movements, leading to a high degree of mutual thematic interaction among all movements of the cycle. Specifically, thematic elements recognizable as motives of the thematic construction of the initial movement - the Prelude, as well as their melodic-rhythmic variants, participate in the construction of leading themes of all subsequent movements, thereby contributing to the process of cyclic unification of movements. It should be emphasized here that all the aforementioned elements and expressive means we have analytically examined (texture, tempo, meter, form, and character) are largely in line with the Baroque tradition, while the harmonic language and tonal relationships within the work are considerably more complex, in many aspects contrary to traditional practice, and represent reflections of contemporary trends, as well as new creative features in the

composer's creativity. All of this leads us to a final position on the specific and layered relationships between the traditional and the contemporary in the *Concerto Grosso* Op. 45 a by Dejan Despić, where the traditional element remained deeply present, and the continuity of the traditional spirit, in conjunction with neoclassical stylistic orientation and new contemporary trends, permanently marked the currents of Despić's stylistic and aesthetic profile.

Keywords: contemporary, traditional, Despić, Concerto Grosso, neo-Baroque.

«ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ» Р. К. ЩЕДРИНА И Н. С. ЛЕСКОВА: ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Ковалев Андрей Борисович

УДК: 783

Академия хорового искусства

имени В. С. Попова

Москва, Россия

E-mail: andrej-kovalev@yandex.ru

Кратко или претходно саопштење

Резюме доклада: Статья посвящена жанровому своеобразию русской литургии Р. К. Щедрина «Запечатленный ангел». Несмотря на отсутствие чинопоследования Божественной Литургии, в основе музыкально-художественной концепции этого произведения лежит литургическая идея, подсказанная композитору глубинным смыслом одноименной повести Н. С. Лескова. В произведении Щедрина наряду с использованием церковнославянских богослужебных текстов, преимущественно относящихся к периоду Великого поста, присутствуют цитаты, а также аллюзии на те или иные мотивы повести.

В результате проделанного анализа произведения Щедрина автор приходит к выводу, что жанровая трансформация традиционного жанра Божественной Литургии в хоровой цикл по прочтению литературного произведения способствовала созданию масштабного музыкального полотна, в котором мотивы православного богослужения сочетаются с религиозно-нравственным аспектом повествования Н.С. Лескова.

Ключевые слова: литургическая идея, хоровой цикл, аллюзия, знаменный распев, Н. С. Лесков, Р. К. Щедрин.

О феномене выдающейся личности Родиона Константиновича Щедрина написано немало. По словам видного отечественного музыковеда, профессора Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского В. Н. Холоповой, «его творческому менталитету неотъемлемо присущи неповторимость и изобретательность» (Холопова, 2022: 22). Однако при мастерском владении современной композиторской техникой, привнесением разного рода новаций в области образно-тематического содержания произведений, жанров и форм, состава исполнителей, организации звуковысотности, ритмики, артикуляции Щедрин крепкими нитями связан с русской национальной певческой традицией. Известно, что его дед Михаил Михайлович Щедрин был священнослужителем, протоиереем, настоятелем Успенского собора в провинциальном городе Алексине Тульской области, и его дети (восемь сыновей) воспитывались в атмосфере высокой культуры и духовности. Отец будущего всемирно известного композитора Константин Михайлович Щедрин, как и все его братья, обучался в Тульской духовной семинарии, а затем поступил в Московскую консерваторию, став высоко образованным музыкантом. Не случайно А. В. Свешников пригласил К. М. Щедрина преподавать в созданное им в суровые годы Великой Отечественной войны Хоровое училище. В это же учебное заведение вскоре был определен и его сын

Родион, который впоследствии скажет: «придумали люди как-то петь хором, и нет ничего лучше» (Холопова, 2022: 152).

Важно подчеркнуть, что, хотя создание Московского хорового училища и происходило в условиях, когда о каком-либо церковном воспитании не могло быть и речи, тем не менее, оно во многом наследовало традиции Московского Синодального училища церковного пения. Синодальные традиции передавались через преподавание сольфеджио, фортепиано, наконец, через особо трепетное отношение к хоровому пению, пиетет к учителям, носителям национальной певческой традиции, и наконец через хоровой репертуар, куда входили, в том числе и произведения русской духовной музыки, правда с новыми, светскими текстами.

Казалось совершенно закономерным, что в творчестве Родиона Щедрина должна присутствовать религиозная тематика, хотя все написанные им музыкальные произведения не связаны непосредственно с храмовым действием или церковно-певческой традицией. Тем не менее, по словам В. Н. Холоповой, «глубоко запрятанные, религиозные темы придавали высоту таким его произведениям, как «Поэтория» (уровень “светских пассионов”), Третий концерт (логика духовной кантаты с темой-хоралом и звонами в итоге). Открыто религиозным жанром стала “Стихира”, в которой проступило новое начало – умиротворенного покоя вечности» (Холопова, 2022: 152). Необходимо уточнить, что «Стихира на тысячелетие крещения Руси», в основе которой лежит песнопение праздника Владимирской иконы Божией Матери в свободной авторской интерпретации написана для оркестрового состава и является исключительно концертным произведением.

Непосредственно к области русской духовной музыки можно отнести лишь три крупных произведения Р. К. Щедрина – русскую литургию «Запечатленный ангел» (1988) по Н. С. Лескову, оперу «Очарованный странник» (2002) для концертной сцены, в основе либретто которой также лежит одноименная повесть Н. С. Лескова и русскую хоровую оперу «Боярыня Морозова» (2006) на либретто, составленное по литературным источникам XVII века: «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное», письма Аввакума Морозовой, «Житие боярыни Морозовой, княгини Урусовой и Марии Даниловой». Среди признаков, определяющих принадлежность данных произведений к области русской духовной музыки¹, назовем жанровый подзаголовок «Запечатленного ангела» – русская литургия и литературную основу оперы «Боярыня Морозова» – старообрядческое житие. Замысел и воплощение оперы «Очарованный странник», как

¹ Все названные произведения Р. К. Щедрина следует отнести к нетрадиционным жанрам русской духовной музыки, для которых характерны внехрамовая направленность, использование богослужебных и внебогослужебных текстов, различного состава исполнителей, а также относительная свобода композиционного построения (Ковалев, 2018: 196).

пишет О. В. Комарницкая, «перекликаются с жанром *Страстей* и, прежде всего, пассионами Баха» (Комарницкая, 2011: 194–195). Исследователь также отмечает параллели с «Китежем» Н. А. Римского-Корсакова – «эпико-драматической оперы с ярко выраженной христианской направленностью, соборностью, скрытым сакрально-символическим слоем, в котором обнаруживаются связи с церковными православными службами и праздниками, Евангелием, “Откровением святого Иоанна Богослова”» (Комарницкая, 2011: 195). И не удивительно, что в «Очарованном страннике» Щедрин использовал и некоторые песнопения из «Запечатленного ангела», так как оба этих произведения объединяет христианская нравственная идея, характерная для литературных творений Н. С. Лескова.

«Запечатленный ангел» – произведение для смешанного хора а саррелла со свирелью (флейтой *ad libitum*) было создано на гребне мощной волны интереса к русской православной культуре в преддверии эпохальной даты 1000-летия Крещения Руси. Первое исполнение этого произведения состоялось в 1988 г. силами Московского камерного хора и Государственного русского хора СССР под управлением их художественного руководителя, выдающегося хорового дирижера В. Н. Минина. Характерно признание Щедрина в том, что это произведение было написано им не по заказу, а по «приказу сердца» (Холопова, 2022: 152), и композитор всегда относился к нему с особым трепетом и любовью.

Уникальность замысла «Запечатленного ангела», связана, прежде всего, с его жанровым подзаголовком – *русская литургия*, который был обнародован композитором не сразу, а спустя несколько лет после премьеры – в зарубежных аудиозаписях 1990-х гг. Такое решение было связано с опасением Щедрина за творческую судьбу своего детища на Родине. Несмотря на изменение государственной политики в отношении Православия и церкви, способствовавшее открытию для верующих дверей храмов и стимулированию создания новых сочинений религиозного содержания, инерция настроенного отношения к подобной тематике все же давала себя знать. По этой же причине композитор В. И. Рубин обнародовал жанровый подзаголовок своего циклического хорового произведения «Светлое Воскресение» – *литургические песнопения* лишь в середине 1990-х гг., тогда как с момента его создания в 1988 году, оно носило наименование *оратория на старинные канонические тексты*. И «Запечатленный ангел» Р. К. Щедрина первоначально имел вполне нейтральный подзаголовок – *хоровая музыка по Н. Лескову*.

Хоровое пение, безусловно, занимает здесь главенствующее положение, что в известной степени сближает его с жанровой сферой русской духовной музыки, где акапельность имеет приоритетное значение. Однако, примечательной особенностью «Запечатленного ангела» является введение инструментальной партии – свирели или флейты *ad libitum*, которая проходит через всю музыкальную ткань

произведения, словно подчеркивая тонкую взаимосвязь церковно-певческого искусства с народным творчеством. Свирель как духовой инструмент вносит своеобразный колорит в хоровую партитуру, то расцветивая ее серебристыми переливами, то, как бы продолжая мысль, выраженную прежде распетым словом, то, наоборот, смягчая и усмиряя драматический накал, как, например, в № 4 «Егда славнии ученицы». А № 5 композитор целиком отдал инструментальному звучанию, в котором соединены яркое изобразительное начало, словно воплощающее девственную красоту русской природы и лирически трепетный эмоциональный настрой интерлюдии между драматически насыщенными частями.

Наименование *русская литургия*, на первый взгляд, может ввести в заблуждение как слушателя, так и исследователя ввиду того, что в этом произведении отсутствует чинопоследование Божественной Литургии. Для Р. К. Щедрина понятие *Литургия*, по его словам, имеет в высшей степени «афористическое» значение как «вершина библейского повествования»², как средоточие идей, потаенных смыслов, созвучных не только главному православному богослужению, но и понимаемых в более широком духовном контексте. Если точнее сформулировать эту мысль, то в основе музыкально-художественной концепции «Запечатленного ангела», лежит *литургическая идея*, которая подсказана композитору глубинным смыслом одноименной повести Николая Семеновича Лескова.

Автор этого весьма знаменательного произведения русской литературы второй половины XIX века, именуемого критикой «*Василий Блаженный в письменности*» (Анненский, 1993: 33) не просто описывает житие и быт старообрядцев-беспоповцев, но и глубоко раскрывает такие важнейшие духовно-нравственные проблемы, как извечное стремление человека к Красоте, стяжанию Святого Духа, презрение к алчности, корыстолюбию. И именно эта сторона повести, пожалуй, более всего привлекла внимание композитора, называющего Н. С. Лескова в числе любимейших своих писателей. О ярком своеобразии и неповторимости языка повести писала О. В. Синельникова, указывая на родственные связи произведения Лескова с жанрами древнерусской литературы – летописью, житием, «хождениями» (Синельникова, 2007: 103).

Герои «Запечатленного ангела» Лескова, занимаясь строительным промыслом, исходили всю Россию, «точно иудеи в своих странствиях пустынных с Моисеем» (Лесков, 1993: 224). И *путь* их лежал через различные беды и искушения. Но в долгом и трудном пути их неизменно сопровождал и охранял ангельский лик, запечатленный на старинной иконе: сначала зримым образом, а после описанных автором драматических событий поругания и конфискации иконы чиновниками –

² Это и прочие высказывания Р. К. Щедрина, приводимые без указания источника, взяты из личной беседы автора с композитором 7 ноября 2006 года.

незримым образом. И как итог долгих странствий – приход людей, ведомых Ангелом, в лоно «господствующей» церкви, к принятию новой жизни во Христе через Причастие на Божественной Литургии. Вот как все это описано у Лескова: «Лука Кириллов и дед Марой утром ворочаются и говорят: - Отцы и братие, мы видели славу ангела господствующей церкви и все божественное о ней смотрение в добротолубии ее иерарха и сами к оной освященным елеем примазались и тела и крови Спаса сегодня за обеднею приобщались» (Лесков, 1993: 278). Напомним, что сущность богослужения Литургии кратко можно сформулировать как духовное единение людей через Причастие Тела и Крови Христа, через познание Бога и соединение с ним во святом Таинстве. Соединение с Господом, искупившим Крестными муками человеческий (адамов) грех, воспринимается как благостный венец долгих странствий, тернистого пути к обретению веры, любви, Божией благодати.

Словесно-текстовая основа *русской литургии* Р. К. Щедрина «Запечатленный ангел» наряду с использованием церковнославянских богослужебных текстов содержит и цитаты из повести Н. С. Лескова, а также различные аллюзии на те или иные мотивы повести. Ярким примером использования почти дословной цитаты является домашняя молитва старообрядцев-беспоповцев «Ангел Господень, да пролиются стопы твоя аможе хочеши» (Лесков, 1993: 236). Правда, композитор заменил столь емкое, но, к сожалению, малопонятное нынешнему поколению старославянское выражение «пролиются стопы» на более эмоционально волнующее словосочетание «пролиются слезы», кстати и более выигрышное фонетически.

Гораздо чаще Щедрин использует *аллюзии* на лесковский авторский текст и его содержание. Например, образная тематика № 4 «Егда славнии ученицы» с текстом тропаря Великого четверга, в котором повествуется об установлении Господом Тайной Вечери и предательстве Иуды, навеяна темой предательства одного из старообрядцев Пимена Иванова, о котором автор упоминает, что он «слабый человек и любосластец» (Лесков, 1993: 229). Позарился Пимен на барские тридцать рублей (словно тридцать сребреников Иуды!), и не заставили себя долго ждать различные скорби, горести и беды. Как пишет Н. С. Лесков, «Вот ведь до чего осуетится человек, и омрачает ум его, и оледенеют чувства» (Лесков, 1993: 231). А возвышенный образный строй № 7 «Да исправится молитва моя» с выразительным соло дисканта ассоциируется с образом отрока-богочтителя Левонтия, который, по словам писателя, «добр сердцем, богочтитель с детства своего и послушлив и благонравен...» (Лесков, 1993: 243). И наконец, № 8 «Да святится имя Твое» перекликается с темой Причастия на Литургии, так как песнопение «Отче наш», фрагмент которого использован композитором, поется на службе перед совершением таинства Причастия.

В текстах остальных номеров «Запечатленного ангела» Р. К. Щедрина, относящихся преимущественно к *великопостным* песнопениям «Чертог Твой Спасе вижду», «Покаяния отверзи ми двери», «На спасения стези», «Душе моя» также можно усмотреть параллели со смысловым характером богослужения Литургии и повести Н. С. Лескова. Ведь согласно богословскому толкованию, Великий Пост – это время расцветающей весны духовной, светлой печали покаяния, молитвенного странствия по пути, конечная цель которого – радость соединения со Христом, Христова Воскресения. «Это – ежегодное паломничество к самым истокам православной веры, где нам вновь открывается, как должен жить православный человек» (Шмеман, 2002: 4).

Итак, молитвенное странствие, долгий путь обретения веры, итогом которого становится радость встречи со Христом, – вот, пожалуй, те столпы литургической идеи, которые лежат в основе художественной концепции повести Н. С. Лескова и музыкальной драматургии «Запечатленного ангела» Р. К. Щедрина. Литургические параллели повести Лескова и произведения Щедрина представлены тремя образными сферами:

Первая из них связана с образом Ангела Господня – духовного путеводаителя старообрядцев;

Вторая представляет собой обобщенный портрет старообрядцев-беспоповцев, идущих по пути духовного очищения, познания Истины;

Третья – олицетворяет собой *великопостный путь*, ведущий к встрече с Господом.

Образ Ангела лежит в основе хоровой композиции начальной и заключительной частей произведения (№ 1 и 9), которые, тем самым, становятся арочным обрамлением всего хорового цикла. Наряду с этим, тема Ангела занимает значительное место и в № 3, предваряя малый цикл великопостных песнопений (№ 4, 6, 7), являющийся центральным разделом великопостного странствия к Светлому Воскресению, к Причастию. Тем самым, Ангел как бы благословляет своих подопечных в долгое и трудное великопостное путешествие.

Музыкальная тема Ангела начинает звучать не сразу, а лишь после вступительного соло флейты типа ладовой настройки и последующего величественного хорового аккордового зачина «Ис-тин-но» (русский перевод церковнославянского «Аминь», которым открывается церковное богослужение). Подобно церковнославянскому аналогу хоровое вступление призвано настроить ум и сердце слушателя, если не на молитву (учитывая внехрамовое предназначение данного произведения и разный уровень воцерковленности слушателей), то на сопереживание разворачивающемуся словесно-музыкальному действию.

Характер мелодического развертывания темы Ангела воспринимается как аллюзия на древнюю знаменную мелодику. Однако сам композитор не прибегал здесь к использованию каких-либо мелодических цитат, попевок знаменного роспева, хотя, по его словам, в

свое время занимался расшифровкой песнопений, и, наверное, сама сущность знаменного мелоса, его интонационные обороты не могли не запечатлеться в слуховой памяти выдающегося музыканта. И музыкальную тему Ангела можно уподобить вершине цикла, его «генеральной интонации» (термин В. В. Медушевского), от которой словно исходят незримые лучи, освещающие нелегкий путь к познанию Господа. Светлая ре-мажорная основа, плавное мелодическое кружение вокруг тонической терции с последующим поступенным нисходящим движением к квинтовому тону, тончайшим образом разработанная полифоническая ткань создают ощущение бессуетности, умиротворенности (пример 1).

Пример 1.

Свирель (Фл. ad lib.) *<rosso>*

pp

C. *pp* *<rosso>*

A. *pp* *<rosso>* *pp*

Ис - тин - но... Мм (Закр. ртом)

div. *pp* *<rosso>* *pp* unis.

T. Мм (Закр. ртом)

B. *pp* *<rosso>* *pp* div.

Мм (Закр. ртом)

Обобщенный музыкальный портрет старообрядцев-беспоповцев дается в № 2, который начинается монодийным басовым проведением темы «Бог Господь и явися нам» и далее – «Рцем вси от вся души...». Щедрин использует искаженный вариант богослужебного текста – «Богосподь» вместо «Бог Господь». Возможно это связано с ориентацией композитора на текст повести Н. С. Лескова, где эти слова вложены в уста англичанина, плохо владевшего церковнославянским языком. Но при этом, писатель очень тонко подметил особенности пения старообрядцев, из поколения в поколение перенимавших традицию от своих предков. Приведем этот отрывок из повести Лескова: «Главный строитель из англичан, Яков Яковлевич, тот, бывало, даже с бумажкой под окном стоять приходил и все норовил, чтобы на ноту наше гласование замечать, и потом, бывало, ходит по работам, а сам все про себя в нашем роде гудет: “Бо-Господь и явися нам”, но только все это у

него, разумеется, выходило на другой штыль, потому что этого пения, расположенного по крюкам, новою западною нотою в совершенстве уловить невозможно» (Лесков, 1993: 228).

Что же касается молитвенного прошения «Рцем вси от всея души...» (из Сугубой ектении, поющей на Всенощном бдении и Литургии), то и оно, правда, довольно опосредованно связано с весьма значимым разделом повествования Лескова, важным не только для создания обобщенного музыкального образа героев, но и для понимания религиозно-нравственной сущности произведения в целом, глубины его духовного посыла. Когда англичанин, растроганный искренностью и добросердечием главного героя из старообрядцев Марка Александрова, рассуждавшего о проявлении «небесного» и «земного» в творчестве иконописцев, об утрате подлинного вдохновения, поглощенного земными страстями, спрашивает: «А вы же, чудаки, чего себе молитесь? – Мы... молим христианския кончины живота и доброго ответа на Страшном судилище» (Лесков, 1993: 250). Нельзя не заметить, что приведенный здесь ответ Марка Александрова англичанину, в котором кратко и емко изложена цель и суть земной жизни православного христианина, почти дословно воспроизводит фрагмент Просительной ектении, дважды возглашаемой диаконом на богослужении Божественной литургии (после Херувимской песни и по прошествии чина Возношения Святых Даров): «Христианския кончины живота нашего, безболезнены, непостыдны, мирны, и доброго ответа на Страшном судищи Христове, просим».

Интонационный строй и ритмику музыкальной темы, изложенной в партии басов, аналогично теме Ангела можно рассматривать в качестве аллюзии на знаменный распев (*пример 2*), что как нельзя более отвечает музыкальной характеристике старообрядцев. (В приводимом примере прямоугольниками отмечены характерные для знаменного распева интонационные ходы и мелодические обороты.)

слушателя (различные оттенки, вычлененные интонационные элементы темы Ангела), так и совершенно новые (начальные фрагменты великопостных песнопений «На спасения стези», «Душе моя»). На краткое мгновение возникает мотив тихой радости таинственного соединения с Господом из № 8 «Да святится имя Твое», исполняемый в данный момент партией сопрано с закрытым ртом и сливается с мелодическим кружением темы Ангела (пример 3). Затем эта тема перерастает в свой словесный и мелодический инвариант «Ангели Успение Пречистыя видевшие...» (пример 4).

Пример 3.

Example 3 is a musical score for four vocal parts: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a *pp* dynamic and a *div. unis.* instruction. The lyrics for the Soprano part are "Мм (з. р.) А - А. I solo". The Alto part also starts with *pp* and has the lyrics "Мм (з. р.)" and "Ан - ге - л... Мм (з. р.)". The Tenor part is mostly silent. The Bass part is marked "(Неск. человек Б II - октависты)" and *pp*, with the lyrics "Ис - тин - но..." and a *morendo* instruction.

Пример 4.

Example 4 is a musical score for three vocal parts: Soprano (C), Alto (A), and Tenor (T). The Soprano part is marked "(Сопр. I)" and *p*, with the lyrics "гос - по - день...". It includes a *solo* instruction and a *mf* dynamic. The Alto part is marked "(div.)" and *altri*, with the lyrics "Ан - ге - лы Ус - пе - ни - е...". It includes a *mf* dynamic and a *trem.* instruction. The Tenor part is mostly silent. The score also includes a *pp* dynamic and a *unis.* instruction.

В № 4 «Егда славнии ученицы», открывающим малый цикл великопостных песнопений (текст тропаря Великого Четверга), впечатляет контраст пронзительно-броского аккордового изложения

начального раздела этой части, где повествуется об установлении Господом Таинства святой Евхаристии, и мятущейся, взволнованной темы предательства Иуды: «Иуда злочестивый сребролюбием недуговав» (пример 5).

Пример 5.

div.
meno *f*

И - у - да зло - чес - ти - вый

meno *f*

та, та, та, та, та, та, та, та...

div.
meno *f*

И - у - да зло - чес - ти - вый

meno *f*

не, не, не, не, не...

По предельной концентрации выразительных средств хорового письма, характерных для второй половины XX века (гипердинамика *fff*, полиритмия, глиссандо, крик и проч.) этот номер можно считать кульминационным, воплощающим саму сердцевину литургической идеи «Запечатленного ангела» Щедрина. Динамичное музыкальное развитие с трехкратным вариантным проведением основных тем и заключительным соло свирели (флейты) на фоне затухающего хорового звучания подчинено глубокому литургическому смыслу этого номера как предвестие о предстоящем Причастии Тела и Крови Господа, но не «в суд или осуждение» подобно Иуде, отравленному ядом злочестия, сребролюбия, а «во исцеление души и тела» как подобает истинным христианам.

После непродолжительного, слегка задумчивого соло свирели (флейты) драматическая напряженность уступает место углубленному размышлению о прожитом жизненном пути. Литургическое путешествие приводит к Таинству Покаяния, исправления прежней греховной жизни, без чего невозможна встреча с истинным Богом.

И, видимо, не случайно здесь фрагментарно используется текст одного из самых важных песнопений Великого Поста, поющегося в течение девяти недель на Воскресной утрени, – «Покаяния отвержи ми двери» с богородичном «На спасения стези» (№ 6), в котором слышится мольба о прощении, об очищении души в надежде на неизмеримую милость Божию. Соответственно молитвенной глубине богослужебного текста композитором избраны и средства музыкальной выразительности: замедленный темпоритм, эхообразные динамические эффекты внутри

каждого аккорда ($f - p$), необходимые для создания ощущения пространственного храмового звучания.

Тему покаяния, сердечного сокрушения в грехах продолжает № 7 «Да исправится молитва моя» (поется на Литургии Преждеосвященных Даров, совершаемой в особые дни Великого Поста). Исполненная отрешенности от груза повседневных тягот и житейских попечений нисходящая мелодия соло дисканта, начинающаяся с высокого звука f^2 , словно изливает лучезарный свет «небесного храма», в гармонии с которым так необходимо находиться человеку, идущему по пути к познанию Истины (пример 6). Необходимый для создания столь возвышенного образа тембральный колорит придает мальчишеский голос – дискант. Это и дань давней церковной традиции, и память детства самого Родиона Щедрина, певшего в хоре мальчиков Хорового училища А. В. Свешникова, и напоминание об одном из героев повести Лескова – «чудном отроке» Левонтии, который, «поет с таким чувством, что всякое слово будто в слезах купает» (Лесков, 1993: 254).

Пример 6.

Дискант-соло

Музыкальный пример 6. Дискант-соло. Мелодия дисканта: P (piano). Текст: Да ис-пра-вит-ся мо-лит-ва мо-я як ка-ди-ло пред То-бо-ю. А. (Альто) и Т. (Тенор) играют *sim.* (sustained notes). Мм (3. p.) (Мужской хор, 3-й раз, piano) играет *sim.* (sustained notes).

Просветленное звучание дисканта, столь выразительно передающее «светлую печаль» Великого Поста на фоне прозрачной фактуры вначале неполного хорового состава (альты, тенора), затем с подключением остальных голосов (сопрано, басы) сменяется затаенно-суровым звучанием мужского хора, отдаленно напоминающим партесную гармонизацию церковного напева шестого гласа. Это кондак из последования Великого покаянного канона преп. Андрея Критского «Душе моя, востани, что спиши», текст которого напоминает о необходимости бодрствования души в ожидании Спасителя и надежде на его безмерную милость (пример 7).

Пример 7.

Т. *pp* Ду - ше мо - я, ду - ше мо - я, во - ста - ни, во - ста - ни, *ppp*

Б. *pp* *ppp*

Сам факт включения в хоровую композицию этого проникновенного церковнославянского текста во многом связан с интересом Р.К. Щедрина к судьбоносным историческим событиям России второй половины XVII века. Звучащий в песнопении призыв к бодрствованию души в ожидании приближения конца и доброго ответа на Страшном Суде проецируется композитором на исторический контекст событий церковного раскола и жестоких преследований старообрядцев. И задолго до создания русской хоровой оперы «Боярыня Морозова», посвященной теме трагедии раскола, Р.К. Щедрин уже в «Запечатленном ангеле» как бы незримо вывел образ протопопа Аввакума, в устах которого названный текст кондака Великого покаянного канона воспринимается как духовное укрепление пострадавших от гонений, «еще дышущих в вере, радости о Господе понеже преидоша от злаго во благое и от темнаго в житие светлое» (Аввакум, 2001: 288–289). В музыкальном воплощении здесь особо акцентируется момент «приближения конца» неспешным последованием аккордов, прерываемых краткими паузами, что создает ощущение вневременности, погружения в вечность.

Заключительный раздел темы великопостного странствия (№ 8 «Да святится имя Твое» с сокращенным текстом молитвы «Отче наш») дарует тихую радость познания Истины, встречи и соединения с Господом в Таинстве Причастия. Интонационное зерно этой части, ранее запечатленное в № 3, в настоящий момент как будто разливает по всему пространственно-временному протяжению молитвенного текста трепетно-благодатное звучание, перекликаясь с литургической вершиной повести Н. С. Лескова, где ведомые Ангелом староверы приходят к Таинству Причастия. Поэтому столь органичен плавный переход «Да святится имя Твое» в № 9 «Ангел Господень», который вместе с начальным разделом служит арочным обрамлением всего хорового цикла.

Итак, во многом следуя творческой интуиции, композитору удалось логически и целенаправленно выстроить музыкально-художественную концепцию, где естественным образом сочетаются мотивы православного богослужения, религиозно-нравственный аспект повествования Н.С. Лескова с философски-углубленными размышлениями художника-творца XX–XXI веков о вечных непреходящих ценностях, о судьбе православной России. Трансформация традиционного жанра Божественной Литургии в хоровой цикл по прочтению литературного произведения, обладающего

не только ярко выраженным общим религиозным содержанием, но и выявленной литургической идеей, способствовало созданию масштабного музыкального полотна, где подобное направление получило столь же достойное воплощение.

По прошествии тридцати пяти лет со дня премьеры русская литургия «Запечатленный ангел» Р. К. Щедрина приобретает все более яркое выраженное символическое начало, став эмблемой Всероссийских музыкальных фестивалей, посвященных творчеству крупнейшего композитора современности³.

Литература

- Аввакум, протопоп. (2001). *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения*. М.
- Анненский Л. А. (1993). *Сотворение легенд*. Вступительная статья //Н.С.Лесков. Собрание сочинений. Т.5. М.: АО Экран. С. 5–108.
- Ковалев А. Б. (2018). *Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX — начало XXI веков)*: Монография. Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка».
- Комарницкая О. В. (2011). *Русская опера второй половины XX- начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки*. М.: ПКЦ «Альтекс».
- Лесков Н. С. (1993). Собрание сочинений: В 6 т. / Изд. подгот. Л. Аннинским. М.: Экран. Т. 5: *Повести и рассказы*.
- Синельникова О. В. (2007). «Запечатленный ангел» Н. Лескова и Р. Щедрина: в поисках духовной истины //Музыкальная академия. № 1. С. 102–109.
- Холопова В. Н. (2022). *Путь по центру. Композитор Родион Щедрин*. Изд. 2-е испр. и доп.. М.: Композитор.
- Шмеман А., прот. (2002). *Великий пост*. М.: Храм святой мученицы Татианы при МГУ.

РЕЗИМЕ

ЗАПЕЧАЉЕНИ АНЂЕО Р. К. ШЧЕДРИНА И Н. С. ЛЕСКОВА: ЛИТУРГИЈСКЕ ПАРАЛЕЛЕ

Чланак је посвећен жанровској оригиналности литургије Р. К. Щедрина *Запечаћени анђео*. Упркос недостатку обреда Божанске Литургије, у основи музичко-умјетничког концепта овог дјела је литургијска идеја, наговјештена композитору дубоким смислом истоимене приче Н. С. Лескова. У Шчедриновом дјелу, уз примјену црквенословенских богослужбених текстова, углавном везаних за период Великог поста, налазе се и цитати, као и подсећања на одређене мотиве приче. Као резултат анализе Шчедриновог дјела, долази се до закључка да је након читања књижевног дјела постигнута жанровска трансформација традиционалног жанра Божанствене Литургије у хорски

³ Всероссийский музыкальный фестиваль «Запечатленный ангел» 2017, 2022 гг.

циклус, што је допринијело стварању „музичког платна“ великих размјера у коме су мотиви православног богослужења спојени са религиозним и моралним аспектом Лесковљевог наратива.

Кључне ријечи: литургијска идеја, хорски циклус, алузија, појање, Н. С. Лесков, Р. К. Щедрин.

SUMMARY

"THE SEALED ANGEL" BY R. K. SHCHEDRIN AND N. S. LESKOV: LITURGICAL PARALLELS

Andrey B.-Kovalev

The article is devoted to the genre originality of the Russian liturgy of R. K. Shchedrin "The Imprinted Angel". Despite the absence of the Divine Liturgy, the musical and artistic concept of this work is based on the liturgical idea suggested to the composer by the deep meaning of the novel of the same name by N. S. Leskov. In the work of Shchedrin, along with the use of Church Slavonic liturgical texts, mainly related to the period of Great Lent, there are quotations, as well as allusions to certain motives of the story. As a result of the analysis of Shchedrin's work, the author comes to the conclusion that the genre transformation of the traditional genre of the Divine Liturgy into a choral cycle after reading a literary work contributed to the creation of a large-scale musical canvas in which the motives of Orthodox worship are combined with the religious and moral aspect of N.S. Leskov's narrative.

Key words: liturgical idea, choral cycle, allusion, znamenny chant, N. S. Leskov, R. K. Shchedrin.

ИЗВОРНИ НАПЕВ КАО ИНСПИРАЦИЈА У СТВАРАЊУ СЕДМЕ И АНАЛИЗА РУКОВЕТИ ПЈЕСМЕ ЈАЊЕ ЧИЧАК ВОЈИНА КОМАДИНЕ

Стефан Којић, МА

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

E-mail: stefan.kojic@mak.ues.rs.ba

УДК: 781:78.071.1 Комадина, В.

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Војин Комадина (1993–1997) је један од истакнутијих композитора на простору бивше Југославије у другој половини XX века, између осталих и у области хорске музике. Написао је седам руковети, од којих последње две припадају циклусу стваралаштва након завршених студија музике где се налази и последња, седма руковет. Упориште за стварање седме руковети „Пјесме Јање Чичак“, Комадина је пронашао у народним напевима, а те песме је сакупио и записао Цвјетко Рихтман од народног певача са Купреса Јање Чичак. Циљ рада јесте сагледавање обраде фолкорне грађе кроз анализу хармонског језика и анализе облика.

Кључне речи: Војин Комадина, Пјесме Јање Чичак, фолклорна грађа.

Војин Комадина истиче се као један од најзначајнијих композитора у другој половини XX века оставивши дубок траг у музичком свету бивше Југославије. Његово стваралаштво је обележено снажном везом са народним фолклором, што је и било његово основно исходиште из које је црпео инспирацију. Комадина је креирао бројна музичка дела која су обогатила музичку културу региона, пре свега на подручју Босне и Херцеговине, где је провео већи део свог живота.

Његов стил обележен је хармонијом и мелодијама модерне тенденције са традиционалним елементима народне музике. Комадина је био мајстор у преносу духа и емоција кроз своје композиције, чиме је оставио неизбрисив утицај на музичку сцену Југославије. Његова музика и данас остаје тражена и слушана, потврђујући његово место међу најзначајнијим композиторима региона.

Комадина је за живота написао седам композиција које припадају хорској музици и које теоретичари који су се бавили његовим делима називају руковети¹:

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);

¹ Првих пет носе назив „руковет“ у наслову композиције, док последње две не носе.

Период након студија:

6. „Подкозарје“ (1964) и;
7. „Пјесме Јање Чичак“ (1972).

У стваралачком периоду од преко четири деценије, Војин Комадина (1933–1997) је оставио импозантан композиторски опус. По обиму и квалитету хорска музика чини његов значајан дио. Овим жанром композитор се бавио од почетних стваралачких корака, па, више – мање интезивно, до пред крај стваралачког периода, због чега се кроз осврт на композиције овог дијела опуса може донекле пратити и динамичан процес развоја самог аутора. Тај развој је цијелим током одређен са једне стране индивидуалним односом према традиционалним, а са друге стране, савременим елементима жанра. (Церовић, 2015: 57)

Првих пет руковети припадају периоду док је још био студент – као резултат, (врло вероватно) услед увођења руковетних форми у наставни план на академским студијама одсека композиције, а последње две представљају написао је након завршених студија.

Пјесме Јање Чичак – Седма Руковет

Руковет је написао 1972. године изабравши шест изворних напева из рада Цвјетка Рихтмана (Рихтман, 1951: 33–63), који је записао ове напеве од народне певачице Јање Чичак из села Горњег Оцака са Купреса:

- | | |
|------------------|-------------------------------|
| I песма | „Од мора, ето сватова“; |
| II песма | „Брала сам лозу, лозу“; |
| III песма | „Ој, дивојко, душо моја“; |
| IV песма | „Моја мама ћилим тка“; |
| V песма | „Дође вриме да се растајемо“; |
| VI песма | „Ожени се Иво момче“. |

Песме у руковети изабране су са истог фолклорног подручја, различитог су карактера. Како је и сам Рихтман записао, од шаливих до свадбарских, а оно што их увезује јесте тематика – љубавног садржаја. Уколико сагледамо тематику песама, Комадина је изабрао и увезао напеве у којима се, из различитих углова говори о венчању, тачније припреми венчања.

Комадина, у делима у којима за полазиште користи изворни напев мења изворни напев у руковети, али тим изменама обично не одступа значајно од оригинала. Ради лакшег сналажења и уочавања да ли постоји разлика између изворног напева и напева који је пренесен у руковет, успоставићемо следећу класификацију:

1. Приступ и обрада фолклорне грађе напева;
2. Музички облик;
3. Мелодијске измене напева;

4. Хорски састави;
5. Тонални центри и;
6. Текстуалне измене текста.

Начин на који се може приступити обради фолклорне грађе, не ослањајући се на неку од ранијих класификација већ полазећи од властитога искуства, Владо Милошевић објаснио је у једној од својих студија (Милошевић, 1975: 131–137). У књизи *Владо Милошевић композитор* коју је написао Иван Чавловић (2001, 31), уз мале измене пише: „фолклор се у дјелима Владе Милошевића јавља на следеће начине:

1. *Хармонизација:*
 - једноставна;
 - сложена.
2. *Стилизација:*
 - фолклорни напјев с инструменталном пратњом која стилизира (асоцира) фолклорне инструменте;
 - оригинална мелодија с асоцијацијом на фолклор.
3. *Обрада:*
 - нагласак на техници обраде а мање на промјени фолклорног напјева;
 - непрецизна фолклорна мотивика с елементима оригиналног у појединостима или цјелини.
4. *Оригинално дјело са:*
 - цитатом фолклорног напјева (ријетко фолклорног пјесничког предлошка);
 - неким фолклорним изражајно/стилским елементом („дјела у духу фолклора“).

Наведена класификација биће полазиште упоредне анализе изворног напева и напева пренесеног у руковет. Најчешћи, а уједно и најједноставнији начин обраде фолклорне грађе којем композитори приступају је хармонизација. Хармонизација се даље дели на једноставну и сложу хармонизацију.

Оно што је кључна разлика између наведених хармонизација јесте структура акорда. Уз једноставнију хармонизацију вежу се акорди терцне структуре, док се уз сложенији тип хармонизације вежу акорди секундне, квартне или квинтне структуре. Остали сегменти који указују на једноставнији тип хармонизације јесу верно поштовање акордског фонда изабраног тоналног центра, тонови који не припадају одређеном акорду не утичу на саму структуру акорда, а каденце садрже тонове који одређују род завршног акорда и функционално су одређене.

Све супротно од набројаног се везује уз сложенији тип хармонизације: везе између акорада су слободније, ванакордски тонови су учестали и имају утицај на структуру акодра, а у каденцама постоје акорди без тона помоћу којег се може одредити род акорда.

Уколико изворни напев у руковети садржи измене, те измене су измене у мелодији, тексту, ритму или облику. Измене, такође, могу обухватити и више од појединачних измена.

Хармонизација, као приступ обради фолклорне грађе засупљена је у свакој од шест песама ове руковети.

Анализа облика

I ПЕСМА – *Од мора* (Moderato) састоји се из пет строфа распоређених у пет одсека: **a** (1–5), **a1** (5–10), **a2** (10–14), **a3** (14–19) и **a4** (19–27). Песма је написана у такту 4/4.

Свака од строфа излаже се у другом гласу, а са променом одсека, мења се и строфа, изузев последњег одсека (**a4**). Почетак руковети почиње унисоно двогласно. Сопрану је поверено прво излагање изворног напева који је у руковет пренесен без измена у мелодији и у тексту изузев измењеног трајања последње ноте (т. 5). Наредно, друго излагање изворног напева, уланчано је увезано са претхондним и поверено је вишем мушком гласу, такође без измена у мелодији и тексту. Изворни напев са текстом треће строфе поверен је алтовима, такође уланчано увезиван, док тенор и сопран имају улогу хармонске допуне и пратње.

Поступно се долази до потпуног мешовитог хорског састава. Са новим одсеком 'прикључују' се и басови, али у овом случају басовима није поверен изворни напев, већ поново сопранима.

Наредно и последње излагање напева садржи одређене измене. Почетак овог одсека садржи увод у трајању од три такта који припремају последње излагање изворног напева.

Пример 1

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, прва песма *Од мора* (т. 19–22)

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and guitar. The score is divided into two systems, measures 19 and 21. The lyrics are 'O - sta mi, o - sta mi.' The Soprano part has a red box around a specific interval in measure 21. The Alto, Tenor, and Bass parts have red circles around specific notes. The guitar part is at the bottom, marked 'G:'.

Почев од басова, након такта размака, 'прикључују' тенори, алтови и сопрани. Занимљивост код овог излагања увода и напева јесу измене. Прво излагање у басу је дословно пренесено (т. 19–20), након чега следе измене у ритму и мелодији. У наредном излагању тенор има имењене ноте (т. 20). Уместо квартног скока, уочљив је квинтни. У такту број 21, излагање главе изворног напева поверено је алтовима – квартни скок, као и са басовима два такта пре.

Комадина је у ова три такта припремао последње излагање напева у првој песми (т. 22) поступним доласком од једногласа до мешовитог хорског састава. Уместо почетног квартног скока уочљив је квинтни. За разлику од претходна три излагања (т. 19–21), ово излагање је у потпуности изложено без измена у ритму. Мелодија напева је измењена након квинтног скока.

Од почетног двогласа, постепено се, преко трогласа долази до четворогласа са сваком променом одсека – **СА**, **САТ**, **САТБ**. Истим принципом се Комадина служи и у последњем одсеку. Излагање напева поверено је свим гласова осим басу, али је 'глава' теме изложена кроз басове (т. 19–21).

Осим промене хорских састава, приликом новог одсека мења се и тонални центар: ин ге-миксолидијски – ин це-миксолидијски – ин ге-миксолидијски – ин це-миксолидијски – Ге-дур.

Током прва четири излагања напева, уочљив је 'ехо' који Комадина потенцира у рефрену („Хаман хаман, ха“ т. 4–5; 9; 13–14; 18–19), као и мелодијски покрет са текстом „Плакала“ (т. 12–13), прво у гласу у којем се излаже, а потом и у гласу који има хармонску улогу.

Пример 2

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, прва песма *Од мора* (т. 4–5)

in g-mixolidijski

Наведени пример присутан је у сваком наредном понављању у даље наведеним тактовима: т. 9; 13–14; 18–19.

Пример 3

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, прва песма *Од мора* (т. 12–13)

in g-mixolidijski

Изворни напев „Од Мора ето сватова“ (Рихтман, 1951: 60) садржи осам строфа, а у руковет пренесено пет. Текст песме записан је под редним бројем 137, а мелодија под редним бројем 64:

1. „Од мора, ето сватова, хаман, хаман, хаман, ха!“²;
2. „И воде липу дивојку, хаман, хаман, хаман, ха!“;
3. „Дивојка мајки плакала, хаман, хаман, хаман, ха!“;
4. „Не дај ме, мајко, далеко, хаман, хаман, хаман, ха!“;
5. „Оста ми цвиће, нејако, хаман, хаман, хаман, ха!“;
6. „Често га, мајко, заливај, хаман, хаман, хаман, ха!“;

² Текст који је **подебљан** је пренесен из изворног напева у руковет.

7. „Изјутра росом с пенцера, хаман, хаман, хаман, ха!“;
8. „Увечер грозним сузама, хаман, хаман, хаман, ха!“.

II ПЕСМА – *Брала сам* (Andantino) састоји је из три строфе распоређене у шест одсека: **a** (28–31), **b** (32–41), **a1** (41–44), **b1** (45–55), **a2** (56–59), **b2** (60–69). Песма је написана у такту 2/4.

Једна строфа се састоји из два одсека. Такт паузе који се налази у изворном напеву, Комадина није пренео у руковет. Прво излагање напева поверено је сопранима и пренесено је руковет без измена. Песма почиње једногласно, а након такта паузе, прикључује и други глас – сопрани други (улога пратње) све до наредног излагања напева.

Наредна, друга строфа, поверена је алтовима дивизи, од којих алтови први излажу изворни напев. Виљиве су измене у мелодији и ритму у одсеку **a1** и **b1** у водећој деоници – алтови први.

Пример 4

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, друга песма *Брала сам* (т. 41–43)

41

S. I

S. II

A. I

A. II

p Bra - la sam li - pu, li - pu vo - li - la sam,

p Bra - la sam li - pu, li - pu, vo - li - la sam,

in g-dorski

Пример 5

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, друга песма *Брала сам* (т. 45–48)

45

S. I

S. II

A. I

A. II

p Sti - po li, Sti - po, du - šo li, du - šo,

p Sti - po li, Sti - po, du - šo li, du - šo,

in d-dorski

Уочљив је прелаз на крају друге и пре почетка треће строфе (т. 54–55) који садржи мотив из одсека **a1** али у другом тоналном центру – ин ге-дорски. Прелаз је поверен по једном гласу из оба женска хорска састава – сопран други и алт први.

Пример 6

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, друга песма *Брала сам* (т. 54–55)

The image shows a musical score for four voices: S. I, S. II, A. I, and A. II. The score is for the piece 'Brala sam' by Vojin Komadina. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the soprano and alto parts. The lyrics are 'Bra - la sam šlji - vu, šlji - vu,'. The tempo/mood is marked 'mf'. The score is labeled '54' and 'in g-dorski'.

Наредна, трећа строфа почиње трогласом, који поступно долази и до четворогласа и до потпуног мешовитог хорског састава. Сопранима је поверено излагање теме у трећој строфи, док остали гласови имају улогу пратње, односно хармонске допуне.

Приликом промена строфе, како је био случај и у првој песми, и у другој, Комадина мења тонални центар: ин ге-дорски – ин де-дорски – ин ге-дорски. Сваком променом одсека, мењају се хорски састави: **C1C2** – **A1A2** – **САТБ**.

Изворни напев „Брала сам“ (Рихтман, 1951: 57) састоји се из три строфе и све три строфе су пренесене у руковет. Текст песме је записан под редним бројем 92, а мелодија под редним бројем 11:

1. „Брала сам лозу, лозу, волила сам душо, Јозу.
Јозо ли, Јозо, душо ли, душо, ја оболи', душо Јозо, за тобом.“
2. „Брала сам липу, липу, волила сам, душо, Стипу.
Стипо ли, Стипо, душо ли, душо, ја оболи', душо Стипо, за тобом.“
3. „Брала сам шљиву, шљиву, волила сам, душо, Иво.
Иво ли, Иво, душо ли, душо, ја оболи', душо Иво, за тобом.“

III ПЕСМА – *Ој дивојко* (Andantino) – састоји се из две строфе које су распоређене у два одсека **a** (70–77) и **a1** (78–88). Песма је написана у такту 2/4.

Прва излагање напева у трећој песми поверен је мушком хорском саставу. Тенор излаже изворни напев, бас има остинантну улогу, а

баритони имају улогу допунског гласа. Други одсек поверен је женском хорском саставу – сопран излаже изворни напев, алт има улогу допунске пратње.

У такту број 82 'придружује' се и мушки хорски састав чиме је мешовити хорски састав поново успостављен у рукавети, а први пут у овој песми. На самом крају, видљиво је спољашње проширење т. 86–88. Још једна потврда почетног мотива овог изворног напева – тенор излаже главу теме, док остали гласви имају улогу остинанте пратње.

Појавом нове строфе, мења се и хорски састав: **ТББ – СА/САТБ.**

Док је у претходним песмама Комадина упоредо са променом одсека мењао хорске саставе и тоналне центре, у овој песми, се по први пут у рукавети не мења тонални центар током читаве песме: Еф-дур.

Изворни напев „Ој, дивојко“ (Рихтман, 1951: 57) састоји се из две строфе и обе строфе су пренесене у рукавет. Текст песме је записан под редним бројем 98, а мелодија под редним бројем 18:

1. **„Ој дивојко, душо моја, ој дивојко душо моја,
Чим миришу њидра твоја, чим миришу њидра твоја.“**
2. **„Чим мирушу да миришу, чим миришу да миришу,
Не веле ти мирисати, ни по њима барбашати.“**

IV ПЕСМА – *Моја мама, he, he* (Sostenuto) – састоји се из два одсека у које су распоређене и две строфе **a** (89–105) и **a1** (105–121). Песма је написана у такту 2/4.

Ову песму Комадина је поверио женском хорском саставу. На почетку ове песме уочавамо троглас који се добија дивизи алтовима, а већ од 91. такта уочавамо и четвороглас – дивизи и сопрана.

Тема изворног напева у првом одсеку поверена је сопранима првим. У другој строфи, изворни напев је такође поверен првим сопранима, само се, у односу на први одсек разликује по почетном четворогласу. Напев у рукавети се од изворног разликује по томе што је Комадина избацио последња два такта.

Хорски састав: **С1С2А / С1С2А1А2.** И у овој песми Комадина не мења тонални центар – Еф-дур. Како је то радио и у првој песми, Комадина и овој користи технику добијања 'еха' понављањем мотива из изворног напева одмах након што је исти 'испеван' у гласу који излаже изворни напев (т. 93–97; 101–105; 109–113; 117–121).

Пример 7

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, четврта песма *Моја мама, ће, ће* (т. 93–97)

Наведени пример присутан је у сваком наредном понављању у даље наведеним тактовима: т. 101–105; 109–113; 117–121.

Изворни напев „Моја мама, ће, ће“ (Рихтман, 1951: 58) састоји се из две строфе и обе строфе су пренесене у руковет. Текст песме је записан под редним бројем 104, а мелодија под редним бројем 48:

1. „Моја мама, ће, ће, ћилим тка, 'оће мене да уда,
Моја мама, ће, ће, ћилим тка, 'оће мене да уда.“
2. „Немој, мама, ћилим ткат', ја се нећу удават',
Немој мама, ћилим ткат', ја се нећу удават'.“

У ПЕСМА – *Дође вриме* (Andante ♩ = 126) – састоји се из три одсека и три строфе **a** (122–127), **b** (128–133) и **a1** (134–140). Песма је написана у такту 7/8.

Први пут у овој руковети Комадина је мешовитом хору дао улогу пратње, а изворни напев у читавој песми поверава солистима. У првом одсеку, соло је поверен сопрану, други алту, а трећи поново сопрану. Пред сваки наступ сола постоји увод који излажу у првом одсеку сопрани и алтови (унис), другом тенори и у трећем поново сопрани и алтови (унис).

Основни тонални центар ове песме је Ес-дур. Промене тоналног центра уолчиве су приликом промене одсека – други одсек Ас-дур, а у трећем следи повратак у Ес-дур. Акорди у пратњи се смењују на Т и Д функцијама, наравно у кластерима, акорди са додатим дисонанцама.

Изворни напев „Дође вриме да се растајемо“ (Рихтман, 1951: 60) састоји се из три строфе и све три су пренесене у руковет. Текст песме је записан под редним бројем 134, а мелодија под редним бројем 53:

1. „Дође вриме да се растајемо.
Жалуј мене, секо моја, и нажалуј се!“
2. „Је л' ти жао што се растајемо?
Плачи мене, секо моја и наплачи се!“

3. „Обзри се, сејо моја, мајка те зове. Забораи ове дворе, идеш у своје.“

VI ПЕСМА – *Ожени се Иво момче* (Allegro) – састоји се из осам строфа **a** (141–148), **a1** (148–156), **a2** (157–164), **a3** (164–172), **a4** (173–180), **a5** (181–189), **a6** (189–196), **a7** (197–206). Песма је написана у такту 2/4.

Излагање изворног напева са текстом прве строфе поверено је мушком хорском саставу. Напев је поверен тенорима, а басови имају улогу пратње. Прва два одсека су уланчано увезани. Изворни напев у другој строфи је поверен женском хорском саставу – сопрани излажу напев, алтови имају улогу пратње.

Комадина је у трећем одсеку писао за мешовити хорски састав, а напев поверио поново сопранима. У четвртном и петом одсеку, Комадина је изменио улогу пратње, понављајући текст:

- „Метну лонац, хо! На колино, хо!“ – у два гласа (С и Б) након што је исти 'испеван' од стране алтова коме је у четвртном одсеку напев и поверен (т. 165–168; 169–172) и;
- „Прогорило, хо!“ – у три гласа (Т, А и С) након излагања у басовима којима је поверен напев у петом одсеку (т. 174–177; 178–180).

Пример 8

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, шеста песма *Ожени се Иво момче* (т. 165–168)

165

S. *Me-tnu lo-nac, ho!*

A. *Me-tnu lo-nac na ko-li-no, hm, hm, a, a.*

T. *Me-tnu lo-nac, hm, hm, a, a.*

B. *Na ko-li-no, ho!*

B:

Наведени пример присутан је у наредном понављању т. 169–172.

Пример 9

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, шеста песма *Ожени се Иво момче* (т. 174–177)

Наведени пример присутан је у наредном понављању т. 178–180.

Наредно, шесто излагање напева поверено је сопранима, док је овај одсек, а5 поново поверен женском хорском саставу. Претпоследњи, седми одсек Комадина пише за мешовити хорски састав, мешајући све што је у претходним одсецима урадио: тенорима је поверен изворни напев, басови имају улогу пратње како је то био случај и у првом одсеку, а сопрани и алтови понављају текст: „Викале га, хо! Три пунице, хо!“ (т. 189–192), односно само „Викале га, хо!“ сопрани (т. 194–195) као што је то био случај у четвртном и петом одсеку.

Пример 10

Војин Комадина, *Пјесме Јање Чичак*, шеста песма *Ожени се Иво момче* (т. 189–192)

Наведени пример присутан је у наредном понављању т. 194–195.

Последње, осмо излагање напева у овој песми, поново је поверено сопранима, а овај одсек садржи спољашње проширење.

Изворни напев „Ожени се Иво момче“ (Рихтман, 1951: 62) састоји се из десет строфа, а Комадина је у руковет пренео осам. Текст песме је записан под редним бројем 153, а мелодија под редним бројем 66:

1. **„Ожени се Иво момче, хм, хм, а, а,
ожени се Иво момче, ој, хо-хо, хој!“**
2. **„Пође Иво у пунице, хм, хм, а, а,
пође Иво у пунице, ој, хо-хо, хој!“**
3. **„И дош'о је у пунице, хм, хм, а, а,
и дош'о је у пунице, ој, хо-хо, хој!“**
4. **„Дадоше му столац систи, хм, хм, а, а,
дадоше му столац систи, ој, хо-хо, хој!“**
5. **„Дадоше му лонац стругат', хм, хм, а, а,
дадоше му лонац струга', ој, хо-хо, хој!“**
6. **„Метну лонац на колино, хм, хм, а, а,
метну лонац на колино, ој, хо-хо, хој!“**
7. **„И колино прогорило, хм, хм, а, а,
и колино прогорило, ој, хо-хо, хој!“**
8. **„Бижи Иво повиш' куће, хм, хм, а, а,
бижи Иво повиш' куће, ој, хо-хо, хој!“**
9. **„Викале га три пунице, хм, хм, а, а,
викале га три пунице, ој, хо-хо, хој!“**
10. **„Врат' се, зете, пасје дите, хм, хм, а, а,
врат' се, зете, пасје дите, ој, хо-хо, хој!“**

Табеларни приказ

ПЕСМА	ФОРМА/ ОБЛИК	ТОНАЛИТЕТ	МЕРА ТАКТА	ИЗВОЂАЧКИ САСТАВ	ФАКТУРА
I песма - „Од мора“	а (1–5) а1 (5–10) а2 (10–14) а3 (14–19) а4 (19–27)	микс. ин це-микс. ин ге-микс. ин це-микс. Ге-дур	4/4	Женски хорски састав; С, А и Г; С, А и Г; Мешовити хорски састав; Мешовити хорски састав.	Хомофонија.
II песма – „Брала сам“	а (28–31) б (32–41) а1 (41–44) б1 (45–55) а2 (56–59) б2 (60–69)	ин ге-дор. ин ге-дор. ин де-дор. ин де-дор. ин ге-дор. ин ге-дор.	2/4	С1 и С2; С1 и С2; А1 и А2; А1 и А2; С2 и А1; С, А и Г; Мешовити хорски састав.	Хомофонија.
III песма – „Ој дивојко“	а (70–77) а1 (78–88)	Еф-дур Еф-дур	2/4	Т, Б1 и Б2; С и А; Мешовити хорски састав.	Хомофонија.
IV песма – „Моја мама, ће, ће“	а (89–105) а1 (105–121)	Еф-дур Еф-дур	2/4	Женски хорски састав (дивизи); Женски хорски састав (дивизи).	Хомофонија.
V песма – „Дође вриме“	а (122–127) б (128–133) а1 (134–140)	Ес-дур Ас-дур Ес-дур	7/8	Сопран соло и мешовити хорски с. Алт соло и мешовити хорски с. Сопран соло и мешовити хорски с.	Хомофонија.
VI песма – „Ожени се Иво момче“	а (141–148) а1 (148–156) а2 (157–164) а3 (164–172) а4 (173–180) а5 (181–189) а6 (189–196) а7 (197–206)	Еф-дур Еф-дур Еф-дур Бе-дур Бе-дур Еф-дур Еф-дур Еф-дур	2/4	Т и Б; мешовити хорски састав; С и А (А2); мешовити хорски састав; Мешовити хорски састав; А и Т уз С и Б; Буз Т, А и С; С и А (А2), мешовити хорски састав; Т и Буз С и А; Мешовити хорски састав.	Хомофонија.

У овом хорском делу, Комадина није учестало мењао изворни напев који је преносио у руковет. Остао је доследан и у поштовању тоналних

центара у којима су записани изворни напеви. Једину измену коју је у овом погледу направио јесте пета песма *Дође време*.

Тонални центар у изворном напеву је ин ге, док је Комадина направио измену у руковети. Задржао је тонове из изворног напева, додао једну снизаницу, тако да сада тонови више не припадају ин ге, него у Ес дуру. Тона ес, односно тона е нема у напеву, тако да што се тиче самог изворног напева, није направио промену.

Комадина се служио техником понављања одређеног мотива у гласу којем није поверен изворни напев одмах након излагања тог мотива у гласу којем је поверен изворни напев – прва, четврта и шеста песма.

Контрасте у руковети Комадина постиже променама у динамици сазвучја, тоналним центрима, као и у темпу изузев друге и треће песме: **Moderato – Andantino – Andantino – Sostenuto – Andante – Allegro**. Осим наведених контраста, најочљивији су контрасти које прави променама хорских састава приликом сваке промене одсека:

- 'Супротстављање' женског и мушког хорског састава у два одсека, док по правилу, трећи одсек (уколико постоји) поверен је мешовитом хорском саставу;
- Поступно грађење од почетног једногласа или двогласа до крајњег четвогласа и то правилном реперкусијом гласова С – А – Т – Б и обрнуто Б – Т – А – С;
- Једина песма у којој нема горе наведена два примера јесте претпоследња, пета песма у којој Комадина контрасте постиже 'пребацавањем' соло одсека из вишег у нижи женски глас приликом промене одсека уз непрекидну пратњу мешовитог хорског састава.

Дослован мелодијски цитат учача се у свакој од шест песама у руковети. Фолклорна грађа обрађена је путем хармонизације, али сложенијег облика. О хармонском језику у руковети је већ писано: Хармонски језик у овој композицији се заснива на принципима модалности. У оквирима модално–тоналне хармоније евидентно је присуство различитих сазвучја, условљено различитим видовима фактуре и, уопште, концепције хорског става. Интервалска структура линеарног мелодијског хода фолклорног цитата је у великој мјери утицала на акордску структуру, у којој су, иако је градивни интервал вишегласја терца, уочени и акорди са додатим дисонанцама, квартно–квинтни и секундни акорди. (Церовић, 2015: 63)

Коришћена литература

Којић, Стефан. (2020). *Уметничка транспозиција босанскохерцеговачког фолклора у руковетним формама Стевана Стојановића Мокрањца – Песме из Босне (XIV руковет), Владе Милошевића – Пјесме са Змијања и Војина Комадине – Подкозарје*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. Мастер рад.

- Милошевић, Владо (1975). Музички фолклор у креативном проседеу композитора. *Радови*, LVI, Сарајево: АНУ БиХ, 131–137.
- Радоњић, Ивана (2012). *Карактеристике музичког језика у хорском опусу Војина Комадине*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. Магистарски рад.
- Рихтман, Цвјетко (1951). Чичак Јања – народни пјевач с Купреса. *Билтен Института за проучавање фолклора (Сарајево)*, вол. 1, 33–63.
- 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

THE ORIGINAL CHANT AS INSPIRATION FOR THE CREATION OF THE SEVENTH GARLAND AND THE ANALYSIS OF THE “SONGS OF JANJA ČIČAK” OF VOJIN KOMADINA

Stefan Kojic, MA

Vojin Komadina (1993 – 1997) is one of the most prominent composers in the territory of former Yugoslavia in the second half of the 20th century, in the field of choral music among others. He wrote seven garlands; the last two of those were a part of the creative cycle after completing the education in music, to which the last, the seventh, garland belongs. Komadina found the basis for the creation of his seventh garland, *The Songs of Janja Čičak*, in folk chants — and those songs were collected and written down by Cvjetko Rihtman from the folk singer from Kupres, Janja Čičak. The objective of this paper is to interpret the arrangement of the folklore material through the analyses of harmonic language and musical form.

Key words: Vojin Komadina, Songs of Janja Čičak, folklore material.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

ТЕМПО У ПРИМЈЕРИМА У ПРИРУЧНИЧКОЈ ЛИТЕРАТУРИ ЗА СОЛФЕЂО У БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКИМ ОСНОВНИМ МУЗИЧКИМ ШКОЛАМА

мр Душан Ерак

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

УДК: 784.9:371.3

Оригиналан научни чланак

Сажетак: Аналитички приказ предложених методичких поступака у наставним плановима и програмима, као и у приручницима који се примјењују у настави солфеђа у босанскохерцеговачким музичким школама, указују на начине рада у одређивању и поставци различитих врста темпа. Анализа разноврсне музичке грађе која је заступљена у приручницима солфеђа у босанскохерцеговачким музичким школама - инструктивних примјера, примјера из умјетничке литературе, дјечијих пјесама, примјера заснованих на традиционалним основама – односно мелодијских и ритмичких примјера, указује на примјену различитих темпа у зависности од ритмичке врсте и карактера тих примјера. Аналитичко-синтетичким приказом су обухваћени облици рада на одређивању темпа у раду у областима мелодике, ритма и диктата – ритмичког, мелодијско-ритмичког, као и диктата који се примјењују у припремним облицима рада на диктату – опажања тонова и групе тонова, препознавања мотива, аутодиктата, кратких форми усменог диктата.

Кључне ријечи: Методика музичке писмености, темпо, солфеђо, ритам, приручници, наставни програми.

Дефиниције и објашњења темпа у приручничкој литератури солфеђа и теорије музике

Појам музичког темпа је у стручној литератури углавном дефинисан у приручницима теорије музике. Према Марку Тајчевићу (1900–1984), музичка композиција, односно метрички и ритмички ток тонова, добија стварни и коначни облик у оквиру темпа, брзине којом слиједе временске јединице бројања, односно у музичком току слиједе дијелови такта један за другим. У општем обиљежавању брзине протицања музичког тока, примјењују се изрази и скраћенице из италијанског језика (Тајчевић, 1988: 167), којима се описно одређује карактер композиција (видјети табелу 1).

Лагани темпо	<i>Largo</i> <i>Larghetto</i> <i>Lento</i> <i>Adagio</i> <i>Grave</i> <i>Sostenuto</i>	Широко*** доста широко (мање него <i>Largo</i>)* споро*** лагано*** и озбиљно* тешко* затежуши*
Умјерени темпо	<i>Andante</i> <i>Andantino</i> <i>Moderato</i> <i>Allegretto</i>	умерено лагано*, ходом** мало брже него <i>Andante</i> * умјерено*** доста октретно*
Брзи темпо	<i>Allegro</i> <i>Vivace</i> <i>Presto</i>	брзо (брже него <i>Allegretto</i>)*, весело** живо*** журно, хитро*, Брзо**
*(Тајчевић, 1988: 167); **(Деспић, 1997: 197) *** (Тајчевић, 1988: 167) и (Деспић, 1997: 197)		

Табела 1: Степени брзине музичког тока према Марку Тајчевићу и Дејану Деспићу

Много су бројнији изрази на италијанском језику који се односе само на карактер композиције, најчешће се додају уз основну назнаку темпа.¹

Нијансе бржег или споријег темпа су одређене италијанским додацима за деминутив, *ino* или *etto*, који умањују значење основног израза темпа, на примјер *Largetto* – мање широко него *Largo*, а суперлатив (*-issimo*) упућује на највећу могућу мјеру (*Prestissimo* – најбрже што је могуће). Одређене италијанске ријечи појачавају или умањују значење основног израза темпа (*molto* – много, *assai* – веома, *ma non tanto* – али не толико). Умањивање значења темпа се изражава такође додацима (*poco*, *un poco* – мало, по мало; *quasi* – ријеђе), као и поређење са претходним темпом (више, мање – *piu*, *meno*). (Деспић, 1997: 198)

У објашњењу дефиниције темпа, Дејан Деспић (1930) опширније описује: стварно трајање мјерне јединице се приказује величинама јединица општег времена, секундама и минутима, у чију сврху се примјењује *Мелцелов метроном*² (конструисан 1816. године) у обиљежавању метрономске, временски апсолутне вриједности изабарне јединице музичког времена (Деспић, 1997: 26). Апсолутно временско трајање, метрономска ознака темпа на механичком метроному је изражена бројчано од 40 до 208 откуцаја (у минути) (Деспић, 1997: 202). Према Зорислави Васиљевић (1932–2009) могуће је опажајно препознати темпо од 50 до 300 откуцаја (доња и горња граница нормалног темпа

¹ На примјер: *agitato*, *appassionato*, *affettuoso*, *alla marcia*, *calmo*, *cantabile*, *con brio*, *con fuoco*, *con moto*, *doloroso*, *grazioso*, *lamentoso*, *leggiere*, *maestoso*, *risoluto*, *scherzando*, *tranquillo* (Деспић, 1997: 200–201)

² Према изумитељу Јохану Непомуку Мелцелу (Johann Nepomuk Mälzel, 1772–1838)

изоритма), што је, према теоријском објашњењу, условљено *брзином слогова у говору*³ (Vasiljević, 1999: 106–107, 91).

Према Риману (Hugo Riemman, 1849–1919) усљед динамичких нијансирања, необиљжене промјене темпа се називају агогиком (Riemman, 1922: 10) (Тајчевић, 1988: 168). Одступања од строгог темпа чине интерпретацију музике изражајнијом. У ту сврху се примјењују ознаке за успоравање (*ritenuto* – отежући, *ritardando* – заостајући, *allargando* – ширећи, *rallentando* – успоравајући) и убрзавање темпа (*accelerando* – убрзавајући, *stringendo* – стежући, *stretto* – тјесно, узано), код одсуства метричке подјеле примјена више слободе у интерпретацији, без стабилног темпа (*senza tempo*), као и ознака за произвољно извођење (*a piacere*). Један од посебних видова агогике је *темпо рубато* (*tempo rubato* – поткрадати) који подразумјева слободније извођење музичког дјела према тачном, равномјерном одбројавању временских јединица, начин на који се не мијења темпо, већ су заступљена мања ритмичка колебања. (Деспих, 1997: 199–200)

У савременој методичкој и приручној музичко-педагошкој литератури намјењеној музичком описмењавању, односно настави солфеђа, повезана су практична и теоријска сазнања о дефиницији, објашњењу и начину одређивања темпа музичког тока. На почетку музичке композиције или инструктивних мелодијско-ритмичких или ритмичких примјера пише ознака за темпо, што представља *брзину протицања музичког садржаја, од које зависи карактер композиције која се изводи* (Васиљевић, Дробни, 2001: 62) (Vasiljević, 1995: 132). Према Зорислави Васиљевић, Риманова дефиниција темпа⁴ је непотпуна, јер из тога проистиче да два музичка става имају исти темпо када њихове нотне вриједности имају једнака трајања, а у музичкој литератури се често исте брзине примјењују за сасвим различита темпа, у којима у једном долази до сажимања, а у другом до дјелења ритмичких јединица. Према назначавању метрономске ознаке ритмичке јединице, као и њеног описног обиљежавања темпа италијанским изразом, темпо се не мијења, али је ипак знатно измјењен када се слуша дио музичке мисли у којој долази до веће подјеле ритмичке јединице унутар музичког тока. У литератури за солфеђо, бројни су инструктивни примјери који имају идентичну метрономску ознаку, а различите описне ознаке темпа⁵ (видјети табелу 2) (Vasiljević, 1999: 76–78).

³ Темпо говора је у основи регулатор ритмичких кретања, која могу да се убрзавају или успоравају. Брзина слогова у говору, *хронос протоса* (♩) износи највише 300 удара у минути (♩ = 300), при чему је дводјел 150 (♩ = 150), а тродјел 100 удара у минути. (Vasiljević, 1999: 91)

⁴ Темпо је мјера за вријеме, одредба која за сваки поједини случај одређује апсолутно трајање вриједности. (Riemman, 1922)

⁵ Такође, многобројни су и примјери из умјетничке литературе са идентичним или сличним разликама у обиљежавању метрономске и описне ознаке темпа. (видјети у: Vasiljević, 1999: 112–113)

J = 76	Број свеске	Број примјера	Такт/мјера
<i>Largo</i>	7 ^b	33	2/4
<i>Adagio</i>	4 ⁰	30	3/4
<i>Andante</i>	3 ^b	28	4/4
	3 ^h	15, 18	4/4
	3 ^f	15, 28	4/4
	2 ^b	49	4/4
<i>Andante moderato</i>	2 ^b	49	4/4
<i>Andantino</i>	8 ^a	3	3/4
<i>Moderato</i>	3 ^b	21	4/4
<i>Allegro moderato</i>	2 ^c	18	2/4
<i>Poco Allegretto</i>	2 ^a	79	2/4....итд

Табела 2. Инструктивни примјери
из француске литературе за солфеђо:
A. Lavignac: *Solfège des solfeges* (Vasiljević, 1999: 78)

Према дефиницији темпа⁶ Драгутина Гостушког (1923–1998), перципирање темпа музичке композиције зависи од композитора, интерпретатора и слушаоца музичког дјела, при чему се остварује извјесно емоционално дејство на слушаоце. Естетске особине музичког дјела, његово изражајно-психолошко дејство, се заснива на примјени одређеног темпа (Vasiljević, 1999: 80).

Према Зорислави Васиљевић, дефинисање „нормалног темпа“ музичког тока није идентично за метаритам и изоритам, као ни за изоритмичке дводјелне и тродјелне врсте. У примјерима метаритма могуће је ићи до троструко краћих трајања (2,5 пута), а према успоравању изоритмова шестог дјела полазне брзине са 50 удара у минути (видјети табелу 3). Кретања ритмичких јединица, подјеле јединице бројања, у примјерима метаритма су изнад говорних брзина, а изоритмичких испод, те се границе средњих брзина такође разликују (Vasiljević, 1999: 106–107)⁷.

⁶ Темпо је регулатор времена потребног да се изнесе извјесна музичка садржина, којом се постигне одређено естетско дејство (Vasiljević, 2006: 178). Он је дат трајањем ритмичких јединица, односно брзином њиховог дјеловања (Vasiljević, 1999: 83).

⁷ Детаљнији приказ односа *хронос протоса*, темпа говора, убрзавања и успоравања и промјене темпа изоритма и метаритма погледати детаљније у Vasiljević, 1999: 108.

Убрзавања	x 3 * = 900 x 2 * = 600	<i>Хронос протос</i> <i>Хронос протос</i>
Темпо говора	1 ♪ = 300 :2 ♪ = 150 :3 ♪ = 100	(♪ = 150, горња граница норманог темпа изоритма) (♪. = 100)
Успоравања	:4 ♪ = 75 :5 ♪ = 60 :6 ♪ = 50	(доња граница нормалног темпа изоритма)
*шеснаестина		

Табела 3

Табела скала брзина (Vasiljević, 1999: 106)

Изједначавањем јединице удара дводјела и тродјела (и обратно), у музичком току ($\downarrow = \downarrow$ – у $2/4 \downarrow = 60$, $\downarrow = 120$; у $6/8 \downarrow = 60$ $\downarrow = 180$), добија се звучно спорији или бржи проток ритмичких јединица, односно основне подјеле дводјела или тродјела.

Значај темпа може бити сагледан у поставци тродјелних ритмова. У методичкој поставци шестоосминског такта (Правилник, 1977), битно је у умјереном или брзом темпу при двопотезном тактирању одбројавати тродјел (пр-ва-и, дру-га-и), за разлику од германских методичких поставки ове мјере тактирањем на шест, одбројавањем сваке осмине као јединице (Vasiljević, 2006: 218) или тактирањем два троосминска такта.

Приликом тактирања метаритма, темпо се може одређивати на основу метрономске ознаке ритмичке јединице, помоћу које се групишу јединице удара дводјела и тродјела. Бројчана вриједност ритмичке јединице одређује и брзину протицања неравномјерних удара дводјела и тродјела⁸.

Основна карактеристика петосложног изоритма (петочетвртински такт) је тактирање и одбројавање свих јединица удара у спором или умјереном темпу, док је у двосложном метаритму (петоосминском такту) одбројавање неравномјерних удара дводјела и тродјела у брзим и умјерено брзим темпима. (Vasiljević, 2006: 240)

Аналитички приказ темпа мелодијско-ритмичких и ритмичких примјера у литератури за солфеђо у босанскохерцеговачким основним музичким школама

А) Федерација Босне и Херцеговине

Према Наставном плану и програму у Федерацији Босне и Херцеговине, на часовима теорије музике се уче све ознаке темпа, (Nastavni plan i

⁸ На примјер, ознака ♪=300 сугерише брз темпо ($\downarrow = 150$, $\downarrow = 100$), а ознака ♪ = 120 – споро протицање дводјела и тродјела ($\downarrow = 60$, $\downarrow = 40$).

program, 2016: 74) а на часовима солфеђа (за балетски смјер), приликом слушања музике, првенствено плесног карактера, неопходно је учавати разлике брзог, спорог и умјереног темпа, постепене и нагле промјене темпа, приближно одређивање основног темпа и препознавања композиције плесног карактера различитих стилских периода. (Nastavni plan i program, 2016: 102) У претходне двије деценије, у појединим школама Федерације Босне и Херцеговине, настава солфеђа се одвија по узору на наставне планове и програме из Хрватске и примјењују се уџбеници Ивана Голчића (1944) (Golčić, 1993a; Golčić, 1993b; Golčić, 1993c; Golčić, 1993d; Golčić, 1994a; Golčić, 1994b; Golčić, 1997) (Kazić, 2013: 93), а препоручена је примјена приручника *Седам нота, сто дивота* Ели Башић (Elly Vašić, 1908–1998) (Vašić, 1965) и приручника за наставу солфеђа Боривоја Поповића. (Nastavni plan i program, 2016: 68)

Занимљив податак је да у приручнику Ели Башић (Vašić, 1965), који је више од пет деценија у примјени у појединим босанскохерцеговачким основним музичким школама⁹, нема описних ознака за темпо. На основу методичких упутстава о начину поставке тонова и јединице бројања, примјене бројалица и корачања (Ferović, 1991: 29, 44), може се закључити да се у практичној настави примјењивао умјерени темпо и спорији темпо.

Иако у последњим странама приручника Ивана Голчића (Golčić, 1993a: 85; Golčić, 1993b: 98; Golčić, 1993c: 99; Golčić, 1993d: 123–124; Golčić, 1994a: 118–119; Golčić, 1994b: 109–110), постоји теоријско објашњење описних ознака темпа, они су присутни углавном у примјерима из умјетничке литературе, који се обично налазе на крају сваког поглавља у поставци елемената мелодике. У приручнику за први разред, постоје описне ознаке карактера тек у понеком инструктивно примјеру, што може сугерисати одређени темпо (на примјер Golčić, 1993a: 31, 34, 46, 47), а у примјерима у осталим приручницима је честа описна примјена карактера и темпа и у инструктивним мелодијским примјерима. Ни у једном од приручника Ивана Голчића не постоје метромомске ознаке темпа.

Интересантан је податак да у приручницима солфеђа Боривоја Поповића (1918–1994) (Popović, 1990a), (Popović, 1991), (Popović, 1985), (Popović, 1989), (Popović, 1990b) (Popović, 1988)¹⁰ који су већ преко четири деценије у примјени у настави солфеђа у босанскохерцеговачким основним музичким школама, не придаје се значај темпу, већ се према могућностима ученика изводе вјежбе уз обавезну примјену метронома. У прилог овом методичком упутству, темпо, брзина кретања музичког тока, утиче на општи карактер композиције и представља важан елемент

⁹ Примјењиван је и у босанскохерцеговачким основним школама, од 1958. до 1972. године. (Ferović, 1991: 126)

¹⁰ „Oznake za tempo su namerno izostavljene da bi učenici prema svojim mogućnostima ali ujednačeno i precizno izvodili ove vježbe. U tu svrhu korišćenje metronoma na času solfeđa je neophodno.“

у интерпретацији, због чега се понекад метрономска вриједност одређује приближним метрономским ознакама¹¹, на примјер, ♩=88–96 (Деспић, 1997: 26).

У приручнику Боривоја Поповића за први разред (Popović, 1990a), у области мелодике – постепена поставка *основних тонова* по принципима *љествичне интервалске интонације* (Vasiljević, 2006: 70, 31), постепено додавање тонова у љествичном низу, поставка јединице бројања и дводјелне подјеле јединице бројања, као и поставка квинтно сродних дурских љествица, упућују у практичној настави на примјену умјереног и спорог темпа, док је у области ритма, у извођењу мануелном или гласовном репродукцијом ритмичких вјежби на једној линији, због осјећаја пулсације јединице бројања, сврсисходнија примјена умјереног и умјерено брзог темпа (Popović, 1990a: 59–68). Вјежбе „ритмичког читања“, односно *равномјерног читања*, у примјерима разложених акорада и узастопним терцним скоковима, као и у примјерима промјене кључа (Popović, 1990a: 79–81), дјелотворније је вјежбати у споријем темпу. Описне ознаке темпа, а уједно и карактера мелодијских примјера су назначене у задњем поглављу приручника¹², у примјерима из умјетничке литературе (Popović, 1990a: 91–98).

У приручнику за други разред (Popović, 1991), визуелним опажањем примјера за поставку дводјелних мјера са осминком као јединицом бројања може указивати на бржи темпо, због чега је неопходна припремна радња тактирања и одројавања ових мјера у умјереном или спором темпу прије почетка извођења примјера – парлато или пјевањем. Поједини мелодијски примјери, који асоцирају на композиције одређеног стилског периода или умјетничког стваралаштва, имају назначен карактер композиције који сугерише и одређену врсту темпа (Popović, 1991: 44, 46). Примјер за равномјерно читање у шестоосминској мјери (бр. 202) у којем су разложени квинтакорди, (Popović, 1991: 68) може бити примјер намјењен утврђивању ове мјере (чија поставка не постоји у претходном градиву (!)), извођењем у умјереном или спором темпу уз тактирање ове мјере (два потеза) или куцања, односно одбројавања тродјела (♩.).

Такође, у приручнику за трећи разред не постоји објашњење методичке поставке ни начина извођења дводјелне подјеле ритмичке јединице у шестоосминској мјери (шеснаестинки) у мелодијским и ритмичким примјерима (Popović, 1985: 36, 62), чиме се може претпоставити да се примјер изводи тактирањем два троосминска такта

¹¹ У прилог оправданости педагошке примјене описних ознака темпа или изостављања ознака темпа, може бити сагледана у чињеници да због непостојања метронома до почетка почетка XIX вијека није било могуће одређивање тачног, објективног, апсолутно временски одређеног темпа музичке композиције (Деспић, 1997: 26).

¹² Такође, у крајњим поглављима и осталих Поповићевих приручника (Popović, 1991), (Popović, 1985), (Popović, 1989), (Popović, 1990b) (Popović, 1988).

или куцања сваке ритмичке јединице – у спором темпу. Приликом поставке триоле и четвородјелне подјеле у осминском такту (Роровић, 1985) су неопходни припремни облици рада: одговарајуће припремне вјежбе издвојене из примјера, припремно тактирање и одбројавање мјере и извођење примјера у темпу који је прикладан ученицима тог узраста – од спорог до умјерено брзог темпа. Такође, нотна слика примјера у половинском такту може сугестивно утицати на одабир споријег темпа, због чега је неопходан припремни облик рада – тактирање и одбојавање прије извођења мелодијског примјера (Роровић, 1985: 25, 31, 32), односно куцања и одбројавања прије извођења ритмичких примјера на једној линији (Роровић, 1985: 59–60). Приликом гласовне или мануелне репродукције ритмичких примјера са промјеном мјере и јединице бројања, неопходно је одржати уједначен темпо током извођења примјера (Роровић, 1985: 63). Извођење примјера за *равномјерно читање* и *парлато* у којима су заступљени триола, четвородјелна подјела, скокови у мелодици већи од кварте (Роровић, 1985: 68–73), неопходно је унапријед одредити одговарајући темпо у складу са способностима ученика.

Нотна слика примјера у мјери 6/16 у приручнику за четврти разред (примјер број 24 у: Роровић, 1989: 19) са продужењем трајања и дводјелном подјелом ритмичке јединице (тридесетдругине), а без претходних методичких објашњења о начину извођења примјера, указују на неопходност куцања сваке ритмичке јединице у умјереном темпу приликом репродуковања истог. Уколико се у претходном раду примјењивало тактирање, одбројавање тродјела (♩.) у троосминском такту, олакшано је извођење тродјелне тросложне и четворосложне мјере (деветоосмински и дванаестоосмински такт) (Роровић, 1989: 16, 23) тактирањем у умјереном темпу (пјевање) или умјерено брзом темпу (парлато). Мелодијски инструктивни шестоосмински примјери у бас кључу, у којима су заступљене основне фигуре тродјела (примјери број: 47, 61, 87, 101, 114 у Роровић, 1989: 26, 30, 37, 42, 45), прикладни су и у старијим разредима за извођење парлато у брзом темпу и пјевање у умјерено брзом темпу¹³.

У приручницима Боривоја Поповића не постоји објашњење поставке мјешовитих тактова ни начина одређивања темпа удара дводјела и тродјела. У двоветезним мјешовитим ритмовима је математички назначена расподела дводјела и тродјела (Роровић, 1990б: 19), а према начину нотације, поједини примјери у петочетвртинском и честочетвртинском такту би могли да се изводе као петосложни или шестосложни, у зависности од одабраног темпа, односно брзине протицања јединице удара (примјери број 7, 8, 14 у Роровић, 1990б: 18, 19, 21). Темпо тросложних мјешовитих ритмова такође зависи од

¹³ Такође и примјери у приручнику за пети разред (број 5 /виолински кључ/, 95, 174 и 182 /виолински кључ/ 187 у Роровић, 1990б: 18, 46, 66, 68, 69), као и примјери у деветоосминском такту (број 196, Роровић, 1990б: 64).

одређивања брзине протицања неравномјерних удара дводјела и тродјела (примјери број 32, 35, 49, 61, 64, 71, 81, 103, 106, 111, 114 у Роровић, 1990б: 26, 27, 32, 35, 36, 38, 42, 48–51), при чему су за парлато и пјевање прикладнији умјерени, умјерено брзи и брзи темпо. Математичка расподела дводјела и тродјела у тросложним мјешовитим ритмовима у ритмичким примјерима на једној линији (Роровић, 1990б: 78–82) указују и на начин извођења, у умјереном темпу: а) тактирањем и вокалном репродукцијом неутралним слогом, или б) мануелном репродукцијом – куцањем дводјела и тродјела као јединица удара – лијевом руком, а ритмичких фигура – десном руком.

Многи мелодијски инструктивни примјери у тоналитетима са шест и седам предзнака, у приручнику за шести разред (Роровић, 1988) имају назначен карактер, темпо и динамику, у циљу реализације и естетских циљева при репродукцији ових примјера¹⁴. У циљу тачности извођења неправилних ритмичких група, неопходни су припремни облици рада (у приручницима Боривоја Поповића не постоје упутства) у прикладном темпу¹⁵, након чега се ове групе изводе у мелодијским примјерима (Роровић, 1988: 37) парлато и пјевањем и у ритмичким примјерима (Роровић, 1988: 73–74) вокалним репродуковањем неутралним слогом и говореним трајањима и мануелном репродукцијом – куцањем са двије руке.

Б) Република Српска

Према наставном програму за основне музичке школе у Републици Српској¹⁶ (Наставни план и програм за основну музичку школу, 2007)¹⁷, већ од припремног разреда је планирано разликовање основних врста темпа и карактера музичких примјера (Весело, Полетно, Одлучно... Andante, Moderato, Vivo, Allegro...) и сугестија да је бржи темпо добар за

¹⁴ Постоје и примјери са описном и бројчаном ознаком темпа (Роровић, 1988: 36, 109, 110) у циљу ритмички прецизније репродукције примјера, као и примјери у којима се сугерише слободније одступање од темпа (*tempo rubato* у Роровић, 1988: 40), због присуства неправилних ритмичких група (квинтола, секстола, септола).

¹⁵ У савременој настави солфеђа се примјењују говорена трајања (математика, ономатопеја, аклиматизација) (Vasiljević, 2006: 230), најчешће у умјереном темпу.

¹⁶ Одлуком министра просвете и културе у Влади Републике Српске, од 27. августа 2007. године, нови Наставни план и програм за основну музичку школу се примењује од 2007/2008. школске године у основним музичким школама у Републици Српској, а изграђен је за наставу припремног разреда, шестогодишње, четворогодишње и двогодишње школовање и реализује се у два циклуса. (Ерак, 2020: 170)

¹⁷ Наставни програм доступан на сајту Републичког педагошког завода Републике Српске:

<https://www.rpz-rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost#.XxlqL1UzaM8>

уочавање тродјелности као и стапања трију јединица у збир, што представља важну припрему шестоосминске мјере. Од првог разреда је предвиђено равномјерно читање у обиљеженом темпу, ради стицања навика континуираног праћења нотног текста. У наредним разредима (од трећег разреда) је предвиђено равномјерно повећање брзине читања уз одређени темпо и примјена различитих, основних, лакших ритмичких фигура. Од другог разреда, етиде за ритмичко читање садрже елементе мелодике (темпо, карактер, фразирање, акцентовање и др.) који се савладавају техником парлато, а према упутству – не треба да се изводе на начин извођења ритмичких задатака исписаних на једној линији. Од четвртог разреда се примјењује ритмичко читање етида и примјера из литературе са примјеном свих темпа да би се стекла способност да се у различитим темпима изводе примјери за равномјерно и ритмичко читање, као и савладавање примјера из литературе у различитим кључевима. У настави треба да буде заступљен довољан број примјера равномјерног и ритмичког читања у различитим темпима како би се постигла бржа репродукција. У завршном разреду се примјењују примјери супротстављања изоритмичких мјера петочетвртинског, шесточетвртинског и двополовинског такта у умјереном лаганом темпу. У области мелодике, од четвртог разреда, примјењују се примјери у спором и брзом темпу, већих музичких фраза, у циљу утврђивања претходно научених тоналитета. У настави Теорије музике је предвиђено теоријско савладавање свих појмова и ознака темпа, а у области теоријске поставке, обнављања и утврђивања дурских квинтакорада, вербализовање тонова истих у брзом темпу представља основу за утврђивање и познавање секстакорда и квартсекстакорда, као и свих врста квинтакорада. Према поменутом плану и програму, за рад у настави солфеђа у основној музичкој школи су препоручени приручници Зориславе Васиљевић и групе аутора штампаних у Заводу за уџбенике и наставна средства у Српском Сарајеву / Источном Сарајеву (Васиљевић, Александровић и Поповић, 2006) (Васиљевић, Јовић-Милетић и Поповић, 2007) (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић и Дробни. 2001).

Према методичким упутствима Зориславе Васиљевић, од термина за темпо у почетним облицима рада у области ритма, најприје се примјењују *Andante* и *Moderato*, а од метрономских ознака $J=60$, који се увјежбавају постепено, а метроном се примјењује једино у сврху одређивања почетног темпа (Vasiljević, 2006: 188), у циљу постављања равномјерности при тактирању или откуцавању јединице бројања приликом извођења мелодијских или ритмичких примјера.¹⁸

¹⁸ Према доступним психолошким истраживањима, за разлику од чула слуха и чула вида, људски организам не посједује чуло за вријеме, стога се процјена стварног трајања перципира као вријеме које има субјективну димензију. У психолошким истраживањима, одређивање дужине трајања, временског интервала, могуће је упоређивањем са другим трајањем у низу. (Vasiljević, 1999: 79)

У приручнику за први разред Зориславе Васиљевић и групе аутора (Васиљевић, Александровић и Поповић, 2006), од првог примјера постоје ознаке карактера или темпа у пјесмицама, мелодијским примјерима, двогласним примјерима, примјерима са клавирском пратњом и вјежбама препознавања мотива¹⁹.

Ознаке темпа су:

- 1) на српском језику: *умјерено, живо, широко, одсјечно, брзо, њежно, весело, брзо, спокојно, мирно* (Васиљевић и др, 2006: 8, 9, 21, 24, 39, 41, 56, 66, 71),
- 2) на италијанском језику: *Moderato, Allegretto, Vivo, Vivace, Larghetto, Allegro, Andante, Andantino, Andante moderato* (Васиљевић и др, 2006: 26, 37, 41, 44, 47, 48, 73, 76, 92),
- 3) метрономском ознаком, на примјер $J=50$, (Васиљевић и др, 2006: 27), Метрономском ознаком јединице удара тродјела (*Vivace*, $J.=1$) (Васиљевић и др, 2006: 44), тактирања трочетвртинског такта на један потез (Васиљевић и др, 2006: 75),
- 4) описно на италијанском и српском језику: *Andantino* (њежно ходање), *Andantino* (умјерено, ходајући), *Allegro* (живо, весело), *Andante* (ходајући), *Vivo* (живо), *Presto* (врло брзо) (Васиљевић и др, 2006: 30, 32, 55, 67, 73, 89),
- 5) поједини примјери имају ознаку карактера плеса (Валцер у Васиљевић и др, 2006: 46).

Ознаке за темпо су изостављене:

- 1) у почетним вјежбама *равномјерног читања* у једном или два кључа (Васиљевић и др, 2006: 15, 20, 26, 35, 36, 38, 61, 70, 72, 80, 88),
- 2) у инструктивним вјежбама утврђивања солмизационих слогова тоничног трозвука и осталих слогова (Васиљевић и др, 2006: 18, 23, 44),
- 3) у ритмичким вјежбама на једној линији (Васиљевић и др, 2006: 23, 75),
- 4) приликом учења мотива (Васиљевић и др, 2006: 28),
- 5) у мелодијским вјежбама намјењеним за парлато и/или пјевање (Васиљевић и др, 2006: 30, 82),
- 6) у вјежбама препознавања мотива (Васиљевић и др, 2006: 89),
- 7) у вјежбама Дандело система са примјеном пауза (Васиљевић и др, 2006: 47, 75, 91),
- 8) у вјежбама репродуковања терцног кретања мелодије (Васиљевић и др, 2006: 51),

¹⁹ Ознаке темпа постоје и у приручницима Зориславе Васиљевић *Солфеђо-ритам* (Vasiljević, 1995, 1996, 2011), који су од 1983. године у Србији одобрени за рад у настави солфеђа (Vasiljević, 1996: 2).

- 9) у мелодијским вјежбама намјењеним пјевању с листа (Васиљевић и др, 2006: 78, 86, 90),
- 10) у вјежбама транспозиције (Васиљевић и др, 2006: 61, 68, 73, 84).

Идентичан принцип означавања темпа је заступљен и у приручнику за трећи разред (Васиљевић, Јовић-Милетић и Поповић, 2007):

- 1) постепеним додавањем осталих ознака темпа или карактера (умјерено брзо, *Adagio*, *Andante*, *Sostenuto*, *Maestoso*, *Allegro moderato*, *Allegro ma non tanto*, одмјерено, свечано, *largo*, лагано, *Szherzando*, *lento*, *Dolce*, мирно, *Andante sostenuto* (Васиљевић и др, 2007: 8, 10, 13, 21, 25, 29, 32, 40, 44, 60, 61, 75, 85),
- 2) метрономских ознака ($\text{♩}=108$, $\text{♩}=60$, $\text{♩}=104$, $\text{♩}=60$, $\text{♩}=60$, $\text{♩}=108$, $\text{♩}=96$, $\text{♩}=100$, $\text{♩}=54$, $\text{♩}=48$) (Васиљевић и др, 2007: 22, 24, 52, 55, 59, 63, 64, 66, 68, 72),
- 3) описних и метрономских ознака (*Andante* $\text{♩}=76$, *Moderato* $\text{♩}=60$, *Allegro* $\text{♩}=88$, *Moderato* $\text{♩}=60$, *Allegro* $\text{♩}=92$) (Васиљевић и др, 2007: 30, 34, 70, 91),
- 4) Двогласних Дандело вјежби (Васиљевић и др, 2007: 23),
- 5) Вјежбама карактера плеса (*Menuetto*) (Васиљевић и др, 2007: 33),
- 6) Одређивање приближне метрономске ознаке ($\text{♩}=42-54$) у примјеру мануелне репродукције двије ритмичке линије (Васиљевић и др, 2007: 38, 90),
- 7) Означавање метрономске ознаке примјера Дандело ($\text{♩}=60$) (Васиљевић и др, 2007: 49),
- 8) Поставци ритмичких фигура четвордјелне подјеле ($\text{♩}=60$) (Васиљевић и др, 2007: 59),
- 9) Препознавања ритмичких мотива на једној линији у задатом темпу ($\text{♩}=60$) (Васиљевић и др, 2007: 59).

У истом приручнику недостају ознаке за темпо у примјерима:

- 1) препознавања двогласних мотива (Васиљевић и др, 2007: 37),
- 2) пјевања ритмизоване каденце (Васиљевић и др, 2007: 37),
- 3) пјевања двогласне ритмизоване каденце (Васиљевић и др, 2007: 43).

У приручнику за четврти разред се појављују:

- 1) описне ознаке темпа и карактера *Pochissimo piu mosso* (Васиљевић и др, 2007: 100), *Andantino e sostenuto* (Васиљевић и др, 2007: 114), *Allegro non tropo e leggiro* (Васиљевић и др, 2007: 122), *Allegro ben moderato* (Васиљевић и др, 2007: 138), *Allegro afetuoso* (Васиљевић и др, 2007: 140), *Moderato assai* (Васиљевић и др, 2007: 161),

- 2) одређивање приближне метрономске ознаке у вјежбама Дандело при поставци дводјелне подјеле ритмичке јединице ($J. = 48-69$) (Васиљевић и др, 2007: 136),
- 3) означавање карактера плеса, *Polonesa* (Васиљевић и др, 2007: 159), *Tempo di Menuetto* (Васиљевић и др, 2007: 166), *Tempo di Polonesa* (Васиљевић и др, 2007: 172).

У приручницима за пети и шести разред (Васиљевић, Јовић-Милетић, Поповић и Дробни. 2001) се додају ознаке:

- 1) описне ознаке темпа и карактера: *Allegretto quasi andantino* (Васиљевић и др, 2001: 20), *Comodo* (Васиљевић и др, 2001: 24), *Deciso* (Васиљевић и др, 2001: 127), *Dolente con dolore* (Васиљевић и др, 2001: 136),
- 2) описне ознаке темпа и карактера на енглеском језику *Moderately fast* (Васиљевић и др, 2001: 24),
- 3) одређивање приближне метрономске ознаке у вјежбама мануелне репродукције (половина=80–100) (Васиљевић и др, 2001: 21),
- 4) одређивање приближне метрономске ознаке у вјежбама равномјерног читања: ($J.=80-120$) (Васиљевић и др, 2001: 26), ($J = 72-80$) (Васиљевић и др, 2001: 32),
- 5) описна ознака темпа метаритма: *Moderato 7/8* (Васиљевић и др, 2001: 36), *Vivo 7/8* (Васиљевић и др, 2001: 39),
- 6) метрономска ознака ритмичке јединице, на основу које се може прецизно утврдити темпо дводјела и тродјела, односно јединица удара у метаритму у *мелодијским примјерима*: $\text{♩} = 280, 7/8$ (Васиљевић и др, 2001: 38), $\text{♩} = 300, 7/8$ (Васиљевић и др, 2001: 39), $\text{♩} = 240, 5/8$ (Васиљевић и др, 2001: 89), $\text{♩} = 200, 7/8$ (Васиљевић и др, 2001: 92),
- 7) метрономска ознака ритмичке јединице, на основу које се може прецизно утврдити темпо дводјела и тродјела, односно јединица удара у метаритму у *ритмичким примјерима на једној линији*: $\text{♩} = 200, 2+3, 3+2$ (Васиљевић и др, 2001: 89), $\text{♩} = 200, 2+2+2+3, 2+3+2+2$ (Васиљевић и др, 2001: 90),
- 8) темпа плеса: *Tempo di valse* (Васиљевић и др, 2001: 81),
- 9) метрономска ознака јединице удара у изоритму: $5/4, J=100$ (Васиљевић и др, 2001: 94), $6/4, J=100$ (Васиљевић и др, 2001: 95),
- 10) метрономска ознака јединице удара тродјела у шестоосминском такту, у примјерима дводјелне подјеле ритмичке јединице (♩) $J. = 54$ (Васиљевић и др, 2001: 102).

У завршним разредима, приликом поставке неправилних ритмичких група и њиховог поређења у ритмичком току, пожељна је примјена вјежбе куцања и изговарања неутралним слогом и одговарајућим

говореним трајањима, као и у каснијем раду – мануелном репродукцијом, приликом постепене подјеле јединице бројања у уједначеном темпу (Vasiljević, 2006: 230), у циљу прецизног извођења фигура и група у одговарајућим мелодијским и ритмичким примјерима²⁰. Такође, уједначен темпо је препоручен и обавезан у савладавању ритмичких фигура осмодјелне подјеле извођењем мануелном репродукцијом (Vasiljević, 2006: 234–236).

У практичној реализацији *музичког диктата* у настави солфеђа, значајан је аспект одређивања темпа примјера. У раду у области мелодијског и мелодијско-ритмичког диктата (Наставни план и програм, 2007), обухваћени су различити облици рада: опажање и репродуковање појединачних и групе тонова, односно љествичних тонова, усмено и писмено, записивање напамет научених пјесама у форми самодиктата, 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 (Ерак, 2023: 231). Приликом диктирања тонова у циљу реализације *опажања тонова*, као и *опажања апсолутних висина*²¹, неопходно је одржавати идентичан темпо у циљу развијања способности репродуковања перципираних тонова, којима је у каснијим фазама рада на диктату – *опажању групе тонова, усменог и писменог диктата* – омогућено у уједначеном темпу идентификовање тонова и ритмичких фигура у одговарајућој ритмичкој врсти. У реализацији *самодиктата* заснованог на основу претходно научених пјесмица (пожељно након вјежби опажања тонова и групе тонова) (Ерак, 2023: 231), примјери се репродукују у темпу, у циљу одређивања одговарајућег метра и препознавања ритмичких фигура уз обавезно тактирање. Такође, у реализацији *ритмичког диктата* неопходно је одредити одговарајући темпо, у складу са методичким захтјевима у инструктивним примјерима. *Мелодијско-ритмичке примјере* и *пјесме* намјењене поставци ритмичких врста и фигура је неопходно научити напамет у одговарајућем темпу (Ерак, 2023: 239), у циљу препознавања истих приликом самодиктата и/или у другим инструктивним примјерима. У примјерима *препознавања ритмичких мотива*, у

²⁰ Утврђивање неправилних ритмичких група у полиритмичким двогласним примјерима се остварује сукобљавањем са различитим ритмичким фигурама, мануелном репродукцијом у умјереном или брзом темпу (Vasiljević, 2006: 232), што је предвиђено у градиву средње музичке школе.

²¹ Опажање тонова је неопходно вјежбати сваког часа (Vasiljević, 2006: 69), а код опажања апсолутних висина тон се изводи у релативно кратком трајању (♩ = 100) са дужом паузом између тонова (Vasiljević, 2006: 291).

почетним облицима рада на примјерима Дандело система, приликом поставке, утврђивања и обнављања ритмичких фигура парне подјеле, у умјереном и/или спором темпу, је створен предуслов за разумјевање ових фигура на основу поређења са јединицом бројања и примјене солмизационих слогова за одговарајућа трајања у овим фигурама. Идентификовање јединице бројања тродјелних ритмова (J.) и ритмичких фигура тродјела, зависи од правилно одређеног темпа диктата у овим мјерама. Такође, препознавање метаритма, неравнодјелности удара дводјела и тродјела, је једноставније у диктатима брзог, умјерено брзог и умјереног темпа.

Закључак

Аналитички приказ темпа примјера у настави солфеђа је неопходно сагледати кроз симултан приказ наставних планова и програма у босанскохерцеговачким музичким школама и примјера из препоручених приручника у настави солфеђа.

У наставном програму за основне музичке школе у Федерацији Босне и Херцеговине (*Nastavni plan i program*, 2016: 74), тек на часовима теорије музике се теоријски уче све ознаке темпа. У појединим препорученим приручницима за наставу солфеђа у Федерацији Босне и Херцеговине (*Nastavni plan i program*, 2016: 68) или не постоје ознаке за темпо (Вашић, 1965), или су присутна скромна методичка упутства о одређивању темпа примјера, на примјер апроксимативно на основу способности ученика (Роповић, 1990а). У појединим старијим приручницима (Роповић, 1990а), (Роповић, 1991), (Роповић, 1985), (Роповић, 1989), (Роповић, 1990b) (Роповић, 1988) или новијим приручницима (Golčić, 1993a; Golčić, 1993b; Golčić, 1993в; Golčić, 1993г; Golčić, 1994a; Golčić, 1994b) постоје само описне ознаке темпа на италијанском језику у примјерима из умјетничке литературе, у посљедњим странама приручника или поглављима, односно музичке грађе намјењене обнављању претходно постављених елемената мелодике или ритма.

У Републици Српској је од 2007. године (Ерак, 2020: 170) у примјени наставни план и програм у којем је према разредима заступљено постепено савладавање темпа и разумјевања карактера музичких примјера. Од почетних разреда је планирано: разликовање карактера и основних врста темпа, припремни облици рада на тродјелном ритму, равномјерно читање у обиљеженом темпу, а затим савладавање технике *парлато*. У складу са поменутиим планом и програмом, за рад у настави солфеђа у основним музичким школама у Републици Српској су препоручени приручници Зориславе Васиљевић и групе аутора (Васиљевић и др, 2006) (Васиљевић и др, 2007) (Васиљевић и др, 2001) у којима се од почетних разреда примјењују описне ознаке за темпо и карактер на српском и италијанском језику, а касније и метрономске ознаке темпа, као и описне и метрономске ознаке у циљу разумјевања

карактера и прецизног извођења музичког тока. У овим приручницима, поред мелодијских примјера, ознаке за темпо су заступљене и у примјерима једногласних и двогласних Дандело вјежби, ритмичким примјерима на једној линији за извођење мануелном репродукцијом, примјерима препознавања ритмичких мотива, у појединим примјерима равномјерног читања, мануелне репродукције двогласних ритмичких примјера, примјерима за парлато – назначено је одређивање приближне метрономске ознаке. У завршним разредима је предвиђено прецизно одређивање темпа у мјешовитим тактовима, на основу метрономског означавања ритмичке јединице. Поред адекватне примјене предложених темпа у примјерима намјењеним у раду у области мелодике (мелодијско-ритмичке вјежбе, примјери из литературе) и ритма (равномјерно читање, парлато, мануелна репродукција), неопходан је и адекватан одабир темпа у свим облицима рада на музичком диктату. Умјерени темпо се најчешће примјењује у вјежбама *опашања тонова, опажања групе тонова*, као основа за каснији рад у области *мелодијско-ритмичког диктата*, док се у раду на *ритмичком диктату* примјењују различита темпа – умјерени у вјежбама Дандело система, умјерени, умјерено брзи и брзи у примјерима тродјелних изоритничких мјера и метаритма.

На основу детаљно анализираних музичке грађе у приручницима за наставу солфеђа у босанскохерцеговачким основним музичким школама, може се закључити да је тек у новијим приручницима (Васиљевић и др, 2006) (Васиљевић и др, 2007) (Васиљевић и др, 2001) адекватна пажња посвећена свим аспектима примјене свих врста темпа у областима мелодике, ритма и музичког диктата.

Литература

- Bašić, Elly. (1965). *Sedam nota sto divota*. Zagreb: Školska knjiga.
- Васиљевић Зорислава, Татјана Дробни. (2001). Теорија музике. Сликом до схватања, вјежбом до знања. За шести разред основне и први разред средње музичке школе. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- 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“.
- Vasiljević, Zorislava. (1999). *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*. (Drugo izdanje). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Васиљевић М. Зорислава. (2003). Музички буквар. друго издање. (са приложеним касетама или ЦД-има), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Vasiljević, Zorislava. (2011). *Solfedo–Ritam*. Udžbenik za učenike V i VI razreda škole za osnovno muzičkoobrazovanje (XIII izmjenjeno i dopunjeno izdanje). Knjaževac: Nota.
- 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.

- 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.
- 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. (1993в). *Priručnik za III razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1993г). *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. (1994b). *Priručnik za VI razred solfeggia za glazbene škole*, Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Golčić, Ivan. (1997). *Višeglasni solfeggio za glazbene škole*. Zagreb: HKD sv. Ćirila i Metodija.
- Деспић, Дејан. (1997). *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ерак, Душан. (2023). *Методичке основе у раду на музичком диктату у настави солфеђа у босанскохерцеговачким основним музичким школама (1960–2020)*. У Мирадет Зулић (уред). Зборник радова са научног скупа одржаног 15–17. децембра 2022. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 4*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. 225–248.
- Ерак, Душан. (2020). Приказ примењиване литературе др Зориславе М. Васиљевић у настави солфеђа на свим нивоима музичког образовања у Источном Сарајеву. (Ур. Ивана Дробни). Зорислава М. Васиљевић. Живот и дело : Тематски зборник са научне конференције одржане 8–9. новембра 2019. Београд: Универзитет уметности у Београду: Факултет Музичке уметности. 167–182.
https://www.fmu.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2023/01/zorislava-m-vasiljevic_life-and-work_thematic-proceedings.pdf (167–182)
- Kazić, Senad. (2013). *Solfeggio: historija i praksa*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju.
- Nastavni plan i program. Osnovna muzička škola. Osnovna bleška škola*. (2016). Sarajevo: Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade.
- Nastavni plan i program za osnovnu muzičku školu*. (2007). Бања Лука: Службени гласник Републике Српске. Бр. 89, год XVI. Стр. 9–10.
- Nastavni plan i program za osnovnu muzičku školu*. Бања Лука: Републички педагошки завод Републике Српске. <https://www.rpz-rs.org/75/rpz-rs/Za/kulturu/i/umjetnost#.XxlqL1UzaM8> [датум приступа: 27.08.2024.]
- Popović, Borivoje. (1990a). *Solfedjo za I razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.

- Popović, Borivoje. (1991). *Solfedžo za II razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1985). *Solfedžo za III razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1989). *Solfedžo za IV razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1990b). *Solfedžo za V razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Udruženje muzičkih pedagoga Srbije.
- Popović, Borivoje. (1988). *Solfedžo za VI razred niže muzičke škole. Novo dopunjeno izdanje*. Beograd: Savez društava muzičkih i baletskih pedagoga Srbije.
- Правилник о плану и програму образовно-васпитног рада за школе за основно музичко образовање. (1977). Београд: Просветни гласник, година XXVI, број 8.
- Riemann, Hugo. (1922). *Musik Lexikon. Zehnte Auflage*. Berlin: M. Hesse.
- Ferović, Selma, (1991). *Teorija i praksa muzičkog vaspitanja i obrazovanja u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, IDP „Udžbenici, priručnici i didaktička sredstva“.

SUMMARY

TEMPO OF EXAMPLES IN HANDBOOKS FOR SOLFEGGIO IN BOSNIANHERZEGOVINIAN ELEMENTARY MUSIC SCHOOLS

Dušan Erak

An analytical review of the proposed methodical procedures in the curricula, as well as in the handbooks that are used in the teaching of solfeggio in music schools in Bosnia and Herzegovina, indicate the ways of working in determining and setting different types of tempo. The analysis of various musical materials that are represented in solfeggio handbooks in Bosnian music schools - instructive examples, examples from art literature, children's songs, examples based on traditional foundations - i.e. melodic and rhythmic examples, indicates the application of different tempos depending on the rhythmic type and character those examples. The analytical-synthetic review includes the forms of work on determining the tempo in work in the fields of melody, rhythm and dictation - rhythmic, melodic-rhythmic, as well as dictation that are applied in preparatory forms of work on dictation - perception of tones and groups of tones, recognition of motifs, autodictation, short forms of oral dictation.

Key words: Methodology of music literacy, solfeggio, rhythm, handbooks, curricula.

МУЗИКА СВИЈЕТА
(WORLD MUSIC)

ČETRDESET GODINA POSTOJANJA I RADA GRUPE BAJAGA I INSTRUKTORI

dr Miradet Zulić

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za teorijsku nastavu

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

UDK: 784.011.26

78.011.26

Originalan naučni članak

Sažetak: Značajnu ulogu u razvoju muzičkog života u zemljama zapadnog Balkana, imala je popularna muzika. U glavnim gradovima republika SFR Jugoslavije, uspješno je djelovalo po nekoliko pop-rock grupa. Posebno su bile značajne osamdesete godine dvadesetog vijeka u kojima je došlo do ekspanzije mnogih žanrova popularne muzike kao i osnivanja brojnih grupa. Među novoosnovanim grupama u prvoj polovini osamdesetih godina bila je i beogradska pop-rock grupa "Bajaga i Instruktori". Od početne ideje osnivača i vođe grupe da samostalno snimi svoje autorske pjesme, jer je u tom periodu već bio član jedne popularne rock grupe, došlo se do toga da će ta grupa u 2024. godini proslaviti jubilarnih četrdeset godina postojanja i rada. Svih godina djelovanja, grupa je prepoznatljiva po svojim popularnim pjesmama, muzičko-tekstualnom izražaju, brojnim koncertima, aktivnom i kontinuiranom stvaralaštvu novih zvučnih projekata, brojnoj publici koju čine generacije razne starosne dobi, kao i činjenicom da su u grupi, osim nekoliko promjena, sve ove godine zajedno djelovala četiri muzičara. Cilj ovog rada je sagledavanje i predstavljanje cjelokupne aktivnosti grupe "Bajaga i Instruktori", u kontekstu razvoja pop-rock muzike u zemljama zapadnog Balkana.

Ključne riječi: pop-rock muzika, Bajaga i Instruktori, jubileji – četrdeset godina.

Uvod

Na prostoru SFR Jugoslavije, pop-rock muzika je u sedamdesetim i osamdesetim godinama 20. vijeka doživjela nagli procvat. O djelovanju popularnih grupa i solista objavljeno je više leksikona, biografskih radova, intervjua a snimljene su i brojne televizijske emisije. U ovom radu se obrađuju aktivnosti jedne od popularnih grupa čija se djelatnost neprekidno proteže prethodnih četrdeset godina. 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.

U sedamdesetim godinama pop-rock muzika u SFR Jugoslaviji doživljavala je ubrzani razvoj. U većini slučajeva, popularnost su doživljavale grupe iz većih centara, odnosno, glavnih gradova tadašnjih republika. U Sloveniji je bila grupa "Buldožer", u Hrvatskoj "Parni valjak", u Bosni i Hercegovini "Indexi", "Bijelo dugme", u Srbiji "Korni grupa", "Yu grupa". Bilo je i grupa koje su iz nešto manjih gradova stekle zavidnu popularnost kao što su "Smak" iz Kragujevca i "Atomsko sklonište" iz Pule, ali to su bili rijetki primjeri. Poznato je da su članovi bosanskohercegovačke grupe "Divlje jagode" porijeklom iz Bihaća, ali da su svoje mjesto u ovoj oblasti ipak

potražili (i pronašli) u Sarajevu. Iz tog perioda je ostalo u sjećanju nekoliko izvrsnih ostvarenja odnosno albuma (tadašnjih long play ploča) kao što su *Dnevnik jedne ljubavi* Josipe Lisac, *Time* grupe "Time" ili *Modra rijeka* grupe "Indexi". Grupe su u većini slučajeva bile pod uticajem muzike iz zapadnih zemalja ali je bilo i grupa koje su u svoja ostvarenja ubacivali i folklorne elemente kao što su "Yu grupa", "Bijelo dugme" i grupa "Leb i sol" iz Skoplja, koja je osnovana u drugoj polovini sedamdesetih godina.

Tadašnja Jugoslavija je pripadala državama sa jednopartijskim komunističkim upravljanjem, u kojima su mnoge slobode izražavanja bile pod određenim cenzurama, pa se i za rock muziku smatralo da negativno utiče na odgoj omladine. U Evropi su te zemlje smještene na istočnom dijelu kontinenta: Sovjetski Savez, Poljska, Čehoslovačka, Rumunija, Bugarska... Od navedenih, jedino je u Jugoslaviji pop-rock muzika imala najveći razvoj, bez obzira na cenzure koje su postojale. Zbog toga su brojni jugoslovenski muzičari bili popularni u tim zemljama a njihove turneje su trajale i do tri mjeseca.

Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina pojavili su se novi trendovi, naravno pod uticajem muzičkih dešavanja i promjena u zapadnim zemljama (Ristivojević, 2012: 216), pa su nastajale nove grupe "Lačni Franz" i "Pankrti" u Sloveniji, "Film" i "Prljavo kazalište" u Zagrebu, "Šarlo akrobata", "Idoli", "Električni orgazam" u Beogradu. Ove tri beogradske grupe su objavile zajednički album pod nazivom *Paket aranžman*. (Ristivojević, 2012: 222) U Sarajevu je sa pokretom 'new primitivs' osnovano nekoliko grupa predvođenih grupom "Zabranjeno pušenje" a tih godina su osnovane i grupe "Plavi orkestar", "Crvena jabuka" i "Merlin".

Djelatnost grupe "Bajaga i Instruktori" u prethodnih četrdeset godina

Jedna od popularnijih grupa u tom periodu bila je beogradska grupa "Riblja čorba" koja je veoma brzo stekla popularnost širom Jugoslavije. Ritam gitarista u grupi bio je Momčilo Bajagić Bajaga, koji je kao osamnaestogodišnjak bio i najmlađi član grupe. Bajaga je ranije svirao u nekoliko manjih beogradskih grupa, a u grupi "Riblja čorba" se osim uloge gitariste, isprobao i sa nekoliko autorskih pjesama koje su snimljene na pločama grupe "Riblja čorba". S obzirom da su se te njegove pjesme konceptijski razlikovale od pjesama grupe "Riblja čorba", Bajaga je krajem 1983. godine okupio grupu muzičara, odnosno prijatelja i saradnika¹ sa željom da snimi kompletan autorski album. Album je objavljen 24. januara 1984. pod nazivom *Pozitivna geografija*. (Janjatović, 1997: 20) Producent je bio Kornelije Bata Kovač (1942–2022), bivši član sarajevske grupe "Indexi" i osnivač beogradske grupe "Korni grupa".

¹ To su bili već provjereni beogradski muzičari koji su do tada nastupali u raznim grupama. Dovoljno je spomenuti da je basista Miroslav Cvetković kao tonski snimatelj imao urađena dva značajna albuma – već pomenuti *Paket aranžman* i *Pokvarena mašta i prljave strasti* grupe "Riblja čorba". (Ivačković, 1999: 69)



Primjer 1: *Bajaga sa prijateljima na snimanju prvog albuma, 1983.²*
Dušan Mihajlović Spira, Dejan Cukić, Momčilo Bajagić, Miroslav Cvetković, Dragan Mitrić (stoje s lijeva na desno) Kornelije Bata Kovač, Zoran Radetić (snimatelj), Nenad Stamatović (sjede s lijeva na desno)

Bajaga je prethodnih godina stekao značajno iskustvo svirajući na brojnim koncertima u jednoj hard rock grupi, kakva je bila "Riblja čorba", a ujedno je generacijski bio povezan sa članovima drugih grupa koje su pripadale 'novom talasu'. Zbog toga je za njegove obožavaoce možda iznenađujuće bilo što se taj njegov album mogao okarakterisati kao new-wave-pop kako je i sam Bajaga opisao u jednom intervjuu.³

Bajaga je želio da album premijerno izvede u Beogradu, ipak, prvi koncert i predstavljanje prvog albuma održano je 12. aprila 1984. godine, u zagrebačkom klubu "Kulušić". Poslije toga su imali jedan nastup u Novom Sadu na 'Mašincu'⁴ da bi 21. aprila održali koncert u beogradskom Domu sindikata. (Ivačković, 1999: 78–79) Zanimljivo je da na koncertima u Zagrebu i Novom Sadu grupa još nije imala zvanični naziv, da bi na koncertu u Beogradu nastupili pod nazivom "Bajaga i Instruktori pozitivne geografije". S obzirom da su kritike albuma i reakcije publike sa koncerata bile izuzetno pozitivne, a Bajaga je zvanično još bio član grupe "Riblja čorba", u narednom periodu je došlo do prekida saradnje Bajage i "Riblje čorbe". U ljeto 1984.

² Cvetković, Miroslav. Arhiv. [Arhiv u vlasništvu Miroslava Cvetkovića]
 Fotografije i podaci o fotografijama u radu su iz istog arhiva.

³ <https://vreme.com/vreme/instruktor-pozitivne-normalnosti/> (pristupljeno 20. 01. 2024.)

⁴ U to vrijeme popularni klub na Mašinskom fakultetu u Novom Sadu u kojem su nastupale poznate jugoslovenske grupe, između ostalih i popularni predstavnici 'novog talasa' zagrebačka grupa "Azra".

grupa je nastupala na radnim akcijama a u sastavu su, osim Bajage, bili muzičari koji su učestvovali u snimanju prvog albuma: Dejan Cukić – vokal, Živorad Žika Milenković – vokal, gitara, Miroslav Cvetković Cvele – bas, Nenad Stamatović – gitara i Vlada Golubović – bubnjevi. Novi član je bio klavijaturista Rade Radivojević, umjesto Dragana Mitrića koji je učestvovao u snimanju albuma i svirao na koncertima u Zagrebu, Novom Sadu i Beogradu. Aktivnosti grupe bile su praćene u javnosti, iako su u 1984. pomno praćena dešavanja vezana za grupu "Bijelo dugme". Naime, u toj godini je došlo do prekida saradnje između vokala Željka Bebeka sa jedne strane, i ostalih članova grupe sa druge strane. Mjeseci su prolazili u nagađanjima o nasljedniku Bebeka u grupi.

Ponesen uspjehom prvog albuma i pun samopouzdanja u svoje ideje, Bajaga je 1985. sa grupom, sada pod nazivom skraćene verzije "Instruktori", krenuo u snimanje drugog albuma. Drugi album pod nazivom *Sa druge strane jastuka* je ostvario veliki uspjeh a producenti su bili Kornelije Bata Kovač i Saša Dragić, koji je kasnije postao i menadžer grupe. (Ivačković, 1999: 91) Mnoge pjesme sa albuma postale su izuzetno popularne, a osim Bajage, koautor na jednoj pjesmi bio je član grupe Žika Milenković. Ako se na prvom albumu predstavio sa pjesmama različitih žanrova, Bajaga je na drugom albumu stilski bio konkretniji. Većina pjesama sa tog albuma se i danas izvode na koncertima a izdvajaju se legendarna balada *Zažmuri* i *Dobro jutro džezeri*. Pjesma je posvećena džez muzičarima koji su, osim džez muzike, primorani da sviraju i druge žanrove, pa se u kontekstu spominju i dva popularna džez muzičara: trubač Miles Davis (1926–1991) i John Coltrane (1926–1967). (Bajagić, 2012: 25) Ovom pjesmom, Bajaga kao da je predosjećao da će već naredne godine Miles Davis gostovati na beogradskom džez festivalu.⁵ Solo dionice u pjesmi odsvirali su cijenjeni muzičari Stjepko Gut i Milivoje Mića Marković (1939–2017). Ubrzo, klavijaturista Rade Radivojević napušta grupu a novi član postaje Aleksandar Saša Lokner, dotadašnji član niške grupe "Galija".

⁵ <https://bif.rs> (pristupljeno 10. 03. 2024.)



Primjer 2: "Bajaga i Instruktori" 1985.

Cukić, Bajagić, Cvetković, Milenković, Golubović, Stamatović i Lokner (s lijeva na desno)

U istoj godini grupa je dobila poziv da zajedno sa grupom "Bijelo dugme" učestvuje na Svjetskom festivalu omladine i studenata u Moskvi. Imajući u vidu da je "Bijelo dugme" tokom prethodne decenije postojanja steklo veliku popularnost, a "Bajaga i Instruktori" djeluju tek drugu godinu sa snimljena 'samo' dva albuma, ovaj poziv je predstavljao znak priznanja za uspješan rad grupe u prethodnom periodu. Na koncertu održanom u parku "Gorki" prvo su nastupili "Bajaga i Instruktori" a raspoloženje u publici je bilo iznad očekivanja, pa je obezbjeđenje koncerta odlučilo da koncert prekine, jer nisu bili sigurni da će toliki broj posjetilaca moći držati pod kontrolom. (Vesić, 2014: 247) Ipak, poslije nekoliko dana obje grupe su održale drugi koncert.



Primjer 3: "Bajaga i Instruktori" i "Bijelo dugme" u Moskvi, 1985.

Osim gostovanja u Moskvi, značajan nastup grupa je imala i na festivalu u Pragu. S obzirom da je sa dva snimljena albuma, grupa imala sasvim dovoljno materijala za samostalne cjelovečernje koncerte, moglo se razmišljati i o jugoslovenskoj turneji. Uz sve navedeno došla su i priznanja od strane muzičkih kritičara objavljenih u listu "Rock". Bajaga je proglašen rock-muzičarem sezone, Instruktori proglašeni najboljom grupom, album *Sa druge strane jastuka* albumom godine (sa prodatih 350.000 primjeraka) a pjesma sa tog albuma *Zažmuri* proglašena je najboljom pjesmom.

Stvaralačka inspirativnost kod Bajage bila je izražena i narednih godina kada su snimljeni novi albumi. U 1986. godini je snimljen album *Jahači magle* a po nepisanom pravilu, poslije objavljivanja albuma slijedile bi brojne turneje od kojih treba izdvojiti dvomjesečnu turneju po Sovjetskom Savezu. U sklopu turneje održana su četrdeset i četiri koncerta, uglavnom po gradovima evropskog kontinenta. Poslije napornih turneja grupa je morala praviti kraće pauze zbog odmora a i pripremanja novih pjesama. Bajagi se u nekoliko pjesama kao koautor pridružio i Žika Milenković. U tom periodu je nastala jedna promjena u sastavu grupe. Dejan Cukić je u međuvremenu snimio solo album, te je zbog promovisanja albuma sporazumno došlo do odlaska iz grupe. S obzirom da je Cukić uz Bajagu bio drugi vokal, njegov odlazak je sa stvaralačkog aspekta vjerovatno uticao na samog Bajagu. Pjesme su u narednom periodu bile usmjerene samo na Bajagu kao glavnog vokala i Žiku Milenkovića kao drugog vokala. Možda su i neki kritičari Bajaginih glasovnih mogućnosti, snimanjem četvrtog albuma *Prodavnica tajni* (1988) konačno očekivali da će imati argumente koji bi opravdali njihove stavove. Pri tom su zanemarivali činjenice da su mnogi svjetski poznati pjevači, kao što su Chris Rea⁶ ili Lou Reed⁷, imali specifične boje glasa. Međutim, na albumu *Prodavnica tajni* je došlo do još veće potvrde značaja Bajage i kao autora, gitariste i vokala. Zanimljivo je da su mnoge pjesme sa tog albuma postale hit i zadržale se na repertoaru grupe u narednim decenijama. Prodato je oko 700.000 ploča i kasete i taj album će sigurno ostati kao jedan od najboljih, ako ne i najbolji, album "Bajage i Instruktor".⁸

Značajno je spomenuti da je početkom 1989. godine sa radom prestala grupa "Bijelo dugme" (Vesić, 2014: 292) a Produkcija gramofonskih ploča Radiotelevizije Beograd (PGP RTB) je objavila album pod nazivom *Kako je*

⁶ Chris Rea (Cristopher Anton Rea) britanski rok pjevač i gitarista koji je 1989. izdao svoj deseti studijski album *The Road to Hell (Put do pakla)*. Album je bio popularan i na ovim prostorima a na top listi albuma u Velikoj Britaniji tri sedmice je bio na vrhu liste. (Cossar, 2010: 335)

⁷ Lou Reed (Lewis Allan Reed, 1942–2013) američki muzičar – gitarista, pjevač i tekstopisac. U 1989. je objavio petnaesti solo album *New York*. Popularnost je stekao 1972. godine sa pjesmom *Walk on the Wild Side*. (Reed, 1991: 42). U jednom intervjuu, Bajaga je pjesmu *Walk on the Wild Side* okarakterisao kao jednu od njemu najomiljenijih pjesama. <https://n1info.rs/kultura/> (pristupljeno 21. 07. 2024.)

⁸ <https://www.danas.rs/kultura/scena/bajaga-otkriva-koji-jedini-album-svira-ceo-na-koncertima/> (pristupljeno 16. 09. 2023.)

propao rokenrol. (Janjatović, 1997: 68) Vjerovatno da Bajaga nije bio istomišljenik naziva navedenog albuma pa je u istoj godini objavio dupli studijsko-koncertni album *Neka svemir čuje nemir* na kojima se nalaze snimci sa koncerata održanih u Zagrebu i Novom Sadu tokom 1989. godine. Studijske albume je karakterisala činjenica da su u njihovom snimanju učestvovali brojni poznati muzičari i pjevači, a ta karakteristika će ostati i u narednim decenijama. Naredne godine (1990) sa radom prestaje i popularna zagrebačka grupa "Azra". (Janjatović, 1997: 19)

Početak devedesetih godina, političke promjene i ratna dejstva na prostoru SFR Jugoslavije, uticale su i na djelovanje i postojanje mnogih grupa. "Bajaga i Instruktori" su 1991. objavili mini LP *Četiri godišnja doba* a sredinom 1993. LP *Muzika na struju*. U tom periodu su najčešće nastupali u Srbiji, Makedoniji, Crnoj Gori a u 1994. godini i u Sloveniji. Iste godine, koncertima u "Domu sindikata" su obilježili desetogodišnjicu rada. Krajem godine Bajaga je prekinuo saradnju sa gitaristom Stamatovićem i bubnjarem Golubovićem, članovima originalne postave "Instruktora", i grupa je do kraja 1996. napravila pauzu. U tom periodu Bajaga je sa Sašom Loknerom radio muziku za film *Ni na nebu ni na zemlji*, za šta je dobio nagradu na festivalu u Herceg Novom, i muziku za TV seriju *Otvorena vrata*. Sa ovog albuma ostaće u sjećanju hit *Moji drugovi*. Tekst pjesme se odnosi na brojne prijatelje i generacije mladih sa prostora bivše 'Juge' koji su sa ratnim vihorom devedesetih napuštali ove prostore.

Narednih godina Bajaga je aktivno pisao tekstove i komponovao muziku za TV serije i pozorišne predstave a pauzu u radu grupe ostali članovi "Instruktora" su iskoristili za neke druge projekte. Basista Cvetković je producirao, aranžirao i svirao na albumu *The Rubber Soul Project* koji sadrži pjesme 'a la The Beatles',⁹ Lokner je radio muziku za pojedine pozorišne predstave a zajedno sa Lazom Ristovski (1956–2007), nekadašnjim klavijaturistom grupa "Smak" i "Bijelo dugme", snimio je CD *Naos*. Objavlivanjem albuma *Od bižuterije do ćilibara*, krajem 1996. godine, "Bajaga i Instruktori" nastavljaju svoj rad ali sa novim članovima, Čedom Macurom za bubnjevim i gitaristom Vladom Negovanovićem.

Turbulentne devedesete godine predstavljale su izazov za mnoge pop-rock grupe. Neki muzičari su željeli da prostorno prošire svoju djelatnost i na taj način pridobiju više publike na svojim koncertima. Vođa nekadašnje grupe "Bijelo dugme" Goran Bregović, u svoj novi sastav "Orkestar za svadbe i sahrane" je ubacivao brojne trubače a slično je, ali sa nesto manje duvača, radila i beogradska verzija grupe "Zabranjeno pušenje". Neki muzičari su se opredijelili za solo karijeru kao što je Dino Dervišhalidović (Dino Merlin),

⁹ Nastavak tog projekta objavljen je 2015. pod nazivom *The Rubber Soul Project 2*. (<https://www.kurir.rs/vesti/moja-zivotna-prica/4238884/miroslav-cvetkovic-cvele-zivotna-prica>) (pristupljeno 15. 09. 2023.)

vođa nekadašnje sarajevske grupe "Merlin", koji je u naredne dvije decenije izrastao u regionalnu muzičku zvijezdu.¹⁰

Dvadeset prvi vijek je donio određene promjene u popularnoj muzici, prilikom kojih su se stvarali novi žanrovi, spajajući neke nove kombinacije tekstova, zvuka, ritma. Pojavljivale su se i novije pop rock grupe ali se na domaćoj sceni nisu zadržavale predugo. Jedna od takvih grupa je i sarajevski sastav "Knock out" sa izvrsnim vokalom. Album snimljen 2001. imao je deset kvalitetnih pjesama, pa su im mnogi predviđali blistavu karijeru. Ipak, početna slava je unijela personalne trzavice i ubrzo su nestali sa scene. Ali, zato je vrijedno istaći 2003. godinu kada je sa radom počela bosanskohercegovačka grupa "Dubioza kolektiv", sa kombinacijom raznih žanrova. Grupa je vremenom stekla izuzetnu popularnost, ne samo u regiji već i na evropskom prostoru. U ovoj deceniji su zabilježeni uspjesi mladog makedonskog pjevača, izuzetnih glasovnih mogućnosti Tošeta Proeskog (1981–2007). Međutim, prerana smrt prekinula je njegovu uspješnu karijeru.

Mnoge grupe koje su bile popularne u prethodnim decenijama, prestale sa radom ili su se njihovi pojedinci opredijelili za solo karijeru. Bilo je i grupa koje su se povremeno okupljale i proslavljale svoje jubileje. Među najznačajnijim je bilo ponovno okupljanje grupe "Bijelo dugme" 2005. godine, kada su održali koncerte u Zagrebu, Sarajevu i Beogradu. Mlađe generacije su odrastale sa novijim muzičkim žanrovima pa je logično bilo da će doći i do smanjenja obožavalaca u pojedinim muzičkim žanrovima, pa i u oblasti pop rock muzike. Uprkos svemu, pojedine grupe sa prostora bivše Jugoslavije su uspjele zadržati svoju publiku a pri tome je uz njihove novije pjesme odrastala i mlađa publika.

"Bajaga i Instruktori" su zadržali svoj pravac i u narednoj deceniji, kada su sa novim gitaristom Ljubišom Opačićem objavili nove albume *Zmaj od Noćaja* (2001) i *Šou počinje u ponoć* (2005). U toj postavi grupa je djelovala do septembra 2008. kada je zbog smrti Opačića na mjesto gitariste došao mladi Marko Nježić Kića. Narednih petnaest godine grupa će bez ikakvih personalnih promjena djelovati u sastavu Bajaga, Žika Milenković, Miroslav Cvetković, Saša Lokner, Čeda Macura i Marko Nježić. Krajem 2010. godine PGP RTS je objavio (reizdao) prva četiri albuma "Bajage i Instruktor". Iz ovog perioda ostaće zabilježene brojne uspješne pjesme kao što je *Lepa Janja, ribareva kći* a među popularnijim je pjesma *A ti se nećeš vratiti*, napisana za seriju *Vratiće se rode*. Autor teksta je Bajaga, muzike Saša Lošić, vođa sarajevske grupe "Plavi orkestar" a obojica su je zajedno izveli i snimili.¹¹

Tehnološki razvoj imao je značajnog uticaja na promjene u diskografskoj produkciji, a sa stvaralačkog aspekta je uticao i na samu produktivnost mnogih muzičara. Ove činjenice se ne vezuju samo na pop-rock muziku već i

¹⁰ Dovoljno je navesti da je u novembru 2023. u dvorani "Štark Arena" u Beogradu uzastopno održao četiri rasprodana koncerta a isto je uradio i u decembru iste godine u "Areni" u Zagrebu.

¹¹ Zanimljivo je da je ovu pjesmu snimio popularni vojvođanski solista Zvonko Bogdan sa svojim tamburašima i često je izvodi na svojim koncertima.

za druge komercijalnije žanrove. Dino Merlin je u ovoj deceniji objavio samo jedan album (*Hotel Nacional*), Zdravko Čolić dva (*Vatra i barut* i *Ono malo sreće*), dok se jedino "Dubioza kolektiv" može pohvaliti sa četiri objavljena albuma (*Wild Wild East*, *Apsurdistan*, *Happy Machine*, *Pjesmice za djecu i odrasle*).

Iako su osamdesete godine za "Bajagu i Instruktere" bile plodonosne, jer su samo u periodu od osnivanja 1984. pa do 1988. godine objavili četiri albuma, grupa se i u ovoj deceniji može pohvaliti sa aktivnostima snimanja albuma. *Daljina, dim i prašina* je album objavljen 2012. godine a u Srbiji, Crnoj Gori, Hrvatskoj i Sloveniji je prodavan zajedno sa zbirkom Bajagine poezije *Vodič kroz snove*. Osim istoimene naslovne pjesme *Daljina, dim i prašina*, u sjećanju će ostati pjesme *Vreme*, *Još jednom* a posebno pjesma *Ako treba da je kraj*, sa karakterističnim bues ritmom, zvukom gitare i neizbježnih Hammond orgulja, sa sjetom na neka prošla vremena. Za ovu pjesmu je urađen i spot snimljen u jednom kadru. Značajno je spomenuti da je u periodu od 2000. do 2016. menadžer grupe bio Zoran Vulović Vule¹² sa svojom koncertnom agencijom "Long Play". U odnosu na album *Daljina, dim i prašina*, naredni album *U sali lom* (2018) donosi povišeni nivo kvalitete a žanrovski je raskošniji sa pjesmama *Savršen dan* i *Bilo bi lako*.

Jedan od najznačajnijih koncerata u karijeri grupa je održala 22. juna 2013. na donjem Kalemegdanu pred oko trideset hiljada posjetilaca. Pored tog koncerta, vrijedno je istaći i koncert održan 2018. u "Areni" u Puli, sa simboličnim početkom – pjesmom *Rimljani*. Ambijent, raspoloženje publike i članova grupe, zabilježeno je na koncertnom albumu *U Puli lom – Live at Arena* u izdanju kuće "Croatia Records". Osim koncerata na prostoru bivše SFR Jugoslavije, "Bajaga i Instruktori" su u ovoj deceniji održali brojne koncerte na turnejama u Švajcarskoj (Cirih), Švedskoj (Malme i Geteborg), Kanadi (Vankuver, Toronto, Edmonton, Otava), Sjedinjenim Američkim Državama (San Francisko, Los Anđeles, Njujork, Sent Luis, Čikago, Vašington) i Australiji (Melburn, Sidnej).

¹² Zoran Vulović Vule je bio klavijaturista i jedan od osnivača beogradske grupe "U škripcu" (1980). Vlasnik je koncertne agencije "Long Play" osnovane 2000. godine. Osnivač i vlasnik "Arsenal Festa" koji se održava od 2011. godine u Kragujevcu. Agencija "Long Play" izdaje albume prestižnih autora kao što su Amira Medunjanin, Darko Rundek... (<https://rs.linkedin.com/in/zoran-vulovic-vule-400347b0>)



Primjer 4: "Bajaga i Instruktori" u Varšavi 2013.

Nježić, Macura, Lokner, Cvetković, Bajagić, Milenković (s lijeva na desno)

Najvažniji događaj povodom proslave tridesetpetogodišnjice djelovanja bio je *Koncert za rock grupu, orkestar i hor*¹³ održan u decembru 2019. godine u beogradskom "Sava centru". To su bila dva koncerta koja su ostala zabilježena na objavljenom duplom koncertnom albumu u izdanju izdavačkih kuća "PGP RTS" i "Croatia Records" (2022). Uz "Bajagu i Instruktere" nastupili su "Beogradski solisti" i mješoviti hor Akademskog kulturno-umetničkog društva "Ivo Lola Ribar". Gošća na koncertu bila je sopranistica Nataša Tasić Knežević. Sama ideja potekla je od istaknutog muzičara Vojislava Vojkana Borisavljevića (1947–2021) koji je radio aranžmane. Prvobitna zamisao je bila da se urade aranžmani za balade i pjesme u nešto laganijem ritmu, koje su izvođene na "2. Evergreen Festivalu" u Nišu 2019. godine.¹⁴ Poslije pozitivnih reakcija na samu ideju, Borisavljević je uz dogovor sa Bajagom uradio aranžmane i drugih pjesama za koncert u "Sava centru". Koncert se može odgledati i poslušati na youtube kanalu i uživati u izvrsnom muziciranju svih učesnika te značajki urađenim aranžmanima. Legendarne balade (*Zažmuri, Ruski voz, Od kada tebe volim*) su prirodno obogaćene gudačima, ali ništa manje ne zaostaju ni pjesme u bržim ritmovima (*Dvadeseti vek, Vesela*

¹³ Ovdje je riječ *koncert* terminološki upotrijebljena kao naziv održanog događaja u živo, a ne kao komponovano djelo, odnosno muzička kompozicija za solo-instrument uz pratnju orkestra. Ljubiteljima rock muzike ovaj naziv poznat je još od vremena kultne grupe "Deep Purple", čiji članovi su u Londonu 1969. u dvorani "Royal Albert Hall", zajedno sa londonskom filharmonijom (Royal Philharmonic Orchestra) izveli *Koncert za grupu i orkestar*. To je bilo trostavačno komponovano djelo, muziku je komponovao klavijaturista grupe Jon Lord (1941–2012) a tekstove napisao pjevač grupe Ian Gillan. (Gillan, Cohen, 1993: 74)

¹⁴ www.Ananasmag.com (pristupljeno 16. 03. 2024.)

pesma), koje su dobile sasvim novi zvuk, naročito sa limenim duvačima. Komunikacija između grupe, dirigenta, orkestra i hora bila je na zavidnom nivou a grupa je odsvirala i nekoliko pjesama bez orkestra i hora. U tim pjesmama su pokazali izuzetan tehnički nivo muziciranja, uvježbanost, spontanost (*Dobro jutro džezeri, Red i mir*). Posebno se ističe višeglasno izvođenje njihovih pjesama (*Dobro jutro*) sa kojim su pokazali svoje umijeće live sviranja i podsjetili, iako se ova činjenica nikada ne navodi u brojnim intervjuima, zašto "Bajaga i Instruktori" nikada u karijeri na koncertima nisu nastupili sa dodatnim pratećim vokalima.



Primjer 5: "Bajaga i Instruktori" i "Beogradski solisti" u Sava centru 2019.

Početak nove decenije svijet će obilježiti pandemija koja će se osjetiti i u muzičkoj industriji. Nemogućnosti putovanja, održavanja koncerata uticaće i na mnoge izvođače. Pandemija je uticala i na planiranu turneju po svim velikim gradovima u okruženju i izvođenja *Koncerta za grupu, orkestar i hor*, tako da su se "Bajaga i Instruktori" odlučili za snimanje novog albuma pod nazivom *Ovaj svet se menja* (2020). Iste godine beogradsko "Pozorište na Terazijama" je postavilo mjuzikl *Sa druge strane jastuka*, zasnovan na Bajaginih trideset popularnih pjesama. Premijera je održana 9. oktobra 2020. godine¹⁵ a 20. februara 2024. mjuzikl je jubilarno izveden pedeseti put.¹⁶ Poslije pandemije, grupa je nastavila sa svojim redovnim aktivnostima i već naredne godine održala je koncert na beogradskom stadionu "Tašmajdan". Album sa koncerta je objavljen u digitalnoj verziji. U decembru 2022. godine, grupa je održala tri uzastopna koncerta u rasprodatoj dvorani "Vatroslav

¹⁵<http://www.seecult.org/vest/sa-druge-strane-jastuka-premijerno-na-terazijama> (pristupljeno 15. 03. 2024.)

¹⁶<https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/pozoriste/3838704-mjuzikl-sa-druge-strane-jastuka-imace-50-izvodjenje-20-februara-u-pozoristu-na-terazijama> (pristupljeno 15. 03. 2024.)

Lisinski" u Zagrebu.¹⁷ To je bio projekat iz 2019. pod nazivom *Koncert za grupu, orkestar i hor* uz određene izmjene izvođača. Na zagrebačkom koncertu je osim orkestra nastupio i Akademski zbor "Cappella Odak" pod dirigovanjem Josipa Cvitanovića. Gošća na koncertu bila je sopranistica Sandra Bagarić.

Poslije dugo vremena, početkom 2023. godine u grupi su nastupile određene promjene. Basista Cvetković i bubnjar Macura su se iz privatnih razloga odlučili za 'muzičku penziju'.¹⁸ Naravno da je ova odluka uticala i na samo raspoloženje u grupi, imajući u vidu činjenicu da je Cvetković u grupi od samog početka 1984. a Macura od 1996. godine.¹⁹ Od marta iste godine sa grupom nastupaju novi mladi članovi, basista Vladimir Čukić i bubnjar Marko Kuzmanović.²⁰

U istom periodu "Bajaga i Instruktori" su objavili informaciju da u 2024. proslavljaju jubilej – četrdesetogodišnjicu postojanja i djelovanja grupe. Kasnije su i neke druge grupe objavile da u istoj godini slave određene jubileje. Tako je sarajevsko-zagrebačka verzija grupe "Zabranjeno pušenje", u sarajevskoj "Skenderiji" održala koncert povodom četrdesetogodišnjice od izlaska prvog albuma grupe *Das ist Valter*,²¹ dok je "Bijelo dugme" krenulo na turneju povodom pedesetogodišnjice od objavljivanja njihovog prvog albuma *Kad' bi bio bijelo dugme*. Koncert grupe "Zabranjeno pušenje" se može posmatrati kao iskrenim i simboličnim, jer je njihov prvi album prvobitno štampan u 3000 primjeraka, da bi kasnije album dostigao tiraž preko 100.000 primjeraka.²² Ali, turneju "Bijelog dugmeta" možemo posmatrati isključivo sa komercijalnog aspekta, jer grupa nije djelovala od 1989. godine. Važno je

¹⁷ U poređenju sa beogradskom dvoranom "Sava centar" koja ima 3672 sjedišta, u kojoj su održana dva uzastopna koncerta, dvorana "Lisinski" ima nešto manje sjedišta 1847.

¹⁸ Pogrešno bi bilo upotrijebiti riječi 'napustili grupu' kako su se u brojnim medijima, željnim senzacijskih vijesti, navodile informacije. Nijedan od navedenih muzičara nije napustio "Instruktore" da bi prešao u neku drugu grupu, već je Macura želio da više vremena posveti porodici i poslu koji nije povezan sa muzikom, dok je Cvetković u januaru 2023. proslavio sedamdeseti rođendan, sa željom da se povuče sa scene. Iako Cvetković i u penziji ima dodatne aktivnosti, kao što su vođenje Rok muzeja i obavljanja funkcije generalnog sekretara Udruženja muzičara džeza, zabavne i rok muzike Srbije.

¹⁹ Autor ovog teksta je bio u društvu menadžera i članova grupe prije i poslije koncerta održanog u Zenici 27. decembra 2022. godine, kada se i došlo na ideju pisanja teksta povodom jubileja grupe. Sticajem okolnosti, taj koncert je bio njihov posljednji nastup u ovoj postavi.

²⁰ <https://direktno.rs/magazin/zabava/462975/bajaga-i-instruktori-novi-clanovi.html> (pristupljeno 10. 10. 2023.)

²¹ Posmatrajući sa aspekta svjetske rock scene, američka zvijezda Bruce Springsteen je u 2024. proslavio četrdesetogodišnjicu od objavljivanja njegovog kultnog albuma *Born in the U.S.A.* Album je dostigao tiraž od 30 miliona primjeraka i postao je jedan od najprodavanijih albuma svih vremena. (Roberts, 1996: 444)

²² <http://www.zabranjeno-pusenje.com/home/biografije/kako-je-i-kad-nastalo-zabranjeno-pusenje/> (pristupljeno 20. 10. 2023.)

istaći da je prethodnih decenija vođa grupe Goran Bregović, sa svojim sastavom pod nazivom "Orkestar za svadbe i sahrane" (Lincoln Center Festival, 2016: 4) nastupao u brojnim svjetskim dvoranama, uspješno izvodeći njegovu muziku za film i pozorište. Sa istim orkestrom je često izvodio i pjesme sa mnogih albuma "Bijelog dugmeta", ali u 'žanru folka' i sa dominantnim duvačima.

Povodom proslave četrdesetogodišnjice postojanja i djelovanja grupe, "Bajaga i Instruktori" su planirali da održe četrdeset koncerata u regiji i inostranstvu, ali prema nekim nagovještajima grupa će održati šezdeset koncerata. Prvi koncert održan je 18. aprila 2024. u zagrebačkoj dvorani "Tvornica kulture". Prije četrdeset godina koncert je održan u dvorani "Kulušić" koja danas ne postoji. Koncert u Beogradu održan je tri dana kasnije u dvorani "MTS". Imajući u vidu da su 1984. godine to bila prva dva održana koncerta grupe u Zagrebu i Beogradu, na kojima su predstavljene pjesme sa prvog albuma, isti koncept je zadržan i na ova dva navedena koncerta. Kulminacija proslave jubileja bila je 31. avgusta, kada je održan veliki koncert na beogradskom Ušću. Prostrani prostor na otvorenom, izvrsno ozvučenje i rasvjeta, ogromna bina, uz neizostavno profesionalno muziciranje članova grupe, doprinijeli su činjenici da nekoliko desetina hiljada izuzetno raspoloženih posjetilaca provede nepuna tri sata zajedno sa članovima grupe. U poređenju sa prvim koncertom grupe održanim u Zagrebu 1984. godine, kada su za tu priliku morali izvesti neke pjesme koje je Bajaga napisao u prethodnom periodu, jer nisu imali dovoljno vlastitog materijala, za koncert poslije četrdeset godina ni nepuna tri sata muziciranja nisu bila dovoljna da se izvedu brojni hitovi. Uz navedene aktivnosti grupe iz posljednjih godina, potrebno je spomenuti da je na čelu organizacije menadžer grupe Dragoslav Gane Pecikoza.²³

²³ Dragoslav Gane Pecikoza je sedamdesetih godina bio bubnjar u nekoliko sarajevskih grupa a osamdesetih godina je bio producent i menadžer na prva tri albuma sarajevske grupe "Merlin". Po dolasku u Beograd 1994. osnovao je grupu "TAP 011" a saradivao je sa brojnim poznatim grupama i izvođačima kao što su Kemal Monteno, "Riblja čorba", "Legende"...<https://express.ba/naslovnica/408857/gane-pecikoza> (pristupljeno 25. 03. 2024.)



Primjer 6: "Bajaga i Instruktori" 2024.

Nježić, Čukić, Lokner, Bajagić, Milenković, Kuzmanović (s lijeva na desno)

"Bajaga i Instruktori" nisu jedina grupa u regiji koja proslavlja četiri decenije postojanja i rada. Tu su još neke grupe koje djeluju i duže, kao što su zagrebačke grupe "Parni valjak" i "Prljivo kazalište" te beogradske grupe "Yu grupa" i "Riblja čorba". Međutim, Bajaga i ekipa su među rijetkim koji su zadržali prisutnost i popularnost na cijelom prostoru bivše SFR Jugoslavije. Vjerovatno su na taj status uticali kvalitetni tekstovi, iskrenost i zavidan nivo u muziciranju kao i distanciranje od dnevno-političkih aktivnosti.²⁴ Bez obzira na višedecenijsku aktivnost, neke grupe ("Riblja čorba") su zbog navedenih razloga izgubile simpatije, publiku i tržište. (Popović, 2011: 78–86)

Uostalom, prva četiri albuma grupe "Bajaga i Instruktori" nalaze se među 100 najznačajnijih albuma na prostoru bivše SFR Jugoslavije. Album *Sa druge strane jastuka* nalazi se na trinaestom mjestu, *Pozitivna geografija* na trideset i sedmom, *Jahači magle* na pedeset osmom i *Prodavnica tajni* na sedamdeset devetom mjestu. (Antonić, Štrbac, 1998) Upravo su to albumi iz perioda kada su pojedini kritičari iznosili svoje negativne opservacije na Bajagin vokal. Poznati muzički kritičar Petar Popović je u svojoj knjizi obrazložio svoje mišljenje: "Iako su Bajagin kompozitorski i poetski talenat neupitni, kritičari su bili rezervisani prema njegovom vokalnog kapacitetu, ukazujući na monoton bariton i narativni vokalni stil skromnog dometa. Ipak, Bajagin 'nesavršen' glas, kao jedan od zaštitnih znakova domaće muzičke scene, možda najviše odgovara njegovim složenim i opisnim tekstovima. Ta se poezija uvek uzdizala iznad trivijalnosti. To su stihovi u koje se veruje, koji se mogu osetiti i prepoznati. Takvom poetikom osvojio je srca i poštovanje." (Popović, 2011: 78–86)

²⁴ Pjesmu *Pada vlada* Bajaga je napisao za film *Profesionalac* Dušana Kovačevića, ali je kasnije, zbog različitih političkih svojatanja pjesme odlučio da je više ne izvodi.

A 'kakvi' su bili tekstovi Bajage, najbolje se očituje iz još jednog teksta: "Bajaga hoće da bude pesnik i on to u svojim najboljim trenucima jeste, Bajaga i kritički govori o prošlosti i svojoj savremenosti. On je na muzičkoj sceni uvek pozitivan lik, kako ponekad pišu muzički kritičari, onaj kojeg su volele i mame i koji je bio poželjni tinejdžerski san. Ali Bajaga je više od toga – on je duhovit, nasmejan u izrazu i zato može i da se čita, ljubavi o kojima peva u njegovim stihovima i bole i propadaju, ali to nisu ljubavne patnje koje bi čovek voleo da nema ili da zaboravi, naprotiv. To su one ljubavi koje čine život vrednim življenja, kao uostalom i mangupluci kojima Bajaga uvek ostavlja dovoljno prostora." (Jerkov, Aleksandar u: Bajagić, 2012: 113–114)



Primjer 7: "Štark arena" – Beograd, 2018.

Rezime

Početkom osamdesetih godina prošlog vijeka, na prostoru bivše SFR Jugoslavije osnivale su se brojne pop-rock grupe. Međutim, veliki broj grupa je prestajao sa radom poslije snimljenih nekoliko long-play ploča, ili snimljene samo jedne ploče, jer kontinuirano i profesionalno bavljenje ovim pozivom zahtijeva mnogo odricanja, umijeća, snalažljivosti, strpljivosti... i samo su rijetki mogli opstati više decenija. Naročito treba uzeti u obzir činjenicu da su dešavanja u regionu u turbulentnim devedesetim godinama prošlog vijeka, bile najveća prepreka za sve sastave. Jedna od tih grupa koja je uspjela kontinuirano djelovati u prethodnih četrdeset godina je grupa "Bajaga i Instruktori". Osnovana početkom 1984. godine grupa je tokom četrdeset godina postojanja i kontinuiranog djelovanja održala na stotine koncerata u regiji i inostranstvu, snimila brojne zvučne i video zapise te gostovala u mnogim tv emisijama. Saradivali su sa brojnim eminentnim muzičarima, ostavili trag u muzičkom svijetu sa dodatnim aktivnostima, mimo rada u grupi, uspjeli da tokom četrdeset godina imaju svoju vjernu publiku i

slušaocе. Ova konstatacija dobija još više na značaju činjenicom, da publiku sada čine različite starosne generacije. Osim toga, tokom četrdeset godina su se pojavljivali novi muzički pravci, ali, za grupu "Bajaga i Instruktori" je značajno što su dosljedno slijedili svoje ideje i uspjeli da zadrže svoj prepoznatljiv muzički stil.

Literatura

- Antonić, Duško i Danilo Štrbac. (1998). *YU 100: najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike*. Beograd: YU Rock Press.
- Bajagić, Momčilo Bajaga. (2012). *Vodič kroz snove*. Beograd: NID Kompanija Novosti.
- Cossar, Neil. (2010). *This Day in Music: An Every Day Record of Musical Feats and Facts*. London: Omnibus Press.
- Cvetković, Miroslav. Arhiv. [Arhiv u vlasništvu Miroslava Cvetkovića]
- Gillan, Ian i David Cohen. (1993). *Child in Time: The Life Story of the Singer from Deep Purple*. London: Smith Gryphon Limited.
- Ivačković, Ivan. (1999). *Obe strane jastuka. Priča o Bajagi & Instruktorima*. Beograd: OUT PRESS.
- Janjatović, Petar. (1997). *Ilustrovana Yu rock enciklopedija*, Beograd: Geopoetika.
- Janjatović, Petar. (2023). *Ex Yu rock enciklopedija*, Beograd: Makart.
- Lincoln Center Festival. (2016). *Goran Bregović Wedding and Funeral Orchestra*. (brošura)
- Popović, Petar. (2011). *Biti rokenrol*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ristivojević, Marija. (2012). Rokenrol kao lokalni muzički fenomen, *Etnoantropološki problemi*. Beograd: Filozofski fakultet. (7) 1.
- Reed, Lou. (1991). *Between Thought and Expression: Selected Lyrics of Lou Reed*. New York: Hyperion.
- Roberts, David. (1996). *The Guinness Book of British Hit Albums*. London: Guinness Publishing Ltd. 7th edition.
- Vesić, Dušan. (2014). *Bijelo Dugme: Šta bi dao da si na mom mjestu*. Beograd: Laguna.

Web izvori

- www.Ananasmag.com (pristupljeno 16. 09. 2023.)
- <https://bjf.rs> (pristupljeno 10. 10. 2023.)
- <https://www.danas.rs/kultura/scena/bajaga-otkriva-koji-jedini-album-svira-ceo-na-koncertima/> (pristupljeno 16. 09. 2023.)
- <https://direktno.rs/magazin/zabava/462975/bajaga-i-instruktori-novi-clanovi.html> (pristupljeno 10.10. 2023.)
- <https://express.ba/naslovnica/408857/gane-pecikoza> (pristupljeno 25. 03. 2024.)
- <https://www.kurir.rs/vesti/moja-zivotna-prica/4238884/miroslav-cvetkovic-cvele-zivotna-prica> (pristupljeno 15. 09. 2023.)
- <https://n1info.rs/kultura/> (pristupljeno 21. 07. 2024.)
- <http://www.seecult.org/vest/sa-druge-strane-jastuka-premijerno-na-terazijama> (pristupljeno 11. 10. 2023.)

<https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/pozoriste/3838704-mjuzikl-sa-druge-strane-jastuka-imace-50-izvodjenje-20-februara-u-pozoristu-na-terazijama> (pristupljeno 11. 10. 2023.)

<https://vreme.com/vreme/instruktor-pozitivne-normalnosti/> (pristupljeno 20. 01. 2024.)

<http://www.zabranjeno-pusenje.com/home/biografije/kako-je-i-kad-nastalo-zabranjeno-pusenje/> (pristupljeno 20.10. 2023.)

<https://bjf.rs> (pristupljeno 10. 03. 2024.)

<https://rs.linkedin.com/in/zoran-vulovic-vule-400347b0>

SUMMARY

FORTY YEARS OF EXISTENCE AND WORK OF BAND *BAJAGA & INSTRUKTORI*

PhD Miradet Zulić

Popular music played a significant role in the development of musical life in the countries of the Western Balkans. In the capitals of the republics of SFR Yugoslavia, several pop-rock groups were successful. The eighties of the twentieth century were particularly important when there was an expansion of many genres of popular music, as well as the founding of numerous bands. Among the newly founded in the first half of the 1980s was the Belgrade pop-rock band Bajaga & Instruktori. From the initial idea of the founder and leader of the group to independently record his original songs, at the time he was already a member of a popular group, to the fact that in 2024 that band will celebrate its jubilee of forty years of existence and work. In its active years, the band has been recognized for its popular songs, musical and textual expressions, numerous concerts, active and continuous creation of new sound projects, a large audience made up of generations of various ages, as well as the fact that the band, apart from a few changes, has had the same four musicians worked together all these years. The aim of this paper is to review and present the entire activity of the band Bajaga & Instruktori in the context of the development of pop-rock music in the countries of the Western Balkans.

Keywords: pop-rock music, Bajaga & Instruktori, jubilees - forty years.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 5 :
зборник радова са научног скупа одржаног 13-16. децембра
2023. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија Универзитета, 2024 (Источно
Сарајево : Копикомерц). - 259 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

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

ISBN 978-99976-064-2-6

1. Дани Војина Комадине (5 ; 2023 ; Источно Сарајево)

COBISS.RS-ID 141842433



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