



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 6

ЗБОРНИК РАДОВА
са научног скупа одржаног 12–14. децембра 2024. године



Источно Сарајево, 2025.



УНИВЕРЗИТЕТ У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ
МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



САВРЕМЕНО И ТРАДИЦИОНАЛНО У МУЗИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ 6

ЗБОРНИК РАДОВА

са научног скупа одржаног 12–14. децембра 2024. године

Источно Сарајево, 2025.

Организатор

Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија
Стефана Немање 5, 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 Peycheva,

*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,

*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*

др 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 Михаилович,
Факултет уметности у Нишу, Универзитет у Нишу, Србија

др Саша Павлович,
*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*

мр Зоран Комадина, ред. проф.
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу,
Србија*

др Биљана Мандић, ред. проф.
*Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевца,
Србија*

др Весна Ивков, ред. проф.

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, 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 Наташа Марјановић, виши научни сарадник

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Србија

др Невена Вујошевић, доцент

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија

др Владимир Трмчић, доцент

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Србија

др Петар Илић, ванр. проф.

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Факултет уметности, Србија

др Предраг Ђоковић, ред. проф.

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

Др Мирадет Зулић, ванр. проф.

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

мр 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 Дражан Косорић, ред. проф.

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

мр Душан Ерак, ред. проф.

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

мр Клаудија Кротић, ред. проф.

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

мр Биљана Штака, ванр. проф.

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

мр Маја Ђого, ванр. проф.

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

Дизајн корица

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Штампа

Копикомерц сп, Источно Сарајево

Тираж

100

Источно Сарајево, 2025.

ISBN: 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID: 143400705

**Спонзори манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2024* и
VI Научног скупа *Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву***

Министарство просвјете и културе Републике Српске
Град Источно Сарајево
Општина Источно Ново Сарајево
Општина Источна Илиџа
Јавна установа Центар за културу и информисање Источна
Илиџа

Партнер манифестације *ДАНИ ВОЈИНА КОМАДИНЕ 2024*:

Асоцијација за његовање академске музике „Нови Звук“

**Нотни примјери на насловницама Зборника радова *Савремено и
традиционално у музичком стваралаштву 1–6 (2020–2025)*:**

Мирадет Зулић (уред). (2020). Зборник радова са научног скупа одржаног
13–14. децембра 2019. године *Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву 1*. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у
Источном Сарајеву. ISBN 978-99976-902-1-0 COBISS.RS-ID 129609985

Нотни примјер на корици зборника

Војин Комадина: *Partita bosniensis* за камерни гудачки ансамбл (1981), почетак

Зулић, Мирадет (уред). (2021). Зборник радова са научног скупа одржаног 10–12. децембра 2020. године *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 2*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. ISBN 978-99976-902-4-1 COBISS.RS-ID 134086145

Нотни примјер на корици зборника

Војин Комадина: *Partita bosniensis* за камерни гудачки ансамбл (1981), цифра 7, страна 6

Ђоковић, Предраг и др. (2022). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 3* : зборник радова са научног скупа одржаног 9–11. децембра 2021. године. Научни скуп „Савремено и традиционално у музичком стваралаштву“. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. ISBN 978-99976-902-6-5 COBISS.RS-ID – 136885249

Нотни примјер на корици зборника

Војин Комадина: *Глосе са маргина Срећковићевог јеванђеља* (1972), 2. став Интерлудијум I

Зулић, Мирадет и др. (2023). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 4* : Зборник радова са научног скупа одржаног 15–17. децембра 2022. године. Научни скуп „Савремено и традиционално у музичком стваралаштву,. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. ISBN: 978-99976-902-9-6 COBISS.RS-ID: 139474433

Нотни примјер на корици зборника

Војин Комадина: *Глосе са маргина Срећковићевог јеванђеља* (1972), 2. став Интерлудијум I, почетак

Зулић, Мирадет и др. (2024). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 5* : Зборник радова са научног скупа одржаног 13–16. децембра 2023. године. Научни скуп „Савремено и традиционално у музичком стваралаштву,. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. ISBN: 978-99976-064-2-6 COBISS.RS-ID: 141842433

Нотни примјер на корици зборника

Војин Комадина: *Sonata da chiesa* - Соната да кјеза (1974), 2. став

Зулић, Мирадет и др. (2025). *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 6* : Зборник радова са научног скупа одржаног 12–14. децембра 2024. године. Научни скуп „Савремено и традиционално у музичком стваралаштву,. Источно Сарајево: Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву. ISBN 978-99976-064-5-7 COBISS.RS-ID 143400705

Нотни примјер на корици зборника:

Војин Комадина: *IV Соната за клавир* (1977), 3. став, Корал, завршетак

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

Ivan Brkljačić

Autoportret

3

МУЗИКОЛОГИЈА

Рудая Анна Сергеевна

Музыкальное наследие Италии
в фокусе культурных инициатив
Наполеоновской Франции

15

Цыбулько Олег Анатольевич

Александр Антоновский в классе
пения Джакомо Гальвани
в Московской консерватории

25

Ивана Б. Спасовић

Породица, живот и дело Љубице Марић
у изворима Архива САНУ

41

ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

Зорана Гуја Дражета

Имена гусларских друштава,
удружења и школа гусала
у Источном Сарајеву
као средство конструкције идентитета

53

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

Коробова Алла Германовна

Первая симфония Альфреда Шнитке:
поиски жанра в эпоху Новейшей музыки

71

Ивана Церовић, Весна Дамљановић

Разгледнице из Русије
Валентине Дутине – у сусрет БиХ премијери

83

Биљана Штака

Дијалог са прошлошћу:
Барокно наслијеђе у стваралаштву
Стравинског, Бартока и Хиндемита

103

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

Sabina Vidulin

Izrada i prilagodba didaktičkih sredstava
za nastavu Glazbene umjetnosti

127

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

Чеблыков Дмитрий Владимирович

Орнаментика в вокальных трудах
Станислава Сонки: вектор трансформации

145

Bartolomej Stanković

Analiza djela za klavir
Refrain VI - *Lindo* kompozitora Vojina Komadine

159

МУЗИКА СВИЈЕТА (WORLD MUSIC)

Branislav Ostojić

Pjevački zborovi u Istri 1943–1945. godine

171

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ

AUTOPORTET

Dr um. Ivan Brkljačić

Univerzitet umetnosti u Brogradu

Fakultet muzičke umetnosti

Katedra za kompoziciju

E-mail: ivanbrkljacic@fmu.bg.ac.rs

UDK: 78.07

92 Brkljačić, I.

Plenarno predavanje

Sažetak: U godini u kojoj kompozitor Ivan Brkljačić obeležava trideset godina umetničkog delovanja, a Muzička akademija u Istočnom Sarajevu proslavlja trideset godina postojanja i rada, Brkljačić će svoju muzičku delatnost, uobličenu u prvom licu, u vidu autoportreta, predstaviti svoj stvaralački opus. Polazeći od osnovnih pitanja koja se vezuju za proces stvaralaštva: *šta i kako* Brkljačić će ukazati na specifične elemente svoje poetike. Od neophodnosti trasiranja određene *opšte teme* buduće kompozicije, preko umetničkog istraživanja u vezi sa njom, do njenog prenošenja u jezik muzike i ulaska u proces izgradnje muzičkog toka i ukupne forme kompozicije. Takođe, ukazaće na važne uzore koji su uticali na njegov profesionalni razvoj. Uz važne primere iz svog opusa, stavljajući fokus na prikazivanje kompozicija koje su u tekućoj godini jubileja ostavile značajniji trag, Brkljačić će skrenuti pažnju i na ostale segmente svog profesionalnog delovanja, uključujući i režiju muzičkih spotova svojih kompozicija.

Ključne reči: Autoportret, kompozicija, muzički tok, muzička forma, opšta tema.

Muzička delatnost, uobličena u prvom licu¹, u ovom radu će predstaviti osvrst na lični stvaralački opus, pre svega u kvantitativnom smislu, kroz muziku nastalu u okviru solističkog, kamernog, vokalno-instrumentalnog, koncertantno-simfonijskog, horskog i primenjenog žanra. Zatim, ukazaće se na osnovu stvaralačke poetike koja leži u polaznim pitanjima *šta i kako* koja se zatim kreće ka neophodnosti postojanja svojevrsne *opšte teme* kompozicije. Biće dodirnuti i važni uzori iz, najpre muzičke umetnosti, koji su me u procesu muzičkog stasavanja oblikovali, kao i uzori iz ostalih umetnosti: književnosti, slikarstva i filma. Odabrane kompozicije iz opusa biće detaljnije prikazane, pre svega kroz odabir i realizaciju pomenute *opšte teme*. Na samom kraju biće reči i o svojevrsnoj ekstenziji samog umetničkog čina u vidu režiranja muzičkih spotova.

Godina 2024. je godina jubileja. Trideset godina Muzičke akademije u Istočnom Sarajevu i trideset godina mog umetničkog delovanja. Posebno bih

¹ Naziv rada *Autoportret* upućuje i na različite sfere lične delatnosti: 1) kompozitor, 2) redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, sa fokusom na predmetima *Muzički oblici* i *Aranžiranje*, 3) funkcija prodekana za nastavu fakulteta u periodu od 2015–2024. godine, 4) selektor programa *Međunarodne tribine kompozitora* u periodu od 2007–2015. godine, 5) u prethodnom periodu delovanje u rukovodstvu *Udruženja kompozitora Srbije*, 6) trenutno delovanje u telima SOKOJ-a, srpskog društva za zaštitu autorskog prava, 7) muzički producent *Simfonijskog orkestra Radio-televizije Srbije*. Biografija dostupna na linku: <https://www.ivanbrkljacic.com/biografija>

istakao činjenicu da se svega četiri dana nakon svog Koncertnog jubileja, održanog u Velikoj dvorani Kolarčeve zadužbine, na kojem sam sa dragim izvođačima svoje muzike obeležio trideset godina od svog prvog javnog nastupa, nalazim u Istočnom Sarajevu. Ovo doživljam kao specifično proširenje obeležavanja svog jubileja.

Kroz lično muzičko stvaralaštvo prolazim trideset godina i u tom periodu napisao sam solističke kompozicije za klavir, violinu, flautu, klarinet, čembalo, trombon, harmoniku, marimbu, harfu i gitaru. Zatim, kompozicije za različite manje kamerne sastave u dijapazonu od dua do kvinteta i za kamerne ansamble sa dirigentom, uljučujući i kamerne gudačke orkestre, sa i bez solista. Pisao sam vokalno-instrumentalnu muziku na stihove značajnih srpskih pesnika i pisaca²: Jovana Ilića, Laze Kostića, Vaska Pope, Duška Radovića, Ive Andrića. Takođe, i na poeziju stranih pesnika³: Žaka Prevera, Rabindranata Tagore i Otavija Paza. Od koncertantno-simfonijskog žanra ističem Koncert za klavir pod nazivom *IT!*, Koncert za saksofon *LOVE!* i Koncert za pikolo *SNOW!*. U orkestarskom žanru napisao sam kompozicije *Kada se sedam puta digne zavesa* i *Otkucaji davno zaboravljenog sata*. Autor sam instrumentalnog teatra pod nazivom *Istar* i kompozicije za rok bend koji sam namenio beogradskom sastavu *Deca loših muzičara*. Sve u svemu, preko šezdeset opusa, pored kojih takođe stoje: muzika za igrani film *Ustanička ulica* i muzika za TV seriju (*Fau*) *V efekat*, kao i za preko četrdeset pozorišnih predstava koje su postavljane na scenama od Beograda i drugih gradova Srbije, preko Banja Luke do Budimpešte i Erlangena u Nemačkoj.

Smatram da se u umetnosti sve može svesti na dva osnovna pitanja. Ono nešto **Šta** i ono nešto **Kako**. Po meni to **Šta**, odnosno to što je predmet umetnosti, može da bude bilo šta. Ipak, ono **Kako** je za bilo koji oblik stvaralaštva važnije, jer se na osnovu njega umetnost može vrednovati. Kao dobra ili kao loša, uz naravno neophodan sud vremena. Po meni, najviši stepen umetnosti je onaj koji uz što manje sredstava dosegne do najvišeg nivoa kompleksnosti, emocionalnosti, rečitosti, odnosno do najdirektnijeg i najsnažnijeg dejstva.

Ako bih konkretnije ušao u svoje lično stvaralaštvo, čini mi se da bi bilo važno skrenuti pažnju na određene uzore koji su mi iz bogate muzičke literature bili važni, a zatim i na neke elemente moje poetike. Dakle, iako ne mogu da kažem da imam omiljenog kompozitora, svakako su Wolfgang Amadeus Mozart⁴ i Sergej Prokofjev⁵ uticali na mene zbog svoje kreativne lucidnosti i specifične radosti muziciranja. Ja tu radost u velikoj meri osećam

² Jovan Ilić (1824–1901), Laza Kostić (1841–1910), Vasko Popa (1922–1991), Duško Radović (1922–1984), Ivo Andrić (1892–1975).

³ Žak Prever (*Jacques Prevert*, 1900–1977), Rabindranat Tagore (*Rabindranath Tagore*, 1861–1941), Oktavio Paz (*Octavio Paz*, 1914–1998).

⁴ *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756–1791).

⁵ *Сергѣй Сергѣевич Прокофѣев* (1891–1953).

slušajući i svirajući njihovu muziku. Zatim, Modest Musorgski⁶, koji je, iako nevelikog opusa, stvarao posebna remek-dela, sa muzičkim materijalima koji na mene deluju kao da u sebi sadrže pogled u budućnost, odnosno samu večnost. Potom, iz popularnog žanra bend Bitlsi, koji su ostavili inovativnog muzičkog traga na polju svih muzičkih komponentni u svom muzičkom stvaralaštvu. Melodijski, harmonski, ritmički, metrički, tembrovski, aranžmanski, interpretativno. Ako hoćete, trag su ostavili i na polju elektronskog, odnosno elektro-akustičnog žanra. Naravno, i fenomenološki predstavljaju posebnu ostavštinu umetnosti XX veka. Sve do živih autora, među kojima prednjači Hajner Gebels⁷, kompozitor po obrazovanju i reditelj po vokaciji, čije kompozicije u okviru žanra instrumentalnog teatra na mene deluju kao svojevrsni putokaz. Iz drugih umetnosti⁸, na mene su uticali renesansni slikar Đuzepe Arčimboldo (pre svega sa ciklusom *Godišnja doba*), kao i slikar iz prve polovine XX veka Pol Kle (najpre sa svojim radovima kao što su *Crna noć*, *Teatar lutaka*, *Botanički teatar*, *Nocturnal Festivity – Noćna svečanost*), zatim reditelji Federiko Felini (prvenstveno zbog filma *Amarkord*), Stenli Kjubrik (u dijapazonu filmova *Lolita* i *Dr. Strangelove*, preko *Odiseje 2000.* i *Paklene pomorandže*, pa sve do poslednjeg filma *Širom zatvorenih očiju*) i Kventin Tarantino, te pisci M. F. Dostojevski (prvenstveno sa romanom *Idiot*) i Nikolo Amaniti (sa uzbudljivom, ali istovremeno kataklizmičnom knjigom *Poslednja Nova godina*).

Vezano za ličnu poetiku (termin *poetika* posmatram i tretiram u okviru implicitnih načela koja su vezana za nečije specifično delovanje u jednoj ili više umetnosti) istakao bih da se nužno ne vezujem za postojeću literaturu, filozofiju, metafiziku i tome slično. Naprotiv, najvažniji mi je sadašnji trenutak, odnosno sadašnje vreme. Zatim, moj lični odnos prema onome što se u stvarnom svetu oko mene zbiva, uz formiranje određenog umetničkog/muzičkog stava/komentara o tome, koji bi bio iskazan jezikom muzike. Dakle, ja u svetu oko sebe tragam za *opštom temom* kompozicije. Zatim, svoje misli fokusiram u odnosu na formiranu temu i pokrećem određeno lično umetničko istraživanje u odnosu na tu temu. Kada imam dovoljno podataka, prenosim svoje misli, ambijent, karakter, atmosferu koja proističe iz teme u određeni muzički motiv. Tako se generiše muzički impuls koji dalje generiše muzički tok. Nakon formiranja muzičkog toka, posledično se dobija muzička forma. I tako nastaje kompozicija. Najkraće rečeno: da bih bilo šta stvarao moram biti načisto sa tim šta je to što stvaram, i to u trenutku pre nego što dozvolim sebi da zapišem prvu notu. Upravo je to osnov poetike moje muzičke kreacije.

⁶ *Модѣст Петровичъ Мусоргскій* (1839–1881).

⁷ *Heiner Goebbels* (1952).

⁸ Đuzepe Arčimboldo (*Giuseppe Arcimboldo*, 1527–1593), Pol Kle (*Paul Klee*, 1879–1940) Federiko Felini (*Federico Fellini*, 1920–1993), Stenli Kjubrik (*Stanley Kubrick*, 1928–1999), Kventin Tarantino (*Quentin Tarantino*, 1963), M. F. Dostojevski (*Фѣдоръ Михайловичъ Достоевскій*, 1821–1881), Nikolo Amaniti (*Niccolo Ammaniti*, 1966).

Nekada su te *opšte teme* jako lične, kao na primer u kompoziciji pod nazivom *Hofman trio*, koju sam napisao ove godine. Pokušaću ukratko da objasnim opšti kontekst ove kompozicije. Činjenica da se održava festival u čast mog pokojnog profesora Srđana Hofmana⁹, pokrenula me je da napišem jedan stručno-naučni rad, na temu *Punoletstvo uz profesora Hofmana* (s obzirom da sam u njegovoj klasi proveo punih osamnaest godina, kroz period osnovnih, magistarskih i doktorskih studija kompozicije). Taj rad imao je tri glavna fokusa: Perspektivu sećanja, Lično sazrevanje i Analitički aspekt u kom sam predložio svoje lično tumačenje tri njegove kompozicije za koje smatram da su remek-dela. Dugo sam pisao taj rad, skoro godinu dana. U nekoliko navrata sam mu se vraćao, usmeravao ga dalje, prekidao, zatim nastavljao i tako sve dok ga u potpunosti nisam uobličio. Kao specifična ekstenzija tog rada nastala je pomenuta kompozicija koja se naslanja na muzičke motive, ali i misli, to jest snažnu energiju koju pamtim u radu sa profesorom Hofmanom. Pored svega toga, činjenica da su profesorovi naslednici, ćerka Neda, unuk Marko i zet Srđan bili predviđeni da budu izvođači ove kompozicije dodatno je emotivnom činila premijeru koja se desila pre nešto više od dva meseca.

Pored ličnih, nekada su teme vezane za kontekst koji inicira kompoziciju, recimo ljubav. Koncert za saksofon je poručila Beogradska filharmonija, za svoj ciklus pod imenom *Ašikovanje*. To je stara, arhaična, pomalo zaboravljena, ali lepa reč, puna inspiracije i kreativne snage, koja ukazuje na vođenje i življenje ljubavi. Iz te reči sam usmerio svoj Koncert za saksofon, obrađujući fenomen trenutne, ali neponovljive ljubavi, kojom bi, zbog eruptivne snage koju poseduje, mogao da se pomeri čitav svet.

Ili, možda tema Knjaževca, malog grada na jugoistoku Srbije. Činjenica da mi je kompoziciju poručio rođeni Knjaževčanin, violinista Dušan Panajotović, moj mladi kolega sa FMU, podstakla me je da razmišljam o folkloru tog kraja i o značajnim mestima u samom gradu, u kojem pre pisanja ove kompozicije nikada nisam bio. Tako su nastala tri stava *Knjaževačke sonate* za violinu i klavir, koja nose sledeće nazive, proistekle iz pomenutih toponima: *Rumeni Gurgusovac* (vezuje se za kolo Rumenku i knjaževačku kulu Gurgusovac), *U odsjaju Timoka* (za reku u kojoj se ogleda čitav centar grada) i *Laskavac sa Banjice* (takođe jedno kolo - Laskavac i jedan kvart grada Knjaževca).

Ili teme proizašle iz ličnog stanja duha. Na primer, tokom leta 2021. godine sam bio jako duševno ranjen od ljudi sa kojima sam blisko sarađivao. Zbog toga me je obuzimalo stanje boli, tuge, melanholije i tome slično. Način da se izbavim iz svega toga je bio moj beg u humoreske. Humoreske koje ste imali priliku da čujete u izvođenju Maje Đogo. Njih sam locirao uz mesta na kojima sam praktično svakodnevno, u potezu od Tašmajdanskog do Kalemegdanskog parka, preko Dunava i Save, sve do vrha Avalskog tornja. U to vreme je nastala i trostavna *Plava sonata*, kompletno kreirana na heksatonskoj bluz lestvici, koja dodatno pocrtava tadašnje moje stanje duha.

⁹ Srđan Hofman (1944–2021).

Ili, pak, čist stvaralački nagon, sam sebi dovoljan, iz kog se generisao muzički tok klavirskog koncerta *IT!*

Jedna od „opštih tema“ bila je i tema Mokranjca. Posmatrana kroz nekoliko slojeva... Mokranjac kao kompozitor – Stevan Stojanović¹⁰, zatim škola Mokranjac iz Beograda u kojoj sam bio zaposlen šest godina, uz to i gudački kvartet *Mokranjac*, nastao krajem XIX veka. I, sve to stavljeno u kontekst Negotinske Krajine, odakle je Stevan Stojanović Mokranjac rodom. Iz ove kompleksnosti napisao sam gudački kvartet pod nazivom *Mokranjac, varijacije na fragment iz Njest Svjata*.

Teme su bile i moje impresije gradovima: Čikagom, Buenos Airesom, mojim Beogradom i tako dalje.

Uz osnovne karakteristike moje poetike rekao bih da nemam jedan modus ili lestvicu ili jedan harmonski okvir u kom se krećem. Iako većinski delujem u okviru postojećeg tonskog centra (dakle ne nužno tonalnog, već tonskog), moja muzika se ne libi upotrebe atonalnosti, klastera, ukoliko su oni za muziku funkcionalni. Ipak, takve situacije ne prevažu.

Iako bi na osnovu dosadašnjih muzičkih kritika moglo da se kaže da važim za kompozitora kome leže kratke forme, unutar ciklusa nalik sviti, forma koja me u poslednje vreme čini zrelim kompozitorom je ipak kompleksna forma. Ona je u vezi sa sonatnom idejom, pa čak i sa kompleksnom polifonijom. Ali, verujem da ću u tom smislu tek promišljati svoje dalje korake u onome na čemu dalje budem radio. Jer, iako sam do pre nekoliko godina bio uveren da su sonatni oblici, sonatni ciklusi i fuge prevaziđeni formalni tipovi, u kojima je praktično sve rečeno kroz istoriju muzike, zatekao sam sebe kako najednom upravo o ovim formama počinjem da promišljam, kao o formama u kojima bih mogao da lociram svoj izraz. I tako sam napisao *Plavu sonatu*, pa *Sonatu Novi talas*, zatim *Knjaževačku sonatu*, Klavirski trio *Tronožac*, *Duo sonatinu* i kompoziciju *Dani dobrog vazduha* sa quasi fugom kao vrhuncem forme. A, trenutno radim na koncertantnom četvorostavačnom ciklusu, za harmoniku i gudače, po motivima romana *Idiot* Dostojevskog, gde takođe planiram da se javi finalna fuga, kao svojevrsni kompleksni formalni vrhunac. Ali, o tom potom.

Sada bih posebno hteo da se fokusiram na kompozicije koje su svoje ponovne prezentacije imale baš u ovoj mojoj godini jubileja. To su dve orkestarske kompozicije, *Zvrk* za pikolo i klavir i trio *Kuvada*. Najpre bih počeo sa orkestarskom kompozicijom *Otkuaji davno zaboravljenog sata*. Nju sam napisao 2005. godine, dakle pre skoro dvadeset godina, po porudžbini Beogradske filharmonije. Premijerno je izvedena 10. februara 2006. godine u tumačenju japanskog dirigena Jasua Šinozakija, na koncertu u Kolarčevoj zadužbini. U godini u kojoj je Beogradska filharmonija obeležavala svoj 100. rođendan, njihov menadžment je odlučio da ponovi neke od važnih kompozicija nastalih u tom periodu, tako da su moji *Otkuaji* ponovo izvedeni, skoro u dan osamnaest godina kasnije. Dakle, 9. februara ove 2024. godine, takođe u Kolarčevoj zadužbini, ali ovoga puta pod dirigentskom

¹⁰ Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914)

palicom maestra iz Nemačke, Feliksa Mildembergera. Ukratko ću predstaviti osnovne karakteristike ove kompozicije.

Najpre je postojao jedan porodični sat, od kojeg je sve počelo. On je jedno kratko vreme bio na ruci moga dede, zatim kroz više decenija na ruci moga oca. Potom se zaboravilo na njega i dugo je ležao u mraku neke fioke. A onda, baš nekako neposredno pre nego što ću da dobijem porudžbinu Beogradske filharmonije, taj sat se našao na mojoj ruci. Vreme i njegova patina, porodični otkucaji koje je taj sat zapamtio, kao i tačka u kojoj je on usmerio stvaranje kompozicije, za mene su bili i indikativni i inspirativni.

„Opšta tema“ kompozicije je, naravno, vreme. Uz to, njegov protok, odnos prošlosti i budućnosti kroz prizmu sadašnjeg trenutka, sa ciljem kreiranja uspomene na drage pretke. Jer, samo svesni njihove snage i dejstva pogled u budućnost može da bude relativno lak i uzbudljiv. Kada se iz prošlosti crpi potencijal za budućnost, svest o kvalitetu sadašnjeg trenutka duže traje. Moji otkucaji takođe ukazuju na neminovnost različitih pulsacija u životima ljudi. Kroz stabilne, promenljive, tenziona, razigrane i bezazlene pulsacije, nastaje forma kompozicije sastavljena od pet velikih celina (polja) sa epilogom, u kojima su sadržane konstantne anticipacije i reminiscencije muzičkih materijala.

Sledeća kompozicija koju bih predstavio je Koncert za saksofon i orkestar pod nazivom Ljubav!

Navešću komentar koji se nalazio u programskoj knjižici koncerta koji je bio 25. maja ove godine na Kolarcu. „U pitanju je jednostavačni koncertni komad o ljubavi, u trajanju od dvadeset pet minuta. Ipak, to nije komad o bilo kojoj ljubavi, pogotovo ne o podrazumevanoj i svakodnevnoj, već onoj trenutnoj, vremenski ograničenoj, neponovljivoj, strastvenoj i nadasve luuudoj. O ljubavi koja ima toliko snažnu energiju da bi se njom mogao pokrenuti, čak i promeniti čitav svet. Muzički tok, kao i ukupna forma dela prate ideju takve ljubavi. U okviru njih se neponovljivost ostvaruje nepostojanjem niti jednog repriznog muzičkog materijala, to jest konstantnom progresijom. Muzičke asocijacije na pomenutu ljubav bi mogle da se lociraju kroz različite slojeve partiture. Jedan sloj ukazuje na one ljubavne varnice koje se mogu osetiti na nekom rok koncertu između popularnog, obožavanog i sjajnog *super star-a* sa jedne i sto hiljada duša u publici sa druge strane. Sledeći sloj bi mogao da se locira u ličnoj ljubavi prema klasičnom muzičkom žanru. Takođe, naredni sloj bi se odnosio na ljubav prema saksofonu, instrumentu sa kojim sam u strastvenom zagrljaju već pune dve decenije. Konačno, u jednom posebnom sloju kompozicije rezervisano je mesto za ljubav prema geografskom prostoru kome pripadam, i u kojem živim i radim. To se može osetiti kroz folklorne fragmente koji su bazirani na starogradskoj pesmi i Mokranjčevnoj estetici. Takođe, na momente je prisutno koketiranje sa načinom tretmana saksofona u popularnom žanru, pre svega u muzici¹¹ Šade Adu, kao i koketiranje sa snažnom scenskom pojavom Fredija Merkurija i njegovog odnosa sa stadionskom publikom. Svi pomenuti slojevi ljubavi su

¹¹ Helen Folasade Adu, Sade (1959), Freddie Mercury (1946–1991).

dodatno pojačani autocitatima koji referišu na kratke segmente starijih kompozicija kojima se naglašava ljubavna progresija. Sve ostale, u ovom trenutku nepomenute ljubavne asocijacije, nisu slučajne, štaviše, one su poželjne.“

Ovaj koncert je originalno iniciran muzičkim nadahnućem izvanrednog saksofoniste Milana Savića, a poručen je od Beogradske filharmonije za sezonu 2018/19. kada je premijerno izveden. Nakon toga bilo je nekoliko izvođenja u verziji za saksofon i klavir, sve do ovogodišnje interpretacije, održane 25. maja u Kolarčevoj zadužbini. To je bilo izvođenje u potpuno novom kontekstu, sa novom energijom soliste Filipa Orlovića, dirigentkinje Olge Biserčić i simfonijskog orkestra Radio-televizije Srbije.

Zvrk za pikolo i klavir je kompozicija koja je takoreći juče došla sa turneje po Severnoj Americi i Kanadi. Duo u sastavu Snježana Pavićević (inače pikolistkinja Beogradske filharmonije) i Vladimir Vanja Šćepanović, pijanista (moj kolega sa Fakulteta muzičke umetnosti) je upriličio nekoliko odličnih izvođenja ove kompozicije u Njujorku, Bostonu, Vašingtonu i Torontu.

Da nije bilo ašikovanja i prethodno predstavljene kompozicije, sigurno ne bi bilo ni *Zvrka*. Naime, posle premijere Koncerta za saksofon prišla mi je prilično energično i ozareno pikolistkinja Snježana tražeći moju novu kompoziciju za sebe. Nakon nekoliko dana našli smo se na kafi i odmah sam iz nje izvukao temu za komponovanje. U njoj je ležao taj energični, mali zvrk koji se neprestano vrti kao čigra, kog je samo trebalo uobličiti jezikom muzike. Istovremeno, taj zvrk je i sam instrument pikolo. Najmanji među svim u simfonijskom orkestru, ali instrument koji nikako ne da na sebe. Ume da bude i drčan i glasan i virtuozan, ali i veoma nežan. Takođe, pokretljiv, dinamičan i moćan.

Malopre sam pomenuo da sam se nakon par dana video na kafi sa pikolistkinjom. Ovo bih želeo da naglasim! Jer, *opšta tema* za pisanje kompozicije, bar se to puno puta pokazalo u mom slučaju, nalazi se upravo u osobi/osobama koje kompoziciju poručuju/traže.

Kuvada za violinu, klarinet i klavir je nastala 2012. godine, neposredno pred rođenje mog starijeg sina. Sada ću vam objasniti zašto je to važno za ovu kompoziciju.

U pojedinim kulturama (najpre u Africi) kuvada predstavlja običaj da muškarac za vreme ženine trudnoće oponaša njeno drugo stanje. U medicini poznat kao *sindrom kuvada*, on podrazumeva da mnogi partneri trudnica dobijaju niz simptoma i proživljavaju promene slične onima koje su karakteristične za trudnoću (promene raspoloženja, želje za određenom hranom, grčevi, i tako dalje). Smatra se da ovaj sindrom „pogađa“ najmanje deset procenata partnera trudnica. To može da bude neugodno iskustvo koje posledično izaziva niz komičnih situacija.

Kompozicija je napisana po porudžbini trija *Pokret* zahvaljujući kojem su upriličena brojna izvođenja širom sveta. Organizovana je u okviru jednostavačne forme, a muzički tok predstavlja zvučnu imaginaciju psihološkog stanja kuvade, sa spektrom najrazličitijih asocijacija koje upućuju

na moguće situacije u kojima se muškarac nalazi za vreme kuvade. Osnovni motiv ce-es-ce, ritmizovan u vidu: osmina, osmina sa tačkom i šesnaestina, predstavlja inicijaciju za sve ono što će se do kraja kuvade dešavati u muzičkom toku.

Aratos trio je tokom ove godine imao veoma uspele nastupe u Kini, Portugalu, Crnoj Gori i Srbiji (Galerija SANU u Beogradu), na kojima je, između ostalog programa, predstavljao svoje izvanredno tumačenje kompozicije *Kuvada*.

Na samom kraju želim da predstavim svoju kompoziciju za solo čembalo, pod imenom *4 lica doktora Dila*. Napisana je na temu diletantizma. Lično, tu pojavu tretiram kao veoma opasnu. Ona je infiltrirana u mnoge sfere društva, i (uz neznanje) ukupno društvo izuzetno skupo košta.

Kompozicija sadrži četiri stava, sa naslovima: I – *Ego* (ja), II – *Novac* (on), III – *Kič* (ti) i IV – *Trajna šteta* (mi). Sa čembalistom Milanom Popovićem 2021. godine sam ekranizovao video spot za ovu kompoziciju koji sam lično režirao.

Ivan Brkljačić, septembar 2025.

Literatura:

- Brkljačić, Ivan. (2024). *Hofman trio* za flautu, violončelo i klavir, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2024). „Punoletstvo uz profesora Hofmana“, *Ogledala – muzički svet Srđana Hofmana*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2024, 239.
- Brkljačić, Ivan. (2019). *LOVE! saxophone concerto*, Beograd, Rights and Royalties Publishing Company.
- Brkljačić, Ivan. (2021/23) *Knjaževačka sonata* za violinu i klavir, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2021). *Trinaest beogradskih humoreski* za klavir, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2022). *Plava sonata* za dve violine, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2020). *IT! piano concerto*, Beograd, Rights and Royalties Publishing Company.
- Brkljačić, Ivan. (2011). *Mokranjac, varijacije na fragment iz Njest Svjata* za gudački kvartet, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2021/24). *Novi talas sonata* za violončelo klavir, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2023). *Tronožac klavirski trio*, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2024). *Duo sonatina* za flautu i harfu, (rukopis autora), Beograd
- Brkljačić, Ivan. (2024). *Dani dobrog vazduha* za harmoniku i gudački orkestar, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2023). *Idiot!* za harmoniku i gudački orkestar, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2020). *Zvrk* za pikolo i klavir, Beograd, Rights and Royalties Publishing Company.
- Brkljačić, Ivan. (2012). *Kuvada* za violinu, klarinet i klavir, (rukopis autora), Beograd.

- Brkljačić, Ivan. (2005). *Otkucaji davno zaboravljenog sata* za simfonijski orkestar, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2013). *Četiri lica doktora Dila* za čembalo solo, (rukopis autora), Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2022). *Četiri lica doktora Dila* za čembalo solo, video spot, Beograd.
- Brkljačić, Ivan. (2022). *Od muzičkog toka do muzičke forme*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti i Rights and Royalties Publishing Company.

SUMMARY

AUTOPORTRAIT

DMA Ivan Brkljačić

In the year in which the composer Ivan Brkljačić marks thirty years of artistic activity, and the Music Academy in East Sarajevo celebrates thirty years of existence and work, Brkljačić will present his creative work, embodied in the first person, in the form of a self-portrait. Starting from the basic questions related to the creative process: *what* and *how*, Brkljačić will point out the specific elements of his poetics. From the necessity of tracing a certain *general theme* of the future composition, through artistic research related to it, to its transfer into the language of music and entering into the process of building the musical flow and the overall form of the composition. Also, he will point to important role models that influenced his professional development. Along with important examples from his oeuvre, focusing on the presentation of compositions that left a significant mark in the current jubilee year, Brkljačić will also turn his attention to other segments of his professional activities, including the direction of music videos of his compositions.

Key words: Autoportrait, composition, musical flow, musical form, general theme.

МУЗИКОЛОГИЈА

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ ИТАЛИИ В ФОКУСЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ НАПОЛЕОНОВСКОЙ ФРАНЦИИ

Рудая Анна Сергеевна

УДК: 78.072.2

МБУ «Школа искусств №2

им. А. Ханжонкова г. Макеевки», ДНР

Академия хорового искусства

имени В. С. Попова, г. Москва, Россия

E-mail: rud.markes@bk.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Эпоха Наполеоновской Франции (1799–1815 гг.) в исследованиях историков традиционно интерпретируется в военно-политическом и социальном форматах, тогда как в культурном и музыкальном получает ограниченное осмысление. Открытие в 1987 году французского ресурса Наполеоника (Napoleonica) оказалось для российской музыкальной науки тем источником информации, который помог включить в орбиту знания новую фактологию, воссоздать правдивый облик времени. Внося флёр его живого дыхания, ресурс даёт первичную информацию, в том числе, о судьбе итальянского музыкального наследия во Франции времён Наполеона. Насажение и поощрение итальянских артистов в театрах Французской Республики, среди которых были *Primo uomo*, обретение артефактов с итальянских территорий, позволило со временем «итальянизировать» французскую культуру. Письма Наполеона Бонапарта, представленные Наполеоникой, хранят в себе много информации конкретизирующей этот процесс и необходимость его изучения вполне очевидна. Эта информация меняет сложившееся в искусствознании представление и способна преподнести научному миру новые открытия в оценке личности французского Императора и его культурных инициатив.

Ключевые слова: Наполеон Бонапарт, Наполеоновская Франция, итальянская кампания, Комиссии по наукам и искусству, Парижская консерватория.

«О Наполеоне существует множество легенд, сочинённых его поклонниками либо клеветниками <...> во всех существующих репрезентациях не складывается достоверного или ложного образа Наполеона, а есть лишь идеологический или утопический подход к его деятельности» (Жерар, 2013: 26). Действительно, в современном музыкознании остаются пустующие информационные лакуны, благодаря которым, восстановить и осознать истинное влияние фигуры Наполеона на искусство и образование затруднительно. В музыковедческом пространстве, с одной стороны, тема Французской революции чаще всего связана с завершением барочной эпохи и исчезновением уникального феномена *Settecento*, *Primo uomo*, а также с распространённым мнением, что «после успешного вторжения в июле наполеоновских войск в 1796 году, традиция кастратов начала быстро умирать <...> традиция пения кастратов так и не пришлась по вкусу французам» (Oberlin, 1990: 23). С другой стороны, Наполеоновское правление рассматривается с позиции государственных реформ. Патрик Барбье приводит цитату из письма от 5.12.1806 года: «Его Королевское

Величество, испытывая глубокое возмущение при мысли о варварском обычае оскотлять мужчин ради придания им женских голосов, в декрете от 27 ноября предписал, чтобы в будущем евнухи вообще не допускались в школы» (Барбье, 2006: 227). Исследователь сужает рамки рассмотрения стратегических целей Наполеона до самолюбования и пишет: «он льстил себе мыслью, что внёс свой вклад в искоренение обычая, который сам называл «постыдным и чудовищным», и даже надеялся, что действительно его искоренил» (Барбье, 2006: 48).

Если в зарубежном музыкознании основной акцент делается на личность Бонапарта, его политические и военные и социальные достижения, то вектор советского музыковедения, к примеру, долгое время был смещён в сторону революционного настроя, в котором, по мнению В.Д. Конен, заключалась единственная идея «пафоса революции и Родины» (Конен, 1981: 7), что привело к «состоянию творческого застоя» (Конен, 1981: 406). Е.М. Браудо рассматривает французскую музыкальную культуру первой половины XIX в. с позиции «средства общественного воспитания», где «властно преобладал героический дух» (Браудо, 1925: 109). Таким образом, в ареале российского пространства, исследования Наполеоновского времени направлены в русле идейной установки XX века, где определяющими становятся «идея борьбы против тирании и деспотизма» (Хохловкина, Левик, 1967: 42).

Сегодня в электронном библиографическом пространстве имеется огромный массив архивных источников информации, содержащий фактологию, раскрывающую иную сторону истории первой половины XIX века. Сохранившиеся документы, Указы и личные переписки Императора позволяют постепенно реконструировать ход событий, происходящих в Наполеоновской Европе, пересмотреть этапы развития итальянского контакта с французской стороной. Важные и судьбоносные итальянско-французские связи, составляющие один из проектов Императора, отличала продуманная и перспективная стратегия. По крайней мере, на это указывает специальное изучение документов эпохи. Их последовательное освещение позволяет расширить горизонт рассмотрения истории Наполеоновской Италии первой половины XIX века.

Наполеон Бонапарт¹ (Napoleone Buonaparte, 1769-1821) французский Император, полководец и государственный деятель, чьё имя и заслуги навсегда вписаны в историю. Его связь с Италией возможно проследить с самого детства: родословная семьи Бонапарт берёт своё начало из итальянского города Флоренции, родины Леонардо да Винчи, Галилео Галилея и Микеланджело Буонарроти. Гарольд Паркер в своей работе приводит цитату Императора, в которой он указывал на свою связь с

¹ Д.Дж. Чандлер (1934-2004) британский исследователь исторической личности французского Императора и наполеоновского времени утверждает, что до 1796 года Наполеон представлялся исключительно с итальяно-корсиканским акцентом Буонапарте (Napoleone Buonaparte).

Римской Империей: «Я принадлежу к расе, которая основывала Империи» (Parker, 1990: 142). Подтверждение ценности итальянских корней Бонапартом находим у историка Е.В. Тарле, посвятившего свои труды историографии о Наполеоне: «Французских товарищей удивлял и отчуждал от него его корсиканский патриотизм: для него французы были тогда ещё чуждой расой, пришельцами-завоевателями родного острова» (Тарле, 1941: 3).

Оцифрованные документальные материалы, доступные на электронных ресурсах государственных архивов Франции, помогают установить заинтересованность Императора в обретении итальянского культурного наследия, которое не было его случайным проектом. Изученные материалы позволяют говорить о том, что действия Наполеона в этом направлении должны рассматриваться как тщательно продуманный поэтапный план аккумуляции культурных ценностей в Париже, в том числе музыкального наследия итальянских мастеров.

Для осуществления этого плана Императором были созданы Комиссии, ответственные за контроль, отбор, транспортировку и распределение культурных ценностей завоёванных территорий по культурным учреждениям Франции. Эксперты архива «Наполеоника», ссылаясь на письмо от 28.03.1803 года директора Наполеоновского музея и имперской корреспонденции, курирующего поставляемые Инспекторами коллекции предметов искусства во Францию, барона Доминика Вивана Денона (Dominique Vivant, Baron Denon, 1747–1825), разъясняют: «В 1801 году Бонапарт создал так называемые Комиссии, ответственные за восстановление и сохранение произведений искусства Италии <...> задачей которых была транспортировка предметов искусства во Францию, конфискованных в Риме в 1798 году» [Bonaparte avait créé en 1801 une Commission chargée de la récupération et de la conservation des objets d'art en Italie, dirigée par Dufourny, qui avait pour mission de transporter en France les objets d'art saisis à Rome en 1798, comme le prévoyait le traité de Florence du 8 mars 1801] (10).

Важная роль была отведена вопросу образования и включения в культурное наследие Франции артефактов с итальянских территорий. Вопрос доступного образования, в том числе и музыкального, в стране находился под пристальным вниманием. Предшествуя Наполеону, французский политик Шарль Морис де Талейран-Перигор (Charles Maurice de Talleyrand-Périgord, 1754–1838), в своих мемуарах 1791 года, говорил: «Я взял на себя доклад о народном образовании от имени Комитета по выработке конституции. Для выполнения этой большой работы я обращался за указаниями к самым образованным лицам и самым видным учёным той эпохи, в которую жили Лагранж, Лавуазье, Лаплас, Монж, Кондорсе, Вик д'Азир, Лагарп, и они все помогли мне» (Талейран, 2015: 129). Проект Шарля Мориса не был принят, но заложил фундамент для Наполеоновской реформы 1808 года.

В обращении Наполеона к инспекторам Парижской консерватории 26 июля 1797 года сказано: «Я получил, граждане, ваше письмо <...> В настоящее время мы заняты копированием и приведением в порядок всей музыки по вашему запросу, находясь в разных городах Италии <...> Я приложу величайшие усилия, чтобы ваши намерения осуществились и обогатили Консерваторию тем, чего ей может не хватать. Наполеон» (6). 1800 год ознаменован вхождением французов в Италию и формированием Итальянской Республики² под правлением Наполеона Бонапарта. Уже в письме от 28 марта 1803 года сказано: «Первая партия антиквариата, собранная в Неаполе гражданами Дюфурни³ и Шаптальем⁴, прибыла утром в порт Сен-Николя <...>. Среди множества коробок есть несколько, в которых хранятся предметы естествознания. Арабские, сирийские, греческие и французские печатные издания, нотные книги и т.д.» (9).

Тщательный отбор, производимый Инспекторами созданных Комиссий, позволял постепенно увеличивать фонды французских культурных учреждений за счёт итальянских собраний ценностей, подразумеваемых Бонапартом как личное достояние французов. Наиболее ценные артефакты из Италии были направлены в Парижскую консерваторию, в руководящий состав которой входили Э. Мэгюль, Ж. Ф. Лесюёр, Р. Ж. Госсек, Л. Керубини и Б. Сарретт. Итальянский фонд Франции пополнялся не только через привезённые рукописные источники, но и посредством заимствования знаменитой школы итальянского *bel canto*, исконными носителями которой выступали легендарные *Primo uomo*. Почитание и признание первенства итальянского вокального искусства присутствует не только в письмах самого Императора, который считал, что: «итальянцы были единственным народом, который мог создать оперу» (Murray, 2011: 25), но и в рядах его подчинённых, занимающих высокий должностной ранг. К примеру, генеральный секретарь министерства внутренних дел по вопросам Италии и Испании, барон Жозеф-Мари Дежерандо (Joseph-Marie de Gerando/Degerando, 1772–1842) писал: «Рим длительное время был ведущей школой по пению и церковной музыке в Европе <...>. Риму суждено стать первой школой итальянской музыки в Империи» (Antolini, Piras, 2003: 293).

Итальянские *Primo* последней плеяды, в которую вошли Гаспаре Паккьяротти (Gaspere Pacchierotti, 1740–1821), Джироламо Крешентини

² Подразумевается спланированная военная кампания Наполеона I против Австрии в Северной Италии в 1800 году. Её кульминацией стала битва при Маренго, 14 июня 1800 года, ознаменовавшая решающую победу Бонапарта на Итальянском театре военных действий.

³ Леон Дюфурни (1754–1818) французский архитектор, комиссар Первой Республики по итальянским ценностям.

⁴ Жан-Антуан Клод Шапталь (1756–1832) государственный деятель, министр внутренних дел Франции (1800–1804).

(Girolamo Crescentini, 1762–1846) и Джованни Баттиста Велутти (Giovanni Battista Velluti, 1780–1861), были лично знакомы с Наполеоном Бонапартом и получили высокую императорскую оценку как своего певческого таланта и мастерства, так и педагогического умения. Одна из французских версий трактата о мелизматике «L'Art de composer la musique sans en connaître les éléments» Г. Паккьяротти была посвящена мадам Жозефине Бонапарт. «Итальянский Орфей» Джироламо Крешентини был удостоен наполеоновского звания рыцаря Железной короны, присуждаемого за высокие боевые и гражданские заслуги, а также был назначен учителем пения императорской семьи. Многие яркие и сложные вокальные партии были созданы специально под талант Primo Джованни Велутти: Арзаке из оперы *Аурелиано в Пальмире* Дж. Россини (1813), Тебальдо из оперы *Тебальдо и Изолина* Фр. Морлакки (1822) и другие. Композитор Дж. Мейербер написал последнюю партию для певца-кастрата в опере *Крестоносец в Египте* (*Il crociato in Egitto*, 1824 год), посвящённую великолепному голосу Джованни Баттиста Велутти. Сохранился отзыв неизвестного автора о выступлении Велутти в опере Мейербера 1825 года в роли рыцаря Армандо: «Голос прошлой сладости уснул в моих ушах. О! Он больше не пробудит томительного напева. Он улетел, как нежное видение» [The voice of past sweetness has slept on mine ear. Oh! no more 'twill awaken its lingering strain. It has fled like a fond fairy vision...] (Crowe, 2017: 61).

Итальянских певцов как носителей итальянской певческой культуры приглашали в качестве преподавателей в Парижскую консерваторию. Итальянский певец и композитор Бернардо Менгоцци (Bernardo Mengozzi, 1758–1800) в 1794 году стал ее профессором. В недавней работе И.А. Хрулёвой, посвященной изучению *Метода пения* Парижской консерватории, можно прочесть: «идея пригласить во Францию итальянского композитора для обучения пению была связана с попыткой внедрить итальянскую модель вокального образования: в Италии, в особенности в двух главных центрах обучения – в Неаполе и Венеции – композиторы традиционно привлекались к воспитанию будущих певцов» (Хрулёва, 2024: 73). Однако, ранее приведенное здесь письмо 1797 года к инспекторам консерватории, свидетельствует о целенаправленных действиях Бонапарта. Его понимание ценности старинного наследия итальянских мастеров и заложенных в нём бесценных методических рекомендаций, оставленных виртуозами bel canto, стало одной из главных причин создания итальянско-французского метода пения, который должен был стать единственной и уникальной образовательной моделью, внедрённой в структуру Парижской консерватории и других институтов Французской Республики. И хотя утверждение о том, что «Парижская консерватория стала важной частью государственной машины по реализации политики и культурно-политической пропаганды у населения» (Хрулёва, 2024: 79)

действительно является полноценно достоверным, добавим, что в основе данного культурно-политического проекта был заложен целенаправленно выстроенный план действий.

Подтверждение этому фиксируется в выступлениях самих инспекторов: Б. Сарретт (Bernard Sarrette, 1765–1858) в 1797 году утверждал, что: «именно на основе итальянской певческой школы Парижская консерватория рассчитывала создать новую французскую школу» (Хрулёва, 2024: 87), в то время как Д.К. Холоман приводит цитату из торжественного выступления того же Б. Сарретта уже в 1801 году, в котором он открыто говорит о получении «самых драгоценных произведений, собранных в период Революции в Италии и других странах Европы, куда проникло наше наполеоновское оружие» (Holoman, 2012: 12). Сам Наполеон Бонапарт тщательно отслеживал выполнение стратегических задач, поставленных им самим, совмещая политически выгодные стороны вопроса с личными интересами. В данном ракурсе неоднократно встречается его признание первенства итальянцев в различных сферах. Для примера приведём письмо от 10 октября 1801 года к Жану-Антуану Шапталю (Jean-Antoine Chaptal, 1756–1832), министру Внутренних дел, в котором указано: «Мне бы хотелось, чтобы вы приняли меры к тому, чтобы в нынешнюю труппу вошли ведущие итальянские актёры, так как Франции необходимо совершенствовать свой вкус. Это особенно удобно с политической точки зрения, учитывая наш существенный перевес в самой Италии» (3).

Фигурирует ещё одна фамилия, имеющая весомую связующую роль во францужско-итальянских образовательных контактах – Родольф Крейцер (Rodolphe Kreutzer, 1766–1831), музыкант, профессор консерватории и помощник руководителя Комиссии по наукам и искусству Гаспара Монжа (Gaspard Monge, 1746–1818) в итальянской военной компании. В письме 18 февраля 1797 года Бонапарт пишет: «По просьбе гражданина Монжа, являющегося комиссаром по наукам и искусству, главнокомандующий выплачивает 250 фунтов жалования в месяц своим заместителям: Ж.Б. Викару (художник), Гросу (художник), Р. Крейцеру (музыкант), Ж.К. Марину (скульптор), Мутэ (агент в Риме), А. Кутурье (секретарь) (7). В обязанности Р. Крейцера входили отбор, оценка и транспортировка культурных ценностей Италии для их дальнейшего распределения и изучения в стенах французских институтов: «На протяжении практически двух лет Крейцер остаётся в Италии, делая копии с многочисленных рукописей и отправляя эти «доблести французского оружия» в библиотеку Парижской консерватории» (Prod'home, Martens, 1921: 583). Спустя время, Крейцер принимает участие в разработке *Метода скрипки* или *Скрипичного самоучителя, или Полной теоретической и практической школы для скрипки, составленной Роде, Бальо и Крейцером*. Во главе разработки метода пения находился ранее упоминаемый итальянец Б. Менгоцци, назначение которого было направлено на «попытку «итальянизации» тех французов, которые руководили классами пения» (Хрулёва, 2024: 87).

Добавим, что «итальянизация» уже была заложена в саму идею собирательного знания Парижской консерватории.

Выделим, что в письмах Крейцера, Саррета и других инспекторов, особо акцентировано внимание на методе получения итальянских знаний: неоднократно встречается формулировка «доблесть французского оружия» или «наше наполеоновское оружие» (where our [Napoleonic] arms penetrated), которое, по их словам, «дало им самые заветные, драгоценные знания».

Каждый шаг французского Императора был выверен и каждая новая территориальная единица должна была выполнять особую функцию в становлении величества Французской Республики и самого Бонапарта: если Италии отводилась роль «колыбели искусства», посредством которой пополнялся культурный фонд Франции и корректировался социальный настрой и менталитет, Испании, к примеру, была отведена роль поставщика «драгоценной, тогда единственной в мире по своим качествам, шерсти мериносов только на французские мануфактуры <...> она должна была стать монополистом рынка сбыта французских фабрикантов» (Тарле, 1941: 150). Из чего следует, что период существования наполеоновской Франции был ознаменован накоплением разнообразных ресурсов новых территорий, от культурных до производственных позиций, исходя из их уникальной значимости для Бонапарта и Французской Республики в целом.

Целенаправленная политика итальянско-французского взаимодействия, принятая Наполеоном Бонапартом, охватывала объёмный спектр задач. Открытие первых государственных университетов, включая Парижскую консерваторию, доступное образование как для мужчин, так и для женщин — отвечало политическим задачам Наполеона, в основе которых получала реализацию идея просветительства. Постоянный контроль Бонапарта над всеми уровнями военной кампании позволял ему тщательно подбирать кандидатуры инспекторов, компетентных в истории и географии Италии, знающих культурную значимость предметов искусства этой страны. Многие из инспекторов, в последствии, закрепились за кафедрами институтов. Знания, полученные ими из итогов итальянской кампании, постепенно проявлялись во французских методиках и школах, изучаемых уже современными исследователями разных стран.

Формирование собирательной национальной культурной модели из итальянского наследия отвечало политическим воззрениям Бонапарта. Его конечно целью было создание нерушимой и идеальной французской гегемонии. Внедрение и поощрение итальянских артистов в театрах Французской Республики, особо выделяя уникальный итальянский феномен *Primo uoto*, с одной стороны, уравнивало дипломатический вопрос, с другой, позволяло постепенно

«итальянизировать» культурную среду страны, что не единожды звучало в письмах самого Наполеона Бонапарта. Многие революционные задачи, долгое время исторически закреплённые в виде клише, сегодня обретают новый смысл.

Специальное изучение архивных материалов показывает, что в контексте культурных инициатив Императора, приведённые в начале статьи утверждения музыковедов, курсирующие в научном пространстве, требуют корректировки. Рассуждения о неприятии итальянской оперы и сопутствующих ей феноменов, в том числе итальянских *Primo uoto*, становятся нелогичными в ходе освещения документальных фактов Наполеоновской Франции. Представленные на ресурсе «Наполеоника» документы хранят в себе много информации и необходимость её изучать, вполне очевидна, ведь она может преподнести научному миру новое видение в оценке личности французского Императора и его культурных инициатив.

Список использованной литературы:

- Барбье, П. (2006). *История кастратов*. Спб.: Изд.-во Ивана Лимбаха, 56 с.
- Браудо, Е.М. (1925). *Всеобщая история музыки. Т. 2 : (от начала XVII до середины XIX столетия)*. Петербург: Гос. изд-во, 1922–1927, 1925. 266 с.
- Жерар, С., В.В. Шервашидзе. (2013). *Образ Наполеона во Франции*. Слово.ру: Балтийский акцент, 26 с.
- Конен, В. Дж. (1981). *История зарубежной музыки*. Москва: Музыка. Вып. 3, 472 с.
- Обращение Наполеона к Инспекторам от 1797 года
<https://www.napoleonica.org/fr/collections/correspondance/CG1-1821.md?keywords=CG1.1821&page=1&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].
- О выплате комиссарам по наукам и искусству
<https://www.napoleonica.org/en/collections/correspondance/CG11384.md?keywords=Kreutzer&page=0&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].
- Переписка между генеральным директором Центрального музея искусств и министром финансов
<https://www.napoleonica.org/fr/collections/denon/den-11?keywords=Dufourny&page=0&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].
- Письмо 1803 года о Леоне Дюфурни
<https://www.napoleonica.org/fr/collections/denon/den-95?page=5&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].
- Расшифровка архива «Наполеоника» о Комиссиях Бонапарта
<https://www.napoleonica.org/fr/collections/denon/den-95?page=5&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].
- Талейран Ш.М. (2015). *Мемуары*. – Москва: Эксмо. 413 с.
- Тарле, Е.В. (1941). *Наполеон*. Москва: Пресса. 319 с.
- Хохловкина А.А., Левик Б.В. (1967). *Музыка французской революции XVIII века*. Москва: [б.и.]. 443 с.
- Хрулёва И.А. (2024). «Метод пения» Парижской консерватории Бернардо Менгоцци в контексте развития французской вокальной школы конца XVIII – начала XIX век. Дисс.канд.искусствоведения. Москва. 282 с.

Шапталъ, Жан-Антуан. Письмо 1801 года

<https://www.napoleonica.org/fr/collections/correspondance/CG3-6551.md?keywords=chant&page=0&pageSize=20> [дата обращения 14.11.2024].

Antolini, B. M., M. Piras. (2003). Musica e teatro musicale a Roma negli anni della dominazione Francese (1809–1814) // *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 38, No. 2. pp. 283–380.

Crowe, R. W. (2017). *Giambattista Velluti in London (1825–1829): literary constructions of the last operatic castrato* // diss., Boston university graduate school of arts and sciences, 501 p.

Giorcelli, M., P. Moser. (2020). *Copyright and creativity. Evidence from italian opera during, the napoleonic age* // NBER Working Paper No. 268856, March 2020. 96 p.

Holoman, D.K. (2012). *The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century*. The Oxford Handbook Topics in Music, 2012. 20 p.

Murray, J., E.B. Abell. (2011) *Recollections of the Emperor Napoleon during the first three years of his captivity on the island of St Helena: including the time of his residence at her father's house (late Miss Elizabeth Balcombe)*. London: 1845, Chapter III – 230 p.

Oberlin, R. (1990). The Castrato: A Lost Vocal Phenomenon // *American Music Teacher*. Vol. 40. No. 2 (October/November 1990). pp.18–27.

Parker, H. T. (1990). Why Did Napoleon Invade Russia? A Study in Motivation and the Interrelations of Personality and Social Structure // *The Journal of Military History*. Vol. 54. No. 2 (Apr., 1990). pp. 131–146.

Prod'homme J. G., F. H. Martens. (1921). Napoleon, Music and Musicians // *The Musical Quarterly*, Vol. 7, No. 4 (Oct., 1921), pp. 579–605.

РЕЗИМЕ

МУЗИЧКО НАСЉЕЂЕ ИТАЛИЈЕ У ФОКУСУ КУЛТУРНИХ ИНИЦИЈАТИВА НАПОЛЕОНОВЕ ФРАНЦУСКЕ

Рудая Ана Сергеевна

Епоха Наполеонове Француске (1799–1815) у истраживањима историчара традиционално се тумачи у војно-политичким и друштвеним контекстима, док у културним и музичким добија ограничено разумијевање. Откриће француског извора Наполеоника 1987. године, показало се као извор информација за руску музичку науку који је помогао да се нове чињеничне информације укључе у сферу знања и да се поново створи права слика тог времена. Представљајући њих његовог живог даха, извор пружа примарне информације, укључујући и судбину италијанског музичког насљеђа у Француској у вријеме Наполеона. Увођење и подстицање италијанских умјетника у позоришта Републике Француске, међу којима су били *Примо уомо*, и набавка артефаката са италијанских територија, омогућили су временом „италијанизацију” француске културе. Писма Наполеона Бонапарте, представљена од стране Наполеоника, садрже много информација које прецизирају овај процес и потреба за његовим проучавањем је сасвим очигледна. Ова информација мијења преовлађујућу

идеју у историји умјетности и способна је да представи нова открића научном свијету у процјени личности француског цара и његових културних иницијатива.

Кључне ријечи: Наполеон Бонапарта, Наполеонова Француска, Италијанска кампања, Комисија за науку и умјетност, Париски конзерваторијум.

АЛЕКСАНДР АНТОНОВСКИЙ В КЛАССЕ ПЕНИЯ ДЖАКОМО ГАЛЬВАНИ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Цыбулько Олег Анатольевич

УДК 784.2:37.015.3+78(470)

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова

г. Москва, Российская Федерация

E-mail: tibulkooleg@yandex.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Александр Антоновский - блистательный бас, который в истории русского оперного искусства конца XIX века оставил значительный след, став первым исполнителем главной партии Пана Воеводы в одноименной опере Николая Андреевича Римского-Корсакова, Оливье в опере *Мария Бургундская* Павла Ивановича Бларамберга, Боярина в опере *В грозу* Владимира Ивановича Ребикова. Ключевую роль в развитии его уникального голоса и техники сыграл представитель болонской вокальной школы, итальянский педагог Джакомо Гальвани, в классе которого А. Антоновский учился в Московской консерватории с 1882–1886 годы. Междисциплинарность, совместимая с певческой традицией болонской школы и передовыми знаниями в области физиологии органов дыхания и гортани, были той методологической основой, на которую опирался маэстро Гальвани в своей педагогической работе. Написанный им специально для Московской консерватории в 1882 году трактат *Практические наблюдения за голосовым аппаратом (Observations pratiques sur l'organe de la voix)* помогает восстановить педагогические принципы маэстро. Тот факт, что выпускник консерватории, бас Антоновский, сразу был приглашен в Императорский Большой театр, где в первый год службы исполнил ведущие партии, говорит о его невероятной консерваторской подготовке. Газетные рецензии того времени пестрели восторженными отзывами о выступлениях 23-трех летнего дебютанта. Критики отмечали не только могущество и красоту баса А. Антоновского, но и исключительное артистическое мастерство, способность к перевоплощению, глубокое проникновение в образ.

Ключевые слова: Александр Антоновский, Джакомо Гальвани, Московская консерватория, ученические вечера, пресса.

В истории русского вокального искусства имя Александра Антоновского (1863–1939 гг.) известно как имя артиста, ставшего первым исполнителем главной партии Пана Воеводы в одноименной опере Николая Андреевича Римского-Корсакова, Оливье в опере *Мария Бургундская* Павла Ивановича Бларамберга, Боярина в опере *В грозу* Владимира Ивановича Ребикова, и певца, который выступал в роли Гремина в Опере *Евгений Онегин* тогда, когда за пультом стоял сам композитор, Петр Ильич Чайковский.

А. Антоновский начал свою певческую карьеру в Московском Императорском театре сразу же после завершения обучения в Московской консерватории, где он учился в классе сольного пения у профессора консерватории, итальянца Джакомо Гальвани (Giacomo Galvani, 1825–1889).

Его исполнительский успех, отмеченный уже в первых откликах прессы на работу дебютанта, а также яркие работы в премьерных постановках русских композиторов, оставили след не только в русской национальной музыкальной культуре, но и стали маяками исторической памяти, напоминающими о художественном опыте прошлого, его творцах и выдающихся личностях. Эти маяки помогают сегодня воссоздать полноту исторического времени не только в вокальном искусстве. Они восстанавливают историческую память о забытых и полузабытых именах, наконец, сохраняют национальную идентичность, передавая из поколения в поколение ценности и устремления русской музыкальной культуры.

Ученик представителя великой болонской школы Джакомо Гальвани, который преподавал в Московской консерватории 18 лет, Александр Антоновский вобрал в себя лучшие традиции этой школы, совместив их с основами русской певческой культуры.

Обучение в консерватории дало возможность исполнителю в скором времени достичь высокого уровня мастерства. Уже в 1886 году, то есть в первый год своей профессиональной деятельности в Императорском Большом театре, А. Антоновский спел достаточно серьезные ответственные партии:

Дата	Композитор; Название оперы	Партия
22.04.; 04.09.; 19.09.; 30.10.; 18.11.; 30.12.	А. С. Даргомыжский <i>Русалка</i>	Мельник
09.10.; 06.11.; 05.12.	П. И. Чайковский <i>Евгений Онегин</i>	Гремин
10.10.; 26.10.; 14.11.; 06.12.; 27.12.	М. И. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Сусанин
13.10	М. И. Глинка <i>Руслан и Людмила</i>	Фарлаф
16.10.; 23.10.; 25.11.;	Дж. Мейербер <i>Гугеноты</i>	Сен-Бри
11.12.; 12.12.; 19.12.; 28.12.	К. М. фон Вебер <i>Вольный стрелок</i>	Куно
21.12.	Н. Ф. Соловьев <i>Месть (Корделия)</i>	Епископ

Таблица 1.

Список спетых А. Антоновским партий в Императорском Большом театре в 1886 году

Для певца в возрасте 23 лет эти работы стали истиной проверкой уровня его профессиональной готовности, умением рационально использовать голосовой ресурс в плотном графике выступлений. Вооруженный знанием итальянской техники вокализации, позволяющей учитывать особенности строения вокального аппарата в постановке голоса, он

отрабатывал в упражнениях в классе те основополагающие установки маэстро Гальвани, которые, по всей видимости, обеспечили ему благоприятный дебютный год. Эти установки были отражены в методическом труде профессора Гальвани *Практические наблюдения за голосовым аппаратом* (*Observations pratiques sur l'organe de la voix*), изданном специально для Московской консерватории (Galvani, 1882: 14). В своих основных идеях Дж. Гальвани опирался на методики итальянских специалистов и авторитетов эпохи не только в вокальном искусстве, но и в вопросах физиологии голосового аппарата и истории музыкального искусства. Эти идеи маэстро связывал с современными научными концепциями, направленными на поиск эффективных методик обучения пению, с помощью привлечения в них междисциплинарного знания. Среди ученых, на мнение которых он опирался, оказались фониатр Франческо Беннати¹ (Francesco Bennati, 1798–1834) и писатель-историк Габриэль Фантони² (Gabriel Fantoni, 1833–1913). Их работы пользовались широкой известностью в Европе и сыграли значительную роль в разработке методики маэстро Гальвани.

Российский исследователь, Антонина Сергеевна Яковлева в своем труде *Вокальная школа Московской консерватории* отмечает: «Основное внимание в построении методики занятий с учеником Гальвани уделял нахождению красоты певческого звука. В этом отношении он показывал себя верным последователем итальянской школы *bel canto*, эстетика которой требует, прежде всего, красивого тона соответствующего принятому в ней эталону. А остальные качества: техника беглости, диапазон, сила не должны нарушать этой красоты звука - основы основ

¹Франческо Беннати - ученый медик, живший в период с 1798 по 1834 год, стал выдающейся фигурой в области изучения заболеваний гортани и голосовых певческих функций. Долгое время работал врачом-фониатром в Париже в Итальянской опере. Его глубокие исследования и научные труды значительно расширили понимание механики человеческого голоса и его патологий. Среди его наиболее известных работ можно выделить: *Исследования о механизме человеческого голоса* (*Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. Paris, 1832); *Физиологические и патологические исследования органов человеческого голоса* (*Etudes Physiologiques et Pathologiques sur les Organes de la voix humaine*. Paris, 1833); *Заметки об особом случае нарушения человеческого голоса во время пения* (*Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant*. Paris, 1833). В своих работах Беннати иллюстрировал движения глотки, небной занавески, языка и ротовой полости при издании разговорного и певческого голоса, подчеркивая, как поднимается гортань и сужаются челюсти при издании высоких звуков. За свои выдающиеся достижения в области медицины и науки был удостоен престижной премии от Французской академии наук.

²Габриэль Фантони - итальянский историк, публицист, архивист и мемуарист. В историко-музыкальной области главным и самым известным из его произведений, несомненно, является труд: *Всеобщая история пения* в 2-х томах (*La Storia universal del canto*. Milano, 1873).

развития всех других свойств голоса. В выработке этого тона Гальвани шел путем устранения тех недостатков, которые не позволяли проявиться красоте и естественности певческого звука. Потому у всех учеников Гальвани, какими бы большими или маленькими голосами они ни обладали, рецензенты в первую очередь отмечали естественность звучания и хорошее владение всеми возможностями голоса» (Яковлева, 1999: 216). Именно педагогическая практика маэстро Дж. Гальвани в Московской консерватории вдохновила его на создание своего теоретико-методического труда. В пояснении к нему маэстро писал: «Правила, которые я изложил <...> на этих немногих страницах были продиктованы мне, как моим длительным жизненным опытом, так и изучением систем и методов преподавания прославленных мастеров искусства, которым я всегда поклонялся как божеству. Моя единственная надежда и мое главное желание заключаются в том, чтобы молодые приверженцы этого искусства изучили его серьезно, терпеливо, под руководством хороших мастеров, прежде чем подвергнуться публичному испытанию» (Galvani, 1882: 11).

Опираясь на текст трактата, выделим в его структуре основные аспекты: Механизм дыхания (*Mécanisme de la respiration*); Ежедневные упражнения (*Exercices journaliers*); Подача звука (*Emission du son*); Чередование звуков (*Filature des sons*); Правило смены механизма на высоких нотах (*Règle pour le changement de mécanisme sur les notes aiguës*); Ровность и сила голоса (*Egalité et force de la voix*); Замечания о том, как добиться идеальной интонации (*Observations sur le moyen obtenir une intonation parfait*).

Из 14 страниц трактата, маэстро уделяет больше всего внимание вопросам дыхания. Для Гальвани дыхание – это не просто физиологический процесс, а инструмент, требующий тонкой координации и осознанного контроля. Маэстро указывает: «Механизм дыхания состоит из двух действий: вдох, а затем выдох. При поднятии грудной клетки и поджимании подложечной впадины глотка расширяется, легкие широко раскрываются и впускают в себя большое количество воздуха, и акустический ящик (резонатор, артикуляционно-резонаторный аппарат), образованный глоткой, готовится принять звук голосовой щели, в то время как диафрагма поднимается в результате растяжения легких» (Galvani, 1882: 2). Как следует из его текста, маэстро был хорошо знаком с механизмом дыхания и физиологией певческого аппарата. Эту междисциплинарную связь «большой науки» и эмпирии, обозначенную в XIX веке новациями европейских вокальных педагогов, он внедрял в образовательный процесс Московской консерватории. Продолжая далее, рассуждать о механизме дыхания, маэстро пишет: «Основание языка опускается и раздувается, обеспечивая свободный выход звука, возникающего при выдохе воздуха. Действие выдоха противоположно вдоху и заключается в том, что через грудную клетку и диафрагму осуществляется медленное и постепенное давление на легкие, наполненные воздухом. Фактически сами легкие,

губчатая и инертная масса, заключены в некий конус (грудная клетка), база которого (диафрагма) имеет выпуклую поверхность со стороны груди. Щель небольшой длины (голосовая щель), расположенная на вершине этого конуса, служит для прохождения воздуха, и при каждом ее движении через нее могут пробегать звуковые волны и отражаться напрямую в акустическом ящике, производя звук. Голосовая щель покрыта слизистой оболочкой (эпителием)» (Galvani, 1882: 2).

В своей практике, ориентированной на междисциплинарный формат, Гальвани прибегает к учению фониатра Франческо Бенатти, в части описания проблем слизистой, которая может влиять на тембр голоса. Он пишет: «Беннати, пристально изучавший болезни певцов, заметил, что тембр голоса зависит от состояния, в котором находится глоточно-гортанная слизистая оболочка. В большинстве случаев воспаление слизистой лишает звук силы и чистоты. Ослабленная или расслабленная, слизистая оболочка будет издавать обесцвеченные звуки, матовые звуки или *svellutati*, согласно итальянскому выражению» (Galvani, 1882: 2).

Профессор отмечает, что способность придавать голосу определённую гибкость зависит от стабильности основания языка, давления воздуха и неподвижности подъязычных костей. Не препятствуя формированию звука, Гальвани подкрепляет свои наблюдения рекомендациями: «Языку необходимо уделять больше внимания, чем обычно ему уделяется. Находясь в непосредственном сообщении со всеми важными частями гортани, язык приобретает большое значение, как с точки зрения своей длины и своего объема, так и со стороны движения, которое оказывает заметное влияние на внутреннюю часть рта, что улучшает акустический эффект» (Galvani, 1882: 4). И продолжая эту мысль маэстро пишет: «Если язык шевелится капризно и неразумно, как это часто бывает, его нужно крепко придерживать как во время вокальных упражнений, так и при еде, пользуясь ложкой, таким образом, заставляя его находиться в состоянии неподвижности по желанию певца» (Galvani, 1882: 3).

В методике работы с голосом профессора Гальвани имеются замечания, согласно которым некоторые ученики, великолепно исполняющие упражнения на гаммы, часто теряют свои навыки, когда дело доходит до произношения слов. По мнению маэстро, причина этого недостатка заключается в том, что основание языка не остается статичным во время артикуляции слогов, в связи с этим он предлагает решить данную проблему путём целенаправленного развития подвижности кончика языка и выработки привычки использовать исключительно его переднюю часть, при этом основание языка должно оставаться максимально неподвижным. Маэстро отмечает: «Певец, для которого стало привычным неправильное движение языка, никогда не будет обладать равносильным, как и хорошо тембрированным голосом; и в этом случае бесполезно искать иную причину, кроме положения языка. Применение ложки или какого-либо другого приспособления, как я уже сказал выше, быстро исправит этот недостаток, который часто приводит

к утомлению голосового органа, к ложной интонации и к отсутствию звуковой однородности в различных градациях звучащего голоса» (Galvani, 1882: 4).

Любопытно, что в трактате Генриэтты Ниссен-Саломан *Школа пения* (1880), вышедшем двумя годами ранее, чем трактат Дж. Гальвани, и написанном специально для Петербургской консерватории, автор также говорила о значимости положения языка. Она отмечала важную роль языка в создании воздушного потока над гортанью, который направляется в резонирующие пазухи. Если язык создает препятствие дыханию, он может изменить звук, искажая его. По этой причине Г. Ниссен-Саломан предлагает незначительно вытягивать язык вперед к нижним зубам. Певица пишет: «Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы иногда частью, иногда совершенно — его отверстие, не давая свободный выход звуку. Никогда не должен быть направляем к верху конец языка: звук сделался бы нечист, неотчетлив» (Ниссен-Саломан, 1880: 11). Основные принципы вокализации, совмещенные с новейшими для того времени методиками, оказались внедренными в российское образование практически одновременно в двух ведущих консерваториях, Петербургской и Московской.

Известно, что вместе с Антоновским в классе Дж. Гальвани в Московской консерватории учились студенты, впоследствии ставшие известными певцами, покорившими сцены Императорских театров. Среди них: тенор М. Е. Медведев³ – с 1885 – солист Императорского Московского театра, в котором дебютировал в партии Ленского, а с 1891 по 1892 гг. пел на сцене Императорского Петербургского театра, дебютировав в партии Отелло в опере «Отелло» Дж. Верди; колоратурное сопрано А. Ю. Большая⁴ – солистка Императорского Московского (1889–1893) и Петербургского (1897–1918) театров; бас С. Г. Власов – с 1887–1907 гг. солист Императорского Московского театра, в котором дебютировал в партии Сусанина в опере «Жизнь за царя» М. Глинки; сопрано М. Н. Климентова – Солистка Императорского Московского театра (1880–1888); контральто З. Эйбоженко.

³ Медведев Михаил Ефимович (1852–1925) – тенор, который оставил заметный след в истории русской оперы. Во время учебы в консерватории он под руководством П. И. Чайковского стал первым исполнителем партии Ленского в опере «Евгений Онегин», дирижировал Н. Г. Рубинштейн. Премьера состоялась в 1879 году в Малом театре в Москве.

⁴ Аделаида Юлиановна Большая (1863–1930). Одна из крупнейших оперных певиц, обладательница красивого голоса с теплым тембром и большим диапазоном. Окончила Московскую консерваторию с серебряной медалью. Удостоена почетного звания - Солистка Его Императорского Величества.

В архиве РГАЛИ⁵ (ф.2099 оп.1 ед. хр.70) хранятся документы, которые дают общее представление о содержании учебных программ Московской консерватории, об успеваемости учащихся, а также об активной внеучебной работе студентов, готовившей их к сценической деятельности. Согласно им, можно представить репертуар, который был пройден студентом А. Антоновским и показан в ученических вечерах. Системно представленные в Таблице 2. выступления А. Антоновского на 3-ем – 5-ом курсах, говорят о том, что студент активно осваивал европейский и русский репертуар. Составленная по сохранившимся Программам Таблица включает информацию о его сольных номерах и участии в ансамблевых сценах.

дата	курс	Композитор; название произведения	Арии; романсы; ансамбли
17.10.1884	3	Дж. Верди <i>Дон Карлос</i>	Ария Филиппа
31.10.1884	3	М. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Ария Сусанина
13.11.1884	3	Д. Обер <i>Фра-Дьяволо</i>	Ария Ждакомо
16.12.1884	3	Дж. Верди <i>Дон Карлос</i>	Ария Филиппа
08.02.1885	3	В. А. Моцарт <i>Волшебная флейта</i>	Ария Зарастро
16.10.1885	4	М. Глинка <i>Жизнь за царя</i>	Дуэт – Сусанина и Вани. Исп. Антоновский V к. и Попова I V к
07.11.1885	4	Л. Бетховен	<i>In questa tomba oscura</i>
13.11.1885	4	В. А. Моцарт <i>Реквием</i> Recordare	исп. Учен. Лагинова(кл. Я. Гальвани), Попова (кл. М. Милорадович) Чабан (кл. Ф. Коммисаржевск) и Антоновский (кл. Я. Гальвани)
15.11.1885	4	Дж. Мейербер <i>Гугеноты</i>	Ария Марселя
22.11.1885	4	Дж. Мейербер «Гугеноты»	Ария Сен-Бри
27.11.1885	4	Ш. Гуно <i>Фауст</i>	уч. V курса Мацулевич и Антоновский – сцена на паперти

⁵ РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (ранее ЦГАЛИ) — Самое значительное хранилище России, которое содержит уникальные коллекции, связанные с историей национальной литературы, музыкального искусства, театральных представлений, кинематографии, живописи, архитектуры.

28.11.1885	5	<i>La Barcarolla duettino</i> Sabussi	Исп. Лачинова и Антоновский
30.11.1885	5	А. Даргомыжский	Элегия
16.12.1885	5	Дж. Верди <i>Дон</i> <i>Карлос</i>	Ария Филиппа
23.01.1886	5	Ш. Гуно <i>Фауст</i>	Успенский и Антоновский – дуэт Мефистофеля и Фауста из первого акта
17.01.1886	5	Дж. Верди <i>Симон</i> <i>Бокканегра</i>	Романс Фиеско
04.03.1886	5	В. А. Моцарт <i>Свадьба</i> <i>Фигаро</i> , <i>Волшебная флейта</i>	Квинтет. Исп. А. Мацулевич, А. Лейбова, Е. Зотникова, А. Антоновский и В. Тютюнник; Ария Зарастро <i>Волшебная</i> <i>флейта</i> исп. Антоновский

Таблица 2.

Антоновский в Программах ученических вечеров Консерватории

Анализ освоенных в учебном процессе партий указывает на общий высокий уровень требований к воспитанию певца-профессионала в Московской консерватории.

Помимо ученических вечеров, где студенты демонстрировали свои достижения в классе сольного пения, в консерватории практиковался показ драматических сцен, осуществляемый силами студентов в рамках дисциплины *Искусство речи*. Руководил этими показами Иван Алексеевич Булдин ⁶ (1853–1917) – выпускник Московской консерватории, где его учителем по сольному пению тоже был профессор Джакомо Гальвани. С 1878 года И. Булдин вел в консерватории дисциплину *Декламация*, а в Московском Университете *Искусство речи*. Александр Антоновский активно посещал его занятия и участвовал в показах драматических сцен на протяжении двух лет. В документах РГАЛИ имеются эскизы и Программы сценических вечеров И. А. Булдина. Из информации, содержащейся в Программах студенческих показов, восстанавливается в деталях участие А. Антоновского, его роли. Из них мы узнаем:

6 февраля 1884 г. Сценический вечер. Класс преподавателя И. А. Булдина. Чтение. 1-е действие комедии *Горе от ума* А. С. Грибоедова; Слуга – Антоновский.

21 апреля 1884 г. Драматический вечер класса И. А. Булдина. *Говорун*. Комедия в одном действии Н. И. Хмельницкого;

⁶ И. А. Булдин — актер, певец (бас), педагог. Сохранились рукописи его лекций по искусству речи в Московском Университете.

Антоновский – Слуга. Драматическая сцена *Русалка* Пушкина.
Антоновский – Мельник.

21 декабря 1884г. Драматический вечер. 1-е действие драмы соч. Л. А. Мея *Псковитянка*; Боярин Шелога – Антоновский.

16 апреля 1885 г. Ученический драматический вечер. 4-е действие драмы *Сервилия* Л. Мея; Эгнатий вольноотпущенник – Антоновский. Сцена из 3-го действия драмы *Графиня* соч. Генриха Крузе (первод Ф. Б. Миллера). Граф Ольденбургский – Антоновский.

Имеющиеся архивные источники помогают найти логичное объяснение успеху дебютанта Антоновского в Московском Императорском театре. Этот успех был бы невозможен без основательной подготовки в период обучения в Московской консерватории, где он осваивал драматические и комические партии, позволившие создавать разнохарактерные образы. Профессиональный заряд, который получил А. Антоновский за годы обучения в классе Гальвани в Консерватории помогали певцу на протяжении всей творческой карьеры с успехом петь европейский (в том числе итальянский) и русский репертуар. В критике газет того времени отображены многочисленные эпизоды творческой деятельности певца, которые в качестве доказательств, свидетельствуют о его невероятном таланте и трудоспособности. Газеты пишут:

- «В четверг, 9-го октября, *Евгений Онегин* П. И. Чайковского шел с новыми исполнителями в большинстве партий. Хорош был г. Антоновский в роли мужа Татьяны; арию свою он спел хорошо <...> г. Антоновский составляет ценное приобретение для оперной сцены» (*Русские ведомости* 11 октября 1886. № 279).

- «В пятницу, 10-го октября в *Жизни за царя* партию Сусанина исполнял г. Антоновский и, не смотря на некоторые недочеты, имел успех. Этому артисту предстоит прекрасная будущность, если он будет работать: задатки у него богатые». (*Русские ведомости* М. 1886. 13 октября № 281).

- «Прекрасный голосовой материал г. Антоновского производит приятное впечатление, и молодому певцу можно пожелать от души, чтобы он не переставал работать над собой. Г. Антоновскому предстоит прекрасная карьера в будущем и теперь уже слушая молодого певца, только что начинающего, приходится отдать преимущество его простому, натуральному пению». (*Театр и жизнь* М. 1886. 22 октября №143).

Некоторые заголовки газет заслуживают особого внимания:

- «Г. Прянишников открыл сезон гениальной оперой покойного А. П. Бородина *Князь Игорь* Бесподобным исполнителем партии хана Кончака был г. Антоновский. Что за мощный, полный яркой красоты голос! Это в полном смысле слова король-певец – в товариществе г. Прянишникова...И такого-то певца московская казенная опера отпустила! Удивительно!...» (*Театр и жизнь* М. 1892. 14 апреля №33)

•«Новая опера *Тамара* - барона Б. А. Шеля (Фитингофа) <...> Очень хорош в роли Гудала г. Антоновский. Названному молодому певцу не предшествовала искусственная молва, что он «феноменальный», но за то он с каждым разом завоевывает справедливые симпатии, как прекрасный певец». (*Театр и жизнь* М. 1887. 9 февраля №39)

Критик И. В. Липаев писал: «Антоновский обладал басом такой феноменальной силы, что от звуковой волны его голоса в комнате гасли керосиновые лампы. Его карьера была сплошным успехом. Прекрасный голос, великолепная игра, умение держаться на сцене – все это очень нравилось публике» (Балабанович, 1973: 59–60).

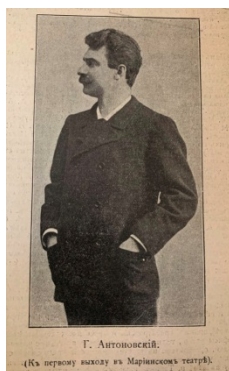


Рис. 1 Антоновского, опубликованное в журнале *Театр и искусство* 1902. №39. С. 685



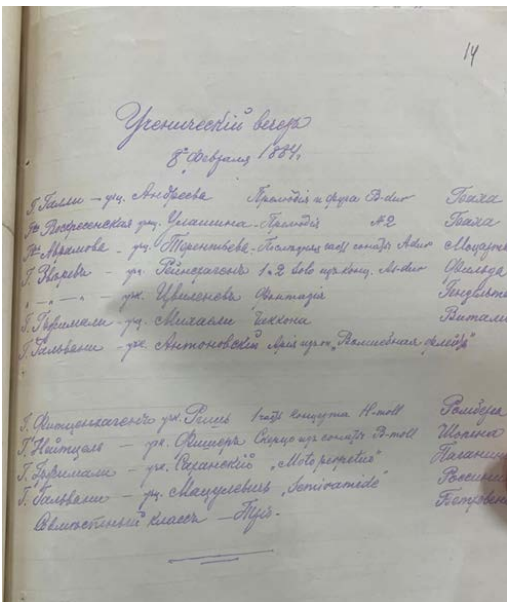
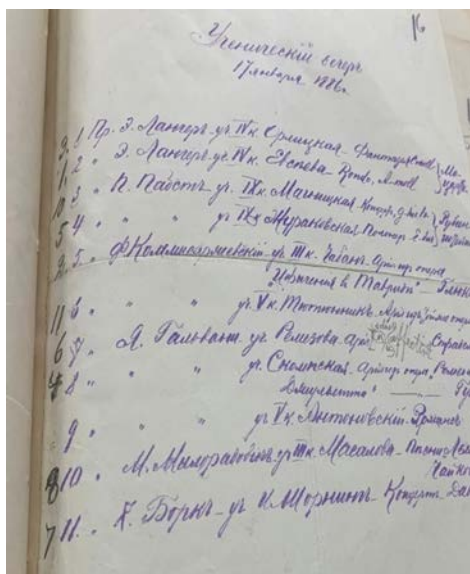
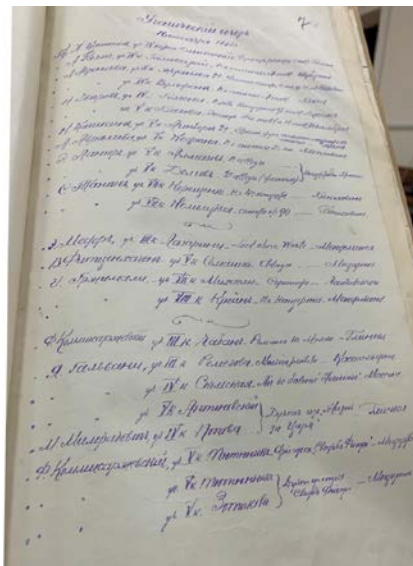
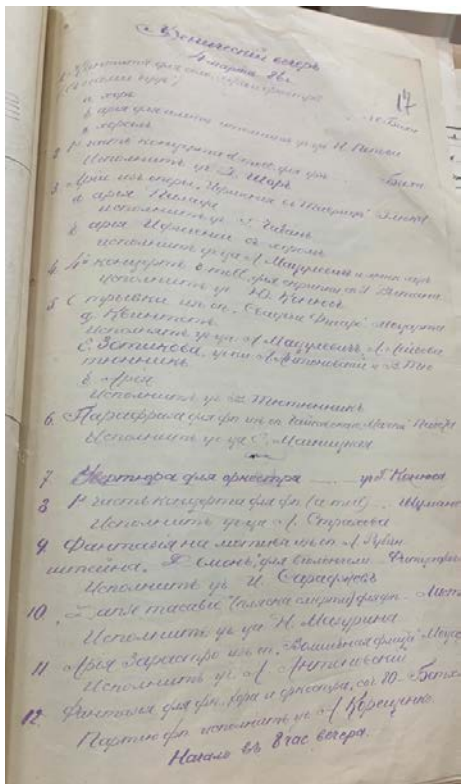
Рис. 2

Фотопортрет певца с собакой. Киев, 1913 (Национальный исторический музей Республики Молдова)



Рис. 3

А. Антоновский в роли Бертрама в опере Д. Мейербергера *Роберт-Дьявол*. 1900–1910-е гг. (Российский национальный музей музыки)



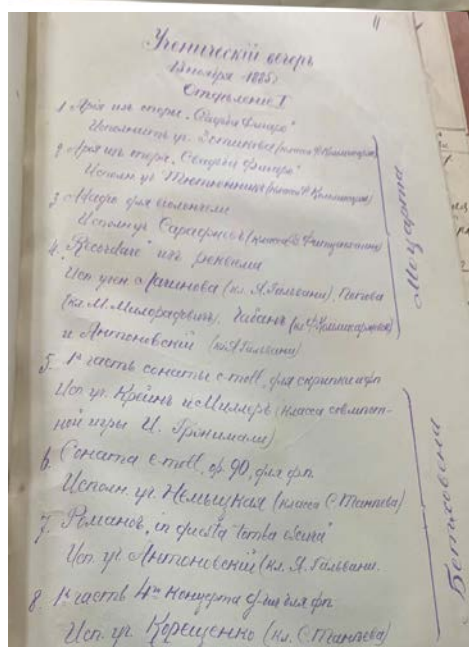
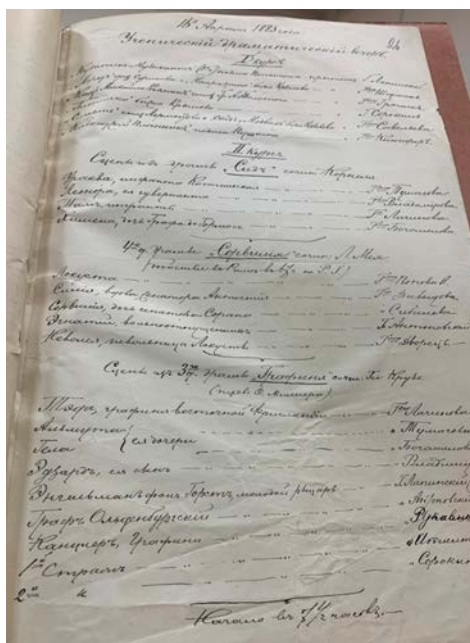
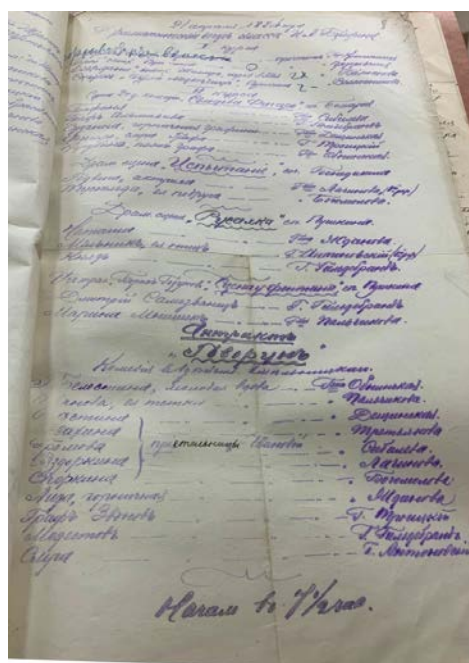
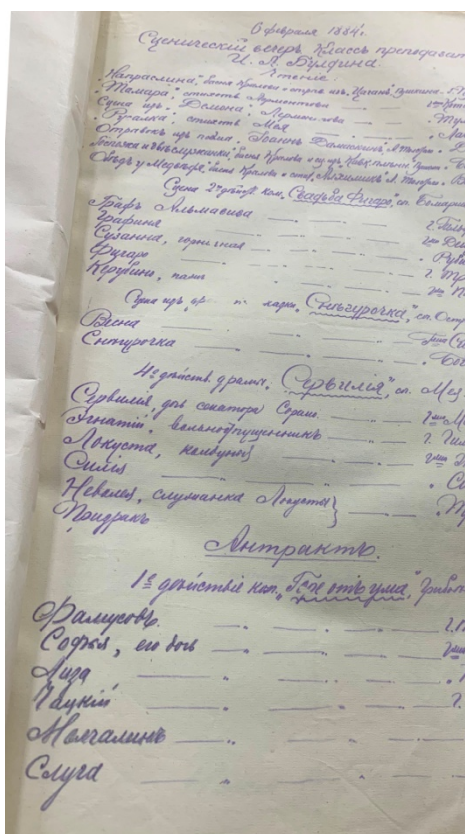


Рис. 4-11

Документы из архива РГАЛИ ф.2099
 оп.1 ед. хр.70 (программы
 ученических вечеров)

Специальное изучение фактов, раскрывающих историю становление певца Антоновского в классе Джакомо Гальвани в Московской консерватории помогает восстановить в деталях условия обучения, где формировался его профессиональный талант. Оно также позволяет ощутить пульс ушедшего времени, память о котором ведет к самопознанию, восполнению полноты исторического времени в русском вокальном искусстве.

Использованная литература:

- Балабанович Е. З. (1973). *Чехов и Чайковский*. Москва: Мос. рабочий. 183 с.
- Ефимова Н. И., Цыбулько О.А. (2023). Метод пения Гальвани, созданный для Московской Консерватории, в объективе научных тенденций XIX века // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2023 № 6 (89): 89–100.
- Косовцов Н. Е. (2018). Классическое вокальное образование в России в XIX веке. *Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы*. 2018. № 1 (53). С. 45–64.
- Ниссен-Саломан Г. (1880). *Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан*. Theorique: с некрологом / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1880. Ч. 1. 67 с.
- Яковлева А.С. (1999). *Вокальная школа Московской консерватории: Первое пятидесятилетие (1899–1916)*. Москва. 108 с.
- Galvani Giacomo. (1882). *Observations pratiques sur l'organe de la voix*. Moscou: Chez P. Jurgenson. 14 p.

РЕЗИМЕ

АЛЕКСАНДАР АНТОНОВСКИ У КЛАСИ ПЈЕВАЊА ЂАКОМА ГАЛВАНИЈА НА МОСКОВСКОМ КОНЗЕРВАТОРИЈУМУ

Цибулько Олег Анатольевич

Александар Антоновски је бриљантан бас који је оставио значајан траг у историји руске оперске умјетности касног XIX вијека, поставши први извођач главне улоге Пана Војводе у истоименој опери Николаја Андрејевича Римског-Корсакова „Пан Војвода“, Оливијеа у опери „Марија од Бургундије“ Павла Ивановича Бларамберга, Бојарина у опери „У грмљавини“ Владимира Ивановича Ребикова. Кључну улогу у развоју његовог јединственог гласа и технике одиграо је представник болоњске вокалне школе, италијански професор Ђакомо Галвани, у чијој класи је Антоновски студирао на Московском конзерваторијуму од 1882–1886. Интердисциплинараност, компатибилна са пјевачком традицијом болоњске школе и напредним знањима из области физиологије дисајних органа и гркљана, била је методолошка основа на коју се маестро Галвани ослањао у свом педагошком раду. Трактат *Практична запажања о гласовном апарату*, коју је написао специјално за Московски конзерваторијум 1882, помаже да се обнове маестрова педагошка начела. Његову невјероватну академску обуку потврђује чињеница да је као дипломац из његове класе са конзерваторијума, бас Антоновски одмах позван у Царски Баљшој театар, гдје је у првој години ангажмана одиграо главне улоге. Новинске критике тог времена биле су пуне

одушевлених критика о наступима двадесеттрогодишњег дебитанта. Критичари су примијетили не само снагу и љепоту баса Антоновског, већ и његову изузетну умјетничку вјештину, способност трансформације и дубоко продирање у улоге.

Кључне ријечи: Александар Антоновски, Такомо Галвани, Московски конзерваторијум, студентске вечери, штампа.

ПОРОДИЦА, ЖИВОТ И ДЕЛО ЉУБИЦЕ МАРИЋ У ИЗВОРИМА АРХИВА САНУ

др Ивана Б. Спасовић

Шеста београдска гимназија

Факултет за културу и медије,

Београд, Србија

E-mail: ivanajucaimare@gmail.com

УДК: 78.07

92 Марић, Љ.

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Рад је посвећен биографији композиторке и прве европске диригенткиње Љубице Марић (1909–2003), чланице САНУ. Њена заоставштина чува се у Архиву Српске академије наука и уметности (Историјска збирка, 15007), који је ауторка рада средила и припремила за објављивање. Заоставштина Љубице Марић (1909–2003) чува се у Архиву САНУ, у Историјској збирци, под бројем 15007.¹ Грађа обухвата 27 кутија. Временски распон је од 1902. до 2003. године. Лична и имовинско-правна документа су у једној, док претежни део чине документа делатности распоређена у 13 кутија и подељена на: делатност у САНУ, композиције и књижевна дела Љубице Марић, њене цртеже итд. Носачи звука – магнетофонске траке, грамофонске плоче и це-деови налазе се у 5 кутија. Извори обухватају период од краја XIX до почетка XX века, а садрже: документе Љубице Марић и њене породице, богату преписку, композиције, најаве и представљања наступа, награде. Драгоцен део чине и породичне фотографије, а посебну вредност има део грађе који се односи на Љубичиног стрица др Селимира Ђорђевића, начелника Ваљевске болнице током Првог светског рата.

Кључне речи: Љубица Марић, историја музике, XX век, прва диригенткиња, композиторка.

Увод

Љубица Марић рођена је у Крагујевцу, 19. марта 1909. године. Њени родитељи звали су се Катарина и Павле, мајка је била наставница, а отац зубни лекар. Завршила је нижу гимназију у Ваљеву и, упоредо, почела да учи виолину и да компонује, уз подучавање и подршку Јосипа Славенског. Музичку школу завршила је 1929. у Београду, на два одсека, виолини и композицији, а онда наставила студије у Прагу, где је постала прва диригенткиња у Европи и прва жена која је дириговала Симфонијским оркестром Чешког радија. Затим се 1933. отиснула у Берлин, на студије клавира, али се 1938. вратила у Београд и Загреб. У то време укључила се у политички живот, сарађивала и била блиска с композитором др Војиславом Вучковићем, кога су нацисти убили 1942. године. Радила је као професорка у Музичкој школи „Станковић“, а после рата посветила се компоновању. Њена музика са одушевљењем је прихватана у европским музичким центрима, за своја дела постала је и добитница највиших признања (Спасовић, 2015: 55.). Добила је

¹ У наводима: АСАНУ, Историјска збирка 15007.

Октобарску награду Београда (1957), Седмојулску награду Србије (1965), Октобарску награду Београда за животно дело (1996) итд. Редовна чланица Одељења ликовне и музичке уметности САНУ постала је 7. маја 1981. (претходно, дописна чланица од 5. децембра 1963).

Документа Љубице Марић

Први део сређене и обрађене грађе чине изводи из Матичне књиге рођених (Крагујевац, 1909, бр. 87, 5?18. март 1909.), из 26. септембра 1979. и Уверење о држављанству Републике Србије и СР Југославије, од 29. јуна 1998, коверат с натписом документа, крштеница. Следе документа из Прага: поред осталих, препорука професора Конзерваторијума у Прагу, који је завршила Љубица Марић - Министарству просвете Краљевине Југославије и Потврда ректора о њеном усавршавању 1929/30. и 1936/37. Најзад, међу овим папирима су и решења о пензији, 10. мај 1968. и о изузетној пензији од 7. маја 1981. (29. септембар 1981.) Републички завод за здравствено осигурање, Београд, Стари град донео је Решење о праву на кућну негу 2 сата дневно, у периоду 14. децембар 1993–12. јануар 1994, па на 4 сата дневно, 1. јануар 1996–30. јун 1996, 1. јул 1996–31. март 1997. Љубица је одржавала гробницу свога оца Павла Марића² на Новом гробљу, парцела 28, гробница 43, ред 3, која је 1954. дата на бесплатно коришћење Љубици Марић. (АСАНУ, Историјска збирка, 15007–I)

Љубица Марић становала је са мајком у Улици Џорџа Вашингтона 36 у Београду. На тој згради данас стоји табла која подсећа пролазнике на славну станарку. Међу документима, налазе се и она која се односе на стан (6. јул 1955, 6. децембар 1985). Постоје и изводи из девизних рачуна, ауторски хонорари, рачуни за белу технику, дажбине. Нарочито је занимљива промена тестаментa из 1997, по којој је тражила да покретна имовина и ауторска права у земљи припадају онима који су по законском реду наслеђивања власници после Љубице. Бориславу Чичовачком и Срђану Финку, којима је у претходној верзији поверила наслеђе, остају ауторска права за иностранство. (АСАНУ, Историјска збирка, 15007–II)

² Умрлица: Наш драги и никад прежаљени Павле Марић, зубни лекар београдски, резервни мајор, погинуо је у борби код Зајечара 25. јуна 1913. бранећи своју отаџбину и оставио после себе заувек неутешну жену и двоје деце. Тело његово пренеће се из Зајечара и сахранити на Новом гробљу београдском. Погреб ће поћи са Железничке станице данас у 3.30 сати после подне. Опело у Васнесењској цркви. Београд, 29. јуна 1913. Вечито ожаловљени: супруга Катарина, деца Милан и Љубица, мати Наста, отац Милан Марић, пензионер, брат Драгутин, сестре Лепосава и Даринка, зетови Димитрије Леко, виши архитекта и Чедо Радовић адвокат, сестрићи Милан и Марко, сестричине Аспазија и Руџа, са осталом родбином.

Дело Љубице Марић

Љубица Марић сачувала је радне и коначне верзије својих дела, претежно композиција, али и књижевних радова, цртежа. Доносимо њихове наслове. *Девет фуга* (6 простих, 3 дупле фуге) *за клавир*; *Корал за клавир*; *Арија за виолину и клавир*, *Гудачки квартет у 4 става*; *Свита за 2 виолине у 4 дела* (на народне теме); *Соната - Фантазија за соло виолину*; *Фантазија за камерни оркестар у 2 дела* (песма и игра); *Хорске композиције на народне текстове*; *Спознаје у самоћи*; *Истина* (бајка); *Еони*, 1956-1976; *Давид и светлости броја један* (скице); *Бајка* (скице); *Разговор са Азром* (отисак из Гласа CCCLXVII (367)), САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, књига 5, Београд, 1992.); *Готама Буда*; *Беседа Кандарако*; *Без наслова* (проза о мајци); *Ненасловљено* (слушамо, примамо, асимилујемо); *Проза*, *Скице*, „Кугла“; *О знању и незнању*, *О природи*; *Искусства*, *Искусство*, *Тај велики живот Света*, *Скице* (о људској свести и о ствараоцу); „Сањала сам како је настао Свет...“; „Зар је живот без полеђине“; *Бајка о младићу и Истини*; *Остинато супер тема октоиха*, *Симфонија октоиха „Реком сјаја“*, *Монодија октоиха*, *Виолончело соло*; *Извод за харфу и клавир*; *Извод за два клавира*; *Партитура*; *Стихови из Горског вијенца*; *Византијски концерт*; *Праг сна*; *Песме простора*; *Инвокација за контрабас и клавир* (посвећена мајци) 1983; *Соната за виолину и клавир*; *Октоиха 1 за симфонијски оркестар*; *Дувачки квинтет*, 1931; *Музика за оркестар*, 1932; *Пасакаља за оркестар*, Београд, 1958; *Монотематичност и монолитност облика фуге*, 1964, *Из тмине појања*, 1986; *Торзо* (клавирски трио), 1996; *Музика за оркестар*, 1997; *Архаја за гудачки трио*, 1999, *Архаја 2 за дувачки трио*, 1999; *Прелудијуми*, *Етида*, *Бранково коло*, 1949; *Два комада за децу*, *Музика за клавир*, 1999; *Слово светлости*, драмски текст.³ *Клавирска збирка*, (6 прелудијума); *Две скице за клавир*, (5. и 6. прелудијум); *Чаробница*, мелодијска рецитација за сопран са клавиром; *Чувај ову страхоту*; *Соната за соло виолину*; *Асимптота*; *Прелудијум 2* из клавирске збирке; *Белешка*, посвета музике мајци; *Скице* (поезија и проза); *Скице* (проза и поезија); *Свеска* са разним белешкама; „Из књиге“ *Албум*, *Стихови*, 37 песама; *Отргнуте речи* (скице), *блокчић*; *Црна и бела слова у разговору са душом* (*Еони*); *Скице* (*Дневник*, *Време исцела*, *Велики кантар света*); *Зоран Вучић*, *Кошуља*; *Песма Души* (*без наслова*); *Црна и бела слова* (*Еони*); *Именице* (непотпуно); *Таблице* (*Еони*), *Избор* 1957–1975; *У вечитом сну и Сунце*; *Стихови на француском*; *Песма о Богу*; *Именице*; *Број безброја*; *Епитафи*; *Ћићурле*, *Гугуле*, *Тиче моје*; *Лудовање*; *Поезија на слово С*; *Из тмине појања* (АСАНУ, Историјска збирка, 15007–III–8).

³ Дело Зорана Мишића, настало на основу српских средњовековних текстова, у режији Владе Петрића, са Рашом Плаовићем и Ксенијом Јовановић у главним улогама, премијерно изведено у Српском народном позоришту у Новом Саду 17. фебруара 1967.

О стваралаштву Љубице Марић у њеној заоставштини налази се неколико рукописа и објављених текстова: почев од дипломског рада Мелите Благојевић Милин (АСАНУ, 15007, V-1; Благојевић, 1977: 89), преко Годишњака САНУ бр. 84. за 1977. годину и бр. 103. за 1996, поводом избора за дописну и редовну чланицу САНУ, до биографије на енглеском језику и биографске јединице „2000 Outstanding intellectuals of the 21st century, Lj. Marić - for The Oxford English Dictionary“. (АСАНУ, 15007, V-2, 7, 8, 9).

Мелита Благојевић Милин одржала је предавање на Коларчевом народном универзитету, 4. јуна 1980, на тему: *Портрет Љубице Марић*, уз музички филм „Византијски концерт“ и илустрације са грамофонских плоча. Она је и ауторка књиге *Љубица Марић: компоновање као градителски чин*, Београд, 2018.

Једна од фасцикли обухвата дугу и плодну делатност у САНУ, а у неколико других налазе се најаве концерата, као и дела изведена на Фестивалу југословенске музике, 12–19. новембра 1993. у Амстердаму, у организацији Концертне агенције „Барка“. Био је то јубиларни Фестивал међународног друштва за савремену музику у Амстердаму, који постоји од 1933. (АСАНУ, 15007, III-1, 3, 4)

Као мали драгуљ, у гомили папира стоји писмо Љубице Марић незаборављеном професору географије из Ваљевске гимназије, Русу, који је умро од тифуса у Првом светском рату и који ју је поштовао као музичарку (свирала је виолину на школској приредби за Савиндан), награђивао као ученицу и научио да су и биљке живе. (АСАНУ, 15007, III-5)

Композиције које је сачувала Љубица Марић вероватно указују на њен укус и оно што јој је посебно драго: R. Vagner, Palestrina, Stabat mater, Већка филхармонија – partiture – 19 стр., Морис Равел, Мадагаскарске песме, Москва, 1966, 23 стр., Жељка Спонза, Maurice Franck, Suite pour harfe, Соколов, Сборник примеров из полифоническои литератури, Москва, 1933, Edition Peters, Berlioz-Strauss, Instrumentationslehre, Teil II, 451 стр., 7. симфонија Милана Ристића, САНУ, Београд, 1981, Ноте, 13–43. стр., 7 л. у розе корицама, Нотни записи, 13 л., „Svet na rubu“, A Jine Pisničky, V Praze 1936, 7 л. Игор Стравински, Rag-time, Бечка филхармонија, партитуре, 32 стр. Игор Стравински, Концерт за виолину и оркестар, 66 стр. Игор Стравински, Симфонија, 98 л. Igor Strawinsky, Suite Italienne, 34 л. Igor Strawinsky, Persephone, Мелодрама у три дела, за тенор соло, женског спикера, мешовити хор и оркестар, текст Андре Жида, Београдска филхармонија, J. C. Бах, Уметност фуга. (АСАНУ, 15007, III-6)

Писма

Три кутије Заоставштине чини преписка: између Љубице Марић и њене мајке Катарине Марић, рођене Ђорђевић, од 17. септембра 1930. до 8. новембра 1960. (градови из којих су се јављале једна-другој су: Амстердам, Стразбур, Франкфурт, Загреб, Праг, Париз, Ђенова, Цеље, Сушак, Сплит, Хвар, Х. Нови), као и између њих две и Катарининих сестара, Љубичиних тетака, Љубице Марић са колегама итд. Међу пријатељима издваја се, по трајању и редовности дописивања, као и по садржају писама, Влада Петрић (1928–2019), историчар филма, професор на Харвардском универзитету и суоснивач Харвардског филмског архива. Он и Љубица били су другови из детињства и сарадници у раду, а Љубица се спријатељила и са Петрићевом супругом, чувеном глумицом Даром Чаленић (1934–2021). Стога и преписка Љубице Марић и Владе Петрића има посебно место.

Многе од разгледница упућених Љубици са свих меридијана представљају својеврсне путописе. Значајан део представљају извори у којима су други писали о личности и опусу Љубице Марић, као и илустративни материјал, у коме су и бројне позивнице за концерте и друга културна дешавања.

Посебну вредност има део (три кутије) који се односи на сроднике, с обзиром да су преци Љубице Марић изузетне личности наше историје. Приликом обраде Заоставштине сачињен је родослов и реконструисане су биографије најважнијих чланова породице и фамилије. Љубичин отац Павле Марић био је зубни лекар београдски и резервни мајор, а погинуо је у борби код Зајечара 25. јуна 1913. године. Ујаци Љубице Марић били су мајор Драгутин Џ. Ђорђевић-Цета, који је погинуо на Гучеву, 6. октобра 1914. године, и др Селимир Џ. Ђорђевић, који је докторирао на Медицинском факултету у Паризу, а радио као лекар и физикус у Голупцу, Параћину, Смедереву, Књажевцу, Јагодини и Ваљеву. Био је управник Ваљевске болнице, у којој је умро од тифуса 1915. године. Љубица Марић основала је и помагала Фонд „Др С. Ђорђевић“, при Медицинској школи у Ваљеву.

Најважнију улогу у Љубичином животу имала је мајка Катарина, наставница Више девојачке школе у Крагујевцу, која је, после преране смрти мужа, сама одгајала и школовала Љубицу. Њих две имале су топао однос, живеле, често и путовале, заједно, дописивале се интензивно у време Љубичиних боравака у иностранству због усавршавања, професуре и наступа. Претежни део свог музичког опуса, као и књижевне и ликовне радове, Љубица је посветила мајци.

Порекло и породица

Бака и деда, Павлови мајка и отац, звали су се Наста и Милан Марић, а стриц Драгутин и тетке по тати - Лепосава и Даринка. Катаринини родитељи били су Софија (умрла 1919) и Цветко, управник поште и

телеграфа. Тетке по мами биле су: Љубица Ђорђевић (умрла 1942), Даница Димитријевић и Милица Марић (удата за Димитрија Марића, физикуса Округа косовског, који је погинуо на Гучеву 6. октобра 1914. Тада је страдао и Драгутин Ц. Ђорђевић, један од ујака Љубице Марић. Остали су Димитрије, умро 1941, инспектор телеграфа, путник и путописац, гост радио-емисија, Михаило, Ђурица, Милан и – др Селимир Ђорђевић. Љубица је имала брата Милана.

Када се Љубица родила, 6. (19.) марта 1909, из Ваљева је од супруге др Селимира Ђорђевића стигла честитка за долазак девојчице и за Младенце њеним родитељима. Уз њу и торта (руска, нова, без бутера, јер га нема), слатко и ћилим („са старом, лепом мустром, исто за 125 динара, али мањи од њеног, јер су сада поскупели, мада је и боље да не буде гломазан, па да се тешко тресе“). Израдила је и Павлову слику (без рама, да сами ураме), верно, „а Селимир каже да га је потрефила тако да више не може бити“. Обећала је да ће израдити и Катину слику, не зна са које фотографије. Шаље и ајнлаге – уметке за косу, са упутством за употребу. Јавља да су прележали грип, сви осим ње, Милицу још није сасвим прошао. Брине да ли је на помолу рат или свршетак кризе. Сутрадан је додала да су морали да изваде две тегле компота, јер је пакет био тежи од 5 кг и моли да врате кутију, треба им у стану. Пита како ће се звати девојчица, поред тога што јој је име на знамење – Љубица.

Селимир Ђорђевић (Пожаревац, 4. мај 1866 – Ваљево, 6. фебруар 1915) био је српски лекар, физикус Округа ваљевског и ујак Љубице Марић.

Отац му је био Цветко Ђорђевић, мајка Софија, ћерка лекара Димитрија Капариса, брат Димитрије Ц. Ђорђевић, а сестре Милица и Катарина, удата Марић. Баба по оцу била је Ана Чолак-Антић, ћерка војводе Чолак-Анте.

Основну школу и нижу гимназију завршио је у Пожаревцу, а вишу гимназију у Београду. Студирао је две године на Филозофском факултету у Београду. После тога је добио стипендију и отишао на студије на Медицинском факултету у Паризу. Основне студије је завршио 1893. а потом остао још две године, до 1895, на специјализацији из гинекологије и акушерства.

Од 1895. до 1897. био је лекар у Голупцу, затим до 1898. лекар Среза параћинског, а онда је постављен за окружног физикуса у Смедереву, потом, 1900, у Књажевцу, а од 1902. у Јагодини. (Априла 1907. добио је премештај за окружног физикуса у Ужицу, да би на његово место дошао др Марковић. Револтиран, поднео је оставку на државну службу и затражио пензију. Ово је уважено, али је пензија била мала, па је поново тражио посао. Удовољено му је да се врати на место окружног физикуса у Јагодини, а др Марковић је из Јагодине премештен у Књажевац.)

Др Селимир Ђорђевић постављен је 22. септембра 1907. године на место физикуса Округа ваљевског (и његових пет срезова). (Његов претходник др Михајло Цвијетић - за физикуса Округа београдског. Селимир Ђорђевић је био истовремено и управник Ваљевске болнице.)

Приликом испраћаја из Јагодине цела варош је Ђорђевића испратила са музиком до воза, којим је путовао и краљ Петар, у повратку из Рибарске Бање.

Окружна болница у Ваљеву је саграђена и опремљена током 1885. и 1886. године. У време управе др Селимира Ђорђевића изграђен је хируршки павиљон те болнице.

Радио је и као школски лекар Гимназије у Ваљеву. Предложио је Драгињу Бабић да добије стипендију ваљевске општине за студије медицине у иностранству. Био је потпредседник Управе Грађанске читаонице (1907–1910) у Ваљеву.

Учествовао је у ослободилачким ратовима од 1912. до фебруара 1915. У време епидемије пегавог тифуса у Ваљевској болници 1915. био је управник четири резервне болнице. У то време у Ваљеву је радило 26 лекара на челу са др Селимиром Ђорђевићем, али за кратко време умрло је њих 21.

У Ваљево је после Церске и Колубарске битке допремљено око 12.000 рањеника, од којих су многи касније распоређени по другим болницама у Србији. Преостало је око 8.000 рањеника за којих је било око 2.500 постеља. Свако ко је могао отишао је из Ваљева које се претворило у град рањеника и нешто медицинског особља, названо „долина смрти“. Није било хигијенских услова ни болничког материјала. Проширила се епидемија тифуса која је односила дневно око 50–100 живота, а крајем децембра 1914. и 100–200 живота дневно. Процене о укупном броју жртава су више од 3.500 војника и више од 4.000 цивила. Међу жртвама били су и лекари Павле Војтех и Драгиња Бабић, као и добровољна болничарка, сликарка Надежда Петровић.

Крајем јануара 1915. оболео је и др Селимир Ђорђевић од пегавог тифуса и умро 6. фебруара 1915. Сахрањен је на Баиру у Ваљеву поред млађег брата Драгутина, а четири године касније ту је сахрањена и мајка Софија.

Био је ожењен Даринком, сестром вајара Драгомира Арамбашића (1881–1945), али је она умрла млада, а после годину дана и једно женско дете које су имали. У Ваљеву је становао у Карађорђевој 112 или Карађорђевој 105, у кући Даре Ивковић, супруге Живка Ивковића бившег судије и адвоката. Током балканских и Првог светског рата ту су живеље и његова мајка Софија и сестре удовице Милица и Катарина (мајка Љубице Марић).

Др Селимир Ђорђевић одликован је Орденом Светог Саве 3. степена, Таковским 4. степена, Медаљом за ревносну службу и Орденом Црвеног крста. (АСАНУ, Историјска збирка 15007–VII–36, 37) У Заоставштини Љубице Марић сачуван је и портрет др Ђорђевића, оригинал и девет копија, израђен у Фото-атељеу Милана Јовановића (АСАНУ, Историјска збирка 15007–VII–40, 41)

Поред портрета налазе се и фотографије Селимира Ђорђевића са школским друговима, са женом и сином и са сином на коњу. Такође и његови радови: *Етиологија вена* Париз, 1895, 88 страна, француски

језик, књига (докторат), као и књига из области медицине (о проширеним венама) на француском језику. Поред њих, текстови о лековима, нези болесника и о киши - рукописи др Селимира Ђорђевића. Ђорђевић је био управник Ваљевске болнице и у њој умро од тифуса, као и остало особље и рањеници. О томе сведоче списак лекара и особља Ваљевске болнице 1915. и изјава саучешћа војводе Живојина Мишића – мајци др Селимира Ђорђевића (АСАНУ, Историјска збирка 15007–VII–30, 33). Трагичне вести одјекнуле су у јавности, поред осталих и у „Радничким новинама“, Органу Српске социјалне демократије, Ниш, 23. фебруар 1915, „Пијемонту“ бр. 72, год. 4, 13. март 1915. О годишњицама Ђорђевићеве смрти писали су „Поменик СЛД“ (5. мај 1922.) „Политика“ (бр. 6050, 1925.) „Глас Ваљева“ (бр. 23, 2. децембар 1928.), „Напред“, (1956, 1966.) (АСАНУ, Историјска збирка 15007–VII–31, 32, 34, 35, 37, 38).

Љубица Марић неговала је сећање на свог великог ујака. У Ваљеву му је подигнут споменик, а Љубица је основала Фонд „Др Селимир Ђорђевић“ при Медицинској школи „Мита Пантић“ у Ваљеву (АСАНУ, Историјска збирка 15007, VII–40, 43–45)

На основу породичног стабла, могуће је сачинити Родослова предака Љубице Марић:

- Чолак Анта Симоновић (1777–1853) био је војвода Крушевачке нахије.
- Са женом Јеленом имао је сина Константина (и Павла?) и 9 ћерки (у Породичној грани стоји 5).
- Константин је био судија, са женом Јованком имао је петоро деце, међу којима и сина Илију. Он је био ожењен Јеленом, ћерком Димитрија Матића, члана СУД-а, покретача Енциклопедије и филозофа хегеловске оријентације (брата од тетке Владимира Јовановића).
- Илија (унук Ч. Антин) и Јелена имали су Јованку, Војина и Бошка, оснивача „Српског мача“, а родбински су били повезани и са Рибникарима.
- Једна од Чолак Антиних ћерки Ана била је удата за судију Илију Ђорђевића. Имали су осморо деце (5 синова и 3 ћерке).
- Један од њих, Цветко, унук Чолак Антин, радио је као телеграфиста у Пожаревцу и био је ожењен Софијом.
- Од 13-оро њихове деце преживело је 10, међу којима су и Катарина и Селимир, прауници Чолак Антини.
- Др Селимир Ђорђевић био на челу Ваљевске болнице, у којој је и умро 1915.
- Катарина (1875–1966) је била учитељица, удала се за мајора Павла Марића (24. јун 1863–25. јун 1913), зубара, који је погинуо у Другом балканском рату, код Зајечара.

- Добили су ћерку Љубицу (1909 – 2003), композиторку, сликарку и вајарку, чланицу САНУ (АСАНУ, Историјска збирка 15007–VII–1)

Војислав Вучковић

Дискретно залажење у интиму Љубице Марић, у њеним младим годинама, открива љубав са композитором Војиславом Вучковићем. Њени пријатељи сећају се да је са сетом пролазила поред Вучковићевог споменика у Београду.

Др Војислав Вучковић (Пирот, 18. октобар 1910–Београд, 25. децембар 1942.) био је српски музиколог, композитор и диригент. Његова дела су: симфонијске поеме „Буревестник“, „Озарени пут“ и др. Фебруара 1934. положио је докторат из филозофије на Карловом универзитету у Прагу, с тезом "Музика као пропагандно средство". (Перичић, 1968: 21.)

Революционарном студентском покрету приступио је почетком тридесетих година, за време студија у Паризу. Члан Комунистичке партије Југославије постао је 1933. године. Био је организатор студентских рецитативних хорова. У његовом стану, у Скадарској улици, држани су илегални партијски састанци. А 1938. године у његовом стану се Јосип Броз састао са групом интелектуалаца-комуниста. После окупације Краљевине Југославије, априла 1941, укључио се у НОП. Организатор је акције за прикупљање потписа културних и научних радника, као одговор на Апел српском народу. Ухапшен је 24. децембра 1942, а сутрадан је умро, од задобијених рана приликом хапшења и мучења у Специјалној полицији.

Био је ожењен с Фани Политео. По њему се зову музичке школе у Београду, Чачку и Нишу, а у Пироту су му подигнути споменик и спомен-плоча на родној кући. (Перичић, 1969: 571.)

Једино Вучковићево сачувано писамце Љубици гласи:

„Из Стразбура сам ти послао једну критику, јави да ли је стигла – ако није, можеш је добити преко уредништва „Elsasser Bote“, Rue de Done Strasbourg, број од 18. VIII. Она је одлична, видећеш. А сад, мили, досвиданија и пиши ми што пре. Твој Пријашко.“ (АСАНУ, Историјска збирка, 15007, IV)

Сређивање, обрада и објављивање Заоставштине Љубице Марић (1909–2003), која се чува у Архиву САНУ (под бројем 15007) значајни су за историографију, историју музике и самог XX века. Љубица Марић била је врхунска композиторка, прва европска диригенткиња, омиљена професорка, угледна чланица САНУ, утицајна и у јавном животу Југославије и Србије. Она је и својеврсна жена XX века. Не само по томе што се време њеног живота поклапа са тим веком, него и по томе што је искористила све шансе које је ово доба пружио једној талентованој и

вредној жени, а истрајала је упркос светским ратовима, страдањима у породици и другим недаћама. Прича о Љубици Марић прича је и о љубави, посебно оној између мајке и ћерке, о снази породичних спона, женама које су се саме довијале да преживе, али и подрже своју узданицу. Извори из АСАНУ чувају успон Љубице Марић, зенит њеног стваралаштва и вредан траг који је оставила иза себе. Поред тога, откривају изузетне личности које су посредно биле повезане са Љубицом Марић. Најзад, грађа сведочи да је велика уметница била и веома ангажована у друштву, са јасним и нескривеним ставовима.

Извори и литература:

- Архив САНУ, Историјска збирка, 15007, Заоставштина Љубице Марић
Кроз цео свет, „Политика“, 28. феб. 1934, стр. 8. digitalna.nb.rs;
 Милин, Мелита (2018). *Љубица Марић, компоновање као градитељски чин*.
 Београд: Музиколошки Институт САНУ.
 Милин, Мелита (1977). *Послератно стваралаштво Љубице Марић*. Београд:
 дипломски рад.
Мала енциклопедија Просвета, Београд 1959.
 Перичић, Властимир (1969). *Музички ствараоци у Србији*, Београд: Просвета.
 Перичић, Властимир (1968). *Др Војислав Вучковић: Студије, есеји, критике*;
Војислав Вучковић уметник и борац. – Београд: Нолит.
 Спасовић, Ивана Б. (2015). *Четврти сталеж - Жена кроз историју*, Вршац:
 Висока школа за школовање васпитача «Михаило Палов».

SUMMARY

FAMILY, LIFE AND WORK OF LJUBICA MARIĆ IN THE SOURCES OF THE SASA ARCHIVE

PhD Ivana B. Spasović

The work is dedicated to the biography of composer and conductor Ljubica Marić (1909–2003). Her legacy is kept in the SANU Archive, which the author of the paper organized and prepared for publication. The sources cover the period from the end of the 19th to the beginning of the 21st century, and contain: documents of Ljubica Marić and her family, rich correspondence, compositions, announcements and presentations of performances, awards. Family photographs also make up a valuable part, and a part of the material related to Ljubica's uncle Dr. Selimir Đorđević, the head of Valjevska Hospital during the First World War, has a special value.

Key words: Ljubica Maric, history of music, 20th century, first female conductor, composer.

ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА

ИМЕНА ГУСЛАРСКИХ ДРУШТАВА, УДРУЖЕЊА И ШКОЛА ГУСАЛА У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ КАО СРЕДСТВО КОНСТРУКЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА^{1,2}

мр Зорана Гуја Дражета

Музиколошки институт

Српске академије наука и уметности, Србија

E-mail: zoranaethno@gmail.com

УДК: 398.8

781.7:780.614

Прегледни научни чланак

Сажетак: Познато је да се идентитети успостављају кроз релацију Ми – Они, што може проузроковати одређену динамику у друштвеним односима, при чему се било која културна група не постаје сама по себи, већ кроз поменути однос с Другим кроз идентификацију припадника и манифестовање њихових идентитета у друштвеној пракси. У овом раду биће анализирани различити културни идентитети изграђени путем гусларских пракси код становника Источног Сарајева и то путем именовања гусларских друштава, удружења и школа гусала. Циљ рада је да се прикаже на који начин су ови идентитети исказани и утврђени путем традиције, симбола, историје и друштвених пракси кроз имена, односно називе поменутих гусларских група у оквиру наведеног подручја.

Кључне ријечи: гусле, гусларска пракса, Источно Сарајево, идентитет(и).

Значајно мјесто у оквиру савремених музичко-фолклорних појава заузима и пјевање уз гусле – распрострањена „жива“, „активна“, „традиционална“ пракса континуираног, али и виталног изражаја (Naumović, 2004; Naumović, 2009; Лајић Михајловић, Ђорђевић Белић, 2019; Гуја, 2017; Guja, 2021; Guja Dražeta, 2024; Гуја Дражета, 2024). Таква пракса се у најширем смислу сагледава као продукт музичке традиције који се развија путем усмених процеса, а укључује факторе попут континуитета, варирања и селекције (Karpeles, 1965; Rihtman, 1969; Dević, 1974). Именовање гусларских друштава, удружења и школа гусала као дио укупне гусларске праксе показало је да и тај начин изражаја може бити културни „производ“, али и културни „произвођач“ (Ristivojević, 2013: 443). С обзиром на то да се и у овом случају гусларске праксе посматрају из „ванмузичког“ угла, у теоријском оквиру истраживања биће кориштени концепти антропологије музике, теорије конструкције идентитета и симболичке географије.

Када се говори о култури уопште и мјесту које у оквиру ње заузима „умјетност стварања уређених односа између тонова“, битно је нагласити да се култура посматра као (не)формално људско понашање које музику чини битним фактором у комуникацијским релацијама у

¹ Студија је резултат рада на истраживању у оквиру НИО Музиколошки Институт САНУ, Београд, који финансира Министарство за науку, технолошки развој и иновације Републике Србије кроз институционално финансирање (бр. 200176).

* Овај текст посвећујем рано преминулом драгом пријатељу и перспективном гуслару Матеји Радовићу (1999–2017), у знак сјећања и велике захвалности.

друштву, при чему музика у култури/музика као култура служи као „средство окупљања и снажног повезивања“ (Ober, 2007: 9; Bleking, 1992: 18; Merriam, 1964). У том смислу, поставља се као важно истражити начине на које људи доживљавају музику, које и какве представе о њој креирају, односно какав је значај који музика има у животима људи, те какав је утицај музике на обликовање заједница и појединаца и њихових различитих нивоа културних идентитета (Ristivojević, 2014: 136–137), што је у овом случају именовање облика јавног дјеловања гуслара у Источно Сарајеву. Од музике која жели да буде употријебљена и њене културне симболике зависи добијена социокултурна другост остварена путем такве комуникације (Жикић, Миленковић, 2018). Иако изражено кроз профил претежно солистичке музичко-поетске форме, пјевање уз гусле као дио укупне гусларске праксе може се третирати и као израз појединца, али и „глас“ колектива – однос индивидуе и друштва, колективног памћења у контексту развијања (културног) идентитета једне заједнице (Сувајџић, 2019), гдје друштвени идентитет обухвата и колективни и друштвени идентитет (Jenkins, 2001). С друге стране, било која музичко-фолклорна форма јесте рефлексција односа идентитета ствараоца-преносиоца и музичке традиције сагледане на начин колективног културног идентитета у којој сваки од њених облика у себи садржи трагове прошлости (Лајић Михајловић, 2007: 139, 151). Конструкција етничког, регионалног и локалног идентитета, односно друштвених идентитета примјетна је путем односа Ја – Други и Ми – Они, тачније испољавањем идентификације у друштвеној пракси укључујући, такође, и индивидуални ниво идентификације који се може разликовати од оног „од горе“ (Прелић, 2008: 25; Nedeljković, 2007: 23, 28). Појам симболичке географије у овом истраживању подразумева начин на који припадници одређене заједнице поимају сопствени географски простор, а самим тим врше самопредстављање и самоспознају у односу према Другима (Živković, 2001: 73–79). То је, у овом случају, јасно видљиво управо кроз називе гусларских заједница и симболичко „омеђивање“ простора.

Данашњи Град Источно Сарајево је једини град у Републици Српској који обухвата више општина – Источно Ново Сарајево, Источна Илица, Источно Стари Град, Трново, Пале и Соколац, чије је стварање „новог“ града слиједило многе процесе његовог политичког, институционалног, економског, друштвеног и културног развоја (Дражета, 2022а; Лукић Тановић, 2023; Гуја Дражета, 2024). Управо у паралелним процесима миграција, просторних и друштвених карактеристика урбанизације која су се десила након завршетка рата, подручје данашњег Града Источног Сарајева другачије је регионално именовано. Град Источно Сарајево, тачније регија Источно Сарајево постала је еквивалент тзв. Сарајевско-романијској регији као области да би се показала ослоњеност Романије на област Сарајевског поља и Града Сарајева уопште, што је у току рата 1993. године пребачено као ослонац

Романије на Град Српско Сарајево и дијелове Сарајевског поља под српском контролом (Филиповић, 1950; Mutabdžija, 2016; Кнежевић, 2016; Дражета, 2022а; Дражета, 2022б; Лукић Тановић, 2023). Поменута сарајевско-романијска област заједно са Градом обухвата(ла) предратно периферно подручје Града Сарајева (Mutabdžija, 2018: 138; Mutabdžija, 2016: 299; Дражета, 2021: 110–111) па је тиме непрецизно коципирана као (мезо)регионална јединица која се са шире перспективе може подвести под области средње и источне Босне, тачније централноисточне или средњоисточне Босне (Дражета, 2022а; Гуја Дражета, Дражета, 2024). У овом раду, Источно Сарајево је означено у ширем смислу као истоимена регија која подразумеива поменутих шест општина Града Источног Сарајева и општине Хан Пијесак, Рогатица, Вишеград и Рудо (Лукић Тановић, 2023: 19–21). Овој „омеђеној“ области иде у прилог управо и „концентрисаност“ и „гравитација“ гусларских друштава, удружења и школа гусала са ових општина управо на шире подручје Града чије се „распростирање“ у већини преклапа и са (приједлогом) етнокореолошких регија Републике Српске по општинама (Крман, 2021).

Тренутно активна гусларска друштва у анализираној регији су „Филип Вишњић“ Источно Сарајево, „Старина Новак“ Пале, „Романија“ Соколац, „Гаврило Принцип“ Источни Стари Град, „Вожд Карађорђе“ Вишеград, „Раде Јамина“ Вишеград, удружење гуслара и пјевача завичајне пјесме „Срђан Кнежевић“ Источно Сарајево, гусларско удружење и школа „Св. Петар Дабробосански“ Пале и удружење за чување српске културе и традиције „Источник“ Источно Сарајево – школа гусала. Овдје не говоримо о квалитету, кванитету, стручности, „старини“, броју и структури челника и чланова друштва, већ је примарно посматрање из угла назива поменутих гусларских група у оквиру наведеног подручја као средства конструкције и испољавања идентитета. На први поглед видљиво је да се употребљавају имена народних хероја, ратних команданата, војсковођа, устаника, „нових“ народних хероја као модела за узор (Антонијевић, 2007а, 2007б) или имена гуслара и свештених лица који нису „родом“ са ових крајева, али су кроз своје дјеловање оставили велики траг на ширем подручју Романије, односно Источног Сарајева.

Први од њих јесте бард из свијета гусларства и најчешћи симбол српске гусларске традиције – Филип Вишњић (1767–1834). Иако је неведено да историографски приступ није неопходан и важан у оваквој анализи, сматрам да је ипак битно нагласити апропо општег гусларског институционалног развоја да је прва гусларска секција³ при Дому културе „Враца-Миљевићи“ основана 1963. године, односно прво

³ Овдје не спомињемо прву Утакмицу гусала одржану у Сарајеву 1925. године из разлога што није ријеч о именовању друштва, удружења који су били организатори или учесници на том догађају у тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца.

гусларско друштво на подручју бивше Југославије настало у Сарајеву 1964. године и носи(ло) име управо по Филипу Вишњићу које је активно и данас, али у Источном Сарајеву (Тодоровић, 2001; Лајић Милајловић, 2016: 382–383; Лајић Михајловић, 2011: 186–188; Гуја, 2021: 83). „Филиповци“, како су од миља звани чланови друштва, и данас са поносом али и сјетом говоре о значају једног оваквог друштва које има свој континуитет до данас и из кога су „израсли“ неки од највећих гуслара данашњице. Међутим, Вишњић, као комплексан народни умјетник, ствараоц различитих поетских и музичких израза и најпознатији гуслар уопште са својом „хероизираном биографијом“ (Лајић Михајловић, 2014; 2018; Ђорђевић Белић, 2017: 42–49) омогућио је „кров“ за све „народе и народности“ који су осјећали Вишњића и друштво као једну цјелину за вријеме социјалистичке Југославије. С друге стране, Вишњић је заједно са (Ђорђе Петровићем) Карађорђе (1768–1817) представљен као „племенита међа измеђ“ Босне и измеђ Србије“, остваривши тако „српско јединство“ и повезивање са „матитом“, што се може протумачити и као политичка комуникација са значењима и симболима насталим из српске народне, тј. сељачке културе (Наумовић, 2009: 87–88, 108). Национални доајен, историјски догађаји, стварање и извођење пјесама као и визуелна рецепција и презентација допринијели су формирању симболичке фигуре гуслара која све то обједињује у лику и дјелу Филипа Вишњића.⁴ Осим тога, овај процес обухвата и именовање школа, улица, различитих институција која се баве културом и гусларских друштава управо по Вишњићу и другим „епским јунацима“ (Ђорђевић Белић, 2017; Добричанин, 2004) како у Републици Србији, тако и у Републици Српској и Црној Гори, док су за креирање представа о гуслару као националном пјевачу послужиле (ритуализоване) комеморативне праксе и употреба гусала/гуслара као националних симбола (Ђорђевић Белић, 2017: 281–282).

Код помена Романије као једне историјско-географске области, најчешћа идентификација јесте хајдук Старина Новак (1530–1601) који је по предању хајдуковао по скровитој гори Романији. Примјетно је његовање сјећања на Новака као „репрезента“ хајдучије („врат ломити, по гори ходити, по хајдуци, по лошу занату, а под старост, кад му није време“)⁵ у његовом тадашњем руралном, патријархалном окружењу и заједници на Романији кроз примјену друштвеног модела и обзаца хајдучке етике (Лучић-Тодосић, 2017: 113–114). Управо је он послужио као симбол за истоимено гусларско друштво са Пала које носи име по

⁴ Бард Филипа Вишњића је у савременом контексту употријебљен и као дио комуникације на интернету кроз нпр. твитер налог „Филип Вишњић“ који у епском десетерцу саопштава и прави пародије на дневнополитичке догађаје (Трубарац Матић, 2018: 109–111) или кроз мимове гдје је Вишњић приказан кроз однос војник – хроничар или као „естрадни умјетник“ (Guja Dražeta, 2024: 1224).

⁵ Карацић, Вук (прир. Бошко Сувајчић) 2021: 458.

њему, гдје се Пале као мјесто и општина, поред Сокоца, везују за симболичку раван и перцепцију Романије. Иако не једини,⁶ али далеко најпознатији хајдук издваја се Новак, како кроз наративе, (стиховане) приче које припадају претежно јуначким епским пјесама и неколико примјера приповиједних пјесама (Клеут, 1988: 105), тако и кроз популарност „књига за народ“ из домена усмене епике кроз (пре)штампа(ва)ње пјесама и посебних едиција укључујући и пјесме о Старини Новаку (Ђорђевић Белић, 2017: 105). Осим прича и пјесама, на подручју Романије примјетни су и многи називи везани за његово име као што су Новаково врело (хидроними антропонимијског постања), Новакова њива (пољопривредни термини у топонимији) и Новакова пећина (термини за култна и освештана мјеста у функцији регенса, односно географски термини), (Кнежевић, 2016: 109, 111, 132, 143).

Када говоримо о Романији, у именовању гусларских друштава, удружења и школа гусала издваја се поменути локални и регионални идентитет назначен као „хајдучка гора Романија“ и паралела са животом и људима ове опјеване планине. Географски смјештена у подножју планине, општина Соколац и у свом јавном представљању истиче да је „срце Романије“ што се показало и у наративима везаним за гусларство и препознатљиву „епску средину“. Такође, ослоњеност Романије као шире области и Гласинца као микрорегије на идентитет Сокоца се приказало као „природно“ и „неопходно“, те за мјесто једног од два регионална сабора гусала Републике Српске изабран управо Соколац и гусларско друштво „Романија“ као представници романијске ревије/сабора. Романијски стил, односно начин извођења пјевања уз гусле (био) је један од препознатљивих регионалних карактеристика гуслара не само са „централног“, „главног“ романијског мелоса Сокоца већ и шире области (Guja, 2021), што је још један од идентификацијских процеса на више нивоа.

Наглашавање херојства и јединства огледа се кроз везу са Првим српским устанком и Карађорђевим ослобођењем Босне од „турске власти“, „Турака Османлија“. Кроз различите борбе, офанзиве, увјерења и идеологије показало се да „ријека Дрина није препрека нити граница за српске устанике“ што се показало као присутно и данас кроз симболичку везу свих Срба са обје стране Дрине. Иако не постоје потврђени историјски извори који повезују Карађорђа са манастиром Добруном, постављање споменика и одржавање комеморативних догађаја истичу интеграцију између вође Првог српског устанка и овог мјеста, те се тако „моделовање истине према традицијом утврђеним обрасцима“ дешава независно од тога да ли у већој или мањој мјери садржај усмене народне традиције одговара историјској истини (Антонијевић, 2007а: 78). То се показало и код примјера Старине Новака, али и код именовања гусларског друштва „Вожд Карађорђе“ из Вишеграда. Осим имена, ово

⁶ Петар Гранзов, Илија Мирисављевић и Јово Јаковљевић (Кнежевић, 2016; Филиповић, 1940).

друштво своје концертне активности често прилагођава значајним датумима везаним за поменуте догађаје који се одржавају или у Вишеграду или „на лицу мјеста“ у Добруну. Додатна повезница јесте и празник Сreteње, који се у Републици Србији од 2002. године обиљежава као „Дан државности у знак сјећања на Први српски устанак и Сreteњски устав“, док је Сreteње по први пут ове године заједнички прослављено у Бања Луци⁷ као празник Српске и Србије.⁸

Још једна историјска личност послужила је као мотив за име још једног гусларског друштва на подручју Источног Сарајева, а то је Гаврило Принцип (1895–1918). Принцип је значајна личност у историји српског и југословенског идентитета, посебно у контексту борбе за слободу и национално уједињење. Гусларско друштво из Источног Старог Града не случајно носи име по Принципу, желећи да допринесу општем културном наслеђу и сјећању на Гаврила Принципа, истичући његов значај у српској историји и култури. Општине Источно Стари Град и Стари Град се у суштини исто називају и дијеле историјске и географске везе, али функционишу као засебне административне јединице у оквиру Републике Српске, односно Федерације Босне и Херцеговине. С друге стране, кроз именовање овог гусларског друштва ствара се веза и упућеност „рубних“ дијелова града на сам Стари Град као дијела урбане⁹ средине којој се поцртава и аспект симболичке географије у оквиру просторног односа према граници (Дражета, 2021: 264, 301–302, 406). Такође, градски парк „Гаврило Принцип“ или Принципов парк у општини Источно Ново Сарајево отворен је на Видовдан 2014. године поводом стогодишњице Великог рата гдје централно мјесто заузима Принципова биста која (симболички) гледа на Сарајево, док је заједнички пројекат Владе Србије и Републике Српске био постављање идентичне бисте у Парк Гаврила Принципа (дотадашњи Финансијски парк) у Београду у општини Савски венац. Подигнут је и свечано отворен на Видован 2015. године, а споменик је поклон Републике Српске Србији и српском народу, што представља још једну идентификацију и повезницу Срба на етничкој равни.

Раде Јамина – Херцеговац, Невесињац по рођењу, кога су пословни путеви довели у Сарајево гдје ту остаје „сједињен“ и кроз рад и дјеловање у „Вишњићу“ још од 1964. године, када је био и предсједник друштва у четири мандата (Тодоровић, 2001: 168). Оставио је велики траг првенствено као извођач, али и руководиоца и организатора

⁷ <https://rts.rs/vesti/politika/5651070/republika-srpska-srbija-zajedno-sretenje-akademija-banjaluka.html>

⁸ О проблематици овог празника и употреби традиције видјети у (Naumović, 2004; Milošević, 2012; Ивановић-Баришић, 2014; Kovač, 2021; Станковић, Шево, 2023).

⁹ У чијој се непосредној близини и десио Принципов напад на аустроугарског престолонаследника, тачније код Принциповог, односно данас Латинског моста.

културног живота Сарајева и шире. Чак је и свој „мелос“ не/свјесно прилагодио поднебљу у којем је живио и радио да су многи помишљали да је „домаћи извођач“. Снимио је и испјевао многе епске класике, али је своју пажњу усмјеравао и на локалне приче и пјесме попут „Устанка на Романији“ за вријеме СФРЈ, а касније се током деведесетих истакао у „ратном фолклору“¹⁰ кроз пјесме на аудио-касетама у помен браниоцима Илиће и другим борцима војске Републике Српске. Управо је Раде као такав послужио као вишезначни симбол истоименог вишегардског гусларског друштва, огледајући се у истинској привржености гулама, прилагођавању новом терену и условима живота. Та је паралела видљива и кроз групу људи, оснивача „Раде Јамине“ који су током и након ратних збивања избјегли из Сарајева и околине и настанили се у Вишеграду носећи са собом гусларску праксу и симболичко повезивање са угашеним огњиштем.

У односу на народне хероје из времена социјализма, у имену друштва/удружења своје мјесто нашао је Срђан Кнежевић (1958–1998), командант јединице „Бели вукови“ Војске Републике Српске и бивши замјеник начелника Центра јавне безбједности тадашњег Српског Сарајева. Његова улога у идентитетском смислу може се посматрати кроз аспекте симбола борбе и отпора, народну традицију и гусле као дио колективног памћења, (епских) прича и херојских подвига, али и кроз жртву с обзиром на околности његовог убиства. Осим тога, његово име данас носи и удружење гуслара и пјевача завичајне пјесме „Срђан Кнежевић“ Источно Сарајево, дијела Источног Сарајева одакле је и сам Кнежевић. О његовом убиству али и животу и херојској борби спјеване су и гусларске пјесме, чиме је и кроз удружење и саме пјесме симболички постао дио тог наратива и тако „живи“ даље. Кнежевићева биста се налази у Парку великана у Источном Сарајеву,¹¹ а у оквиру спортско-рекреативног центра „Тврдињи“¹² у општини Источно Ново

¹⁰ Овдје се под ратним фолклором подразумевају пјесме које описују догађаје, битке и појединце из рата 1992–1995. године и посљератног периода (Трубарац Матић, 2018; Големовић, 2008; Кнежевић, 2012; Кнежевић, 2013; Летић, 2012; Поповић, 2012; Радовић, 2012; Гуја Дражета, 2025)

¹¹ Парк великана је новоизграђени парк на територији општине Источно Ново Сарајево, а трећи парк у урбаној градској зони Источног Сарајева. Свечано је отворен 14. новембра 2020. У њему се налази десет биста „заслужним појединцима који су у историји сарајевских Срба оставили значајан траг“, док је остављена могућност за накнадно подизање још спомен бисти. Међу њима су Алекса Шантић, др Миодраг Лазић, Јован Дучић, патријарх српски Павле, Свети Петар Дабробосански (Сарајевски), Свети Сава, Срђан Кнежевић, Стака Скендерова, Стеван Попов у војвода Степа Степановић (<https://opstinains.net/parkvelikana/>).

¹²

<https://opstinains.net/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B5-%D1%99%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B5->

Сарајево смјештен је комплекс „Бели Вук“ – меморијални и рекреативни центар посвећен Срђану Кнежевићу, чиме се исказује локални и национални значај. Кроз поменуто удружење и сјећање на његову улогу у рату, он се поставља као фигура српског отпора и борбе за очување идентитета у тешким временима.

Свештеномученик и митрополит захумско-херцеговачки и митрополит дабробосански Свети Петар Дабробосански (свјетовно Јован Зимоњић, 1903–1941) један је од културних и духовних задужинара овога краја који је међу народом веома цијењен и поштован, чија се биста такође налази у Парку великана, а по коме једно од удружења и школа гуслара носи име. Свети Петар Дабробосански бива међу кључним фигурама српске историје у Сарајеву и Босни и Херцеговини, његов живот и мучеништво означавају отпор српског народа, борбу за очување православља и културног идентитета у једном од најизазовнијих периода XX вијека. С тога, гусларско удружење и школа „Св. Петар Дабробосански“ са Пала носи име по њему, што је на симболичкој равни заправо паралела са Палама као „пријестоницом“¹³, знаком отпора и политичког организовања, стратешки и историски значајног мјеста у настајању Републике Српске и стварању Источног Сарајева у цјелини.¹⁴

Посљедње, уједно и најмлађе удружење о којем ће бити ријеч јесте „Источник“ из Источног Сарајева:

„Удружење за чување српске традиције Источник Источно Сарајево, основано је 2022. године. Примарно дјелује на подручју града Источно Сарајево, али и цијеле Републике Српске. Удружење превасходно настоји да културним манифестацијама обиљежава значајне, а често заборављене или запостављене датуме из српске историје и културе. Циљ Удружења је и очување, његовање и промоција српског националног идентитета и српског нематеријалног културног наслеђа у ширем смислу.“¹⁵

Као што се може видјети и из имена поменутог Удружења, оно метафорички асоцира на Исток, односно Источно Сарајево, али и исток у смислу религијско-духовне и историјске перспективе. Релација Срба са Истоком се највише огледа путем вјерских, духовних и националних веза – од духовне сарадње до борбе за самосталност, који су свеукупно (пре)обликовали српски идентитет кроз историју. Осим тога, паралела са

[%D0%BE%D0%BF%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B5-%D1%82%D0%B2%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8/](#)

¹³ Више о овој теми писао је Богдан Дражета (Дражета, 2019: 151–154); <https://www.palelive.com/istorijski-je-opravdano-da-pale-budu-prijestonica-republike-srpske/>

¹⁴ <https://lat.rtrs.tv/vijesti/vijest.php?id=572001;>
<https://www.predsjednikrs.rs/rs/odrzana-naucna-tribina-pale-pri%D1%98estonica-srpske-rs/>

¹⁵ <https://www.instagram.com/istocnik.isa/>

Истоком се може сагледати и путем „прапостојбине“ гусала и теорија о њиховом поријеклу (Лајић Михајловић, 2006).

Управо кроз усмену, народну историју и фолклор дате су и преносе се информације о историјском искуству као субјективне и индивидуалне меморије (Peltonen, 2006: 8), истицању кључних догађаја, личности, вриједносних начела и осјећања, али и традиције кроз континуитет, прошлост и заједништво (Ristivojević, 2009: 123). Питање међуодноса пракси и простора отворено је захваљујући схватању да колико људи производе просторе, толико и простори производе људе (Tuan, 2001) и перцепцији да простор није нека неутрална „позадинска сценографија“ у којој се одвијају друштвени процеси, већ да је произведен и обликован самим праксама (Ристић и Маринковић, 2015: 359). На тај начин се пресликава и симболика са сложеним друштвеним садржајем који се може изразити симболичким терминима, а они су сами одређени историјским околностима у којима се користе. Мјеста која одређени број појединаца идентификује као симболичка су друштвено призната као таква, због чега је симболичка димензија простора и питање моћи често и инструмент моћи (Monnet, 2011: 3).

Приказано је да су присутни изразити етнички, а прије свега локални и регионални идентитет(и) кроз именовање друштава, удружења и школа гусала. Изградња локалног идентитета путем гусларских пракси у регији Источно Сарајево огледа се кроз јаку „локалну географску свијест“ (Mrđić, 2016: 170) и утврђени и повезани локални и регионални идентитет путем традиције, симбола, историје и друштвених пракси. То се у једном аспекту надовезује на велику „концентрисаност“ гуслара и свијести о „институционализацији“ праксе кроз гусларска друштва/удружења која најчешће дјелују у оквиру Савеза гуслара Републике Српске или независно кроз гусларске секције при културно-умјетничким друштвима, пјевачким групама и „школама гусала“ (Лајић-Михајловић, 2012; Гуја Дражета, 2024). Већина општина регије Источно Сарајево има једно или чак два гусларска друштва/удружења, изузев Рогатице, Хан Пијеска и Рудог из којих гуслари својим дјеловањем и радом или тренутним пребивалиштем гравитирају другим мјестима и општинама Источног Сарајева.

Комплексан однос етничког идентитета и регионалне припадности, односно регионалног идентитета могуће је посматрати кроз однос вишеструких идентитета који истовремено одређују дјеловање појединаца и заједница који живе на датом подручју. Овакви идентитети настали путем гусларске праксе могу бити сагледани кроз субјективну и објективну димензију, контекстуалност и динамику, укључујући ствар избора, промјена и манипулација (Прелић, 2017: 67; Nedeljković, 2007; Петровић, 1988). Као сегмент перцепције симболичке географије издваја се и презентација националне територије кроз означавање мјеста и опис крајолика, тачије означавања територија и употребом одређених имена (White, 2000: 39–41; Атанасовски, 2014), што је у овом случају „најрепрезентативнија“ област Романије и различито именовање

поменутих активних гусларских друштава, удружења и школа гусала. С тим у вези јесте и изградња етничког идентитета путем поменутих пракси, гдје се национални хероји уз мотив слободе користе као средство идентификације, при чему се управо симболичка равна показала као важна заједно са свим социокултурним аспектима. При томе имамо на уму да су границе распрострањавања одређених културних пракси у већини случајева неподударне са административно-политичким границама, те да су становници поменуте истраживане регије имали и имају економску самодовољност и упућеност једних на друге, идентификујући се у односу на простор живљења (Mrgić, 2016: 155–170).

Као закључно разматрање примјећује се да је кроз музику, односно одређене културне појаве и процесе оличене у гусларским праксама, могуће посматрати конструкцију идентитета и кроз називе гусларских друштава, удружења и школа гусала, али и „опште црте гусларства“. Издвајају се изразити етнички, а прије свега локални и регионални идентитет(и) који чине комплексан однос захваљујући и извођачима, тј. члановима поменутих гусларских група гдје је народни музичар-солиста (гуслар) дио друштвено-културног контекста, одређених генетских предиспозиција, печата културе којој припада и посједује круцијалне важности попут мишљења о музици и у музици, њеног доживљаја и креирања (Лајић-Михајловић, 2007: 139), у шта свакако убрајамо и именовање гусларских група од стране гуслара (и) челника група и удружења. Иако можда на први поглед занемарљиво и мање битно, овакав вид друштвене праксе у смислу именовања група може бити веома битан чинилац у укупном просецу конструкције (различитих) идентитета, како у прошлости, тако и у савременом контексту, показујући нам још једном неопходност заједничких хуманистичких истраживања у вези оваквих и сличних тема у области фолклористике.

Коришћена литература:

- Антонијевић, Драгана. (2007а). *Карађорђе и Милош: мит и политика*. Српски генеалогички центар.
- Антонијевић, Драгана. (2007б). *Карађорђе и Милош: између историје и предања*. Српски генеалогички центар.
- Атанасовски, Срђан. (2014). Студије национализма и заокрет ка простору – о концепту националне територије. *Култура* (144), 259–275.
- Големовић, Димитрије. (2008). *Пјевање уз гусле*. Београд: Српски генеалогички центар.
- Гуја Дражета, Зорана С. и Богдан Л. Дражета. (2024). Обиљежавање породичне славе на подручју Романије у централно-источној Босни. У Милош Матић (уред.). *Слава породице: десет година од уписа породичне славе на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 173–194.

- Гуја Дражета, Зорана. (2024). Проблематика образовања стручњака и дјеловања у области НКН-а: примјер Источног Сарајева. *Гласник Етнографског института САНУ LXXII* (2), 107–134.
- Гуја, Зорана. (2017). *Народна музичка традиција Пала и околине*. Пале: Народна библиотека „Пале“.
- Добричанин. Мирко (прир.). (2004). *Филип Вишињић, његови савременици и следбеници о Првом српском устанку*. Београд: Издавачки фонд Архиепископије Београдско-карловачке, Друштво гуслара „Вук Караџић“.
- Дражета, Богдан Д. (2022а). Етнолошка и антрополошка проучавања Источног Сарајева: постанак, развој и будуће перспективе 'новог' града. У Јелена Марковић (уред.). *Наука и стварност*. Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 211–230.
- Дражета, Богдан. (2019). Унутаргрупне поделе међу Србима на подручју Града Источног Сарајева након грађанског рата у Босни и Херцеговини 1992–1995. године. *Антропологија* 19 (1), 141–167.
- Дражета, Богдан. (2021). *Етничка идентификација и границе у Босни и Херцеговини: примери Мостара и Сарајева*. Београд: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Досије студио.
- Дражета, Богдан. (2022б). Етнички и регионални стереотипи у ТВ серији „Конак код Хилмије“. *Етноантрополошки проблеми* 17 (2), 119–156.
- Ђоревић Белић, Смиљана. (2017). *Фигура гуслара: хероизирана биографија и невидљива традиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Жикић, Бојан и Милош Миленковић. (2018). Музика као средство произвођења социокултурне другости. *Етноантрополошки проблеми* 13 (2), 295–325.
- Ивановић-Баришић, Милина. (2014). Празнична сећања у Србији од средине 20. века до данас. *Гласник Етнографског института САНУ* 62 (1), 275–286.
- Клеут, Марија. (1988). Старина Новак – начин карактеризације лика у српскохрватским усменим песмама. У Радован Самарџић (уред.). *Старина Новак и његово доба*. Београд: Српска академија наука и уметности, 95–108.
- Кнежевић, Божица. (2016). *Микротопонимија и говор Романије*. Докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.
- Кнежевић, Саша. (2012). Епска пјесма о отаџбинском рату. У Милош Ковачевић (уред.). *Наука и идентитет* 6/1, 371–378.
- Кнежевић, Саша. (2013). Гусларство – фолклоризам и(ли) жива традиција?. У Зоја Карановић и Јасмина Јокић (уред.). *Савремена српска фолклористика* 1. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, Центар за истраживање српског фолклора, 262–268.
- Лајић Михајловић, Данка и Смиљана Ђорђевић Белић. (2019). Дефинисање ‘традиционалног’ у (традиционалном) певању уз гусле као нематеријалном културном наслеђу: компетенција носилаца наслеђа и/или стручњака?. У Данијела Петковић и Бошко Сувајџић (уред.). *Савремена српска фолклористика* VI. Београд–Тршић: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Центар за културу „Вук Караџић“ у Лозници, 225–245.
- Лајић Михајловић, Данка. (2006). Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената. У Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић (уред.). *Историја и мистерија музике: у част Роксанде Пејовић*. Београд; ФМУ (Музиколошке студије – Монографије (2), 123–134.

- Лајић Михајловић, Данка. (2007). Гуслар: индивидуални идентитет и традиција. *Музикологија* 7, 135–156.
- Лајић Михајловић, Данка. (2011). Такмичења као облик јавне гусларске праксе. *Музикологија* 11, 183–202.
- Лајић-Михајловић, Данка. (2012). Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку. *Музикологија* 12, 121–139.
- Лајић Михајловић, Данка. (2014). *Српско традиционално певање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Летић, Бранко С. (2012). Ратна поезија Републике Српске у антологијама. У Милош Ковачевић (уред.). *Наука и идентитет* 6/1, 349–364.
- Лукић Тановић, Мариана. (2023). *Становништво Града Источно Сарајево: демографски фактори и показатељи*. Источно Сарајево: ЈП „Завод за уџбенике и наставна средства“ а.д. Источно Ново Сарајево.
- Лучић-Годосић, Ивана. (2017). *Антрополошки приступ проучавању народних хероја: културна конструкција и типологија херојских ликова*. Докторска дисертација, Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Петровић, Едит. (1988). Приступ проучавању етничког идентитета: на примеру црногорских колониста у Војводини. *Етнолошке свеске* 9, 65–72.
- Поповић, Ранко В. (2012). Ратно и поратно пјесништво Ђорђа Нешића. У Милош Ковачевић (уред.). *Наука и идентитет* 6/1, 379–390.
- Прелић, Младена. (2008). *(Н)и овде (н)и тамо: етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*. Београд: Етнографски институту САНУ.
- Радовић, Маријана Г. (2012). Сарајево у ратној поезији Републике Српске (1992–2000). У Милош Ковачевић (уред.). *Наука и идентитет* 6/1, 403–412.
- Ристић, Душан и Душан Маринковић. (2015). Практике, моћ, простор. *Социолошки преглед* XLIX (3), 349–363.
- Станковић, Владан П. и Бојан Н. Шево. (2023). Православни празници: баштина српске културе. *Баштина* 59, 353–364.
- Сувајџић, Бошко. 2019. „Певач и културни идентитет”, 50 година Међународног славистичког центра. књ. 1, *Велике теме српске књижевности*. Научни састанак слависта у Вукове дане (1971–2019), 225–241.
- Тодоровић, Велимир Ђ. (2001). *Гусларско друштво „Филип Вишњић“ Сарајево: сјећања и документи*. Сопот: Гусларско друштво „Војвода Јанко Катић“, библиотека „Милован Видаковић“.
- Трубарац Матић, Ђорђина. (2018). *Гусле наше насушине: полемика о гуслама сагледана у функционално-прагматичког кључу*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Филиповић, Миленко С. (1950). Гласинац: антропогеографско-етнолошка расправа. *Српски етнографски зборник*, књига LX, *Насеља и порекло становништва XXXII*. Београд: Српска академија наука.
- Филиповић, Миленко. (1940). *Доњи Бирач*. Београд: Штампa Државне штампарије Краљевине Југославије.
- Bleking, Džon. (1992). *Pojam muzikalnosti*. Nolit: Beograd.
- Dević, Dragoslav. (1974). *Osnovna melografska uputstva*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Guja Dražeta, Zorana. (2024). Mimovi su gusle XXI veka“: analiza mimova o guslama, guslarima i guslarskim praksama na internetu. *Etnoantropološki problemi* 19 (4), 1215–1236.

- Guja Dražeta, Zorana. (2025). Grupno pjevanje uz gusle u centralno-istočnoj Bosni. U Lana Šehović (ured.). *Muzika u društvu*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH, Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija (* u štampi).
- Guja, Zorana. (2021). Prilog proučavanju romanijskog stila pjevanja uz gusle kroz prizmu guslara Milovana Srdanovića. U Tamara Karača Beljak i Jasmina Talam (ured.). *Muzičko nasljeđe Bosne i Hercegovine* Sarajevo: ICTM Nacionalni komitet u Bosni i Hercegovini, 81–100.
- Jenkins, Richard. (2001). Categorization: identity, social process and epistemology. *Current Sociology* 84 (3), 7–25.
- Karpeles, Maud. (1965). The International Folk Music Council. *Journal of the Folklore Institute* 2 (3), 308–313.
- Kovač, Senka. (2021). A holiday acceptable to a United Europe and the world: Sretenje – a new State Holiday in Serbia at the beginning of the 21st century. *Antropologija* 21 (1), 47–69.
- Lajić Mihajlović, Danka. (2016). Institucionalizacija guslarske prakse i tradicija epskog pevanja uz gusle: jugoslovenski i postjugoslovenski kontekst. U Fatima Hadžić (ured.). *Muzika u društvu*. Sarajevo: Muzikološko društvo Federacije Bosne i Hercegovine, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 375–391.
- Milošević, Srđan. (2022). Dan državnosti (ili) Sretenje – Ideologija Vs. Hronologija. *Etnoantropološki problemi* 7 (4), 999–1015.
- Monnet, Jérôme. (2011). The symbolism of place: a geography of relationships between space, power and identity. *Cybergeog: European Journal of Geography (Online): Political, Cultural and Cognitive Geography*, connection on 20 August 2023. URL: <http://journals.openedition.org/cybergeog/24747>.
- Mrgić, Jelena. (2016). The Center of the Periphery. The Land of Bosnia in the Heart of Bosnia. In Vlada Stanković (ed.). *The Balkans and the Byzantine World before and after the Captures of Constantinople, 1204 and 1453*. Lanham, MD: Lexington Books, 155–170.
- Mutabdzija, Goran. (2016). Sarajevo-Romanija Region: A Fluid Space between the Rural and Urban. *European Countryside* 8 (3), 296–303.
- Mutabdzija, Goran. (2018). *Regionalna geografija Bosne i Hercegovine*. Istočno Sarajevo: JP Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Naumović, Slobodan. (2004). Instrumentalised Tradition: Traditionalist Rhetoric, Nationalism and Political Transition in Serbia, 1987-1990. In Miroslav Jovanović, Karl Kaser and Slobodan Naumović (eds.). *Between the Archives and the Field. A Dialogue on Historical Anthropology of the Balkans*, Studies on South East Europe, Vol. 1. Münster-Hamburg-Berlin-Wien-London: LIT Verlag, 179–217.
- Naumović, Slobodan. (2009). *Upotreba tradicije u političkom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i IP „Filip Višnjić“ a.d.
- Nedeljković, Saša. (2007). *Čast, krv i suze*. Beograd: Zlatni zmaj i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Ober, Loran. (2007). *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Peltonen, Ulla-Maija. (2006). Hidden Narratives and War. *Ethnologia Fennica* 33, 6–14.
- Rihtman, Cvjetko. (1969). O pojmu narodne tradicionalne muzike. *Izraz* 13 (7), 80–85.
- Ristivojević, Marija. (2009). Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta. *Etnološko- antropološke sveske* 13, 117–130.

- Ristivojević, Marija. (2013). Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi* 8 (2), 441–451.
- Ristivojević, Marija. (2014). Muzika i lokalni identitet. Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca. *Antropologija* 14 (3), 45–53.
- Tuan, Yi-Fu. (2001). *Space and place – the Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- White, George. W. (2000). *Nationalism and Territory: Constructing Group Identity in Southeastern Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Merriam, Alan. (1964). *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University.

Интернет извори:

- Крсман, Младен. 2021. *Мапа етнокорелошких регија Републике Српске по општинама*. Фејсбук група „Фолклор“ Удружење за културу-Источно Сарајево. Приступљено 15.4.2021.
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3938644432841267&set=gm.1667579580117962>
- <https://rts.rs/vesti/politika/5651070/republika-srpska-srbija-zajedno-sretenje-akademija-banjaluka.html> приступљено 13.2.2025.
- <https://opstinains.net/parkvelikana/> приступљено: 1.12.2024.
- <https://opstinains.net/%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B5-%D1%99%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B5-%D0%BE%D0%BF%D1%88%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B5-%D1%82%D0%B2%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8/> приступљено: 1.2.2025.
- <https://www.palelive.com/istorijski-je-opravdano-da-pale-budu-prijestonica-republike-srpske/> приступљено: 1.12.2024.
- <https://lat.rtrs.tv/vijesti/vijest.php?id=572001> приступљено: 1.2.2025.
- <https://www.predsjednikrs.rs/rs/odrzana-naucna-tribina-pale-pri%D1%98estonica-srpske-rs/> приступљено: 1.2.2025.
- <https://www.instagram.com/istocnik.isa/> приступљено 1.12.2024.

SUMMARY

NAMES OF GUSLARS' SOCIETIES, ASSOCIATIONS AND GUSLE SCHOOLS IN EAST SARAJEVO AS AN IDENTITY CONSTRUCTION TOOL

MA Zorana Guja Dražeta

It is known that identities are established through the relationship We – They, which can cause a certain dynamic in social relations, whereby any cultural group does not become itself, but through the relationship above with the Other through the identification of members and the manifestation of their identities in the social sphere. This paper analyze the different cultural identities built through gusle practice among the residents of East Sarajevo, and that through the naming of gusle societies,

associations, and gusle schools. The work aims to show how these identities are expressed and established through tradition, symbols, history, and social practices through the names of the mentioned gusle groups within the mentioned area. The names of national heroes, war commanders, military leaders, rebels, "new" national heroes are used as role models, or the names of guslars and priests who do not originate from these regions, but who through their work left a great mark on the wider area of Romanija, or East Sarajevo. We can say that through music, that is, certain cultural phenomena and processes embodied in guslar practices, it is possible to observe the construction of identity and through the names of guslar societies, associations and guslar schools, but also the "general features of guslarism". In addition, ethnic, and above all local and regional identities, are the most prominent and expressed. Although perhaps negligible and unimportant at first glance, this type of social practice in terms of naming groups can be a very important factor in the overall identity construction tool, both in the past and contemporary context, showing us once again the necessity of joint humanistic research on these and similar topics in the field of folklore.

Key words: gusle, gusle practice, East Sarajevo, identity(s).

МУЗИЧКА ТЕОРИЈА

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: ПОИСКИ ЖАНРА В ЭПОХУ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ¹

Коробова Алла Германовна

УДК: 78.072.3:78.03(075.8)Шнитке, А.

Уральская государственная
консерватория имени М.П. Мусоргского,
кафедра теории музыки
г. Екатеринбург, Российская Федерация
E-mail: 2011korobova@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Первая симфония Шнитке рассматривается в ракурсе «симфонических исканий» (выражение Арановского) композитора. Это сочинение возникало у него в контексте напряжённых размышлений о судьбе и жизнеспособности самого симфонического жанра в Новейшую эпоху. Для автора статьи опорой при исследовании принципов «аргументации» симфонии, специфики творческого решения стало положение В.Н. Холоповой о многоуровневой «разгерметизации» академической музыки как основной тенденции в развитии музыкальной культуры второй половины столетия. Одно из направлений «разгерметизации» жанра в Симфонии Шнитке обусловлено влиянием «инструментального театра», акционизма, но особенно – техники и эстетики современного кинематографа. Кинематографичность взрывает у Шнитке линейность музыкального дискурса академического жанра симфонии и апеллирует к новому способу её бытия и понимания.

Ключевые слова: А.Г. Шнитке, жанр симфонии, современная композиция, полистилистика, «разгерметизация» академической музыки.

Первую симфонию Альфреда Шнитке (1969–1972) можно назвать «иконой полистилистики», – прозвучав, она сразу стала буквально культовой для этого направления и, вместе с тем, одним из артифициальных знаков эпохи, когда время культуры специализируется, настраивая на панорамное восприятие возникающих в результате пространственного напластования и уплотнения «ландшафтов».

Свой звуковой ландшафт культуры разворачивается и в названной симфонии. Это музыкальное полотно отличает масштабность, многослойность, многомерность. Заявив о себе как неординарном явлении, опус Шнитке сразу инициировал его активное осмысление, которое не теряет своей актуальности и по сей день, как, собственно, и всё творчество композитора. Уже в 1974 (год горьковской премьеры симфонии) журнал «Советская музыка» разместил целую подборку заметок под общим заголовком «Обсуждаем симфонию А. Шнитке» (Обсуждаем симфонию А. Шнитке, 1974: 12–26). Были отклики «по горячим следам» в зарубежной прессе (См. об этом: Холопова, Чигарева, 1990: 73). В дальнейшем к исследованию Симфонии в том или ином ракурсе обращались С.И. Савенко (Савенко, 1981), А.Б. Вобликова

¹ Статья посвящается 90-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998).

(Вобликова, 1989; Вобликова, 1991), В.Н. Холопова (Холопова, Чигарева, 1990), А.В. Ивашкин (Ивашкин, 1995), Д. Тиба (Тиба, 2003), Е.В. Бараш (Бараш, 2003), С.А. Михеев (Михеев, 2017), С.В. Пономарёв (Пономарёв, 2017) и многие другие.

Глубокий анализ Симфонии Шнитке был дан в монографии М.Г. Арановского «Симфонические искания» (Арановский, 1979: 152–170). Развёрнутый фрагмент об этом сочинении содержится в наиболее масштабном разделе книги – во Втором очерке «В поисках альтернативы канону». Сам Шнитке выделял свою Первую симфонию как наиболее экспериментальное сочинение – «самый “левый” опус», по его словам (Беседы с Альфредом Шнитке, 1994: 109).² Знаменательно, что появление у Шнитке его термина «полистилистика»³ и теоретическая разработка этого понятия в ряде статей и докладов приходится на время написания Первой симфонии (как и статьи о третьей части Симфонии Берио (Шнитке, 2004: 88–91), с которой нередко сравнивают произведение Шнитке).⁴ Это было общее поле рефлексии, и в вербальных текстах у композитора отражались, конечно, размышления о симфоническом жанре. Арановский помещает своё исследование сочинения Шнитке, по сути, в тот же проблемный контекст: социально-культурологическое⁵ осмысление феномена полистилистики, этого, по словам учёного, осознанного «оперирования стилями» как «структурами с заданным значением» (Арановский, 1979: 154–155), и художественного «метода цитирования».

Первую симфонию Шнитке, как и ряд других «альтернативных», по его словам, симфоний советских композиторов, Арановский рассматривает в соотношении с выявленным им «семантическим инвариантом» жанра (Арановский, 1979: 25), вариант которого реализуется в каждом из конкретных новаторских опусов. Вывод, к которому подводит исследователь: произведение Шнитке – это «одна из самых интересных попыток решить проблему симфонии, опираясь на нетрадиционные принципы звуковой организации» (Арановский, 1979:

² А также – как «центральное» произведение, поскольку «туда включено всё, что когда-либо было у меня или было сделано мной в моей жизни, даже плохое и китчевое, <...> но также и самое серьёзное. Всё это имеется в этом произведении, а все мои дальнейшие сочинения являются его продолжением, и им предопределены» (цит. по: Бараш, Урбах, 2009: 16).

³ Первая публикация: *Шнитке А.Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М.: Сов. композитор, 1973. С. 26–34.

⁴ Свой опыт сравнения был предложен и автором настоящей статьи (Коробова, 2020: 56–69).

⁵ Арановский вообще называет данную симфонию Шнитке «культурологической», «поражающей не только профессиональным мастерством, но и социальной чуткостью композиторского слуха», поскольку она «воссоздаёт многогранный звуковой портрет современной Цивилизации» (Арановский, 1979: 161).

157), но с точки зрения «семантического инварианта» жанра она «является подлинной симфонией в традиционном значении этого слова» (Арановский, 1979: 165). В рамках концепции Арановского данный вывод убедителен и обоснован. Но произведение Шнитке столь объёмно и многомерно, что допускает исследование с различных точек зрения, которые в целом формируют стереоскопическое его видение.

Можно заметить, что во многих работах, как и у Арановского, акцентирован и проблематизирован (*pro et contra*) жанровый подход в оценке Первой симфонии Шнитке, и это представляется научно оправданным. В настоящей статье предлагается свой поворот темы: взгляд на Первую симфонию Шнитке с точки зрения феномена «разгерметизации» данного жанра в контексте современной музыкальной культуры.

Тенденцию многоуровневой «разгерметизации» академической музыки (*E-Musik*) как основную в развитии музыкальной культуры во второй половине XX века выделяет В.Н. Холопова. Поясняя тезис, она пишет: «в концертный зал проникли элементы театра, иногда и ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали дополняться техническими средствами (магнитная лента, динамики), благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизилась мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (*res facta*) и незаконченным (*non res facta*), музыкальный язык приобрёл полипараметровость, а сами параметры вышли из своих прежних границ» (Холопова, 1999: 445–446). Интересующий нас опус Шнитке стал ярким примером «разгерметизации» *E-Musik* и одного из её ключевых жанров – симфонии.

Как было отмечено выше, Симфония Шнитке возникла в контексте напряжённых размышлений композитора о судьбе и жизнеспособности этого жанра в Новейшую эпоху. Жанра, который к XX веку приобрёл статус высшего достижения «чистой музыки», формы отображения в искусстве композиторского видения «картины мира». Внутренняя полемика Шнитке сказалась и в первой его симфонии. Недаром одним из её рабочих наименований было «*K(eine) Symphonie*».⁶ В.Н. Холопова, автор раздела о данном опусе в указанной монографии, приводит этот факт (Холопова, Чigareва, 1990: 74) и подчёркивает в концепции сочинения оппозицию «симфонии» и «антисимфонии», трактуя весь

⁶ Как известно, у Шнитке есть и другие произведения, в авторских определениях которых отражается антитетичность неким прототипам – жанровым, стилевым и т. п. Это, например, «*Quasi una sonata*» (1968) – отсылка к «Лунной» Бетховена («*Sonata quasi una fantasia*»); «*(K)ein Sommernachtstraum (Not after Shakespeare)*» (1985) – отсылка к опусу Мендельсона; антипассины в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983).

внутренний «сюжет» произведения как движение от одного к другому. Автор выявляет при этом сквозную «линию отрицания», которая «очень развита и глубокопроникающа». «Она включает в себя, – пишет исследователь, – и хаос настройки оркестра как часть музыкального контекста, и режущие эффекты стилистической конфронтации ведущих тем, и последовательную замену классической сонатной формы, и разрыв замкнутости концертного исполнения хождением музыкантов по сцене. Неожиданные и сильно действующие эффекты “линии отрицания” выбивают слушателя из привычной настройки на меломанское поглощение любой музыки, предлагаемой концертным залом, и заставляют активно размышлять над смыслом самого происходящего эстетического акта, подводя к крайним вопросам: что такое музыка? что такое искусство?»⁷ (Холопова, Чигарева, 1990: 76). Возводя замысел Симфонии Шнитке к «типу мышления русских художников-философов – Толстого, Чайковского, Достоевского», Холопова обобщает: «исток философской идеи, охватывающей симфонию Шнитке, – спор о гармонии в мире, в человеке, в искусстве, в музыке» (Холопова, Чигарева, 1990: 74).

Одним из проявлений этой концептуальной внутренней «дискуссии» стала многоаспектная диалогичность, лежащая, как представляется, в основании всей композиции опуса и прорастающая в различных её слоях и измерениях, способствующая «разгерметизации» жанра.

Диалогичность проступает уже на уровне самого звукового материала, во взаимодействии звуков музыкальных и немusических («приготовленного» и «сырого», по Клоду Леви-Строссу), тембрики акустических инструментов и электронного звучания (электроинструменты и звукозапись); диалогична и структура звуковысотной организации материала, в которой ведут свои «партии» модальность, тональность и атональность, серийность и сонористика.

Композиция симфонии также не «монологична»: она строится в диалоге детерминированности и индетерминированности (импровизация, алеаторика), централизации и расфокусированности, замкнутости и разомкнутости (чего только стоит последняя ремарка «Sinfonia da capo»!). В композиции диалогически взаимодействуют также различные исторические модели и традиции. Например, модель *concerto grosso* во 2 части Симфонии вперемешку с моделью джазовой импровизации. Современная техника коллажа и цитатно-полистилистического монтажа перекликается с историческими техниками *quodlibet* или *incatenatura* (Ренессанс) и «готового слова» (Барокко).

Помимо сказанного, на следующих уровнях концептуально-семантической структуры Симфонии разворачивается диалог более

⁷ В.Н. Холопова приводит и ответ самого Шнитке на подобные ключевые вопросы: «Музыка – это мысль о мире, отношение к миру, выраженное в звуковой форме» (Холопова, Чигарева, 1990: 74).

общего характера: музыкального и внемузыкального начал, артифициального и нонартифициального, «хроникальности» и «неомифологичности», интертекстуальности и автодескриптивности художественного текста. Сакральное (представленное грегорианикой, оркестровым воспроизведением звучаний колокола и органа) и приземлённо-будничное, мрачная фантазмагория и пронзительное откровение ошеломляющим образом стыкуются в контрастном монтаже, как в романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова.

Наиболее репрезентативен с точки зрения диалогичности тематический параметр, поскольку в Симфонии активно и разнообразно взаимодействуют «своё» и «чужое» (в виде цитат, стилизаций, аллюзий), а также «чужое» и «чужое» в широком потоке импликаций «преэксистентной музыки» (по выражению В. Виоры).

Цитатность и полистилистика музыкального текста сочинения Шнитке в современной ему научной и общекультурной рецепции были в своё время восприняты фактически как творческий манифест. Недаром, как пишет А.С. Соколов, полистилистику в современной музыке называют «техникой техник», «техникой, поднятой на уровень идеи» (Соколов, 2004: 107). Полистилистика Первой симфонии, подытоживая искания композитора предыдущего десятилетия, вместе с тем выводила их на новый уровень: техника концептуализируется, формирует новую эстетику. Как написал Л.О. Акопян, «под пером Шнитке полистилистика превратилась в средство для воплощения серьёзных мировоззренческих идей», и среди наиболее показательных в этом плане опусов композитора назвал Первую симфонию (Акопян, 2010: 667).

«Чужое слово» (к нему можно отнести цитату, стилизацию, коллаж и т. п.), размыкает, по мысли Ю.М. Лотмана, развивавшего идеи М.М. Бахтина, монологизм текста (Лотман, 1972: 109), привнося не только прямое содержание цитаты, но и содержание её первоначального контекста. В сплетении новой текстовой ткани возникают свои синтаксические и семантические связи, акценты, резонансы и краски. И дело не только собственно в технике работы с «киновключениями», но и в специфике художественного целого, детерминированного, в конечном счёте, особенностями творческого мышления.

В жанровом пространстве опуса Шнитке тоже разворачиваются разнообразные «диалоги» – причём не только в плане жанровых видов, но и родов. Так, если «заглавным» жанром здесь является симфония, то в эстетическую полемику с ней вступают «встраиваемые» жанры театрализованной музыки. В скрытом, «подводном» жанровом слое проступает, как представляется, даже религиозная – пассионная – модель с её чередованием сюжетно-повествовательных и обобщающих моментов, «прямой речи» *turbae* и молитвенной хоральности, внутренне объединяемых трагическим чувством утраты: пассионы по Культуре. Многомерно в семантической структуре произведения Шнитке взаимодействие жанров музыки «преподносимой» и «обиходной» (по терминологии Бесселера-Сохора), академической и неакадемической,

серьёзной и китчевой.

Таким образом, «разгерметизация», размыкание жанра симфонии у Шнитке происходит в различных аспектах. В рамках данной статьи остановимся далее лишь на одном из них, но быть может, ключевом для понимания этого опуса, – на кинематографичности. Сам Шнитке неоднократно подчёркивал влияние техники и эстетики кинематографа на свой музыкальный язык и композицию, чему впервые в его «серьёзной» музыке – смело, почти программно – он позволил проявиться именно в Первой симфонии.

О формах театрализации и, конкретнее, об «инструментальном театре» в Симфонии Шнитке писали и пишут многие, начиная с первых рецензий. Центральным этот вопрос делает в своей статье С.В. Пономарёв, который считает, что именно «яркая театральность музыки обусловила обращение композитора к законам полистилистики и инструментального театра» (Пономарёв, 2017: 87). В связи с этим автор пишет, что «инструментальный театр требует освобождения от условностей симфонической музыки: драматургической (и композиционной) свободы композитора, режиссёрской свободы дирижёра (если он есть), актёрской свободы инструменталистов (оркестрантов)» (Пономарёв, 2017: 83). Всё это автор находит в Первой симфонии Шнитке, которая, по его словам, «являет собой яркий пример сочинения, где сценография играет значительную роль в его концепции» (Пономарёв, 2017: 84). Действительно, с «инструментальным театром» произведение в отдельных его фрагментах роднит акционизм (не полная фиксация текста ради более свободной реализации авторских идей непосредственно в процессе исполнения), режиссёрски заданные композитором передвижения музыкантов по сцене, визуализация слышимого (важнейшие признаки, по определению автора понятия «инструментальный театр» М. Кагеля). Но Симфония как художественно-эстетическое целое не ограничено, конечно, рамками данного направления.

Что касается проявлений именно кинематографичности, то о ней упоминает Холопова, а конкретнее, – пишет о созвучности образного строя Симфонии Шнитке «советской кинодокументалистике 60-70-х гг.» XX века (Холопова, Чигарева, 1990: 75), ссылаясь на автокомментарии композитора. В частности, Шнитке не раз указывал на значение во время написания Симфонии параллельной работы над музыкой к последнему фильму М.И. Ромма «Мир сегодня» («И всё-таки я верю»). Соответственно, средством почти наглядной конкретизации исследователь считает принцип цитатности, когда «метод художественного воплощения идеи в симфонии Шнитке зримо конкретен, цитатно документален» (Холопова, Чигарёва, 1990: 76). Средством служит, прежде всего, воспроизведение бытовой и китчевой музыки: «Автор не чурается вовлечь в высший музыкальный жанр – симфонию – музыку улицы, дома, ресторана, плохих концертов, представив всё с документальной точностью» (Холопова, Чигарёва,

1990: 86).

Собственно, сам метод коллажной полистилистики⁸ провоцирует ассоциации с техникой киномонтажа. Так, Арановский, не проводя прямых параллелей с кино, пишет, тем не менее, о следующем «первом впечатлении слушателя» от опуса Шнитке: «в причудливом калейдоскопе меняющихся звуковых “кадров” мелькают обрывки классических произведений, ритмы бытовых жанров, популярных песен» (Арановский, 1979: 159–160). Ту же ассоциацию проводит Шнитке в отношении «суперколлажной» (по его выражению) Симфонии Берио, которую в те годы подробно изучал и над которой много размышлял в поисках «аргументации» симфонического жанра в современную эпоху. В статье «Полистилистические тенденции в современной музыке» композитор в связи с опусом Берио пишет как об ассоциации с «кинопублицистикой 70-х годов», так и о том, что «сочность коллажной полифонии здесь сродни смешению звуков улицы в фонограммах итальянских неореалистических кинофильмов» (Шнитке, 2004: 100).

Важно, однако, сразу подчеркнуть, что, при всей близости полицитатной «техники» в симфониях Шнитке и Берио, её качество существенно различно. В вокально-инструментальном опусе Берио наблюдается некое непрерывное «ветвление» смыслов, ассоциаций, коннотаций, создающееся различными средствами (тембровыми, ритмическими, словесными, мотивно-тематическими и т. д.). Такого рода «техника» автором настоящей статьи в упомянутой выше публикации была обозначена как «деривативная» – в духе литературы «потока сознания» (Коробова, 2020: 64). У Шнитке характер коллажной полистилистики иной. Обратимся для примера к знаменитому финалу Симфонии, наиболее показательному в этом отношении, а также в плане «разгерметизации» академического жанра.

Надо сказать, что финалу Симфонии сам Шнитке придавал особое значение. Из авторского комментария: «по ощущению моему финал, занимая достаточно много места в сочинении, является его безусловным центром. В предыдущих частях возникает только подготовка к нему: всё, что в них есть, проходит потом в финале как бы в осмысленном виде – все три части – это три состояния, три разрозненных ощущения, – скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать всё это параллельно, как единое состояние» (Шульгин, 2004: 68).

Начало финала у Шнитке, казалось бы, весьма сходно с началом центральной (третьей) части Симфонии Берио: это тоже конгломерат цитат. Но функционируют они явно по-другому. Шнитке в своих комментариях перечислял все эти цитаты, поясняя, что брал их «частично из нот, частично “из памяти”», с юмором добавляя: «это была

⁸ Знаменательно, что Шнитке позднее назвал своё сочинение «Коллаж-симфонией» (см.: Бараш, Урбах, 2009: 40).

огромная «бухгалтерская» работа» (Шульгин, 2004: 66). Вступление поначалу создаёт впечатление звукового «балагана» (часто используемое Шнитке выражение). Партитура, однако, в тембровом отношении чётко дифференцирована. Из-за кулис возвращаются ушедшие со сцены в конце 2-й части духовики (элемент «инструментального театра»), играя одновременно четыре фрагмента траурных маршей – бытовых и композиторских (медная группа). Навстречу им взвизывает вальс «Сказки венского леса» Штрауса (струнные), затем врываются мощные аккорды I Концерта Чайковского (фортепиано). На всю эту звуковую «сумятицу», ещё более усиливая её, накладывается эстрадно-танцевальная «Летка-енка» (саксофоны и электрогитары). Эта какофония перекрывается аккордом на *fff*, – начинается основная часть финала, композицию которого сам Шнитке определил как «две цепи вариаций на “Dies irae”» с вторжением ряда эпизодов: жанровых (джазового и маршевого), с материалом из 1-й части, хорального (контрапунктическое проведение 14 напевов «Sanctus» из книги «Graduale»); после этого – выход на последнюю кульминацию, «которая сменяется развалом всего построенного» (Шульгин, 2004: 66).

Завершается Симфония апокалиптическим символом: на фоне выдержанного диссонирующего аккорда звучат в магнитофонной записи последние четырнадцать тактов «Прощальной симфонии» Гайдна. Так культурологический эксперимент, предпринятый средствами музыки, начавшись «балаганом», заканчивается прощанием с симфонией как знаком высокой культуры, сохраняющейся лишь в резервациях музейных фонозаписей. Г.Н. Рождественский предложил другое окончание: повторный выход музыкантов, как в начале первой части, и их «разыгрывание» до дисциплинирующего унисона «до». Это предложение Шнитке воспринял охотно, внося в партитуру фантазмагорическую ремарку «Sinfonia da capo al %».

Как можно видеть, концепция и сама «идеология» в рассматриваемых симфониях Берио и Шнитке весьма разнятся. Различается и «облик» применяемой полицитатности. Самое существенное отличие у Шнитке – то, что привлекаемые им цитаты персонифицированы в художественном мире, выстраиваемом автором. Так, создаваемая в начале финала «разноголосица» составлена из знаков общеузнаваемой музыки, бытующей в реальной звуковой среде, и буквально репрезентирующих её отдельные слои и сегменты. Имена композиторов и контекст их произведений уходят при этом на второй план, а на первый выступает контекст сегодняшнего (на время написания Симфонии) бытия. При этом все эти персонифицированные музыкальные знаки монтируются буквально с кинематографической наглядностью.

В этой «разгерметизированной» музыке Шнитке вполне правомерно проводить параллели с киномонтажом в его разнообразных видах. Здесь есть монтаж встык и «внакладку», горизонтальный и вертикальный,

«монтаж аттракционов». Идею последнего разрабатывал автор теории киномонтажа С.М. Эйзенштейн, начиная со статьи «Монтаж аттракционов» (1923). Само понятие аттракциона (*фр.* attraction от *лат.* attraho – притягивать, вовлекать) апеллирует к площадному театру и цирку – к тому же балагану, о котором упоминал Шнитке. «Аттракционом, – писал Эйзенштейн, – <...> в нашем понимании является всякий демонстрируемый факт (действие, предмет, явление, сознательная комбинация и т. д.), известный и проверенный как нажим определённого эффекта на внимание и эмоцию зрителя» (цит. по: Кемарская, 2018: 19). Позднее понятие было творчески переосмыслено М.И. Роммом (статья «Возвращаясь к “монтажу аттракционов”»), который активно использовал данный метод в своём фильме «Обыкновенный фашизм» (1965), а затем и в киноленте «Мир сегодня», о которой говорил Шнитке.

Парадоксальное сочетание сиюминутной «документальности» и обобщённой аллегории, преломлённых через призму кинопоэтики, подтолкнуло молодого тогда исследователя А.Б. Вобликову к оригинальному и весьма удачному, на наш взгляд, интерпретационному ходу. Вобликова, исследуя *Первую симфонию* Шнитке, называет её даже «“кино”-симфонией», в которой «монтаж контрастных звуковых пространств, различных хронотопов <...> уподобляется смене ракурсов или планов на экране» (Вобликова, 1991: 256, 255), и выходит на параллель с фильмом Ф. Феллини «Репетиция оркестра» (1978).

Сравнивая «симфонию-хронику» Шнитке и «фильм-репортаж» Феллини, исследователь выделяет ряд сходных черт: оба опуса представляют собой «полилог культуры и монолог созерцающей личности» (Вобликова, 1989: 215), пронизаны ощущением кризисности культурной ситуации, «творят противоречиями», когда взаимно усиливают друг друга ирония и жажда гармонии, полюса карнавальной свободы и продуманного порядка. Они ярко театральны, в обоих есть «идея контраста двух типов оркестра – академического и джазового», из которых первый репрезентирует демиургическое начало (в лице дирижёра), второй – «царство Homo Ludens» (Вобликова, 1989: 215). Общее также – «в трагическом пафосе барочного сопряжения конфликтных миров» (Вобликова, 1989: 213).⁹ В обоих произведениях внешняя комическая калейдоскопичность, «балаган» (по выражению Шнитке), «кошмарная мешанина» (по собственным словам Феллини) к концу, по законам мифо-игровой логики, уступает место серьёзному осознанию внутреннего онтологического пространства, воспринимаемого в том и другом случае трагически.

Общим оказывается элемент формы «non finito»: если Симфония Шнитке в конце символически закольцовывается со своим началом, то

⁹ О «кинематографическом барокко фильмов Феллини» писал ещё Ю.М. Лотман в статье 1981 года, о которой упоминает Вобликова (Вобликова, 1989: 216).

фильм Феллини заканчивается внезапным появлением на тёмном экране титра «кадр № 1» и звучащей за кадром фразой дирижёра «Всё начнём сначала». Исследователь выявляет также сходные «лейтсимволы». Так, она сопоставляет «магический» унисон оркестра – «макроаккорд “До”» – с феллиниевским образом гигантского стального шара. Они подобны по функции в общей композиции, привнося своим вторжением «нечто сверхъестественное, таинственное – энергию разрушения и объединения одновременно» (Вобликова, 1989: 218).

В обоих опусах перед зрителем и слушателем предстаёт фрагментированный и хаотичный мир, и оба произведения возвышаются до притчи в своём мужественном исследовании «культурного хаоса» – притчи, опирающейся на одну и ту же аллегория «мир как оркестр» (если перефразировать Шекспира). Этим во многом обусловлено, добавим к сказанному Вобликовой, ещё одно проявление параллелизма, связанное с особенностями образно-композиционной структуры. Это приём персонификации: у Феллини герои репортажа – оркестранты – выступают как живая персонификация образа своего инструмента, у Шнитке разные «музыки» (цитаты и стилизации) – как персонифицированные герои некой музыкальной хроники.

Итак, в «разгерметизированной» Симфонии Шнитке, как можно видеть, действительно выстраиваются особого рода диалоги (чаще всего антитетические), взрывающие линейность музыкального дискурса, испытывающие «на прочность» симфонический жанр и апеллирующие к новому способу слышания. Это дерзкий «монтаж» времён и культур, в ходе которого парадоксальным образом достигается впечатление концептуального единства эклектичной мультипанорамной (с разными точками схода) картины мира, разомкнутой в своих границах для вариативности восприятия и толкования».

Использованная литература

- Акопян Л.О. (2010). Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: «Практика». 855 с.
- Арановский М.Г. (1979). Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор. 287 с.
- Бараш Е.В. (2003). Драма композиторских техник в Первой симфонии Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3. М.: Композитор. С. 40-47.
- Бараш Е.В., Урбах Т.С. (2009). Симфонии Альфреда Шнитке. Мысли композитора и аналитический комментарий. М.: Композитор. 248 с.
- Беседы с Альфредом Шнитке (1994) / Сост. А.В. Ивашкин. М.: РИК Культура. 304 с.
- Вобликова А.Б. (1991). Первая симфония Шнитке и «Репетиция оркестра» Феллини: параллели и контрапункты // Мир искусств: Альманах. ГИТИС, ВНИИ искусствознания, Москва. С. 253-264.
- Вобликова А.Б. (1989). Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры: дис. ... канд. иск. М.: ВНИИ искусствознания. 258 с.
- Ивашкин А.В. (1995). Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия, 1995 № 1. С. 1-8.
- Кемарская И.Н. (2018). Атракцион как элемент экранной драматургии // Вестник Моск. университета. Серия 10. Журналистика. 2018 № 3. С. 17-30.
- Коробова А.Г. (2020). «Симфония» Л. Берио и I Симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: сб. науч. статей по материалам Междунар. научной конференции в Неаполе, 19-27 сентября 2019 г. / отв. ред. О.В. Синельникова, Е.В. Клочкова. Москва: ЦПРСИ имени Алемдара Караманова; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры. С. 56-69.
- Лотман Ю.М. (1972). Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение. 271 с.
- Михеев С.А. (2017). Оркестр Альфреда Шнитке (на примере Первой симфонии) // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. М.: НИЦ Московская консерватория. С. 70-79.
- Обсуждаем симфонию А. Шнитке (1974) // Сов. музыка. 1974 № 10. С. 12-26.
- Пономарёв С.В. (2017). Полистилистика Альфреда Шнитке в условиях инструментального театра // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: Сб. статей / Ред.-сост. Е.И. Чигарёва. М.: НИЦ Московская консерватория. С. 80-105.
- Савенко С.И. (1981). Портрет художника в зрелости // Сов. музыка. 1981 № 9. С. 35-42.
- Соколов А.С. (2004). Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС. 231 с.
- Тиба, Дзюн. (2003). Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. иск. М.: Московская консерватория. 226 с.
- Холопова В.Н. (1999). Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Изд-во «Лань». 496 с.

- Холопова В.Н., Чигарева Е.И. (1990). Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор. 350 с.
- Шнитке А.Г. (2004). Статьи о музыке / Ред.-сост. А. Ивашкин. М.: Композитор. 408 с.
- Шульгин Д.И. (2004). Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. 2-е изд., испр. М.: Композитор. 108 с.

РЕЗИМЕ

ПРВА СИМФОНИЈА АЛФРЕДА ШНИТКЕА: ПОТРАГА ЗА ЖАНРОМ У ЕРИ МОДЕРНЕ МУЗИКЕ

Коробова Ала Германовна

Прва Шниткеова симфонија разматра се из перспективе композиторове *симфонијске потраге* (израз Арановског). Ово дјело је настало у контексту интензивног размишљања о судбини и одрживости самог симфонијског жанра у модерној ери. За аутора чланка, позиција В.Н. постала је подршка проучавању принципа *аргументације* симфоније и специфичности креативног рјешења Холопова о вишестепеној *декомпресији* академске музике као главном тренду у развоју музичке културе у другој половини вијека. Један од праваца *декомпресије* жанра у Шниткеовој симфонији је због утицаја *инструменталног театра*, акционизма, али посебно технологије и естетике савремене кинематографије. Кинематографија у Шниткеу експлодира линеарност музичког дискурса академског жанра симфоније и позива на нови начин постојања и разумијевања.

Кључне ријечи: А. Г. Шнитке, симфонијски жанр, савремена композиција, полистилистика, *декомпресија* академске музике.

РАЗГЛЕДНИЦЕ ИЗ РУСИЈЕ ВАЛЕНТИНЕ ДУТИНЕ, У СУСРЕТ БИХ ПРЕМИЈЕРИ

мр Ивана Церовић

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

др ум. Весна Дамљановић

ШОСМО „Војислав Лале Стефановић“

Ужице

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

УДК: 785.6.082:78(470+497.6)Дутина, В.

Прегледни научни чланак

Сажетак: Композиција Валентине Дутина, *Разгледнице из Русије* за кларинет in B и клавир, настала је 2023. године по наруџби пијанисткиње др ум. Весне Дамљановић за неколико концерата камерне музике у Русији, у оквиру којих је премијерно изведена¹. Иако је композиција већ имала свјетску премијеру у Москви, босанскохерцеговачка премијера ће се одржати у склопу манифестације Дани Војина Комадине, 12. децембра 2024. Имајући у виду претходно, наметнуло се као пригодно да се у оквиру научног скупа СИТУМС 6 Дутиново ново дјело представи и приближи стручној јавности. Композиција ће бити сагледана из историјског, аналитичког и интерпретацијског угла, а циљ рада је, осим афирмације и промоције нове музике – чување података, дигитализација и похрањивање информација „са извора“ о опусу Валентине Дутина, као и, према тенденцијама ауторки овог рада, да буде дио студије случаја у вези са Дутиновим композиторским опусом.

Кључне ријечи: Валентина Дутина, *Разгледнице из Русије*, програмност.

Рад и стваралаштво Валентине Дутина (1966), активне савремене композиторке и редовне професорке на Катедри за Општу музичку педагогију и Композицију Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву, од великог је значаја за академску заједницу Босне и Херцеговине, нарочито за Музичку академију Универзитета у Источном Сарајеву, али и за умјетничко и композиторско стваралаштво уопште. На научној скупштини *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву* 4, одржаном у Источном Сарајеву 2022. године, у оквиру истраживачког представљања пројекта *Жене у музици* пијанисткиње др ум. Весне Дамљановић, Дутинов допринос је истакнут како за поменути пројекат, тако и за академску заједницу уопште, нарочито из угла регионалног женског стваралаштва, посебно узимајући у обзир Сарајево, односно Источно Сарајево, гдје жене композиторке представљају чист раритет. Осим кратког осврта на композиторкина дјела изведена у оквиру пројекта *Жене у музици*, укратко је представљено Дутиново стваралаштво у цјелости, њена садржајна академска, педагошка,

¹ Премијерно извођење на Гњесину у Москви, 17. новембра 2024, а затим и на конзерваторијуму Глинка у Нижњем Новгороду, 19. новембра 2024. Извођачи: др ум. Весна Дамљановић, клавир и др Андрија Мирковић, кларинет.

извођачка и научна личност (види више у В. Дамљановић, И. Церовић, 2023: 101–116). Овакав начин представљања нових дјела, кроз концертна извођења нове музике којој Дутиново стваралаштво припада, кроз јавна предавања односно истраживачке праксе којој припада и овај рад, на задовољство и привилегију ауторки рада, претендује да постане пракса и значајно обиљежи једну фазу у професионалном раду трију учесница различите умјетничко-истраживачке профилације². С обзиром да је композиција *Разгледнице из Русије* за кларинет *in B* и клавир у БиХ премијерно изведена у оквиру Дана Војина Комадине 2024, наметнуло се као пригодно да се у оквиру научног скупа *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву* б³ ово ново дјело представи и приближи стручној јавности. У раду ће композиција бити сагледана из историјског, аналитичког и интерпретацијског угла, а циљ рада је, осим афирмације и промоције нове музике – чување података, дигитализација и похрањивање информација „са извора“ о опусу Валентине Дутине, што, према композиторским ријечима, представља „мисао и тајни код за декодирање будућим генерацијама као свједочанство садашњег тренутка и мост између прошлог и будућег времена“ (В. Дутина, 2023: 167), а према тенденцијама ауторки, представљаће дио шире студије случаја у вези са Дутиновим композиторским опусом.

Извори руског утицаја, историјски контекст

Стваралачки опус композиторке Дутине представља драгоцјен дио женског композиторског стваралаштва, и композиторског стваралаштва уопште, а нарочито на нивоу регионалног, односно босанскохерцеговачког композиторског наслеђа. Програмска свита *Разгледнице из Русије* представља рефлексiju поимања и виђења руског свијета креирана у периоду дјетињства и младости композиторке, али и везу са животом и успоменама композиторкине мајке Браниславе (1939), којој је дјело и посвећено. Стога се ова нарудба испоставила као адекватна прилика да се нека искуства, мисли и успомене из композиторкиног живота музиком овјековјече. О програмском упоришту и импулсима за настајање овог дјела истраживало се кроз интервјуе са композиторком, мр Валентином Дутином⁴, те ће ти подаци бити искоришћени у раду.

Да би се разумио програмски контекст дјела важно је сагледати шири историјски контекст посредног утицаја руске културе и умјетности на композиторку Дутину, који је дјелимично утицао на креирање овог дјела али је имао извјесног утицаја и на формирање њеног музичког језика. Наиме, у породичној кући композиторкине мајке Браниславе⁵, у

² Композиторке, аналитичарке и пијанисткиње.

³ Научни скуп одржан 13. и 14. децембра 2024. године.

⁴ Интервјуи вођени 12. и 19. новембра 2024. године. Рукопис код аутора.

⁵ Рођена Перић.

Костоцу (Србија), крајем Другог свјетског рата боравио је штаб Украјинског корпуса Црвене армије⁶. Ту се дјевојчица први пут сусрела са руским језиком. Неколико година касније, у раној младости, композиторкина мајка Бранислава била је блиска другарица са дјевојчицом Јеленом Јарошевић⁷, чија је мајка Милица била из руске имигрантске породице Рајевски који су у Србију дошли након Октобарске револуције⁸. По Јелениној баки, Миличиној мајци Валентини Рајевској, рођеној у Русији, на југу Урала, касније ће композиторка добити име. Претходно наведено су околности због којих је композиторкина мајка још у дјетињству завољела и научила руски језик, а ова познанства утицала су и на њено професионално одређивање да студира руски језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду, гдје је дипломирала и завршила први степен специјализације. Касније, када је формирала своју породицу⁹, у Зворнику, у тадашњој фабрици глинице „Бирач“¹⁰ била је хонорарно ангажована као преводилац руског језика за потребе сарадње и

⁶„До повлачења немачких окупационих снага из Србије у јесен 1944. број руског становништва у Србији је варирао. С једне стране, део представника старе генерације није могао да преживи кризне и гладне године још једног рата, део млађих емиграната са породицама и без њих се иселио у Немачку и друге европске земље где је могло да се пронађе запослење, а трећи (чији број услед сумњичавости и пробирљивости Немаца није био велик) су се као преводиоци, технички специјалисти или добровољци прикључили немачком походу на Исток. С друге стране, број Руса у Србији се повећавао услед концентрације јединица Руског заштитног корпуса и мањих полицијских јединица, састављених од Руса сакупљених са читавог балканског подручја (НДХ и других окупираних делова Југославије, Бугарске, Грчке, Румуније, као и делова СССР-а под румунском окупацијом). У изузетним сличајевима долазили су и чланови породица на подручје Србије.“ (Тимофејев, 2010: 26). „Позитивни утисак о Југославији остао је не само у колективној свести црвеноармејаца III украјинског фронта већ и код војника који су добијали неформалну информацију о томе из „војничког телеграфа“ – гласина и разговора са саборцима...” (исто, 382).

⁷ Удато презиме Шијан, Браниславина најбоља пријатељица и вјенчана кума. (Церовић, 2024а)

⁸Двадесетих година прошлог вијека, након устанка и промјене власти у Русији, значајан број руских емиграната је дошао у Србију. „Почетком 1941. на подручју Краљевине Југославије је живело око 30 хиљада руских емиграната, који су захваљујући свестраној подршци српске владајуће елите стекли у Југославији значајан ниво права и слобода. Живот руске емиграције у Краљевини Југославији често је привлачио пажњу историчара, а био је запажен и допринос руске емиграције развоју науке, уметности и просвете у Србији.“ (Тимофејев, 2010: 25).

⁹ Удала се за Михајла Цвијетића (1934) са којим је добила двоје дјеце, Оливера и Валентину. (Церовић, 2024а)

¹⁰Основана 1968. године и почела са радом фабрика глинице „Бирач“ у Зворнику <https://www.zvornikdanas.com/2023/10/alumina-obiljezeno-45-godina-postojanja-i-rada-fabriке/>, приступљено 5. 02. 2025. у 13. 40 часова.

комуникације са руским инжењерима који су били ангажовани на изградњи фабрике.¹¹ Породица Цвијетић¹² се дружила са породицама из СССР-а запосленим у тој фабрици, а нарочито са породицом Макоћенко (Макотченко) из тадашњег Лењинграда¹³, која је у Зворнику провела неколико година. Када су повремено одлазили у СССР, породици Цвијетић су слали разгледнице тадашњег Совјетског Савеза, највише Лењинграда на којима су доминирале слике паркова, градских тргова, мостова, двораца, музеја и других велелепних историјских грађевина. Према ријечима композиторке, управо су те разгледнице биле полазни импулс за настанак композиције *Разгледнице из Русије*, при чему је само први став *Мостови на Неву* конкретна манифестација тих слика, док су остали ставови, који осликавају руску музичку традицију (*Хоровод и Ах, поља, моја поља*) и ширину руског пространства (*Транссибирски воз*) проистекли из сасвим личне и апстрактне визууре, креирајући у коначници музичке „разгледнице“, као одговарајуће сажете форме приказа или доживљаја руског свијета.

Битно је навести и да је породица Цвијетић, размјењујући међусобне поклоне приликом сусрета са својим руским пријатељима, добијала на поклон и грамофонске плоче, што је композиторка, тада дјевојчица у нижим разредима основне школе, са огромним интересовањем слушала. То су, по њеном сјећању, поред тада популарних руских романи у извођењу Људмиле Зикине (Людмила Георгиевна Зыкина 1929-2009) и музике из тада актуелних филмова, биле и плоче са дјелима класичне музике, конкретно велике руске опере *Сњегурочка* (*Снегурочка: Весенняя Сказка*, 1880-1881) и *Златни пјетлић* (*Золотой петушок*, 1906-1907) Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908) које представљају први композиторкин сусрет са класичном музиком. Оно што је, према њеним ријечима, „осим необичног изгледа самих плоча¹⁴ и њиховог привлачно дизајнираног омота, односно кутије у којој се, уз плочу, налазила и књижица са наведеним садржајем оперског либрета и других пратећих информација“ (Церовић, 2024б), композиторку највише привукло и на неки начин очарало (а што је тек много година касније схватила), била је необична и богата оркестрација и мелодијске основе.

¹¹ За потребе смјештаја руских инжењера и њихових породица који су у Зворнику боравили неколико година током изградње фабрике, саграђена је и стамбена зграда, локално позната као Руска зграда. (Церовић, 2024а)

¹² Дјевојачко презиме композиторке Дутине.

¹³ Породицу са којом се породица Цвијетић интензивно дружила чинили су Вероника и Виктор Макоћенко са дјецом Денисом и Марином која су по старости била блиска дјечи Цвијетића. (Исто)

¹⁴ Које су се, од тада стандардних црних ЛП винил плоча разликовале по свијетло плавој боји и самом материјалу који је био врло флексибилан и савитљив. (Церовић, 2024б)

Претходно наведена историјска позадина интересантна је са аспекта евидентног утицаја на обликовање композиторкиног музичког укуса у дјетињству, а касније, сасвим извијесно и на умјетнички развој и формирање аутентичног музичког језика. Такође, према ријечима композиторке, „сва ова сјећања из моје ране младости, слике и музика, али изнад свега вишегодишње дружење са руским пријатељима, креирале су једну дјетињу, младалачку визију и интимни доживљај Русије као бескрајне, несагледиве земље, изузетне љепоте, разноликости и топлоте. Сва су та искуства сажета у својеврсне звучне слике – разгледнице, које представљају интимну, субјективну слику, поглед, поимање, „вјеровање“ у Русију, као што и сам пјесник каже у стиховима наведеним као пролог, на почетку композиције“ (Церовић, 2024а). Управо ти стихови за композиторку представљају најприближнију мисао и највјернији приказ онога што јесте њен лични доживљај руског свијета и духа.

Аналитичко-извођачки осврт

Програмску свиту *Разгледнице из Русије* чине четири става програмских назива: *Мостови на Неву (Largo)*, *Хоровод (Allegro moderato)*, *Ах, поља, моја поља (Larghetto)* и *Транссибирски воз (Largo-Allegro)*. Невелик и непретенциозан садржај ставова свите је у складу са њеним називом и чињеницом да сама разгледница заправо представља један сажети приказ препознатљивог знамења неког града или државе. Стога су ове музичке разгледнице сведени приказ Русије из различитих углова, који се, у ширем смислу дотичу њене историје и културе, фолклора, обичаја и знаменитости.

Стихови романтичарског руског пјесника Фјодора Ивановича Тјутчева (Фёдор Иванович Тютчев, 1803–1873), наведени на почетку као пролог, свједоче о композиторкином личном поимању Русије:

<i>Умом Россию не понять,</i>	Не може Русија умом да се схвати,
<i>Аршином общим не измерить:</i>	Општим се аршином измерити не да;
<i>У ней особенная стать —</i>	Њен лик је чудан и чудно те гледа —
<i>В Россию можно только верить.</i>	У Русију можеш само веровати.

(превод Љубомир Симовић)¹⁵

Мада је композиција конципирана као свита, сваки став представља независну, формално, тематски и садржајно заокружену цјелину која, иако пуни смисао добија тек у циклусу, вјеродостојно може да се изводи и самостално, као комад.

¹⁵ Павловић (1982) <https://balasevic.in.rs/fjodor-tjutcev-ne-moze-rusija-umom-da-se-shvati/> приступ 27. 12. 2024. у 18 часова.

Први став, *Мостови на Неву* има једноставну форму коју чине двије реченице окружене уводом и реминисценцијом на претходни тематски материјал. Друга реченица (a₁) представља варирано поновљену и скраћену прву реченицу (a). Увод је клавирски а реминисценција заједничка, са доминантном модалношћу у којој је полазни еолски модус.

Примјер 1

В. Дутина: *Разгледнице из Русије*, I став *Мостови на Неву*, увод (т. 1-3)

Валентина Дутина
Valentina Dutina
(2023)

Largo ♩=72

Clarinet in Bb

Piano

eolski

Према ријечима композиторке, „став је инспирисан сликама мостова са елегантно извајаним луковима, украсним декоративним елементима, у романтичним приказима градске ведуте са жељом да се овај приказ „озвучи“ кроз таласасто кретање мелодијских линија које се у широким луковима развијају и смјењују, узрастају и падају (Церовић, 2024a).

Инструменти кроз дијалог воде један другог како у кулминације тако и у разрјешење, а тај дијалог се одвија захваљујући преплитању различитих љествичних основа (еолски, фригијски, јонски, дорски, миксолидијски молдур) које испливавају кружно час у клавиру, час у кларинету, у различитим регистрима, чиме се реализује идеја исцртавања лукова на мостовима односно њихових декоративних елемената. Носталгичној и лирској атмосфери става, поред линеарног кретања доприноси и хармонски слој у којем се уочавају споредни четворозвучи и велики број акорада са додатим дисонанцама у свеprisутној модалности и, као резултат тога, модалној дијатоници. Еолски модус на моменте доноси назнаке прожимања са паралелним дуром (перемениј лад) али без појаве тонике као крајње потврде паралелног тоналитета (т. 11 и 20, види примјер 2), што сугерише фолклорни манир. Са друге стране, истичу се хроматски терцни односи који, међу осталим хармонским средствима доносе свјежину, односно контраст у прилично сведеној и једноставној структури и фактури. Сама инспирација и идеја овакве организације вишегласја логично је резултирала изостанком контрастног средишњег дијела те једноставним формалним рјешењем због чега се хармонски елемент истакао као најупечатљивији.

Примјер 2

В. Дутина: *Разгледнице из Русије*, I став *Мостови на Неву*, прва реченица и почетак друге (т. 10-21)

10 **a**

12 **tr**

14 **tr**

10 **eolski e:** t 7 5 4 3 VII^o 7

(G: II ——— D7 ———)

12 **B:** I ——— III⁶ ——— **fis:** t 7

14 **fis:** t ——— **G:**

F
T

 ——— m ———

16

6 6 6

tr

17

6

G: m ----- T -----

18

p

mf 3 3

3 3

19

20

element e dorskog

G: VI ----- 2 ----- VI7 ----- t4 ----- s ----- 4 ----- VII7 ----- D 7 -----

(G: II ----- D 7 -----)

21

22

g frigijski

6

eolski e: MD -----

(G: VIv -----)

Симболика моста у називу првог става *Разгледница*, након горе наведеног се свакако посматра као симбол композиторкиних успомена и веза са дјетињством, али одабир ове теме за почетни став циклуса упућује и на мост као симбол руске културе, историје и традиције, нијеомог свједока времена које неповратно пролази, симбол слободе, снаге и издржљивости, везе међу људима али и људским срцима, „вечиту и вечно незасићену људску жељу да се повеже и измири и споји

све што искрсне пред нашим духом, очима и ногама, да не буде дељења, противности ни растанка“ (Андрић, 1965: 182).

Пијанистичко тумачење првог комада *Мостови на Неву* из циклуса *Разгледнице из Русије*, свакако се наслања и концептуално произилази из свих наведених историјско – композиторско – аналитичких проматрања. Сагледавајући почетак (т. 1–10) може се примјетити да се композиторка Дутина, у својим камерним дјелима са клавиром, често служи већим солистичким клавирским уводима. Тај случај се сријеће како у њеним циклусима соло пјесама (*Лирске оазе I и II*, *двјема пјесмама на Рилкеове стихове*) у пјесми *Роса паде на ливаде* (за глас, флауту и клавир), а конкретно, у *Разгледницама из Русије*, то је случај са овим – првим, као и са трећим комадом – *Ах поља, моја поља*. Осим што велики музички, солистички, простор који композиторка Дутина у својим камерним дјелима повјерава клавиру свједочи о њеном афинитету ка клавиру и пијанизму уопште, те о њеном добром познавању како техничких тако и тембровских својстава инструмента, такође се може закључити да управо клавир представља и окосницу посебно инструменталних камерних дјела, али и у вокалним камерним дјелима, гдје је ипак умјетнички фокус на гласу, врло је богато искоришћен и свакако носи, може се слободно рећи, једнак умјетнички значај. Отуда идеја и сврсисходност да овај, и не само овај, рад издвоји пијанистичку анализу као незаобилазну и неопходну карику у тумачењу и студирању Дутининих камерних дјела са клавиром. Из претходног произилази и намеће се квалитативна селекција извођача када су у питању њена дјела са клавиром.

Иако прозрачног соноритета, почетни, уводни тактови комада *Мостови на Неву* (т. 1–5, примјер 1) постављени су четворогласно, полифоно, са значајном мелодијском линијом коју допуњује алтовски контрапункт, постављен квартно и секундно. Значајан је, такође, и тонични оргелпункт постављен октавно у тенору и басу, који кокетира са синкопираном ритмичком окосницом која није примарна, и каснијег поступног, секундног мелодијског кретања обје линије. У том смислу, врло је важно звучно раздвојити, односно гласове поставити по звучној важности у четворогласју (мелодија и бас), како би се каснија интерпретација обогатила овим карактеристикама. У другом дијелу увода (т. 6–10), који би могао представљати ланчано повезана фрагментарна проширења уводне реченичне четворогласне структуре, припремају се каснија мелодијска дијалогизирања између клавира и кларинета, и то на начин поступног, густог модалног мелодизирања навише и наниже у клавиру соло, у чијем се мелодијском кретању уочавају нацрти будућих музичких осликовања лукова мостова, како је горе већ наведено. Фрагментарна структура ових мелодијских кретања омогућава освајање нове акордске, по соноритету модалне, а по вертикали септакордске, структуре у сваком такту, производећи на тај начин увијек нови звучни угођај – простор. Са уласком кларинета у т. 10 почиње дио а овог комада, али и музички дијалог између кларинета и

клавира у којем клавир носи мелодијски узлазне, а кларинет силазне линије (примјер 2). Карактеристика овог одсјека, осим предочених, хармонско-мелодијско-структуралних, је мелодијска ритмичност дионица у којима се композиторка поиграва са ритмичким фугурама у којима нуди мелодику, па се ту сријећу највише неправилне подјеле ритмичке јединице на 3 односно 6 дјелова које се конфронтирају класичној парној подјели јединице. Ланац од четири тротактне реченице, од којих свака има и динамичку архитектуру напријед – назад, и извијесне каденце на крају једне, односно почетку следеће реченице, кулминира у т. 18, након чега опада динамички и агогички интензитет, дакле, слиједи смирај у посљедњем дијелу комада, варијанти а₁. Интерпретативна комплексност средњег, **б** дијела је управо проналазак мјере у заједничком изразу дионица, дакле, проналазак заједничког тембра, односно способност да соноритет двају инструмената урања/израња један у/из другог. Посебно је потребно водити рачуна да некада густо постављена клавирска дионица у кулминацијама не надјача кларинетску (т. 18, примјер 2). У завршници (т. 23–30) се уочава скраћена верзија клавирског увода у коме се кларинет јавља тек толико да дугим, синкопираним тоновима обоји клавирски израз. Новину, у том смислу, представљају шармантни завршни акорди у клавиру (т. 29–30), који нестају у карактеристичној ритмичко-акордској поставци и средње високом регистру клавира.

Други став, *Хоровод*, је играчког карактера, са насловљеним узором у руском колу. Хоровод је једно од најдревнијих старообредних народних кола. Може да садржи кружно кретање, играње у колу или појединачно играње и пјевање. Хороводи асоцирају на традицију Словена, али је познато да су сличне игре у облику народних кола биле дио културе многих древних народа.¹⁶

У другом ставу *Разгледница*, у наглашеној ритмичкој окосници и доминантном Ес лидијско-миксолидијском модусу, преплићу се руска и култура балканских простора, док се у кларинету као арабеске смјењују мелодије фолклорног карактера са ритмичким спецификумом пунктиране ноте, триоле и синкопе. Форма је тродјелна, **а б а₁**. Први дио (т. 1–45) представљају двије велике реченице (друга проширена) које чине периодичну структуру. Фолклорни карактер додатно подцртава остинато у басу, као и смјењивање Ес лидијско-миксолидијске (а) и Ес лидијске (а₁) љествичне основе.

¹⁶ <https://ethnomir.ru/articles/khorovod/>, приступљено 5. фебруара 2025. у 23.30 часова.

Примјер 3

В. Дутина: *Разгледнице из Русије*, II став *Хоровод*, увод и прва реченица (т. 1–16)

[illegible]

Мелодија прве реченице завршава петим ступњем (т. 16) чиме се ствара утисак полукаденце, мада је у вертикали квинта тонике, те се третира као ослабљена каденца. Мелодија друге реченице завршава другим ступњем (т. 43) што је препознатљиви фолклорни манир. Занимљиво је да се између ове двије реченице јавља седам тактова соло клавира (т. 16–22) у којем се као одговор¹⁷ понављају мотиви из претходно изложене реченице. У 6 дијелу се накратко мијења звучни колорит те се из готово дијатонске, модално стабилне хармонске основе јавља фрагментарни дијалогизирајући излет у цјелостепеност. Иако се пласира нов тематски материјал који доноси значајан контраст јер мелодија произилази из

¹⁷ У фолклорној традицији играње кола често прати наизмјенично пјевање мушких и женских гласова који су уједно и дио играчког ансамбла. Овај клавирски одломак по свом тематском садржају и мјесту појављивања (између двије реченице у периодичној структури) има улогу одговора, попут оног у антифоном пјевању. На овај начин је избјегнута традиционална формална периодична структура а истовремено успостављена корелација са фолклорним идиомом.

цјелостепене љествице, иста ритмичка пратња у дионици клавира задржава континуирану ритмичку пулсацију игре. Истовремено са смјеном фрагментарне структуре (5+4+3+3+2+2+2) и у хоризонтални и у вертикали се смјењују цјелостепене љествице од почетног тона Ге, Ас, А, Х, А, Фис.¹⁸ У репризи се поново јавља периодична структура, само што је друга реченица проширена. Ес миксолидијски преовладава, са додатним подвлачењем упоришног тона кроз константно присутан педал у другој реченици. При крају (т. 106) се мијења род у ес дорски који траје до краја са типично фолклорним маниром – завршетком на доминанти ес дорске љествичне основе (а мелодија у кларинету поново другим ступњем). У репризи, клавирска пратња добија на тематском значају и „натпјевава“ основну мелодију у кларинету преузимајући развојну мелодијску линију.

Наглашена фолклорна ритмичка пратња у лијевој руци клавирске дионице, фолклорна физиономија и карактер мелодије, љествичне основе и модална дијатоника доприносе архаичном фолклорном призвуку крајњих дијелова овог става. Томе се супротставља средишњи одсјек својим цјелостепеним епизодама, које прије свега тонално контрастирају владајућој модалној дијатоници.

Када је у питању интерпретацијска и анализа клавирског слога овог комада – *Хоровод*, важно је истакнути да је његова главна карактеристика чврста ритмичка окосница у клавиру, око које се „везу“ пасторалне арабеске стално другачијих, модалних, мелодизираних ритмичких фигура у кларинету (пунктиране, осмина и двије шеснаестине, триоле, четири шеснаестине). Због поједностављене и изразито ритмичке фактуре у клавиру, умјесно је нагласити да је темпо умјерен, те да је контрола брзине у вођењу ритмике кључна. Она је у клавиру постављена фрагментарно, двотактно, у оквиру чега се осмине изводе кратко, а четвртине издржано, па је ритмичко–мелодијско тежиште ових двотаката посљедња, издржана четвртина другог такта у двотакту, која носи и одређену карактерну важност и тежиште. Предочени материјал је у клавиру заступљен на исти начин све до т. 16, када слиједи седам тактова (т. 16–22) клавирског прелаза до друге реченице. Тај прелаз је у потпуности испреден од поигравања кوارтом, на све начине. У њему је цјелокупно музичко ткиво настало комбинујући квартне, орнаментално украшене, синкопиране скокове у мелодији и лаку квартну осиминску пратњу која се креће секундно силазно, односно узлазно, из такта у такт. Интерпретативно, мелодијски и карактерно су веома важне синкопиране, издржајне четвртине у десној руци (т. 17, 19, 20). Друга реченица (т. 23–45) представља ритмичку варијацију прве. Наиме, у другој појави у клавирској дионици дошло је

¹⁸ Средњи дио се може посматрати и као дериват транспозиције I Месијановог модуса (подударан са цјелостепеном љествицом), који има само два звучно различита вида, односно транспозиције (у овом случају од тона Ге и од тона Ас). Све остале су звучно подударне са неким од ова два.

до ритмичког дијељења тежишне четвртине (последње у другом такту двотаката) на осминску паузу и двије шеснаестине. Овај композиторски поступак знатно је ритмички, посљедично и извођачки, олакшао клавирску дионицу, те она у другој реченице више нема ритмичко–карактерно тежиште, већ дионица пулсира кроз осмински, односно шеснаестински, двотактни покрет. Од 43 до. 46. такта пулсирање се додатно ритмички дијели кроз мотивски рад, те на овај начин прелази у нешто другачији, у клавиру садржајнији и колоритнији дио *б* (т. 46–67). Дио *б* се може подијелити на два мања дијела унутар њега, највише у односу на третман кавира. У оквиру првог (т. 46–55) клавирска дионица „ваља“ двотактне комбинације по узору на реченице из дијела *а*, с тим што се у овом дијелу значајно мијења хармонска слика, која из пулсирајућег ритмизма улази у пентатонску¹⁹, педалом обојену колористику, чему се потребно посебно посветити у тражењу праве боје инструмента у извођењу. У овом дијелу клавир на предочени начин представља подлогу двјема (klarinetским) реченицама које кларинет боји аутентичним, пасажним кретањима, навише и наниже. У другом дијелу одсјека *б* (т. 56–67) дионице клавира и кларинета дијалогизирају у двотактним цјелинама, и у коначној структури 4+4+4 такта. На клавирској осминској подлози умањених и прекомјерних квинти у лијевој, и квартних синкопа у десној руци, наимјенично у односу на кларинетски материјал гради се дијалогна пентатонска мелодика чији материјал се агогички узлазно води до његове коначне кулминације у *а*, које не доноси никакве промјене у односу на почетно *а*. Једини изузетак у том смислу представља т. 85 који у једном акорду, некој врсти медијантног септакорда на другој доби, прави прелаз ка коди (т. 86–114). У коди, клавирска дионица је (можда по опробаној пракси из првог комада овог циклуса) постављена четворогласно, при чему басова линија осцилира на синкопираном оргелпункту на ноти *ес* из мале октаве; тенорска дионица у осминском покрету мале терце колористички третира звук у ширем смислу, док се преостала два гласа стартно крећу у синкопираним скоковима, углавном у сазвучју кварте и терце. Овако постављена клавирска дионица стартно представља подлогу кларинетској реминисценцији на претходну пасторалну мелодику, али је колористички води у потпуно други, оријентални, звучни контекст, међутим од т. 96, улоге се мијењају те клавир до краја преузима ту пасторалну мелодику од кларинета, те је накод каденце у т. 111, у виду спољашњег проширења градијски води у екстатичну завршницу у фортисиму.

Трећи став, *Ах, поља, моја поља*, доноси музички цитат руске народне пјесме (Жиров, 2011: 189).

¹⁹ Иако је по својој физиономији пентатонска, поменута мелодика је произашла из цјелостепене љествице која је основа изградње вишегласја у цијелом средњем дијелу.

Примјер 4Народна пјесма из Валујског рејона, цитат²⁰

У форми дводјелне пјесме **а а1 б** са изразитим клавирским уводом и завршном кодетом као реминисценцијом на искоришћени цитат, издваја се, за руски фолклор и руску народну музику најпрепознатљивије обиљежје, осциловање музичког тока између паралелних тоналитета – природног а-мола и Це-дура.²¹ Преовладава модална дијатоника са акордима типичним за „перемениј лад“ (молска доминанта, природни трећи, природни седми), уз бројне акорде са додатим дисонанцама, нарочито кوارтом, споредне четворозвуке, као и равноправну и слободну употребу акорада свих ступњева владајућег еолског модуса. Лирска, сентиментална атмосфера увода припрема улазак кларинета (т. 7) који доноси цитат руске народне пјесме у форми велике реченице, да би се затим та реченица дословно поновила само у другом регистру (дионица кларинета за октаву више, док клавирска пратња садржи минималне измјене и помјерена је за октаву ниже), чиме се наглашава једноставност и руски „дух“ одабране народне мелодије. Кратак средњи дио (т. 25–32) доноси контраст у тематском материјалу, фрагментарној структури (2+2+1+1+1+1), али и хармонској компоненти јер се и даље владајући а тоналитет шири полустепеним низањем алтерованих акорада и медијанти, свих са додатим дисонанцама..

Занимљив је завршетак става, **кодета** (примјер 5), у којој клавир, слично као у претходном *Хороводу*, преузима водећу улогу, али овог пута не у сврху фолклорног натпјевавања већ више попут

²⁰ Ох, поля вы, поля,
вы зелены поля.

превод: Ох, поља, поља,
Зелена сте поља.

А на тех на полях урожаяю нема.

А на тим пољима жетве нема.

²¹ Дјелује да је том логиком цитат и одабран, јер је његова главна одлика поменуто прожимање паралелних тоналитета („перемениј лад“)

реминисценције, подсјећања на тематски материјал са почетка става и формалног заокружења. У овом, посљедњем одсјеку (т. 33–37) клавир звучи у високом регистру, доносећи скраћену тему цитиране народне мелодије, постепено губећи ритмички пулс и завршивши потпуно недоречено, као што углавном бивају завршеци музичких кутија на навијање.

Примјер 5

В. Дутина: *Разгледнице из Русије*, III став, Ах, поља, моја поља, завршетак (т. 34–37)



На овај начин се, према ријечима композиторке, „измјештање мелодије у високи регистар клавира, са арпежирањем појединих сазвучја и недоречени завршетак мелодије прије њеног стварног краја, добија карактеристичан звук музичке кутије на навијање којим нас музика, попут времеплова, измјешта у простор дјетињства, сјећања и носталгије“ (Церовић, 2024б).

По Дутининој добро утврђеној пракси солистичких клавирских увода, због чије музичке естетике и раскоши се не може очувати непристрасност у аналитичком проматрању и приказивању њених клавирских дионица, трећи комад циклуса *Ах поља, моја поља* отвара лагана, интимна, контемплативна мелодика са мајсторски прилагођеним занатским, регистарским, хармонским и тембровским рјешењима, што представља посебан извођачки изазов. У уводу од 7 тактова, који структурално представља реченицу са спољашњим проширењем (4+2+1), Дутина својим аутентичним композиторским изразом, смјештеном у тембр замагљеног а-мол тоналитета, припрема подлогу или тло за већ предочени цитат руске народне пјесме коју у цјелости износи кларинет (т. 7-15). У оквиру клавирске подлоге, у току цитата у кларинету, истиче се углавном квартно и секундно, шеснаестинско „обилажење“ око висине а₂, што звучно доприноси и употпуњује мирну кларинетску мелодику. У понављању (т. 16–24) цитат у кларинету Дутина нуди за октаву више, а клавирску дионицу, минимално варирану, спушта за октаву ниже, и само тим композиторским маневром постиже и провоцира одређени звучни а посредно и извођачки набој, у оквиру којег

се дионице клавира и кларинета јасније чују као засебне и различите у заједничкој музичкој слици, како би их у каденци (т. 22, 23, 24) вратила у почетне регистре и „помирила“. Средњи дио **б** ове тродјелне пјесме (т. 25–34) представљен је нешто гушћим, фрагментарним, шеснаестинским покетом у кларинету, који је неријетко представљен или као пунктиран, или у триолама, поред класичног шеснаестинског хода. Овакав мелодијски приступ кларинету употпуњен је нешто мирнијим, синкопираним кретањем клавирске дионице. Дио **б** доноси нову хармонску слику, нови соноритет, али, иако је понуђен у нешто гушћој фактури у кларинету, то никако не нарушава ипак мирно и тихо динамичко нијансирање које прати мелодијски рељеф обје дионице. О композиторској мајсторији у овом комаду посебно свједочи његов посљедњи дио, **кодета** (т. 33–37, примјер 5). Наиме, након смираја дијела **б**, могло би се помислити да би још једно понављање цитата, можда, било превише за ипак просту форму којом је представљен комад. Међутим, Дутина у самом финалу одлучује да материјал цитата понуди у потпуно новој звучној инсталацији, у соло клавиру, зналачки бирајући све доступне техничке алате – регистар, артикулацију и пратњу, како би зазвучао као својеврсни *Руски вергл*, или музичка кутија која није довољно „навијена“ да издржи репродуковање мелодије до краја. Баш такав умјетнички доживљај је Дутина изрежирала (и добила), сасвим сигурно знајући, и у крајњем продукту рачунајући на попуштање штима жица на клавиру, које је стандард у готово свим концертним салама, како би живо пренијела атмосферу и тембр звука музичке кутије, а то све уз помоћ аутентичних маневара, у овом случају, једноставних попут „зујања“ треће октаве у клавиру, успорења и утишавања, и мајсторских арпеђа у акордским и двозвучним структурама.

Четврти став *Транссибирски воз* називом асоцира на Трансибирску жељезницу, једну од многобројних знаменитости Русије. С обзиром на њену дужину, која се протеже на преко 9200 км и осам временских зона, гдје је потребно чак седам дана да се пређе у цјелости, што је чини трећом најдужом жељезницом на свијету, није необично што се у комаду *Транссибирски воз* наилази на смјењивање различитих лествичних образаца, до пентатонике као, можда, асоцијације на чвориште на којем воз одваја и иде за Монголију, а можда и на близину Кине. Након увода у којем кларинет свира соло износиће једноставне, мирне, на смјену мелизматичне и троме синкопиране мелодијске линије, а клавир га употпуњује хармонски, слиједи убрзање ка једном полиметричном вртлогу гдје се подједнако третирају и ритмичка и мелодијска окосница, мелодијске линије се провлаче полифоно, канонски, у клавиру и кларинету. За разлику од претходна три става у којима се формална организација кретала у домену тродјелне форме, у посљедњем ставу се уочава (што је и разумљиво с обзиром на назив) еволуциони принцип изградње. Формални ток (баш попут воза) се креће праволинијски, од полазне до крајње станице, а увод је припрема и захуктавање покрета. На том путу воз вијуга што резултира таласастим мелодијским

кретањем, смјеном тоналитета попут смјене крајолика (дорски, фригијски, еолски, цигански мол, оријентални дур, миксолидијски, пентатоника). Мелодика је развојног типа, фрагментарне структуре, одвија се у међусобној комуникацији и надопуњавању, а често организована у двогласној имитацији између дионица кларинета и клавира на непопустљивој остинатној пратњи. Захуктавање воза, осим сложеног ритмичког остината кога периодично краси полиметрија, динамичне и изражајне мелодике, дочарава и подизање/помјерање тоналног центра (тонални центри: *де* (т. 1–77), *е* (т. 78–97), *еф* (т. 98–105) и *зе* (т. 106–139)) док не стигне до мелодике која произилази из пентатонске лествице која сугерише простор Далеког истока. (т. 106 па до краја).

Овај комад већ у наслову нуди кључ за одгонетање његове програмске идеје. Такође, ово није једини пут када композиторка Дутина асоцијативно, музички и програмски указује на воз. Такав примјер се налази у циклусу пјесама за глас и клавир *Лирске оазе II* који је посвећен сопрану Анђели Брајовић, у првој од четири пјесме циклуса – *У влаку*, насталих на стихове Десанке Максимовић, 2021. године. Звучна слика у циклусу соло пјесама је употпуњена литерарним садржајем, у којем се кроз ријеч прати захуктани воз који непомично стоји, пољане и пољски чардаци, њиве, цвјетови крај пруге и бијела рада која из зелене траве сија као звијезда²². Клавирска дионица у предоченом циклусу од почетка држи остинантност басове дионице, написану углавном у мјери 7/8, са иступањима у 9/8 и 6/8, на различите начине груписаних, али са намјером да се одржи константност у осминском покрету, која призива звучну константност кретања воза. Таква константност и одређени импулс се претпостављају у извођењу ове пјесме.²³ У поређењу са пјесмом *У влаку*, комад *Транссибирски воз* има увод (т. 1–31) у коме је клавирски музички и интерпретативни ход тром, синкопиран, амбијенталан, са „дезираном“²⁴ хармонском структуром, а којом, управо на предочени начин, прати спору али флуидну модалну мелодику у кларинету. Од т. 23, фактура се згушњава, покреће и убрзава, како би се од т. 32 успоставио темпо и одакле започиње један формално слободни вртлог, који карактерише полиметрична, супротстављена и такође остинатна ритмичка основа која представља карактерно и интерпретативно тежиште комада (примјер 5). Како се Транссибирска железница простире на више континената и временских зона, тако и овај комад, на крилима остинатне, флуидне и комплексне ритмике, нуди богату и разноврсну мелодику. Она се у соноритету креће од словенске

²² Слободна парафраза аутора рада.

²³ https://youtu.be/20Cbplqiyg?si=F7RDO1-S2_PeyQYS – 22.55 мин. Манифестација Дани Војина Комадине 2021, Концерт професора и премијерно извођење Брајовић/Дамљановић.

²⁴ Цез призвук ствара присуство синкопираних покрета и акордских вишезвука. (т. 7, 9, 11)

пасторалне (од т. 32 нпр.), до оријенталне амбијенталне (од т. 100 или т. 112). Обликована углавном у реченичне и фрагментарне структуре, ова мелодика се најчешће изражава кроз дијалог дионица кларинета и клавира, који се неријетко јављају канонски, или фугирано спроведени, свакако мелодијски зависни. Овакав приступ извођењу подразумева беспрекорну комуникацију међу извођачима како би се истакле све карактеристике композиторског језика. Једна од аутентичности и звучних карактеристика овог комада је подражавање звука сирене воза, највише приказано у заједничком „крику“ клавира и кларинета у т. 67 и 76, у којима Дутина, захваљујући поларитету прекомјерне кварте у зналачки одабраним регистрима налази прави тембр. Још једна заједничка карактеристика pjesме *У влаку* и комада *Транссибирски воз* је у завршницама дјела. Наиме, оба воза одлазе и асоцијативно и звучно, а то у материјалном смислу дионица значи умирење фактуре, дужа, синкопирана нотна трајања, и коначно нестајање звука материјално спроведено кроз лигатуру. Дакле, у овој компаративној анализи Дутиних дјела са заједничким програмским именитељем – возом, уочавају се сличне композиторске технике и приступи које она материјализује на различите начине, стварајући тако сасвим засебне музичке угођаје. Интерпретативне сличности у анализи клавирских дионица ових двају дјела су минималне, клавирска фактура је значајно гушћа и комплекснија у *Транссибирском возу*, али и у овом комаду, неопходно је задржати лежерност у извођењу, поготово басове, метричне остонантне линије, и на њу даље слагати комплексну дијалогизирајућу мелодику.

Примјер 6: *Транссибирски воз* т. 25–35

The musical score for measures 25-35 of 'Trans-Siberian Express' is presented for Clarinet (Cl.) and Piano (Pno.). Measure 25 is marked 'accel.' and shows a series of chords in the piano part and rests in the clarinet part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords. The clarinet part is mostly rests, with some notes appearing in later measures.

Умјесто закључка

Истинска је привилегија бити свједоком живота и дјела умјетнице каква је Валентина Дутина. Осим што њена умјетност образује и подстиче на стална испитивања и студирања, она и обавезује да се, захваљујући техничким опцијама XXI вијека, похрани и дигитализује сваки доступни податак који ће бити макар какав корак ближе што непосреднијем разумијевању и тумачењу њених дјела. У том смислу, драгоцен је и ова композиторско-аналитичко-извођачка женска симбиоза. Она корелира како на људској – личној, али и професионално утемељеној основи – на начин да се сваком записаном тону нађе упориште, да се сваком понуђеном дјелу открије форма и музички језик, те да се сваки знак протумачи што ближе оригиналној идеји и замисли. Она битише са циљем да, у конкретном случају, овим радом остави „провјерене“ информације са извора будућим генерацијама на истраживања, тумачења и извођења.

Литература:

- Andrić, Ivo. (1965). *Staze, lica, predeli*, Mladost, izdavačko knjižarsko poduzeće Zagreb, Svjetlost izdavačko knjižarsko preduzeće Sarajevo, Prosveta izdavačko preduzeće Beograd, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Дамљановић, Весна, Церовић, Ивана. (2023). Пројекат Жене у музици и значај стваралаштва босанскохерцеговачке композиторке Валентине Дутине из угла ријетког женског композиторског стваралаштва у БиХ, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 4*, Универзитет у Источно Сарајеву, Музичка академија. 101-116.
- Дутина, Валентина. (2023). О Босанској свити Валентине Дутине, *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 4*, Универзитет у Источно Сарајеву, Музичка академија, Источно Сарајево. 157-167.
- Дутина, Валентина. (2023). *Камерна музика I*, Источно Сарајево, Асоцијација за промоцију музике Арпеђо.

- Дутина, Валентина. (2021). *Вокални циклус Лирске оазе II* – циклус пјесама за глас и клавир (посвећено сопранистици Анђели Брајовић).
- Дутина, Валентина. (2023). *Вокални циклус Лирске оазе II* – циклус пјесама за глас, флауту и клавир.
- Дутина, Валентина. (2023). *Двије пјесме на Рилкеове стихове* за глас флауту и клавир (посвећено трију Анима).
- Жиров М.С, Жирова О.Я. (2011) Фольклорные традиции Валуйского района, Белгородский государственный институт культуры и искусств, Белгород.
- Тимофејев, Алексеј. (2010). *Руси и Други светски рат у Југославији*, Институт за новију историју Србије, Библиотека Студије и монографије, књига бр. 66, Београд.
- Павловић, Миодраг, (прир.). (1982). *Песништво европског романтизма*, Нолит, Просвета, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
<https://balasevic.in.rs/fjodor-tjutcev-ne-moze-rusija-umom-da-se-shvati/>

Интервјуи:

- Церовић, Ивана. (2024а). *Разговор са композиторком Валентином Дутином*,. (Лична кореспонденција, 12. новембар 2024), Архив Ивана Церовић.
- Церовић, Ивана. (2024б). *Разговор са композиторком Валентином Дутином*, (Лична кореспонденција, 19. новембар 2024), Архив Ивана Церовић.

SUMMARY

POSTCARDS FROM RUSSIA BY VALENTINA DUTINA – TO MEET THE PREMIERE OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

MA Ivana Cerović

DMA Vesna Damjanović

The composition *Postcards from Russia* for clarinet in B and piano (2023) by Valentina Dutina had its Bosnian-Herzegovinian premiere as part of the Vojin Komadina Days 2024 in East Sarajevo, which is why it seemed appropriate to present this new work and bring it closer to the professional public within the framework of the scientific conference Contemporary and Traditional in Musical Creation 6. The work examines the composition from a historical, analytical and interpretative perspective, and the aim of the work, in addition to the affirmation and promotion of new music, is to preserve data, digitize and store information "from the source" about Valentina Dutina's opus. In order to understand the programmatic context of the work, the broader historical context of the indirect influence of Russian culture and art on the composer Dutina was examined, which partly influenced the creation of this work but also had a certain influence on the formation of her musical language.

Key words: Valentina Dutina, *Postcards from Russia*, programmability.

ДИЈАЛОГ СА ПРОШЛОШЋУ: БАРОКНО НАСЛИЈЕЋЕ У СТВАРАЛАШТВУ СТРАВИНСКОГ, БАРТОКА И ХИНДЕМИТА

мр Биљана Штака

УДК: 781.4

Универзитет у Источном Сарајеву

Музичка академија

Катедра за теоријску наставу

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

Кратко или претходно саопштење

Сажетак: Коришћење барокних техника у музици XX вијека представља значајан аспект неокласичарских и модернистичких струјања у музичком стваралаштву тог периода. Ове технике, првобитно обликоване у бароку (око 1600–1750), доживјеле су реинтерпретацију у дјелима композитора попут *Игора Стравинског* (рус. Ђорђ Фёдорович Стравинский, 1882–1971), *Беле Бартока* (Béla Viktor János Bartók, 1881–1945) и *Паула Хиндемита* (Paul Hindemith, 1895–1963). Ови композитори су, користећи формалне, хармонске и текстуалне принципе барока, успјели да створе мост између традиције и савременог музичког израза. Кључне барокне технике (засноване на имитацији, фугираном развоју, полифоном и контрапунктском ткању...), које су нашле своју примјену у музици XX вијека, у раду ћемо сагледати на примјерима дјела: *Концерт за камерни оркестар у Ес дуру – Дамбертон-оукс концерт* (Dumbarton Oaks Concerto, 1938) И. Стравинског, *Дивертименто* (Divertimento for String Orchestra, Sz.113 BB.118, 1939) Б. Бартока и *Лудус Тоналис* (Ludus Tonalis, 1942) П. Хиндемита, те указати на чињеницу колико је њихова примјена била кључна за формирање нових израза и стилова.

Кључне ријечи: барокне технике, XX вијек, неокласицизам, Стравински, Барток, Хиндемит.

Утицај барока на композиторе XX вијека

Процјену утицаја барока на компоновање у XX вијеку можемо започети истраживањем значења израза „барокно“. Такво истраживање нас води кроз сложену и промјењиву историју овог појма, који је у различитим временима и контекстима носио различита значења. Као кључне аспекте можемо издвојити *етимологију* и *историјско поријекло*:

Етимолошки, ријеч „барокно“ потиче од португалског израза *barroco*, који се користио за означавање неправилних или несавршених бисера. Истина је да је у прошлости ова ријеч имала пежоративно значење, без обзира на то да ли се односила на неправилне облике бисера или на бизарне елементе преувеличане архитектуре, симболизујући нешто необично, пренаглашено, нескладно или гротескно. Ова негативна конотација задржала се током XVIII и XIX вијека, када је барокни стил често посматран као „претјеран“ у односу на класичну „чистоту“ ренесансе.

И филозофија и естетика имале су свој „поглед“ на значење барока. С почетка XX вијека, многи научници су дали свој допринос, како

теоријском тако и практичном разумијевању барокне музике. Нпр. Еугенио д'Орс (Eugenio d'Ors, 1881–1954), шпански филозоф и есејиста, дубоко је истраживао барок као умјетнички и културни феномен. У свом дјелу *Du Baroque* (1935)¹, д'Орс је дефинисао барок као умјетност покрета, умјетност у којој се динамизам појављује као њена стална карактеристика, истичући да барок произлази из виталности и инстинкта, за разлику од класицизма који потиче из интелекта. Ови увиди наглашавају д'Орсову перцепцију барока као израза динамичне енергије и инстинктивне креативности. И Сузан Клерк (*Suzanne Clercx-Lejeune*, 1910–1985), истакнути белгијски музиколог, детаљно је истраживала барокну музику и њене естетске карактеристике. У свом дјелу *Le Baroque et la Musique*² (1948), она такође описује барок као умјетност покрета; умјетност у којој се динамизам појављује као њена стална карактеристика. И ова дефиниција наглашава кључну улогу динамике и покрета у барокној умјетности, што је била и централна тема њених истраживања. Споменимо и Манфреда Букофцера (*Manfred Bukofzer*, 1910–1955), њемачко-америчког музиколога који је био пионир у истицању естетике и теоријских основа барокне музике. Његово најзначајније дјело *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (1947)³, сматра се једним од најважнијих радова у области историје музике и анализе барокног стила и, као стандард у музиколошкој литератури, често се користи и као уџбеник. Анализирајући како су барокне технике остале релевантне током вијекова, истицао је да је „барокна музика заснована на идеји контраста и драме, што је универзална естетска вриједност коју композитори XX вијека могу трансформисати за своје потребе“ (*Bukofzer*, 1947: 356).

У модерној естетици, барок се више не доживљава као „претјеран“ или „неправилни“ стил, већ као период иновација и изражајности. Рехабилитација барокног стила у умјетности и музици почела је крајем XIX и почетком XX вијека, захваљујући истраживањима умјетничких и музичких историчара. Барок се од тада посматра као један од најбогатијих периода у историји умјетности, цијењен због своје сложености, иновативности и емоционалне снаге. Данас се појам „барокно“ често користи метафорички за описивање било чега што је прекомјерно сложено, богато детаљима или емоционално интензивно. У савременој умјетности и дизајну, термин може означавати и стил који је бујан, декоративан или чак експериментално сложен.

Утицај барока на музику XX вијека може се пратити кроз различите аспекте. Рецимо, барокно третирање дисонанци и хармоније је било

¹ French Edition by Eugenio d' Ors: *Du Baroque*, Agathe Rouart-Valéry (Translator), GALLIMARD, 1983.

² Clercx, Suzanne (1948). *Le Baroque et La Musique: Essai d'Esthetique Musicale*, Bruxelles,. Editions de la Librarie Encyclopedique.

³ Bukhofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, New York. W. W. Norton & Company.

револуционарно, омогућивши бржи хармонски ритам и развој афективног стила речитатива. Такође, поларизација између баса и сопрана у бароку поставила је темеље за многе касније технике компоновања. Надаље, у касном бароку, инструменталне форме попут соната и концерата, посебно концерто гросо (*concerto grosso*), имале су велики утицај на савремену музику XX вијека. На крају, барокна музика није била само полифона, већ је имала и богату структуру засновану на контрасту, што је омогућило даљи развој инструменталних стилова. Ови елементи остали су кључни у компоновању кроз читав XX вијек, пружајући инспирацију многим савременим композиторима.

Полифонија и контрапункт

Прије него пређемо на сагледавање барокних техника у музици XX вијека, кратко ћемо се задржати на значењу самих појмова *полифоније* и *контрапункта*. Ради се о два различита, али и међусобно повезана аспекта музике, оба на бази вишегласја.

Полифонија је *текстурални аспект музике*⁴ и односи се на присуство два или више независних гласова или мелодијских линија које се симултано одвијају ("текстура у музици" описује начин на који су музичке линије или гласови испреплетени у одређеном дјелу). Притом, сви гласови (или линије) су релативно равноправни; сваки глас има сопствену мелодијску самосталност, а заједно чине богату, сложену текстуру⁵. У практичном смислу, ради се о организацији и међусобном односу гласова унутар композиције гдје гласови истовремено учествују са сопственим мелодијским линијама, али су и хармонски повезани.

Контрапункт је *технички аспект* који се односи на правила и принципе којима се воде интеракције између независних гласова унутар полифоне текстуре. С обзиром на то да се више мелодијских линија одвија истовремено, контрапункт подразумева теоријске смјернице како те линије могу да се комбинују и крећу једна према другој, поштујући хармонске и ритмичке односе. Контрапункт је често повезан с правилима из барокне музике, гдје постоји контрола над дисонанцама, консонанцама, интервалима и ритмовима између гласова. Контрапункт је, дакле, основа за полифонију у бароку, при чему су гласови вођени правилима хармонског и ритмичког усклађивања, а контрапунктске технике кориштене за организацију дисонанци и консонанци.

Укратко, полифонија се односи на текстуру са више гласова, док је контрапункт умјетност и скуп техника комбиновања тих гласова према

⁴ У музичком контексту, израз "текстурални аспект" може се описати као "структура гласова" или "гласовна структура". Ова терминологија наглашава начин на који су гласови или музичке линије организовани и како се међусобно односе у композицији.

⁵ Лат. *textura* = ткање

одређеним правилима како би се постигла складна и кохерентна полифона фактура.

Полифонија, као препознатљива фактура барокног наслијеђа, нашла је своју примјену у музици XX вијека, посебно у оквирима неокласицизма, постајући један од његових карактеристичних израза. Као великог мајстора у коришћењу контрапункта у својим неокласичним дјелима издвојићемо **Игора Стравинског**. Иако је његов приступ овој техници био неконвенционалан и далеко од традиционалних правила која су карактерисала композиторе барока и класицизма, његова контрапунктска техника одражавала је његов иновативни дух, жељу за експериментисањем и наглашавање ритма и хармоније. Његова мисао „Музика прошлости није само наслијеђе, већ и полазиште за креирање новог“, потиче из његових изјава у аутобиографији *Chroniques de ma vie* (1935), гдје разматра своју неокласичну фазу. У том периоду, често је истраживао форме прошлости као инспирацију за своја дјела.

Издвојићемо неке кључне карактеристике његовог контрапунктског стила:

1. Неокласицизни приступ контрапункту

У свом неокласичном периоду, Стравински се ослања на форме и технике из прошлих епоха, посебно из барока, али их трансформише кроз сопствени, модерни стил. На примјер, у *Дамбертон-оукс* концерту (*Dumbarton Oaks Concert*, *Концерт за камерни оркестар у Ес дуру* за 16 дувачких инструмената из 1938. године), очигледна је инспирација Баховим контрапунктом, али је приступ слободнији и мање строго структурисан. Композитор контрапункт користи као облик израза, али без жеље да се придржава барокних правила, често комбинујући елементе контрапункта са дисонантним хармонијама и необичним ритмичким обрасцима.

2. Полиритмички и полихармонски контрапункт

Стравински је био познат по својој употреби сложених ритмова и метара. У контрапункту, то резултира сложеним полиритмичким текстурама гдје различити гласови имају различите ритмичке структуре. Ова техника је видљива и у *Дамбертон-оукс* концерту, гдје се контрапункт остварује кроз полиритмију и динамичне, непрекидне промјене метра. Слојеви ритмова стварају ефекат густог звучног ткива, иако сваки глас задржава сопствену ритмичку независност.

3. Хармонски дисонантан контрапункт

Стравински често користи контрапункт уз дисонантне хармоније, што резултира јединственом звучном текстуром која је далеко од

традиционалног хармонског склада и љепоте. Контрапункт код Стравинског је често "оштрији" и дисонантнији, с нагласком на необичне интервале и хармонске односе између гласова. Ово је посебно изражено у његовим каснијим дјелима као што су кантата *Симфонија псалама* (*Symphonie de psaumes*) за хор и оркестар (1930) и *Кантикум Сакрум* (*Canticum Sacrum* K086) из 1955. године.

4. Употреба имитације и варијација тема

Иако Стравински користи имитацију у контрапунктским дијеловима, ријетко се придржава класичних правила имитативног контрапункта као што су канон или строга fuga. Умјесто тога, он користи мотиве који се слободно варирају и преплићу. Његов контрапункт се често заснива на кратким, јасним тематским фрагментима који се понављају, варирају и комбинују на сложен начин стварајући слојевиту звучну фактуру, али без строгих правила која су карактеристична за барокне фуге (примјер 3).

5. Функционалност контрапункта кроз оркестрацију

Односи се на примјену контрапункта на начин који истиче специфичне карактеристике инструмената. Контрапункт код Стравинског се често манифестује кроз пажљиво планирану оркестрацију, гдје сваки глас има сопствену инструменталну боју, што доприноси јасноћи и богатству звука. Често комбинује контрапункт са оркестарским бојама тако да сваки глас има јасну улогу и идентитет. Ова техника оркестрације ствара богат звучни слој гдје се контрапунктске линије преплићу, али остају препознатљиве и јасне.

6. Битоналност и политоналност у контрапункту

Стравински, у свом неокласичном изразу, често комбинује контрапункт са битоналним и политоналним поступцима. У таквим структурама поједини гласови могу бити засновани на различитим тоналитетима, али су истовремено повезани контрапунктском логиком. На тај начин долази до спајања традиционалне полифоне дисциплине са модерним хармонским језиком. Овакво преклапање тоналних планова појачава утисак дисонантности и нелинеарности музичког тока, док сама политоналност ствара додатни слој напетости и динамике, наглашавајући вишеслојност и транспарентност његове звучне фактуре.

7. Контрапункт као ритмички покретач

Код Стравинског је ритам често централни елемент композиције, а контрапункт се користи као средство ритмичког истраживања. Гласови су ритмички независни, а различити ритмички обрасци стварају сложене

контрапунктске структуре. Овај приступ је јасно изражен у многим његовим дјелима гдје се контрапункт често фокусира на ритмичке обрасце и метарску разноликост.

Из свега наведеног можемо закључити да је Стравински користио контрапункт не као средство за опонашање прошлих стилова, већ као алат за изражавање ритмичке сложености, хармонске напетости и динамичног музичког израза. Његов јединствени приступ контрапункту створио је препознатљив звук који је оставио велики утицај на савремену музику.

Нема сумње да је од цјелокупне барокне музике управо концерто гросо имао највећи утицај на музику XX вијека. Корели (Arcangelo Corelli, 1653–1713) и његови сљедбеници пренијели су одговарајуће типове традиционалне сонате у *concerto da chiesa* и *concerto da camera*, што се најјасније уочава у *Дамбертон-оукс концерту*⁶ Игора Стравинског и *Дивертименту* Беле Бартока.

Роман Влад⁷, у својој књизи *Стравински* (Stravinsky, 1960)⁸, анализирајући Стравинског и његова дјела, скренуо је пажњу на нешто што је већ било прилично очигледно: снажан *баховски* призив првог става *Дамбертон-оукс концерта*, чија структура и контуре имају много заједничког са одговарајућим дијеловима из серије Бахових *Бранденбуршких концерата*, укључујући и утицаје које је Бах имао на Стравинског приликом компоновања тог дјела⁹. Иако инспирисан

⁶ *Дамбертон-оукс концерт* (*Концерто ин Ес*) је једно од кључних дјела из неокласичног периода Стравинског. Компоновано је за тридесетогодишњицу брака Роберта и Милдред Блис (Robert Woods Bliss, Mildred Barnes Bliss), а име је добило по њиховој резиденцији у Вашингтону, „Dumbarton Oaks“. Композиција је инспирисана барокним *Бранденбуршким концертима* Ј. С. Баха, али са јасним елементима модерног музичког језика који је карактеристичан за Стравинског. Очигледне референце на Бахове композиције, на самом почетку дјела, биле су захтијеване од стране поручилаца, брачног пара Блис, међутим, Стравински се у даљем току рада на партитури постепено удаљавао од барокних модела и до финала је ова композиција постала слојевита и мозаична, па је у том смислу најављивала стил његових позних дјела насталих у Америци. Дјело је написано за мали камерни ансамбл: флаута, кларинет, фагот, 2 хорне, 3 виолине, 3 виоле, 2 виолончела, 2 контрабаса и чембало (коришћено у духу барокне праксе као *basso continuo*) и састоји се од три става (1. *Tempo giusto*, 2. *Allegretto* и 3. *Con moto*) који се изводе без паузе.

⁷ Роман Влад (Roman Vlad, 1919–2013) био је италијански композитор, пијаниста и музиколог румунског поријекла.

⁸ Vlad, Roman. (1960). *Stravinsky*. Oxford University Press. London & New York.

⁹ И нека дјела Стравинског, настала прије *Дамбертон-оукс концерта*, показују, на различите начине, његову окренутост ка бароку. Нпр. *Концерт за виолину и оркестар ин Де* (*Violin Concerto in D*, 1931) такође је близак барокним идејама. Наслови четири става пружају кључ за разумијевање (1. *Toccata*, 2. *Aria I*, 3. *Aria II*, 4. *Capriccio*. Овдје није

Брандербушким концертима, Стравински уноси и свој препознатљив стил, који укључује: јасну и „економичну“ оркестрацију (оркестарски дијалози између група инструмената су динамични и разиграни), сложен контрапункт (са модерним хармонским језиком) и ритмичку сложеност и разноликост (ритмичке промјене и неочекивани акценти уносе се као модерни елементи).

Први став *Дамбертон-оукс концерта* (*Tempo giusto*) је живог, разиграног карактера, сложене текстуре са много контрапунктских елемената, а прва тема јасне барокне инспирације. Поређењем првих ставова *Дамбертон-оукс концерта* и његовог барокног претходника, уочићемо да су присутни исти покретни ритмови, исте линије које произилазе из акорда и љествице, понављајући педални тон, иста дијатоника. Односи између модалних сегмената остају претежно статични и функционишу као колористички проширени тонални план. Одступања од основног тоналитета Ес дура, која се јављају већ на почетку дјела, имају пролазни карактер и не нарушавају стабилност централног тоналитета. Умјесто праве модулације, овдје је ријеч о локалним помјерањима (тзв. „локалним модалним излетима“) која се убрзо враћају на полазишни тонални центар.

Примјер бр. 1

И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт* (почетак I става)



У дјелу нема јасних граница између *concertina* и *ripiena*, иако дувачки и гудачки инструменти ријетко размјењују тематски материјал. Чак и када сви учествују, мотиви су обрађени углавном антифоно. Само у једном дужем дијелу става дешава се да гудачи готово искључиво прате, док су фаготу и хорнама повјерени тематски задаци.

ријеч о једноставном преузимању старих наслова, без обзира на њихове историјске импликације; три од четири става прожета су духом касног барока.

Примјер бр. 2И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт*, I став (Т. 39–42)

Фугато-одсјек, испуњен честим метричким промјенама, надопуњује дио у којем наступају искључиво гудачи. У њему се развија богата полифона текстура у стилу Баха, али осавремењена модерном хармонском логиком и ритмичким разноликостима. Употреба имитација и самосталних мелодијских линија даје овом сегменту истовремено сложену, али прегледну звучну структуру.

Примјер 3

И. Стравински: *Дамбертон-оукс концерт* I став (Т. 77–106)

Без понављања, почетни мотиви у модификованом облику обликују и коду (Т.139–179). Структура става је, дакле, потпуно адитивна¹⁰, при чему поновна употреба тематских мотива обезбјеђује континуитет. То је у складу са Баховом традицијом, иако он обично није користио толико

¹⁰ Органски се развија додавањем или наслојавањем елемената на начин да сваки додатни слој доприноси укупном звуку или структури композиције (кроз понављање и слојевитост).

различитих тематских идеја у једном једином ставу, као што је то учинио Стравински овдје.

Бела Барток, један од најзначајнијих композитора XX вијека, у свом стваралаштву је често комбиновао различите стилове и технике, укључујући елементе барокне музике. Барок је оставио дубок траг на његовом стваралаштву, нарочито у контексту употребе полифоније, контраста и формалних структура попут концерто гросо форме.

*Дивертименто за гудачки оркестар*¹¹ (*Divertimento*, Sz.113, BB 118, 1939) Беле Бартока, који је настао годину дана након *Дамбертон-оукс концерта*, такође црпи инспирацију из концерто гросо форме (ниједно од ових дјела не представља први излет композитора у форме и стилове барока, али најјасније показује њихов интерес за овај период.)

За разлику од *Дамбертон-оукс концерта*, Бартоков *Дивертименто* дијели извођаче на *concertino* (у овом случају гудачки квартет) и *ripieno* (гудачки оркестар), чиме се *Дивертименто* више приближава традицији XVIII вијека¹². С друге стране, форма првог става је јасна и сонатна, што показује утицај и класичног периода. Уочљиви контрасти између солистичких група и цијелог оркестра (елементи концерта гросо), уз обиље неокласичних елемената и присутне фугиране елементе и имитације, текстуру дјела чине веома комплексном.

Бартокова способност да повеже најједноставнију фактуру са прилично сложеном, без стварања утиска хетерогености, добро је позната. Прва тематска група, на почетку I става *Дивертимента*, као и код Стравинског, има одређену енергичност која открива наклоност бароку. Бартокова тема је синкопирана, а метар, за њега необичан, деветосмински или шестосмински. Са синкопама, кратке ноте долазе на наглашене добе, а дуге на ненаглашене, дајући дјелу мађарски призвук, иако метри нису мађарски. Развијање линије варирањем ритмичко-

¹¹Бартоков *Дивертименто за гудачки оркестар* јасан је примјер његовог ослањања на барокне форме и стилове, са модернистичким приступом. Ово дјело обилује барокним утицајима, посебно у својој инспирацији концерто гросо формом. Састоји се од три става: 1. *Allegro non troppo* је написан у сонатној форми и карактерише га живахни ритам са елементима мађарске народне музике. 2. *Molto adagio* је спор и меланхоличан, са израженим контрастима и дубоким емоционалним набојем. 3. *Allegro assai* финални став је брз и енергичан, са елементима народних плесова и сложеним ритмичким структурама.

¹²Антифоно третирање (које је дјелимично постало нужно због разлика у извођачким могућностима појединих барокних инструмената) било је карактеристично управо за барок. Композитор је могао, због звучног контраста, дијелити извођаче у веће или мање групе – *concertino* и *ripieno*; с друге стране, до те подјеле могло је доћи и због неједнаких изражајних могућности инструмената. С тим у вези је и тзв. „терасаста динамика“: док нпр. гудачи истражују удаљеније тоналитете, дувачи паузирају, јер не могу свирати те тонове; па повратак у основни тоналитет, са спајањем свих инструмената, истиче се кроз *tutti* у *ff*.

мелодијских мотива композитор постиже средствима која су очигледно барокна.

Примјер 4

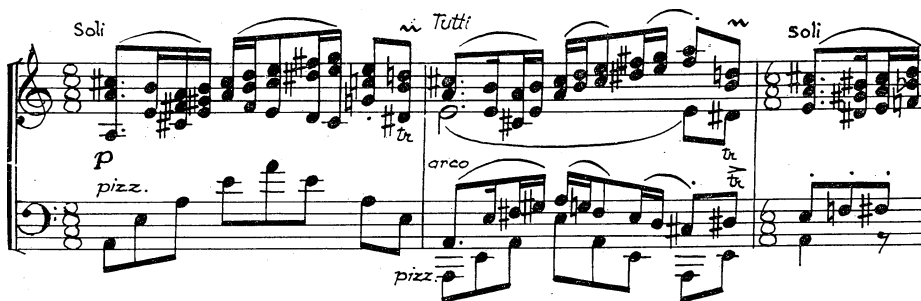
Б. Барток: *Дивертименто* (почетак I става)



Први дио става (*Allegro non troppo*) изводе готово искључиво сви заједно (*tutti*), док у другом дијелу (*Un poco più tranquillo*), такт по такт, соло инструменти се непрестано, са новим тематским материјалом, антифоно смјењују са *tutti* оркестром.

Примјер 5

Б. Барток: *Дивертименто*, I став (Т. 25–27)



За разлику од Стравинског, Барток у овом ставу користи поступке који су углавном карактеристични за развојни дио сонатног облика. Иако нема јасно одвојене репризе, мотиви из прве и друге тематске групе често се појављују према крају става, чиме оправдавају уврштавање става у сонатну форму. У питању је, дакле, дјело које по свом духу потиче из *концерто гросо-облика* касног барока, али је његова форма зависна и од каснијих узора.

Можемо издвојити барокне елементе који се намећу као кључни у одређивању карактеристика његовог контрапунктског стила у оквиру овог дјела:

1) *Форма концерто гросо* (принципи овог барокног облика везани су за структуру дјела гдје је примјетан дијалог између мање групе гудача (*concertino*) и већег ансамбла (*ripieno*). Ова игра између солистичких и оркестарских секција ствара динамичке контрасте и додаје драматичност дјелу);

2) *Полифонија и контрапункт* (Барток користи сложене текстуре и полифоне структуре, укључујући имитацију и фугато епизоде, које подсјећају на барокне мајсторе попут Баха. Ове технике додају дубину и богату звучну текстуру.);

3) *Ритмика и тематска обрада* (честа примјена мотивске обраде и ритмичких варијација. Његови живописни ритмови често носе народни карактер, али су интегрисани у структуру која подсјећа на барокну ритмичку организованост);

4) *Триставна структура* (*Дивертименто* је састављен од три става, што је уобичајена структура за барокне концерте);

5) *Модернистички приступ* (иако Барток користи барокне елементе, његова обрада је иновативна и модерна. Хармоније су дисонантне, ритмика је неочекивана, а текстуре су густе и често асиметричне. Ово ствара музику која је дубоко укоријењена у традицији, али истовремено одражава Бартоков јединствени израз и модерну естетику).

Можемо закључити да Бартоков *Дивертименто за гудачки оркестар* представља примјер како је велики композитор XX вијека могао оживјети барокне форме и технике у савременом контексту. Кроз комбиновање барокних принципа са својим препознатљивим стилем, Барток ствара дјело које је истовремено традиционално и иновативно, демонстрирајући дубоку повезаност прошлости и садашњости у музичком стваралаштву. Његове идеје, инспирисане есејима о музици, предочене и у серији предавања које је одржао на Харвард Универзитету (Harvard University, SAD) фебруара 1943. године, (*Harvard Lectures*), гдје се посебно осврће на интеграцију фолклорних и класичних елемената у својој музици, најјасније се огледају у његовој мисли: „*Комбиновање старих музичких облика са народним мотивима је као стварање моста између прошлости и садашњости*“ (Барток, *Harvard Lectures*. 1943)¹³.

Своју реинтерпретацију, барокне технике су доживјеле и у дјелима **Паула Хиндемита** који је био познат по својој способности да комбинује елементе барокне музике са модерним композиторским техникама, што се може уочити у многим његовим дјелима.

Хиндемитове најраније партитуре, које су нам доступне, показују композитора са добром контрапунктском техником, вјештог у фуги и осталој имитацијској полифонији, као и у техници варирања. Његов тематски материјал, чак и у младалачким дјелима, показује склоност ка

¹³Lampert, Vera. "Bartók at Harvard University as Witnessed in Unpublished Archival Documents." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 35, no. 1/3, 1993, pp. 113–54. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/902200>. Accessed 5 Jan. 2025.

истрајној ритмичкој покретљивости која подсећа на енергију барокног концерта гроса, али истовремено предсказује ритмичке обрасце карактеристичне за музику двадесетих и тридесетих година XX вијека. Било би наивно рећи да Хиндемит дугује више бароку него другим периодима у историји музике. Он је прави еклектик, који позајмљује оно што му одговара како би постигао своје циљеве, а ипак те „позајмице“ чини толико природним да дјелују као да су његов властити изум. Тако га од 1922. године, на почетку његове каријере, видимо како ствара дјела која су, по својим техникама и приступима, веома различита. До 1925. године, са *Гудачким квинтетом бр. 4, оп. 22*, ти су се елементи стопили у препознатљив „Хиндемитов стил“, који, упркос модификацијама, више није показивао стилске несугласице. Његова барокна инспирација посебно је присутна у начинима на које користи полифонију, контрапункт, формалне структуре и хармонске принципе. У књизи *The Craft of Musical Composition* (1937–1940), гдје Хиндемит детаљно описује своје теоријске основе и приступ компоновању, истакао је да „употреба контрапункта није само техничка пракса, већ филозофија у којој сваки глас има своју улогу и значење.“ (Hindemit, 1984: 59).

Издвојићемо начине како се барокне технике појављују у Хиндемитовим дјелима:

1. Контрапункт и полифонија

Као мајстор контрапункта, обогатио је своја дјела сложеним полифоним текстурама гдје се различити гласови независно развијају, али хармонски кохерентно. Нпр. у дјелу *Лудус Тоналис* (*Ludus Tonalis*, 1942), Хиндемит користи контрапункт са различитим техникама имитације, укључујући инверзију, ретроградност и секвенце, карактеристичне за барокне фуге и каноне. Ово дјело често се посматра као Хиндемитов омаж барокном контрапункту у стилу Баховог *Добро темперованог клавира*.

2. Фуга¹⁴ као композиторска форма

Хиндемит у дјелу *Ludus Tonalis* посебно истиче фугу као кључни

¹⁴ Фуга је имала релативно споредну улогу у постбарокној музици све до XX вијека. Поновно интересовање за фугу може се сматрати знаком повратка интересовања за барок. Како би се и могло очекивати, велики дио фуга XX вијека заснован је на Баховој техници. Овдје се вјероватно ради о природној повезаности, јер Бахове фуге су познате као врхунац те форме, па је природно да су служиле као узор и током XX вијека. Ипак, Хиндемитове фуге нису нужно „баховске“. На примјер, *Лудус Тоналис* истражује различите типове обликовања фуге, али без контратема, без тоналних одговора, и у многим случајевима с нагласком на комбинацији тема, контрапунктским техникама инверзије и аугментације, а у једној фуги и са савршеном ретроградном инверзијом прве половине у другом дијелу.

елемент музичког тока. Фуга се не појављује само као заокружена форма, већ и као „техника“ која омогућава развој тематског материјала кроз разноврсне гласове. Поред потпуних фуга, он користи и фугато дијелове, чиме гради драматичне контрапунктске односе. При томе комбинује барокну дисциплину строгог контрапункта са модерним хармонским интервалима и мелодијским варијацијама, што резултира својеврсним спојем традиције и новог музичког израза.

3. Генералбас (*basso continuo*) и хармонска структура

Иако Хиндемит не користи генералбас у традиционалном смислу, хармонска структура дјела *Ludus Tonalis* показује извјесну сродност са барокним принципом „темељног баса“. Бас линија у овом циклусу често има континуиран и стабилан ток, који усмјерава музичку текстуру и омогућава већу слободу у развоју горњих гласова. Управо овај однос између „носећег“ баса и слободнијих мелодијских линија подсећа на функцију генералбаса у барокној музици, гдје је хармонска подлога служила као основа за богату полифону надградњу. У дјелу *Ludus Tonalis* овај принцип је модернизован – уместо класичног шифрованог баса, Хиндемит гради хармонску основу на систему сопствених интервалних односа. Та хармонска „сидра“ у басу чине оквир за контрапунктски рад у горњим гласовима, чиме се ствара специфичан баланс између барокне традиције и савременог музичког језика. На тај начин, и без дословне примјене генералбаса, Хиндемит у овом дјелу оживљава његову суштинску функцију – улогу темељне носеће линије која омогућава богати полифони развој.

4. Секвенцирање и тематски развој

Коришћење секвенце, као кључног барокног композиторског алата, омогућавало је континуирани развој мотива кроз различите тоналне центре, стварајући осјећај кретања и прогресије. У дјелу *Ludus Tonalis* Хиндемит овај принцип преузима и трансформише, користећи га не само на мелодијском већ и на хармонском плану. Његове секвенце грађене су од проширених и дисонантних интервала, чиме традиционална барокна техника добија модерну интерпретацију. Тако секвенцирање у овом дјелу постаје средство које истовремено одржава континуитет са барокном традицијом и отвара простор за савремени хармонски идиом.

5. Структура и облик базирани на барокним формама

Поред техника, Хиндемит је често оживљавао и барокне формалне моделе пратећи и строге формалне структуре инспирисане барокним

облицима као што су *свита* и *кончерто гросо*¹⁵. Његова камерна дјела често садрже јасне алузије на *кончерто гросо*, са принципом супротстављања солистичког и оркестарског звука. Такође, коришћење вишеставачних облика сличних барокној свити показује његову склоност ка разноврсности карактера и стилова унутар једног дјела. Ставови су ритмички и тематски контрастни, што доприноси богатству укупне форме. На тај начин, у Хиндемитовом опусу, барокна инспирација није ограничена само на техничко-полифоне поступке, већ и на формално-структурне оквире, чиме се заокружује његов „дијалог са прошлошћу“.

6. Орнаментација и мелодијска украшеност

Хиндемит често користи орнаментику и украшавање тема, што је једна од типичних барокних пракси, али у дјелу *Ludus Tonalis* тај поступак добија савремени контекст. Уместо традиционалних мелизматских украса, он примјењује дисонантне интервале, необичне мелодијске скокове и неправилне ритмичке обрасце. Тако орнаменти не служе само као декоративни елементи, већ као активни чиниоци у развоју мотива и у изградњи полифоне текстуре. Овакав приступ чини да се мелодијске линије повремено „освијетле новим колоритом и добију додатну сложеност, што представља још један примјер Хиндемитовог преобликовања барокне технике у модернистичку.

7. Третирање хармоније и модалности

Хиндемит користи хармоније које нису строго везане за традиционални дур-мол систем, али ипак задржавају осјећај „центрирања“ око основног тона, на сличан начин као у барокним праксама прије коначне кристализације тоналитета. Такав приступ омогућава му да гради хармонску напетост и слободу унутар јасно дефинисаних оквира. У својим дјелима он се ослања на интервале које рангира према степену „стабилности“ и хармонске „вриједности“, чиме истражује могућности хармоније изван оквира традиционалног дур-мол система, али унутар властитог логичног и досљедног поретка.

8. Практичан приступ и педагошка улога

Хиндемит је своје контрапунктске вјештине пренио и у педагогију, користећи дјела као што је *Ludus Tonalis*, као водич за проучавање контрапункта и музичке теорије. Овај дидактички приступ такође је дио

¹⁵ Нпр., *Kammermusik*, циклус од седам камерних дјела, садржи барокни принцип супротстављања солистичког и оркестарског звука, сличан форми *кончерто гросо*.

барокне традиције (каква је била Бахова), гдје композиције имају педагошку сврху, служећи као примјери за студенте.

У цјелини гледано, Хиндемитова дјела приказују комбинацију барокних принципа са модерним музичким језиком, где се строга структура и формалност барока комбинују са савременим хармонским иновацијама и слободом у ритмичком изразу. Његов приступ одражава поштовање према прошлим стиливима, али увијек са свјежим интерпретацијама које су у складу са естетиком XX вијека.

Хиндемитово дјело *Лудус Тоналис* из 1942. године представља једно од најзначајнијих остварења контрапунктске технике XX вијека и често се сматра његовим одговором на Бахов *Добро темпировани клави́р*. Ова композиција је збирка од дванаест фуга и интерлудијума повезаних кроз централну тему, а дјело је посвећено истраживању тоналитета, контрапункта и хармоније у Хиндемитовом специфичном тоналном систему. Хиндемитова контрапунктска техника у овом дјелу ослања се на принципе *инверзије*, *аугментације* и *ретроградног кретања*, што су биле омиљене технике барокних композитора, али их је он проширио и модернизовао.

Навешћемо кључне аспекате Хиндемитове контрапунктске технике у овом дјелу:

1. Специфичан систем тоналитета

Хиндемит користи сопствени систем назван "*хармонска тоника*", заснован на хијерархији интервала. За разлику од традиционалне тонике, он разматра интервале према њиховој стабилности и хармонској вриједности, што му омогућава да компонује унутар тоналне структуре без ослањања на традиционални дур-мол систем. *Лудус Тоналис* истражује тоналитет као флексибилну основу, гдје су интервали између тонова и њихов хармонски однос кључни за стварање структуре.

2. Иновативна употреба контрапункта

Хиндемит примјењује ригорозну контрапунктску технику која укључује различите форме имитације, попут инверзије, рачијег или ретроградног кретања. На тај начин контрапункт није само средство развијања музике, већ и креативна игра са мелодијским облицима. Различите фуге истражују специфичне контрапунктске технике укључујући и често коришћење обртања мелодијских линија – *инверзије*, што доприноси варијабилности и богатству контрапунктског садржаја.

3. Тематска кохерентност

Лудус Тоналис почиње и завршава са *Прелудијумом* и *Постлудијумом*, који су скоро идентични, али обрнутог редослиједа. Ово пружа кружну структуру дјелу, која додатно наглашава Хиндемитову посвећеност

контрапунктској симетрији и тематском јединству. Све фуге у оквиру дјела дијеле сличну тематску основу, трансформишући се кроз различите контрапунктске технике. Ова тематска кохерентност пружа осјећај повезаности и унификације цијелог дела.

4. Синтеза традиционалног и модерног приступа

Иако се Хиндемит ослања на технике традиционалног контрапункта, он их савремено интерпретира. Његове фуге, иако често строго формалне, имају тон слободе и модерног израза. Хиндемит истражује могућности контрапункта у тоновима који су изван типичне тоналне хармоније, користећи се сложеним интервалима и дисонанцама који рефлектују његов специфичан хармонски језик.

5. Интерлудијуми и хармонски мостови

Између фуга, Хиндемит уводи *интерлудијуме* који дјелују као хармонски мостови, повезујући различите фуге у континуирану цјелину. Ови интерлудијуми нуде контраст у темпу, ритму и хармонији, омогућавајући промјењљивост текстуре и емотивну разноликост. Ова структура интерлудијума чини *Лудус Тоналис* сличним барокној свити или збирци прелудијума и фуга, али са модерним хармонским обртима.

6. Практичан приступ контрапункту као вјежби и естетском истраживању

Као композитор и педагог, Хиндемит је посматрао *Лудус Тоналис* и као практичан водич за извођаче и студенте. Дјелује као студија из контрапункта, а истовремено омогућава извођачу да кроз извођење истражи тон, ритам, форму и технику. *Лудус Тоналис* се може посматрати као уџбеник контрапункта гдје Хиндемит користи сваку фугу за истраживање одређених контрапунктских аспеката, али са естетским нагласком на стварању нове музичке естетике. У овом дјелу Хиндемит користи контрапункт као алат за истраживање нових тоналних могућности, задржавајући везу са традицијом кроз јасно дефинисане форме, али уводећи сложене хармонске односе. Ово дјело остаје изузетно значајно као примјер модерног приступа контрапункту, спајајући техничко мајсторство са изражајним и естетским иновацијама.

На крају, **резимирајмо**: значење израза „барокно“ еволуирало је кроз вијекове, од почетних негативних конотација „неправилности“ и „пренаглашености“ до признања као синонима за сложеност, богатство и виталност. У умјетности, музици и филозофији, барок је постао знак за покрет, енергију и драматичну експресију, што га чини кључним појмом у разумијевању западне културне традиције. Барок је такође дао

пресудан допринос развоју тоналности, која је омогућила хармонску основу полифоније и поставила темеље за сложеније музичке форме.

Многе карактеристике барокне композиције нашле су своју примјену и у дјелима XX вијека: од ритмичке моторике, преко полифоне текстуре и адитивног принципа формалне конструкције, до идиоматских специфичности појединих инструмената и хармонске поларизације између баса и дисканта. Посебно су значајне технике као што су контрапункт, имитација, секвенца и фугато, али и формални модели попут свите или концерта грота.

Композитори XX вијека, као што су Игор Стравински, Бела Барток и Паул Хиндемит, нису се задовољили пуким копирањем барокне традиције, већ су је преобликовали кроз призму својих модернистичких естетика и иновација. **Стравински** је у својим неокласичним дјелима, посебно у *Дамбертон-оукс концерту*, користио барокне форме као полазиште, али их је спојио са савременим ритмовима, дисонантним хармонијама и необичним метричким структурама. Тематска обрада у овом дјелу инспирисана је Баховим *Бранденбуршким концертима*, али са јасним модерним печатом. **Барток** је у *Дивертименту за гудачки оркестар* на сличан начин комбиновао барокне форме са народним мотивима и својим модерним хармонским језиком. Тако је постигао синтезу архаичног и савременог, у којој полифони поступци и моторички ритмови добијају нову димензију. **Хиндемит** је, као истински еклектик, своју барокну инспирацију најцјеловитије исказао у дјелу *Ludus Tonalis*. У њему је оживио барокне технике као што су фуга, имитација, секвенцирање и орнаментика, али их је преобликовао кроз савремени хармонски и ритмички језик. Посебно је значајна његова концепција „слободне тоналности“, која подсећа на барокну хармонску флексибилност прије коначног учвршћивања функционалне тоналности, али је истовремено заснована на модерним интервалним односима. Уз то, Хиндемит је користио стабилне и континуиране бас линије у функцији модернизованог генералбаса, чиме је обезбиједио хармонску основу за полифони развој. Додатно, моторичност и полифона густина у овом дјелу подсећају на барокни концертни принцип, док орнаментика и необични интервалски скокови обогаћују мелодијске линије у савременом духу.

Кроз ове примјере видимо да барокне технике и облици нису само историјска реликвија, већ трајни извор инспирације и креативног преобликовања у XX вијеку. Њихово присуство у дјелима Стравинског, Бартока и Хиндемита показује да је „дијалог са прошлосту“ био један од кључних механизма изградње модерне музичке мисли.

Комбинација традиционалног и иновативног омогућила је да барокне технике добију нови живот у савременом контексту, чиме је потврђена њихова универзалност и трајна вриједност. Кроз адаптацију и реинтерпретацију, композитори XX вијека успјели су да створе дјела која истовремено поштују наслијеђе прошлости и одражавају дух новог

времена, чиме је барокна музика остала значајан извор инспирације за будуће генерације.

Поновно интересовање за барокне облике може се сматрати знаком интересовања за барок, као и интерес за друге карактеристике барокне полифоније које су током XX вијека све укључене у савремену композициону технику и праксу. Једна опасност ипак је постојала. Ако употреба ових елемената постане сама себи циљ и музика изгуби свој смисао, може доћи до јаза између композитора и слушаца, што је својевремено и забиљежено у савременом музичком животу. Барокни композитор писао је подразумијевано у савременом и разумљивом идиому свог времена. Писао је за тадашњи тренутак, а публика је имала довољно техничког знања да би могла пратити музичке иновације свог времена. Током XX вијека, из било ког разлога, „прогресивни“ композитор више није имао тако близак контакт са својом публиком, као што је то био случај у барокном периоду. Ипак, савремена музика XX вијека је успијевала да се непрестано обнавља, упркос изазовима у стварању нових естетских вриједности. Ово се огледало у различитим иновацијама, попут електронске музике и алеаторике, гдје слијед звукова постаје предмет случајности или интерпретације извођача. Ипак, многи модерни композитори, иако често негирају сличности са својим претходницима, и даље су се дјелимично ослањали на методе из прошлости.

Музика која је усмјерена ка будућности може, с времена на вријеме, бацити користан поглед и на прошлост. Тачније, коришћење и трансформација елемената музике из прошлих периода у савременом стваралаштву омогућава музици да, док уводи ново, задржи континуитет свог развоја; у супротном, музика ризикује да изгуби контакт са свијетом око себе.

Коришћена литература:

- Abraham, Džerald: Oksfordska istorija muzike I, II, III, Beograd: Clio, 2002.
- Bukhofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York. W. W. Norton & Company. 356.
- Clercx, Suzanne. (1948) *Le Baroque et La Musique: Essai d'Esthetique Musicale*. Bruxelles. Editions de la Librarie Encyclopedique.
- D'Ors, Eugenio. (1983). *Du Baroque*. Agathe Rouart-Valéry (Translator), GALLIMARD.
- Hindemit, Paul. (1984). *The Craft of Musical Composition*. Book 1. Theory. Fourth edition. English Translation by Arthur Mendel. SCHOTT. 59.
- Lampert, Vera. "Bartók at Harvard University as Witnessed in Unpublished Archival Documents." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 35, no. 1/3, 1993, pp. 113–54. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/902200>. Accessed 5 Jan. 2025.
- Лукић, Зоран. (2001). *Музика XX века: Стравински, Барток, Хиндемит и барокне технике*. Нови Сад. Музички институт.
- Stravinsky, Igor. (1935). *Chroniques de ma vie*. Paris. Denoël et Steele.

Vlad, Roman. (1960). *Stravinsky*. Oxford University Pres. London & New York.

SUMMARY

DIALOGUE WITH THE PAST:

THE BAROQUE LEGACY IN THE WORK OF STRAVINSKY, BARTOK AND HINDEMITT

MA Biljana Štaka

The meaning of the term "baroque" has evolved over the centuries, transitioning from negative connotations of "irregularity" and "overemphasis" to recognition as a synonym for complexity, richness, and vitality. In art, music, and philosophy, the baroque is synonymous with movement, energy, and dramatic expression, making it a key concept in understanding Western cultural tradition. Baroque also made a crucial contribution to the development of tonality, which provided a harmonic foundation for polyphony and established the framework for more complex musical forms. Many characteristics of baroque composition have found application in the works of the 20th century: rhythm, polyphonic texture, the additive principle of formal construction, the idiomatic specifics of individual instruments and their mutual exchange, harmonic polarization between bass and discant, and so on. Finally, baroque techniques and forms, such as counterpoint, polyphony, concerto grosso, and fugue, played a key role in shaping 20th-century music. Composers such as Igor Stravinsky, Béla Bartók, and Paul Hindemith did not simply copy tradition, but reshaped it through the prism of their modernist aesthetics and innovations. Stravinsky, relying on baroque roots, developed his own dissonant and rhythmically intricate counterpoint. In his neoclassical works, such as the *Symphony for Winds* and *Dumbarton Oaks Concerto*, Stravinsky uses the baroque form as a starting point. However, he introduces freedom into the structure, combining baroque counterpoint with modern rhythms and harmonies. Thus, in the *Dumbarton Oaks Concerto*, the thematic treatment is inspired by Bach's Brandenburg Concertos but emphasizes contemporary elements, such as dissonances and unusual meters. Bartók also frequently combined baroque techniques with modernist principles, as seen in his *Divertimento for String Orchestra*, often blending baroque forms with folk motifs and modern harmonic language. Hindemith, as a true eclectic, used baroque techniques as a foundation for developing new, unique musical forms. In works like *Mathis der Maler* and *Ludus Tonalis*, he employs fugue and imitation, but with harmonic and rhythmic adaptations reflecting contemporary language; motorism, as in the baroque concerto grosso, visible in dynamic, energetic rhythms and orchestration as a means of emphasizing counterpoint, where each instrumental voice acquires its unique identity. The combination of traditional and innovative allowed baroque techniques to gain new life in the contemporary context, thus confirming their universality and enduring value. Through adaptation and reinterpretation, 20th-century composers succeeded in creating works that simultaneously respect the legacy of the past and reflect the spirit of the new time, making baroque music a significant source of inspiration for future generations. Renewed interest in baroque forms can be seen as a sign of renewed interest in baroque itself, as well as an interest in other characteristics of baroque polyphony that were included in contemporary compositional technique and practice during the 20th century. However, there was one danger. If the use of these elements became an end in itself and the music lost its meaning, a gap between

composers and listeners could emerge, as was noted in contemporary musical life. A baroque composer wrote implicitly in the contemporary and understandable idiom of his time. He wrote for the present moment, and the audience had enough technical knowledge to follow the musical innovations of the time. During the 20th century, for whatever reason, the "progressive" composer no longer had such a close connection with his audience as was the case in the baroque period. Nonetheless, 20th-century contemporary music managed to constantly renew itself, despite challenges in creating new aesthetic values. This was reflected in various innovations, such as electronic music and aleatoric music, where the sequence of sounds became a subject of randomness or interpretation by the performer. However, many modern composers, although often denying similarities with their predecessors, still partially relied on methods from the past. Music that is directed toward the future can, from time to time, cast a useful glance at the past. More precisely, the use and transformation of musical elements from previous periods in contemporary creation allows music to, while introducing the new, maintain the continuity of its development; otherwise, music risks losing contact with the world around it.

Keywords: Baroque techniques, 20th century, neoclassicism, Stravinsky, Bartók, Hindemith.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА

IZRADA I PRILAGODBA DIDAKTIČKIH SREDSTAVA ZA NASTAVU GLAZBENE UMJETNOSTI

Prof. dr. sc. Sabina Vidulin
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli
Odsjek za glazbenu pedagogiju
E-mail: sabina.vidulin@unipu.hr

UDK: 37.091.3:784(075)

Originalan naučni članak

Sažetak: Didaktička sredstva predstavljaju važan segment nastavnoga procesa jer neposredno utječu na učinkovitost i kvalitetu nastavnoga sata. Njima se olakšava prijenos znanja, razumijevanje sadržaja, ali i motiviraju i potiču učenike na aktivan rad. Iako postoje mnogi komercijalno dostupni resursi, na nastavnicima je da prilagode sredstva specifičnim potrebama učenika te ishodima učenja. Isto tako, izrada didaktičkih sredstava poželjna je jer otvara novu perspektivu i dinamiku nastave. U okviru teme, opisuju se didaktička sredstva (strip, animacija, edukativni film) koje su nastavnici samostalno, s kolegama ili s učenicima osmislili za rad u nastavi Glazbene umjetnosti, pri obradi života E. Griega i njegovog djela *Peer Gynt* te života hrvatske skladateljice D. Pejačević.

Gljučne riječi: animacija, edukativni film, nastava Glazbene umjetnosti, strip.

Uvod

Iako se čini da je školski sustav i dalje jednostran i jednosmjernan usprkos brojnim reformnim pokretima i inovacijama, ipak se nazire prostor za odgojno-obrazovne progresije. Bedeković (2023) ističe da postoji širi djelokrug za daljnja djelovanja u iznalaženju primjerenih pristupa oblikovanju odgojno-obrazovne prakse. U tom kontekstu potrebno je poticati i usmjeriti kreativna i inovativna pregnuća nastavnika kako bi izašao iz zadanoga okvira, ali s jasnim ciljem i svrhom, stavljajući učenika u centar zbivanja te uzimajući u obzir nastavne sadržaje i ishode koji trebaju biti ostvareni. Unaprjeđenju kvalitete obrazovanja prije svega doprinosi nastavnik koji duboko promišlja o prednostima i nedostacima nastave, koji se odmiče od frontalnoga u korist suvremenih oblika nastavnoga rada, koji planira zadatke kojim se potiče aktivni rad i kritičko mišljenje učenika, oblikuje nove nastavne strategije, a s time u vezi i nova didaktička sredstva i pomagala. Integracija suvremenih tehnologija i inovativnih metoda s tradicionalnima može odgojno-obrazovni proces i nastavu učiniti dinamičnom, pristupačnom i zanimljivom učenicima.

U kontekstu osuvremenjivanja nastave didaktička sredstva predstavljaju važne resurse, omogućujući učinkovitiji prijenos znanja i vještina, kao i aktivno sudjelovanje učenika u nastavi, ali samo kada su korišteni na ispravan način, odnosno s konkretnim ciljem (Kirkwood: 2013). Njihova primjena treba biti potkrijepljena jasnim razlogom korištenja te prilagođena nastavnome sadržaju te doprinijeti bržem i učinkovitijem učenju (stjecanju znanja), a kroz veću motivaciju i aktivnost učenika (Vidulin-Orbanić i Duraković: 2012). Prilagodba didaktičkih sredstava osigurava da ona odgovaraju specifičnim obrazovnim ciljevima, prirodi gradiva koje se

obrađuje, razini kognitivnog razvoja, sposobnostima i stilovima učenja učenika. Ponekad su na tome putu dovoljna tradicionalna didaktička sredstva, a ponekad je neophodno pronaći nova, koja će (još) bolje utjecati na razumijevanje gradiva, ali i poticati samostalnost, kreativnost, razvoj kritičkog mišljenja i istraživanje učenika.

Učenici i nastavnici mogu uočiti dobrobiti pri korištenju tehnologije, između ostaloga i pri slušanju glazbe (Bauer: 2020). Tehnologija, odnosno didaktička sredstva mogu im poslužiti i pri vrednovanju (Brophy: 2000) stoga se širi njihova mogućnost od učenja/poučavanja, ponavljanja, utvrđivanja pa do vrednovanja.

Na sljedećim stranicama, a nakon teorijskog osvrtu na ulogu i važnost didaktičkih sredstava, usmjerit ćemo se na praktični aspekt izrade i prilagodbe stripa, edukativnoga filma i animacije na nastavi Glazbene umjetnosti.

Osnovna obilježja didaktičkih/nastavnih sredstava

Didaktička/nastavna sredstva koja se u literaturi nazivaju i mediji su materijali, alati i resursi koji se koriste u procesu učenja i poučavanja. Razmatraju se kao izvor znanja i spoznaja (Geber: 1972), didaktički oblikovana izvorna stvarnost (Poljak: 1988), a predstavljaju osnovni alat u procesu poučavanja. Njima se olakšava prijenos znanja, razvoj vještina i razumijevanje određenih pojmova te čine nastavu učinkovitijom. Pomažu nastavnicima u organiziranju nastave i prilagođavanju različitim stilovima učenja učenika što je važno jer neki učenici preferiraju vizualne prikaze, drugi učenje putem slušanja, dok neki najbolje usvajaju informacije kroz praktične zadatke.

U odnosu na stilove učenja razlikujemo spoznajni/kognitivni stil učenja, afektivni stil i fiziološki stil. Spoznajni podrazumijeva načine na koje učenik koristi svoje sposobnosti, te kako organizira i obrađuje informacije koje je primio. Utvrditi valja uči li učenik analitički ili sintetički, usvaja li sadržaje pojedinačno, raščlanjuje li ih na više dijelova ili ih sagledava kao cjelinu (Grgić, Kolaković: 2010). Stilovi učenja oslanjaju se na osjetilna iskustva koja mogu biti auditivna, vizualna ili kinestetička. Tako je npr. vizualno najčešće orijentirano na usvajanje novih sadržaja gledanjem, promatranjem i proučavanjem, auditivan stil učenja odnosi se na učenje slušanjem, odnosno učenici se fokusiraju na glasove/zvukove koji ih okružuju dok je kinestetički stil usmjeren na učenje dodirima ili pokretom. Afektivni stil obuhvaća pažnju, vrijednosti i stavove, dakle usredotočen je na unutarnje karakteristike učenika i motivaciju, dok je fiziološki stil učenja uvjetovan čimbenicima koji imaju utjecaj na ljudsko tijelo, kao i okolinom u kojoj učenik uči.

Prilagodba didaktičkih sredstava ovim stilovima učenja omogućuje bolji pristup učenju pa će tako npr. vizualni učenici moći bolje razumjeti gradivo koristeći grafičke prikaze, dijagrame i umne mape, auditivni će učenici imati koristi od zvučnih zapisa, predavanja ili rasprava, dok će kinestetički učenici najbolje učiti putem praktičnih aktivnosti, poput eksperimenata, projektnih zadataka ili fizičke manipulacije materijalima.

Upravo je stil učenja neposredno povezan s podjelom didaktičkih sredstava. Mogu biti auditivna, vizualna i audiovizualna, a prema kriteriju nepomičnosti i pomičnosti: statična i dinamična. Ova fleksibilnost omogućava nastavnicima da odgovore na individualne potrebe učenika.

Auditivna sredstva povezana su uz verbalnu komunikaciju, a posreduju akustičke zapise. Tako npr. dopunu i obogaćenje nastavnoga procesa mogu činiti radijske emisije i snimke s različitih nosača zvuka. *Radio na zahtjev* i *radio podcasting* doprinijeli su tome da se radijske emisije / dijelovi emisije nešto više koriste u nastavi.

U vizualne medije ubrajamo sredstva za posredovanje koje pretpostavljaju statičku scenu poput knjiga, plakata, crteža, slika, grafička sredstva, modeli, makete, časopisi, ilustracije, skulpture, slagalice i računaljke (Vidulin-Orbanić, Duraković: 2012, Ek: 2020). U nastavi se osobito ističu mentalne mape koje omogućavaju organiziranje podataka i misli (Buzan, 2001). Isto tako, koriste se crteži i ilustracije pa tako npr. prijenos teksta u drugu umjetnost može utjecati na doživljaj učenika i motivirati ga za daljnji rad.

Audiovizualna sredstva kombiniraju vizualne i auditivne sadržaje i to najčešće u obliku televizijske emisije i filma. Tako npr. dinamičnost filma pojačava pažnju i zanimanje učenika za nastavno gradivo te pozitivno utječe na njihov interes, motivaciju i aktivnost. Edukativni/nastavni ili školski film je specijalno izrađen za nastavu, usklađen s nastavnim programom i dobi učenika. Takvim nastavnim sredstvima prvenstveno pripadaju zvučni filmovi, televizijske emisije, multimedija. Koristi se i *YouTube* kanal na kojemu se mogu, uz pažljivu selekciju, pronaći i korisni te poticajni materijali. Istaknimo i to da je multimedija današnje najučestalije sredstvo, osobito na nastavi glazbe. Koristi više načina prikaza podataka koji uključuju zvuk, sliku, video, animaciju i sl. što ubrzava i olakšava prijenos informacija te omogućuje veću interakciju s učenicima, veću razinu zornosti i razumljivosti te bolje pamćenje sadržaja kao i primjene stečenih znanja. U tom kontekstu spomenimo *PowerPoint*, *Prezi* i ostale prezentacije, CD ROM-ove s računalnim igrima, programe za izradu kvizova i provjeru znanja, digitalne obrazovne sadržaje i ostale interaktivne sadržaje.

Cilj didaktičkih sredstava je da se sadržaj učini pristupačnijim i interesantnijim, kao i da se učenici potaknu na aktivno učenje. Dakle, pomoć su pri definiranju i utvrđivanju određenih pojava, služe prepoznavanju i kritičkom analiziranju specifičnih pojava, nastava je zanimljiva i omogućava duže zadržavanje pažnje učenika (Vidulin-Orbanić, Duraković: 2012). Pomažu u procesu učenja, a utječu na razvoj kognitivnih vještina, sposobnosti rješavanja problema i kritičkog mišljenja (Abrami et al.: 2015) te na učinkovitije i trajnije usvajanje znanja (Pranjić: 2005). Rezultati istraživanja pokazuju da mogu doprinijeti poboljšanju učeničkih postignuća, ali i motivacije (Katavić, Mladinić: 2016, Kalyani: 2024, Mayer: 2009, Reimer: 2022).

Iako upotreba didaktičkih sredstava ima mnoge prednosti, mogu se uočiti i nedostaci, od manjka didaktičkih sredstava i pomagala u školama do pitanja njihova pravilnoga korištenja u nastavnome procesu. Smatramo da škole

trebaju naći način kako omogućiti nastavnicima (digitalna) pomagala i alate, ali i obrazovati nastavnike za njihovo korištenje. Isto tako, važno je upozoriti i na prekomjernu uporabu tehnologije koja neće rezultirati očekivanim ishodima. Korištenje digitalnih alata zahtijeva određenu razinu tehnološke pismenosti nastavnika, stoga je važno da se oni kontinuirano educiraju o novim tehnologijama i načinima njihove primjene u obrazovanju. Uloga tehnologije u obrazovanju neprekidno raste, a digitalni alati postaju ključni element u izradi didaktičkih sredstava.

Uporaba tehnologije nije uvijek potrebna. Katavić i Ladinić (2016) napominju da je npr. uporaba računala nedovoljna ukoliko nije ujedinjena s interaktivnim nastavnim metodama i s intelektualnim angažmanom učenika. Na ishode učenja utječu nastavni sadržaji i metode, a ne tek digitalni materijali. Nisu digitalni materijali i mediji ti koji utječu na krajnje ishode učenja, već njihov spoj s inovativnim i kreativnim nastavnim metodama i strategijama.

Ipak, povezujući inovativne nastavne strategije s didaktičkim sredstvima možemo računati i na uspješnost nastavnoga procesa. Istaknimo i to da digitalna didaktička sredstva omogućuju veću fleksibilnost u prilagodbi sadržaja. Digitalni alati kao što su interaktivne ploče, obrazovni softver, e-udžbenici i *online* simulacije omogućuju nastavnicima da personaliziraju sadržaj i prilagode ga potrebama svojih učenika.

U nastavku donosimo neke elemente u kojima se suvremena sredstva isprepliću s tradicionalnima, vodeći računa i o stilovima učenja učenika.

Korištenje spoznajno-emocionalne strategije slušanja glazbe i didaktičkih sredstava u nastavi Glazbene umjetnosti

Glazbeno se obrazovanje na svakodnevnoj razini suočava s mnogobrojnim izazovima (Burland, 2020) pa je tako pitanje inovacija i kreativnosti u nastavi dobrodošlo. Hallam (2010) ističe da se uviđaju pozitivni efekti pri sudjelovanju učenika u glazbenim aktivnostima i to u njihovom osobnom i socijalnom razvoju osobito ako glazbena nastava omogućava ugodna i korisna iskustva. U tome pomažu glazbeni doživljaji i iskustva (Reimer: 2022), uz nove modele učenja (Green: 2008).

U Hrvatskoj se glazbena nastava provodi od prvoga razreda osmogodišnje općeobrazovne škole (predmet nosi naziv Glazbena kultura) do četvrtoga razreda srednje općeobrazovne škole (predmet nosi naziv Glazbena umjetnost). Prema Predmetnom kurikulumu (MZO: 2019) ciljevi Glazbene umjetnosti jesu: poticati i unaprijediti estetski razvoj učenika, poticati kreativnost, razviti glazbene sposobnosti i interese, razviti svijest o očuvanju povijesno-kulturne baštine te osposobiti učenika za življenje u multikulturnome svijetu. Za ostvarenje ciljeva koriste se tri domene: A) *Slušanje i upoznavanje glazbe*, B) *Izražavanje glazbom i uz glazbu* i C) *Glazba u kontekstu*, pri čemu su A i C najviše zastupljeni u srednjoj školi. Od metodičkih strategija za slušanje i upoznavanje glazbe koristi se tzv. standardni model koji je spoznajno orijentiran. Temelji se na analizi

glazbenoga djela po njegovim sastavnicama (tempo, dinamika, vrsta, oblik i sl.) sa zadacima koji se uobičajeno postavljaju prije početka slušanja djela. Kako bi se analiza produbila i usmjerila ne samo na glazbene već i na izvanglazbene sadržaje, u Hrvatskoj se od 2018. godine koristi i spoznajno-emocionalno slušanje glazbe (SES).¹

Cilj i zadatak SES-a u nastavi Glazbene umjetnosti jesu: oblikovati kulturno-umjetnički svjetonazor učenika te razviti i unaprijediti njihove (glazbene) kompetencije. Svrha SES-a odnosi se na to da će učenici moći doživjeti, intenzivnije razumjeti i prihvatiti glazbu, uz naglasak na estetskome odgoju i obrazovanju (Senjan i Vidulin: 2023). Očekivani ishodi kreću se od doživljavanja djela, samostalne analize, povezivanja podataka o djelu i skladatelju sa životnim prilikama i situacijama življenja učenika do iznošenja njegova kritičkoga mišljenja, oblikovanja glazbenoga identiteta i kultiviranja glazbenoga ukusa.

Vidulin, Senjan i Žerovnik (2023) ističu da SES predstavlja spoj aktivnoga slušanja s različitim višemodalnim aktivnostima pri čemu se učenike stavlja u različite kontekste slušanja. Teži se intenzivnijem doživljavanju djela, formiranju objektivnih stavova o kvaliteti djela i isticanju osobnoga odnosa prema slušanome djelu. U svrhu prvenstveno spoznajnoga razumijevanja djela priređeno je posebno didaktičko sredstvo: obrazac za spoznajno-emocionalnu analizu skladbe (SEAS) (više v. u: Vidulin, Senjan, Žerovnik: 2023; Vidulin, Senjan: 2025), a emocionalni kontekst i dalje se naglašava doživljavanjem i razumijevanjem glazbe pri prvom i posljednjem slušanju bez unaprijed postavljenih zadataka, a tijekom središnjega slušanja uz doživljaj i aktivno sudjelovanje mladih u glazbenim i izvanglazbenim aktivnostima.

Navedeno didaktičko sredstvo (SEAS) spada u tradicionalne te predstavlja radni list koji učenici ispunjavaju na satu tijekom slušanja glazbenoga djela. Uz navedeno sredstvo za potrebe realizacije SES lekcija u srednjoj školi razrađena su i ona suvremenija, multimedijaska koja su u središtu pozornosti u ovome radu. Upravo je digitalizacija obrazovanja otvorila nove mogućnosti za prilagodbu didaktičkih sredstava u nastavi glazbe. Savage (2007) smatra da je IKT danas uobičajeno sredstvo u nastavi pa je tako i nastava glazbe obilježena kombinacijom slušnih, vizualnih i praktičnih elemenata. Didaktička sredstva koja se koriste u nastavi glazbe mogu uključivati tradicionalna sredstva (nosač zvuka, radio emisiju, film) do suvremenih, digitalnih aplikacija te interaktivnih metoda (*Audacity*, *GarageBand*, *MuseScore*, *Yousician*, *SoundCloud*, *Spotify*, *EarMaster*, *Chordify* i sl.). Aplikacije za učenje sviranja, softveri za notaciju te online

¹ Spoznajno-emocionalno slušanje glazbe (SES) je vrsta slušanja i didaktička strategija kojom se teži holističkom razvoju učenika. Odlikuju je višemodalnost, interdisciplinarnost te glazbeno i izvanglazbeno promatranja glazbenoga djela i života skladatelja kroz prizmu društvenoga konteksta. Više v. u: Vidulin, Plavšić, Žauhar (2020) i Vidulin (2023).

platforme za slušanje i analizu glazbe omogućuju učenicima i nastavnicima da se kreativno izraze i prošire svoje glazbene vještine.

Kao što je vidljivo, mnoga su didaktička sredstva već ponuđena na tržištu. Međutim, pitanje je: *Odgovaraju li ona ciljevima i ishodima konkretnoga nastavnoga sata? Može li nastavnik izraditi neko novo sredstvo?*

Ne postoje didaktička sredstva za svaku nastavnu jedinicu iako neka možemo koristiti u istome ili sličnome obliku. Neka sredstva nastavnici mogu samostalno izraditi ili s drugim kolegama, pa i učenicima.

Ukoliko se kreće u izradu didaktičkog sredstva, možemo zamijetiti nekoliko faza, a prva je faza jasno definiranje nastavnih ciljeva. Pitanja koje nastavnik može postaviti jesu: *Koji je nastavni cilj za konkretnu nastavnu jedinicu? Koji se ishodi očekuju, odnosno koja znanja i vještine učenici trebaju steći/razviti?*

Sljedeća je faza utvrđivanje koje će se didaktičko sredstvo koristiti te odabiranje tehnike, materijala i alata koji će najbolje podržati izradu didaktičkog sredstva i ostvarenje cilja. Isto tako, ako nastavnik nije u mogućnosti samostalno realizirati didaktičko sredstvo treba pronaći suradnike – kolege, ali i učenike koji mu u tome mogu pomoći, osobito ako je sredstvo kompleksnije. Kada su materijali i alati odabrani, nastavnik samostalno ili sa suradnicima pristupa fazi kreiranja didaktičkog sredstva. Ovaj proces uključuje kreativnost, inovativnost i stručno poznavanje nastavnog sadržaja za koji se priprema didaktičko sredstvo. Nakon izrade, slijedi četvrta faza, odnosno testiranje didaktičkog sredstva u nastavi. Ovaj korak omogućava nastavnicima da vide kako učenici reagiraju na novo didaktičko sredstvo i razumiju li na taj način bolje gradivo ali i postoji li potreba za njegovom prilagodbom i unaprjeđenjem. Testiranje i povratne informacije učenika pomažu u prilagodbi sredstava kako bi ono bilo još učinkovitije.

U primjerima koje donosimo prva i druga faza bili su utvrditi cilj i koje će se didaktičko sredstvo izraditi pa su ciljevi i sredstva sljedeća:

- upoznati učenike sa sadržajem glazbenoga djela *Peer Gynt* i pustolovinama istoimenog antijunaka (didaktičko sredstvo – strip);
- upoznati učenike sa životom norveškoga skladatelja Edvarda Griega (didaktičko sredstvo – animacija);
- upoznati učenike sa životom hrvatske skladateljice Dore Pejačević (didaktičko sredstvo – edukativni film).

Didaktička sredstva (strip, animacija i edukativni film) su konstruirana za korištenje u nastavi Glazbene umjetnosti s namjerom da budu lako dostupna i jednostavna za korištenje, logična i razumljiva te prilagođena kako bi učenicima omogućili aktivno sudjelovanje u procesu slušanja, upoznavanja i analize glazbenih djela te upoznavanja života i djela skladatelja.

Kreiranje stripa u nastavi Glazbene umjetnosti

Strip je idealan medij za oživljavanje različitih tema suvremenoga doba, ali i povijesnih događaja i tema. Podliježe konkretnim principima izrade kako bi se dostigla njegova potpuna učinkovitost (Aman, Wallner: 2022, Eisner: 1985,

McCloud: 1993, Thomas: 2012). Njime se mogu oslikati te prikazati na zanimljiv i kreativan način biografije skladatelja, sadržaj djela, povijesni kontekst različitih glazbenih stilova, instrumenti i sl. Jedna od glavnih prednosti stripa u nastavi glazbe je što omogućava vizualizaciju glazbenih pojmova i sadržaja.

Strip kao oblik vizualne i narativne umjetnosti ima velik potencijal u nastavi glazbe jer prenosi složene informacije na jednostavan i slikovit način. Može poslužiti i kao alat za poticanje kreativnog izražavanja učenika pa tako sami mogu stvarati stripove te učiti o glazbi.

U primjeru koji donosimo, temeljem predloška radnje i uputa nastavnika, učenica je izradila strip. Upute koje su sastavljene i predane učenici prije početka rada obuhvaćale su opise radnje cijele knjige te svake pojedine sličice.² U suradnji s nastavnicom likovne umjetnosti³ učenica je dobila tehnička uputstva za izradu stripa koji su usklađeni s vizijom idejne voditeljice projekta i autoricom tekstualnog predloška stripa. Strip je dobio konačnu formu kroz deset sličica i može se koristiti u nastavi kao takav. Učenici mogu samostalno pročitati strip, razgovarati o sadržaju i oblikovati dojam.

Strip je dobio i novu ulogu dodajući audio prilog u kojemu je umjetnoj inteligenciji povjerena uloga naratorice, dok uloge Peera, majke, Solveig, Anitre, ljevača dugmadi i čovjeka koji okrunjuje Peera govore ženske i muške osobe, sudionici projekta.

Donosimo upute za prve tri sličice (više vidi u: Vidulin, Senjan: 2025) te njihov prikaz (primjer 1):

1. sličica:

U gornjem kutu ili ispod sličice piše: U Norveškoj. Peer ima 20-ak godina... Peer ima 20-ak godina. U poderanoj odjeći svojoj majci, sitnoj ženi koja ga sluša s prijekorom jer zna da joj sin laže, govori o tome da je zrakom jahao srndaća, naravno, bez sedla. Time pokušava opravdati svoje kašnjenje. Zgodan je, ako je suditi prema onome što slijedi.

Dakle, u Peerovu je *balončiću* nacrtano kako jaše srndaća. U majčinu *balončiću* piše *Peer, ti lažeš!*

2. sličica:

Peer je jednako star i u istoj je odjeći kao i na prethodnoj sličici te je posvemašnji ženskar. Oko njega bi trebalo biti prikazano više žena: jedna u

² Drama *Peer Gynt* je petočinka norveškoga pisca Henrika Ibsena. Glavni je lik toga dramskog spjeva antijunak Peer, oportunist, avanturist, romantik, sin Åse i Jona. Predložak za strip izrađen je prema prepjevu *Peera Gynta* Miše Grundlera s norveškoga na hrvatski jezik koji je objavljen u izdanju TIM pressa iz Zagreba 2020. godine, a napisala ga je doc. dr. sc. Marlena Plavšić.

³ Strip je izradila: Ana Zlatec, 1. a razred Gimnazije dr. Ivana Kranjčeva Đurđevac, šk. god. 2023./2024. Mentorica: Petra Bojovski Filipović, prof.

zgužvanoj vjenčanci (jer je napustila vlastito vjenčanje da bi bila s njime), jedna u zelenoj haljini, skupina od tri djevojke koje se hihoću i mame ga.

3. sličica:

Peer je i dalje iste dobi i u istoj je odjeći. Nalazi se u šumskoj kolibi s djevojkom duge plave kose po imenu Solveig u koju se zaljubljuje. Prizor treba izgledati romantično, ali prikazivati platonski odnos.

Solveig: *Pomoći ću ti, teret ćemo podijeliti.*

Peer: *Ovo moram sam odvaliti. Dugo il' kratko – moraš čekati.*

Primjer 1

Prve tri sličice stripa o Peer Gyntu



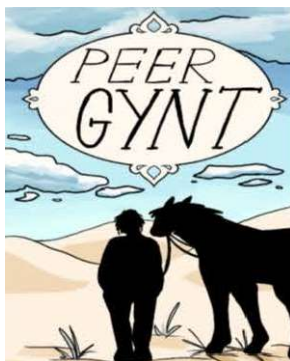
Izdvajamo nekoliko metodičkih intervencija iz nastavne priprave priređene prema specifičnostima spoznajno-emocionalnoga slušanja glazbe, a u kojoj je strip sastavni dio⁴:

⁴ Nastavna priprava dio je priručnika autorica Vidulin i Senjan (2025).

- 1) Kada učenici gledaju naslovnicu stripa (primjer 2) pitanja koja se postavljaju su sljedeća: *Kakve osjećaje izaziva u vama? Što biste mogli zaključiti o Peeru na temelju naslovnice?*

Primjer 2

Naslovnica stripa



- 2) Prije no što poslušaju govoreni strip učenici dobivaju sljedeća pitanja: *Gdje započinje radnja i koje su prve dogodovštine iz Peerovog života? U kojim mjestima putuje i što mu se događa na putovanjima?*
- 3) Nakon praćenja govorenoga stripa utvrđuje se kako je Peer prikazan kroz ovo djelo, ali se koristi i prilika da se razgovara o tome žale li učenici za nečim, tko je njihova „Solveig“, odnosno osoba koja ih voli najviše na svijetu te bi li u nekoj situaciji koju su doživjeli drugačije se ponijeli.

Činjenica je da pomoću stripa učenici brže i učinkovitije uče o radnji djela *Peer Gynt*, glavnom anti-junaku i njegovim dogodovštinama te postaju zainteresiraniji za slušanje i upoznavanje djela. Također, ovim se didaktičkim sredstvom utječe na znanje učenika, na kritičko mišljenje, ali i doživljavanje te izražavanje emocija.

Kreiranje animacije u nastavi Glazbene umjetnosti

Animacija predstavlja moćno didaktičko sredstvo jer kombinira audio poruku s vizualnim znakovima i grafikom (Liu, Elms: 2019). Istraživanja iz područja vizualne pedagogije pokazuju da animacija može igrati ključnu ulogu u olakšavanju razumijevanja apstraktnih pojmova (Macklin et al.: 2019). Učenici, posebno mlađe generacije, često su vizualno i digitalno orijentirani (Prensky: 2010), pa korištenje animacije može povećati njihovu angažiranost i motivaciju za učenje.

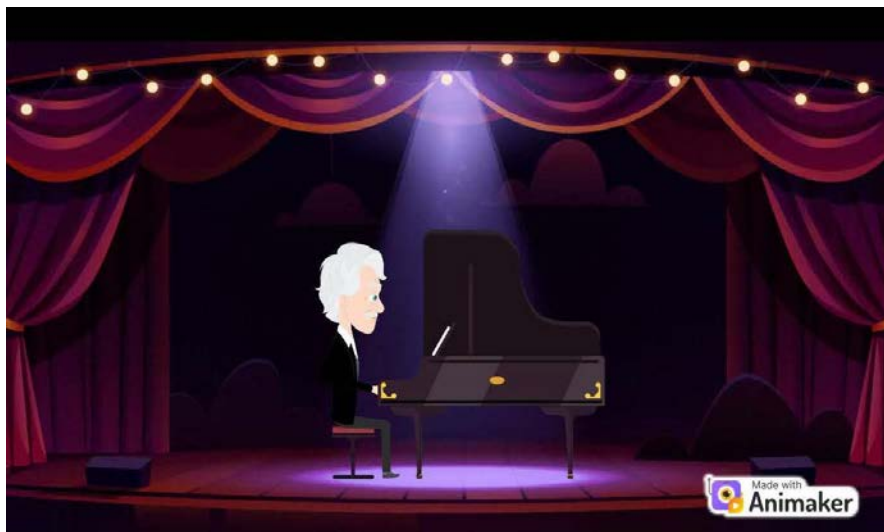
Animacija, kao oblik vizualne i dinamičke prezentacije, obogaćuje nastavni proces pa sve češće nalazi svoju primjenu u nastavi. Posebno je zanimljiva njena primjena u nastavi glazbe, koja zbog svoje apstraktne prirode često zahtijeva inovativne metode za objašnjavanje određenih fenomena.

Početak rada na animaciji obuhvatio je izradu scenarija te podjelu uloga. Dok je nastavnica informatike putem scenarija osmišljavala lik, događaje i stvari koje želi prikazati, učenici su uvježbavali izražajno govorenje teksta, kako samostalno tako i skupno. Autorica scenarija je radila s učenicom koja je imala glavnu ulogu kako bi izražajno i dinamično predstavila život Edvarda Griega. Kad su glasovi snimljeni u studiju, montirani su na postojeću animaciju te su nakon toga dodani određeni glazbeni brojevi koji su poslužili kao podloga. Sve je usklađeno da se animacija i glas poklapaju, a glazba prati tijek radnje.

Učenica-naratorica dinamično i ekspresivno uvodi u radnju tako da predstavlja Griega i govori o zanimljivostima i anegdotama iz njegova života, npr. da nije volio ići u školu, da je imao žabu kao talisman, da se oženio rođakinjom s mamine strane i sl. Nakon toga govori o njegovom životu s pozicije glazbenoga obrazovanja i struke (primjer 3), ali i o nedaćama iz privatnoga života. Pri kraju spominje i njegovo poznato djelo *Peer Gynt*, djelo koje će se obraditi na nastavi Glazbene umjetnosti.

Primjer 3

Isječak iz animiranoga filma o E. Griegu (vlastita arhiva – arhiva autorice rada)⁵



Nastavnici mogu koristiti animaciju tijekom obrade života i djela Edvarda Griega, osobito kad se obrađuje glazbeno djelo *Peer Gynt*, a preporuča se uz korištenje spoznajno-emocionalnoga slušanja glazbe. Izdvajamo nekoliko metodičkih intervencija iz nastavne priprave u kojoj je animacija sastavni dio (više v. Vidulin i Senjan, 2025):

⁵ Ideja i scenarij: Sabina Vidulin. Izradila: Martina Zlatar, mag. inf. Glasovi: Nika Ivandija, Arel Lav Jurkas i Teo Mesarov (učenici 4. a razreda Gimnazije Dr. Ivana Kranjčeva Đurđevac, šk. god. 2023./24.). Koordinacija: dr. sc. Ivana Senjan.

- 1) Nakon što se najavi animacija, nastavnica postavlja sljedeća pitanja kako bi se film pogledao s razumijevanjem: *Koje je drugo prezime Edvarda Griega?; Gdje je i kada rođen E. Grieg?; Tko je prepoznao njegov talent?; Koje su Griegove karakteristike kao skladatelja?; Navedite jedno Griegovo djelo.; Ukratko opišite život E. Griega.*
- 2) Nakon što se pogleda animirani film, razgovara se i o sljedećemu: *Koje ste podatke zapisali o Griegu?; Što možete zaključiti o Griegovom životu?; Koje je njegovo najpoznatije djelo?*

Istaknimo da je rad na animaciji otvorio mogućnost nadarenim učenicima da se izraze i budu kreativni te da surađuju s nastavnicom u oblikovanju zajedničkoga uratka. S druge strane, korištenje animacije u nastavi pokazalo se iznimno prikladnom strategijom za učenje jer su učenici, vođeni pitanjima i zadacima, zainteresirano i pažljivo gledali animaciju te na taj način stjecali znanja, kritički promišljali te izražavali svoje doživljaje.

Kreiranje edukativnoga filma o životu skladateljice Dore Pejačević

Film predstavlja verbalan, auditivan i vizualan medij u kojemu se objedinjuje nekoliko umjetnosti (Biškić: 2015). Obilježava ga gluma (kazališna / dramska umjetnost), narativ se gradi opisivanjem likova i događaja (književnost), oslanja se na izražajnost glazbe i pokreta (glazbena i plesna umjetnost) te se dvodimenzionalno izgrađuje na izmjenama sjene i svjetlosti (likovna umjetnost). Film pruža mogućnost kritičkog promišljanja i uočavanja filmskih izražajnih sredstava, a njegov je krajnji cilj stjecanje kulture gledanja filmskih ostvarenja koja obuhvaća učenikovo promišljanje o filmu i to na kritičkoj, imaginacijskoj, estetskoj i odgojno-obrazovnoj razini (Kovač: 2015). Uključuje emocije i utječe na razvoj mišljenja i stajališta jer u isto vrijeme potiče refleksije (Blasco et al.: 2015).

Budući da postoji nekoliko vrsta filmova, naš je fokus na edukativnom, koji se naziva još i obrazovni, nastavni, školski. Edukativni film možemo razmatrati kao audiovizualni sadržaj koji je stvoren s ciljem obrazovanja učenika. Izravno se koristi u nastavi i najčešće slijedi nastavni program. Putem filma, s obzirom na potrebu njegove didaktičke i metodičke razrade, dolazi do stjecanja znanja i razvoja vještina. Prema Meyeru i Landu (2005), koncept „prijelaznog znanja“ dolazi do izražaja kroz korištenje filma jer učenici često lakše prelaze sa svakodnevnog iskustva na apstraktne koncepte kada su potpomognuti vizualnim i audiovizualnim elementima. Uloga edukativnog filma kao didaktičkog sredstva sve više dolazi u prvi plan s obzirom na razvoj tehnologije i vizualnih medija u obrazovanju.

Budući da je obrazovni film sredstvo za prenošenje znanja, da pomaže u razvoju kritičkog mišljenja te potiče učenike na koncentrirano gledanje, slušanje, komunikaciju, iznošenje mišljenja i vrednovanje, film u nastavi treba poticati u većoj mjeri (Grozdanović: 2019). Njegove su prednosti višestruke: film omogućuje nastavnicima da prezentiraju složene koncepte na

jednostavniji i vizualno privlačan način; učenici pokazuju veći interes i pažnju kada koriste medije koji su im bliži i pažnja je zadržana dulje vremena; razvijaju kritičko mišljenje, analiziraju informacije te donose vlastite zaključke. Stoga, važno je da se uz film razradi didaktičko-metodička artikulacija koja će učenike potaknuti na dublju analizu sadržaja koji gledaju. Njegova učinkovitost ovisi o kvalitetnoj pripremi nastavnika, adekvatnoj selekciji sadržaja i aktivnoj integraciji filma u nastavni proces.

Izdvajamo nekoliko metodičkih intervencija iz nastavne pripreme u kojoj je edukativni film sastavni dio. Početna ideja razvila se iz nastavne jedinice posvećene Dori Pejačević koja se realizirala prema spoznajno-emocionalnom slušanju glazbe pa je tako njezin život sažet kroz tekst na nastavnom listiću esejskoga tipa koji je reflektirao važna pitanja iz njezina života, poslušivši diskusiji i poticanju kritičkoga mišljenja. Teme su bile, osim uvida u njezine skladateljske vještine i slušanje te analizu *Ljubice* iz ciklusa *Život cvijeća*, njezino djetinjstvo u plemićkoj obitelji i privatno obrazovanje, rat i želja za pomaganjem, udaljavanje od aristokracije i sl. Upravo je navedeno i preuzeto pri ideji o izradi edukativnoga filma o hrvatskoj skladateljici Dori Pejačević. Namjera je bila oživotvoriti dijelove iz njezina života (primjer 4) te ih ispričati na učenicima razumljiv i poticajan način i vjerno odglumiti ulogu.⁶

Činjenica je da edukativni film ima višestruke koristi u nastavnoj praksi jer kroz višemodalan pristup utječe na znanje učenika čineći nastavu bližom učenicima, zanimljivom i interaktivnom.

Primjer 4

Sa snimanja edukativnoga filma o Dori Pejačević (iz osobne arhive)



⁶ Doru Pejačević je odigrala prof. Maja Stanković, dramska pedagoginja, koja je ujedno napisala i scenarij, a snimke su snimljene u pulskoj Šijanskoj šumi i u prostorima KUD-a Lino Mariani. Odjeću su posudili djelatnici Istarskog narodnog kazališta.

Činjenica je da edukativni film ima višestruke koristi u nastavnoj praksi jer kroz višemodalan pristup utječe na znanje učenika čineći nastavu bližom učenicima, zanimljivom i interaktivnom.

Zaključak

U ovome radu pažnja je posvećena spajanju teorijskih uvida i praktičnoga razmatranja teme, odnosno definiranja didaktičkih sredstava i njihove uloge u odgojno-obrazovnom procesu te prikaza praktičnih aspekata izrade i prilagodbe stripa, edukativnoga filma i animacije u srednjoj školi, na nastavi Glazbene umjetnosti.

Prilagodba didaktičkih sredstava nastavnom sadržaju ključna je za učinkovitost odgojno-obrazovnoga procesa. Nastavnici pritom trebaju uzeti u obzir različite čimbenike, uključujući složenost sadržaja koji se poučava, kognitivni razvoj i stilove učenja učenika, kako bi osigurali da se s konkretnim didaktičkim sredstvom dosegne cilj nastavne jedinice.

Izrada didaktičkih sredstava od strane nastavnika pruža mogućnost stvaranja personaliziranih i prilagodljivih alata za učenje, što značajno doprinosi kvaliteti obrazovnoga procesa. Uvođenje novih tehnologija omogućuje nastavnicima kreiranje interaktivnih i inovativnih sredstava koja potiču angažman i motivaciju učenika.

Kroz opisane primjere moguće je zaključiti da su prednosti uvođenja didaktičkih sredstava višestruke: znanje se stječe na učinkovitiji način, učenici pokazuju veći interes i koncentraciju, nastava je zanimljiva i dinamična. O temi koja se sagledala kroz strip, edukativni film i animaciju moguće je razgovarati s učenicima pri čemu se kritički razmatra, diskutira, ali i provjera te vrednuje znanje učenika.

Budućnost obrazovanja nesumnjivo će zahtijevati od nastavnika sve veće kreativne i tehnološke vještine u dizajniranju i primjeni didaktičkih sredstava. Razlozi da se tome pristupi pažljivo, otvoreno i aktivno te počne planirati nastava uz korištenje primjerenih i inovativnih didaktičkih sredstava su sljedeći: sadržaji mogu postati pristupačniji, interesantniji, učenici mogu biti još koncentriraniji i aktivniji, a nastava u većoj mjeri zanimljivija. U konačnici, ako nastavnici žele utjecati na učinkovitije i trajnije usvajanje znanja, ovo je jedna od mogućnosti kako doći do toga cilja.

Korištena literatura

- Abrami, Philip C., Bernard, Robert M., Borokhovski, Eugene, Waddington, David I., Wade, C. Anne, & Persson, Tonje (2015). Strategies for Teaching Students to Think Critically: A Meta-Analysis. *Review of Educational Research*, 85(2), 275–314. <https://doi.org/10.3102/0034654314551063>
- Aman, Robert i Wallner, Lars (2022). Introduction: Teaching with Comics: Empirical, Analytical, and Professional Experiences. U Robert Aman, Lars Wallner (ured.). *Teaching with Comics*. London: Palgrave Macmillan, Cham, 1–13. https://doi.org/10.1007/978-3-031-05194-4_1

- Bauer, William I. (2020). *Music Learning Today: Digital Pedagogy for Creating, Performing, and Responding to Music*, 2. izdanje (online), <https://doi.org/10.1093/oso/9780197503706.001.0001>
- Bedeković, Vesna (2023). Europska dimenzija u obrazovanju: Izazovi i perspektive hrvatskoga odgojno-obrazovnog sustava. *Radovi Zavoda za znanstvenoistraživački i umjetnički rad u Bjelovaru*, 17, 1–16. <https://doi.org/10.21857/ypp4oc4w69>
- Biškić, Ines (2015). Filmske ekranizacije Lovrakovih i Kušanovih dječjih romana. *Hrvatski*, 13(1), 9–43.
- Blasco, Pablo Gonzalez, Moreto, Graziela, Blasco, Mariluz González, Levites, Marcelo Rozenfeld, & Janaudis, Marco Aurelio (2015). Education through Movies: Improving Teaching Skills and Fostering Reflection among Students and Teachers. *Journal for Learning through the Arts*, 11(1). <https://doi.org/10.21977/D911122357>
- Brophy, Timothy S. (2000). *Assessing the Developing Child Musician: A Guide for General Music Teachers*. Chicago: GIA Publications.
- Burland, Karen (2020). Music for all: Identifying, challenging and overcoming barriers. *Music & Science*, 3. <https://doi.org/10.1177/2059204320946950>
- Buzan, Toni (2001). *Snagom uma*. Zagreb: Veble commerce.
- Eisner, Will (1985). *Comics and Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- Ek, Marko (2010). Nastavna sredstva kao izvori literarnog znanja. *Život i škola*, LVI (24), 156–168.
- Geber, Ivo (1972). *Audiovizualna tehnika u nastavi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Green, Lucy (2008). *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Oxfordshire, UK: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315248523>
- Grgić, Ana i Kolaković, Zrinka (2010). Primjena stilova i nastavnih strategija u nastavi hrvatskoga kao inoga jezika. *Lahor*, 1(9), 78–96.
- Grozdanović, Antonija (2019). Film kao motivacija za čitanje i kao sredstvo u nastavi filma. *Časopis za odgojne i obrazovne znanosti Foo2rama*, 3(3), 23–32.
- Hallam, Susan (2010). The Power of Music: Its Impact on the Intellectual, Social and Personal Development of Children and Young People. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289. <https://doi.org/10.1177/0255761410370658>
- Kalyani, Lohans Kumar (2024). The Role of Technology in Education: Enhancing Learning Outcomes and 21st Century Skills. *International Journal of Scientific Research in Modern Science and Technology*, 3(4), 5–10.
- Katavić, Ivana i Mladinić, Hrvoje (2016). Digitalizirana nastavna sredstva u funkciji interaktivnih nastavnih metoda. *Polytechnic and design*, 4(4), 0–0. <https://doi.org/10.19279/TVZ.PD.2016-4-4-08>
- Kirkwood, Adrian (2013). *Learning from Media: Arguments, Analysis, and Evidence*. *Open Learning: The Journal of Open, Distance and e-Learning*, 28(2), 153–156. <https://doi.org/10.1080/02680513.2013.832188>
- Kovač, Monika (2015). *Film u nastavi medijske kulture* (Diplomski rad). Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet.
- Liu, Chelsea i Elms, Philip (2019). Animating Student Engagement: The Impacts of Cartoon Instructional Videos on Learning Experience. *Research in Learning Technology*; *Jarfalla*, 27, <https://doi.org/10.25304/rlt.v27.2124>
- Macklin, Miles, Storey Kier, Lu, Michelle, Terdiman, Pierre, Chentanez, Nuttapong, Jeschke, Stefan, & Müller, Mathias (2019). Small Steps in Physics Simulation. U Stephen N. Spencer (ured.), *Zbornik s 19. ACM SIGGRAPH/Eurographics Symposium on Computer Animation (SCA '19)*. New York, NY, USA:

- Association for Computing Machinery, 1–7. <https://doi.org/10-1145/3309486.3340247>
- Mayer, Richard E. (2009). *Multimedia learning* (2nd ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811678>
- McCloud, Scott (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA: Tundra Pub.
- Meyer, Jan H. F. i Land, Ray (2005). Threshold Concepts and Troublesome Knowledge (2): Epistemological Considerations and a Conceptual Framework for Teaching and Learning. *Higher Education*, 49(3), 373–388. <http://www.jstor.org/stable/25068074>
- MZO (2019). Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije. *Narodne novine*, 7/2019.
- Poljak, Vladimir (1988). *Didaktika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pranjić, Marko (2005). *Didaktika*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga – Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu.
- Prensky, Marc (2010). *Teaching Digital Natives: Partnering for Real Learning*. Thousand Oaks: Corwin Press.
- Reimer, Bennett (2022). *A Philosophy of Music Education: Advancing the Vision, Third Edition*. New York: State University of New York Press. <https://doi.org/10.2307/jj.18253997>
- Savage, Jonathan (2007). Reconstructing Music Education through ICT. *Research in Education*, 78(1), 65–77. <https://doi.org/10.7227/RIE.78.6>
- Senjan, Ivana i Vidulin, Sabina (2023). Slušanje i upoznavanje glazbe u gimnazijskome obrazovanju: povijesni pregled i suvremena vizura. U Sabina Vidulin (ured.), *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 8*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 211–246.
- Thomas, Grant (2012). Thinking Inside the Boxes: the Importance of Comics and Graphic Novels in Visual Arts Education. *Visual Arts Research*, 38(1), 64–86. <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.38.1.0064>
- Vidulin, Sabina (2023). *Spoznajno-emocionalno slušanje glazbe u nastavi solfeggia: primjeri dobre prakse*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Vidulin, Sabina i Senjan, Ivana (2025). *Spoznajno-emocionalno slušanje glazbe u nastavi glazbene umjetnosti: primjeri dobre prakse*. (u pripremi)
- Vidulin-Orbanić, Sabina i Duraković, Lada (2012). *Metodički aspekti obrade muzikoloških sadržaja: mediji u nastavi glazbe*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Vidulin, Sabina, Plavšić, Marlena i Žauhar, Valnea (2020). *Spoznajno-emocionalno slušanje glazbe u školi*. Pula i Rijeka: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli – Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
- Vidulin, Sabina, Senjan, Ivana i Žerovnik, Juraj Marko (2023). Intenziviranje doživljaja i razumijevanja glazbe u nastavi glazbene umjetnosti. *Metodički obzori*, 18 (2(35)), 73–97. <https://doi.org/10.32728/mo.18.2.2023.04>

SUMMARY

CREATION AND ADAPTATION OF DIDACTIC AIDS FOR THE MUSIC ART TEACHING*PhD Sabina Vidulin*

Didactic aids are an important part of the teaching process as they have a direct impact on the efficiency and quality of teaching. They facilitate knowledge transfer, understanding of the content, motivate and encourage students to actively participate and think creatively and critically. While there are many commercially available resources, it is up to the teacher to tailor the aids to the specific needs of the students and the learning outcomes. Creating his/her own didactic resources allows for even greater flexibility and personalization and opens up a new perspective on music teaching. In the context of the theme, the didactic aids (animations, comics, educational films) were realized by teachers independently, with colleagues or with students. Two music lessons are mentioned: the life of E. Grieg and his musical work *Peer Gynt* and the life of the Croatian composer D. Pejačević. Music teaching requires special attention in the selection and adaptation of didactic aids in order to encourage active student participation, acquire knowledge, develop skills, promote creativity and critical thinking and support the humanistic paradigm in education. The fact is that this is no easy task given the different learning styles, educational goals and technological possibilities. The potential can be seen in the use of comics as a form of visual and narrative art and creative expression for students, then educational films as an audiovisual learning tool and animation as a form of visual and dynamic presentation. By using these didactic aids, we can expect greater student motivation, active participation, better understanding of the learning content and the development of students' critical thinking and communication skills.

Key words: creation of didactic aids, high school, innovative methods, music lesson.

МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ИЗВОЂАШТВО

ОРНАМЕНТИКА В ВОКАЛЬНЫХ ТРУДАХ СТАНИСЛАВА СОНКИ: ВЕКТОР ТРАНСФОРМАЦИИ

Чеблыков Дмитрий Владимирович

УДК: 78.07:78.072(075.8):78.03

Академия хорового искусства

имени В.С. Попова

г. Москва, Россия

E-mail: dcheblykov@mail.ru

Оригиналан научни чланак

Резюме доклада: Рассмотрение истории трансформации учения об орнаментике в работе Станислава Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани», имеющей в России восемь изданий, представляет безусловный интерес. Вписанное в исторический контекст эпохи, оно фиксирует не только изменение отношения самого маэстро к описанию теории украшений, но вместе с ним обращает внимание на объективные причины, лежащие в основе этого изменения. Сорок лет, разделяющие между собой выход первого издания (1885 г.) и последнего (1925 г.) стали тем периодом, когда вместе со сменой художественной практики и ее музыкального материала, оптика украшательства сместилась в сторону его минимизации в исполнительстве. В русском оперном репертуаре колоратурная техника изначально не была доминирующей. Соответственно интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русской практики второй половины XIX - начала XX веков, где европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, стало для маэстро Сонки малоактуальной задачей.

Ключевые слова: Станислав Сонки, теория постановки голоса, украшения в пении, колоратура.

Станислав Максимович Сонки (1844–1941) - известный русский вокальный педагог, певец (баритон). Его деятельность в России протекала в сложных условиях политической смены исторических эпох от России Императорской к России советской. Несмотря на неустойчивость переходного времени с его социально-культурными особенностями, маэстро на протяжении всей своей жизни в России в профессиональном плане оставался убежденным приверженцем принципа интеграции в русскую вокальную школу итальянской культуры пения, в которой первостепенная роль отводилась практическому исполнительству, умению украшать.

Известно, что С. Сонки учился пению у профессора Миланской консерватории Фраческо Ламперти (Francesco Lamperti; 1813–1892). В его творческом багаже были выступления на престижных сценах Венеции, Лондона, Неаполя, Нью-Йорка, Флоренции. Его многочисленные публикации в русских журналах: «Голос и речь», «Жизнь искусства», «Театр и жизнь», «Русская музыкальная газета», «Нувеллист», «Речь и пение», посвященные проблемам вокального искусства, раскрыли публицистический и педагогический талант маэстро. А активная общественная деятельность в период с 1899 по 1911 годы,

когда С. Сонки был учредителем и членом «Общества друзей музыки», «Общества Музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей», «Всероссийского общества оперных и драматических театров-школ», «Вокального общества» закрепила за ним репутацию авторитетного эксперта-профессионала, который вникал в актуальные проблемы формирования русской вокальной школы.

Особую известность в России получила фундаментальная работа С. Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани» (далее в тексте – «Теория»), которая имела восемь изданий. От выхода первого издания в 1885 году до публикации последнего в 1925 году прошло 40 лет! Во всех этих изданиях, со временем дополняющихся новыми аспектами теоретико-практического знания, устойчиво присутствовал раздел «Об украшениях в пении». Подобный раздел традиционно был представлен в европейских школах пения XIX века. Данный раздел, как сохранный рудимент из прошлой практики, когда слава композитора в опере зависела от певца-солиста, оставался письменным свидетельством не только былого опыта с его упованием на индивидуальные фантазии певца-виртуоза, но и письменно фиксировал в певческой теории второй половины XIX века знание об украшениях, постепенно уходящее вместе с поколением певцов конца XVIII - начала XIX века. В работах русских педагогов второй половины XIX века, более ориентированных на текущее состояние художественной практики и современный им репертуар этот раздел был выделен не всегда. Ведь в русской практике колоратурная техника не была доминирующей. Поэтому специальное рассмотрение трактовки украшений в «Теории» С. Сонки представляет интерес как с точки зрения истории адаптации европейского учения в России, так и с точки зрения определения позиции маэстро в данном вопросе, сложность которого состояла в смещении оптики феномена украшательства в сторону его минимизации в исполнительстве.

В структуре восьми изданий «Теории» С. Сонки раздел об украшениях стабильно присутствовал, начиная с первого издания, где ему была посвящена VIII глава. Изменения местоположения этого раздела в структуре «Теории» произошло в третьем издании (1893 г.). Далее вплоть до последнего, восьмого издания (1925 г.), раздел «Об украшениях в пении» занимал позицию X-ой главы.

Интересно, что С. Сонки в преамбулах к этой главе во всех восьми изданиях прописывал перечень видов своей системы украшений. В первых изданиях он состоял из «колоратуры, трели, аподжиатуры, аччиакатуры, (форшлаг), группетто, портаменто, легато и стаккато»¹

¹ Этот перечень в основе своей совпадал с перечнем украшений прописанных в LX главе трактата А. Варламова «Полная школа пения» (Варламов, 1861: 644) «Об украшениях в пении» и VI главе работы Огюста Андрада «Новый метод пения» (Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty, 1837.).

(Сонки, 1886: 86), тогда как в шестом и последующих изданиях этот перечень был сокращен и принял вид «колоратура, трель, портаменто, легато и стаккато» (Сонки, 1909: 215). Важно заметить, что расширенный перечень орнаментики, прописанный вплоть до шестого издания можно встретить не только в работе С. Сонки. Полувеком ранее он был представлен в трактате «Новый метод пения» выпускника Парижской консерватории Огюста Андрада (Auguste Andrade; 1793–1843). В нем автор дал классификацию украшений, разделяя их на два рода: основные/базовые «по существу» (нем. *wesentliche*) и случайные (нем. *zufällige*). В классификации О. Андрада первый род представлен: наращиваемым звучность тоном, портаменто, легато, стаккато. Второй род состоит из тех украшений, которые прописаны самим композитором, или «могут добавляться к основной мелодии по желанию певца для того, чтобы придать повторяющимся отрывкам очарование путем произвольного приукрашивания, либо для того, чтобы дать возможность проявиться таланту, вкусу и артистизму. Сюда входят трели, рулады, группетто, доппелшлаг и пассажи» (Андрад, 1837: 17). Практически повторенный в работе С. Сонки перечень украшений позволяет говорить о типологически сходных явлениях в понимании видовой специфики украшений у этих авторов. В обоих случаях понятие «украшений» охватывает весь возможный спектр исполнительского разнообразия: изменение длительностей, динамики (умение усиливать и уменьшать звучность), различных видов артикуляции (применение легато, стаккато), «манер» (термин из барочной практики исполнительства). Последние в нашем сегодняшнем понимании включают форшлаг, группетто, мордент, трель. Правда, в расширенном перечне «украшений» по С. Сонки нет рулад, зато введена колоратура.

Приведем в последовательно выстроенной С. Сонки системе украшений авторские трактовки каждого из названных видов. На первом месте маэстро называет **колоратуру**. В содержании этого термина автор вкладывает понимание, что «каждый певец должен заботиться о возможной подвижности своего голоса <...> дабы смягчать голос и этим путем приобрести возможную, по характеру голоса, - колоратуру» (Сонки, 1886: 87). Колоратуру он делит на два рода: «драматическую и легкую» (Сонки, 1886: 87). По его мнению: «первую могут приобрести даже голоса, одаренные известной силой и полнотой звука; другая же свойственна легким – лирическим голосам, в особенности, так называемым, колоратурным сопрано» (Сонки, 1886: 87). Заниматься отработкой колоратуры Сонки рекомендовал всем, отмечая, что «для этого необходимо делать ежедневные упражнения» (Сонки, 1886: 87). Причем он считал, что «при усовершенствовании как драматической, так и легкой колоратуры нет никаких отличительных способов занятий» (Сонки, 1886: 88). Изучение колоратуры маэстро рекомендовал начинать медленно, добиваясь плавного перетекания одного тона в другой и отчетливой слышимости каждой спетой ноты. Он обращал внимание на то, чтобы не допускать прохода ни малейшего

воздуха через голосовую щель. При отработке техники колоратуры С. Сонки советовал стремиться к ее исполнению на гласную *a-a-a-a-a*, исключая пение на слог *ха-ха-ха-ха-ха*, ибо это звучит неблагозвучно для слушателя и приносит голосу вред вместо пользы. Он рекомендовал также в упражнениях на колоратуру ускорять постепенно темп так, чтобы певец мог иметь запас уверенности для пения гамм и пассажей в более быстром темпе. Однако, Сонки предупреждал: «если, при упражнении голоса, вокализы и, вообще, экзерсисы для выработки колоратуры, производятся быстрее, нежели гортань ученика к этому приспособлена, то голос, в следствии злоупотребления эластичностью мышц гортани, может ослабеть, сделаться шатким, дрожать; напротив, при рациональном пении колоратуры, он с каждым почти днем укрепляется, и сила его увеличивается» (Сонки, 1886: 89). Маэстро советовал при пении колоратуры держать неизменным положение рта, и лишь только на самых высоких нотах он разрешал его открывать немного больше. Он также напоминал, что расположение головы должно быть неподвижным, глаза и лицо должны выражать непринужденность, показывая легкость преодоления сложностей певцом. В его понимании упражнения для выработки колоратур всегда должны были соответствовать принципу от простого к сложному, что отвечало основному правилу дидактики. По мнению маэстро, как только ученик будет справляться с предложенными задачами, а мышцы гортани приобретут необходимую эластичность для преодоления всех трудностей колоратуры, следует обратить внимание на динамику ее исполнения: «ведя пассаж снизу вверх, начинать его *piano*, идти *crescendo*, доходя до *forte*; при пении же пассажа сверху вниз поступать наоборот» (Сонки, 1886: 89).

С. Сонки подчеркивал, что даже после того как певец пройдет все этапы подготовки и будет петь в театре, он всегда должен будет не бросать работы над оттачиванием колоратуры, именно это поможет ему оставаться в хорошей певческой форме при исполнении сложного драматического репертуара.

Следующим по значимости украшением маэстро называл **трель**. Действительно трель была обязательным видом украшения, присутствующим во всех трактатах европейских и русских педагогов, которые в своих трудах выделяли ее в разделе «Об украшениях в пении». Для обсуждения трели С. Сонки привел в своей «Теории» мнения именитых педагогов (Манчини, Гарсиа, Дюпре), которые по разному оценивали феномен трели и работу над ней с учениками, с теми кто имеет ее как дар природы, и с учениками, с кем нужно работать для ее приобретения. Из текста Сонки следует:

- Манчини: «из всех украшений пения, нет ничего элегантнее и приятнее трели; кто не обладает трелью от природы, тот может приобрести ее трудом» (Сонки, 1886: 90)
- Гарсиа и Дюпре: «Паста и Малибран, не обладая природною трелью, приобрели ее трудом» (Сонки, 1886: 90).

- Ф. Ламперти (отец): «трель нужно иметь от природы» (Сонки, 1886: 90); трель Пасты и Малебран «была не более как, так называемой колоратурной (*trillo d'agilita*), которая трудом может быть доведена до известного совершенства, но сравняться с настоящей, природной не может» (Сонки, 1886: 90).

Сам маэстро Сонки считал, что «трель может быть только даром природы, тем более, что есть певцы, которые совершенно не обладают колоратурой и, не смотря на это, имеют прекрасную трель, и наоборот, певицы отличающиеся усовершенствованной колоратурой, не обладают трелью» (Сонки, 1886: 91). Однако он не исключал возможности для певцов, не обладающих природными способностями к трели, потенциально выработать «дрожания одной ноты на подобие трели» (Сонки, 1886: 91). Правда, «это уже будет не то, что мы действительно понимаем под словом трель» (Сонки, 1886: 91), заключал маэстро.

Усвоение техники работы над трелью Сонки предлагал начинать «когда постановка голоса окончена, и, при упражнениях в ней, необходимо (о чем было оговорено при колоратуре) исполнять ее тише и медленнее, чем певица в состоянии это сделать, ибо при этом условии трель выйдет хорошо» (Сонки, 1886: 92). Интересно, что в «Метод пения» Парижской консерватории его авторами высказано противоположное мнение, согласно которому трель «нужно усваивать в первую очередь <...> и нет какого либо четкого правила, согласно которому можно было бы определить работу органов гортани при исполнении этого украшения» (Парижский трактат, 2022: 69). По всей видимости, новая художественная практика способствовала пересмотру отдельных методик работы с этим украшением. Напомним, что следуя рекомендациям «Метода пения», методика отработки трели может применяться вообще ко всем украшениям. Близко к этой логике оказался маэстро С. Сонки, который говорил, что можно применять все приемы работы, относящиеся к колоратуре, при отработке к трели. Среди этих правил он называл:

- «держат голову, язык, губы и рот неподвижными» (Сонки, 1886: 91)
- «всегда начинать ее (трель) на *piano*, доходить до *forte* (никогда до *fortissimo*) и от *forte* переходить опять в *piano*» (Сонки, 1886: 91).
- добиться плавного перетекания одного тона в другой при том, чтобы оба звука были отчетливо слышны (Сонки, 1886: 91).

Следующим украшением в Перечне Сонки была **апподжиатура** (*arroggiatura*)², которую в своем известном исследовании об украшениях, Адольф Бейшлаг называет самой «запутанной» в теории украшений. (Бейшлаг, 1978: 95). Обращаясь к ее описанию в своей «Теории», С. Сонки пишет: это «украшение, которое французы называют «*note de goût*» (нота, исполняемая по вкусу) (Сонки, 1886: 92). Использование Сонки терминологии не только итальянского, но и французского языка

² Для нее в русской традиции чаще используется немецкий термин «форшлаг».

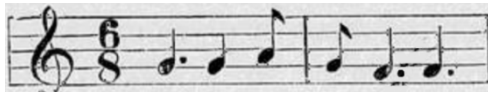
подтверждает мысль, что автор был знаком с учениями вокальной школы Парижской консерватории. Суть исполнения украшения маэстро заключает «во взятии, удержании и отчетливом произнесении первой ноты, получающей свое достоинство от следующей за ней, вторая эта нота должна быть спета *piano*» (Сонки, 1886: 92). Иными словами, автор передает общее понимание правила исполнения апподжиатуры, где длительность маленькой ноты отнимает половину последующей за ней ноты.

С. Сонки поясняет: «это одно из самых лучших украшений пения, и кто хорошо умеет его применить, тот может придать фразировке много эстетического вкуса» (Сонки, 1886: 92). Заметим, что если следовать французской традиции обозначения апподжиатуры или *petite note* (именно так ее называют во всех вокальных трактатах школы

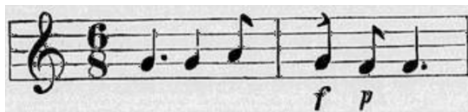
Парижской консерватории), то она включает два вида графики: либо , либо . В «Теории» С. Сонки использован только один знак - , что говорит об усеченности его графики в сравнении с курсирующей графикой в европейских трактатах XIX века. В нотном примере, приведенном маэстро для иллюстрации апподжиатуры, он предлагает произнесение первой, маленькой ноты на *f*, а следующей за ней на *p*. (Сонки, 1886: 92).

Пример 1:

Пишется



Поется



(Сонки, 1886: 92)

Далее в перечне украшений, названных С. Сонки, следует **аччиакатура** (форшлаг, *acciaccatura*), которая согласно метро-ритмической трактовке маэстро имеет лишь одно отличие от апподжиатуры – «она не отнимает ровно ничего от достоинства, последующей ноты» (Сонки, 1886: 92). В этом своем объяснении С. Сонки не сообщает ничего нового. Подобное толкование встречается в трактате «Метод пения» Алексиса Гароде (Alexis de Garaudé; 1779–1852), составленном специально для голосов: бас, баритон, контральто и изданном в 1854 году. Рекомендации приведенных авторов для практического использования этого украшения сводятся к предостережению от его частого использования.

«Необходимо остерегаться злоупотребления этим украшением, - пишет Сонки, - ибо это делало бы пение монотонным» (Сонки, 1886: 92), тогда как А. Гароде говорит: «Аччиакатура становится плохой, когда ее используют без разбора» (Гароде, 1854: 16). Любопытно, что графика обозначения аччиакатуры, примененная С. Сонки как перечеркнутая

шестнадцатая , совпадает с графикой А. Гароде. По всей видимости, маэстро Сонки был знаком с учением А. Гароде. Ведь подобная графика не встречается в других трактатах русских вокальных педагогов второй половины XIX века, как не встречается она и в трудах педагогов школы Парижской консерватории.

Пример аччиакатуры по С. Сонки:



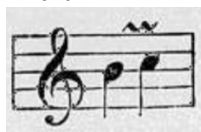
(Сонки, 1886: 93)

Мордент (*mordente*) – полутрель, так объясняет выделенный в самостоятельную единицу перечня украшений «Теория» С. Сонки мордент. Это украшение «состоит из двух или четырех нот, которые должны быть исполнены быстро и легко; нотки эти отнимают значение от предыдущей ноты, но не изменяют значения ноты, которая за ними следует» (Сонки, 1886: 93). Автор считает мордент одним из самых разнообразных и вместе с тем трудных элементов украшений «по причине легкости, с какою оно должно быть исполняемо» (Сонки, 1886: 93). То, что маэстро называет мордент по-русски полутрель, свидетельствует о его знании классификации Мануэля Гарсиа-сына, где среди многих видов трели имеется трель мордент (*trille mordant*) (Garcia M., 1840: 56). Правда, Гарсиа, называя в числе видов трели данный вид укороченной трели, вовсе не мыслит его в качестве самостоятельного украшения в своем перечне. У него мордент как самостоятельный вид украшения отсутствует. Интересно, что даже при наличии этих расхождений в определениях, графика обозначения мордента, предложенная С. Сонки, совпадает с графикой М. Гарсиа. Сонки пишет:

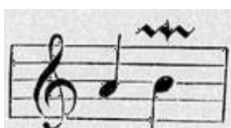
«мордент, обозначенный знаком  называется перечеркнутый или двойной мордент, и он почти всегда состоит из малой секунды, тогда как обыкновенный мордент, обозначенный знаком  может состоять из малой, или из большой секунды» (Сонки, 1886: 93).

Пример 2 (Сонки, 1886: 93)

Пишется



Пишется



Исполняется



Исполняется



Следующим в перечне С. Сонки названо **группетто (grupetto)**. Это украшение, как описывает его «Теория» Сонки, состоит «из 4 или 5 нот, т.е. главной с прибавлением двух вспомогательных, верхней секундой выше, и нижней – секундой ниже» (2-е изд. с.94). «Главною» он называет ноту, «над которой стоит знак $\sim$, или же первая из двух, ежели знак $\sim$ стоит между двумя нотами» (Сонки, 1886: 94).

Пример 3:

Пишется

Исполняется

Или



Пишется

Исполняется

Или

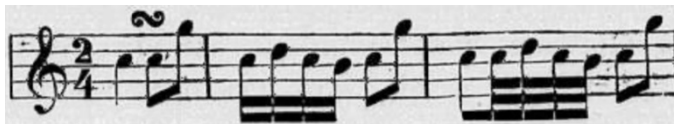


(Сонки, 1886: 94)

Важным для Сонки представляется расположение самого знака: «если знак $\sim$ поставлен над нотой, то главная нота в начале группетто пропускается <...>, и тогда группетто состоит из 4 нот; если знак $\sim$ поставлен между нотами, то главной ноты в начале пропускать нельзя. Если знак $\sim$ поставлен между двумя одинаковыми нотами, то вторая нота служит заключением, т.е. заменяет последнее повторение главной ноты» (Сонки, 1886: 94).

Пример 4:

Пишется Исполняется Или



(Сонки, 1886: 94)

Окружающие основной тон звуки группетто могут быть повышенными или пониженными, «в таком случае знаки повышения или понижения пишутся над или под знаком ∞ » (Сонки, 1886: 95)

Пример 5:

(Сонки, 1886: 95)

Сравнение толкований С. Сонки, касающееся группетто с толкованиями о том же украшении, изложенном пятью годами ранее профессором Петербургской консерватории Генриэттой Ниссен-Саломан (Henriette Nissen-Saloman; 1819–1879) в труде «Школа пения», не входят в противоречие. Авторы сближает использование в графике ∞ и ∞ перечеркнутого знака (Ниссен-Саломан, б.г.: 56). Правда, есть и отличие. В графике Ниссен-Саломан встречается оборотный знак группетто ∞ , имеет также оборотный знак (Ниссен-Саломан, 1881: 79), которого нет у С. Сонки.

Практическим наставлением в конце раздела выглядит рекомендация С. Сонки, которая указывает: исполнение acciaccatura, mordent и gruppetto должно быть на «piano (a fior di labra) <...> , чтобы не исказить главной идеи композитора» (Сонки, 1886: 95).

Портаменто (перенесение голоса) в теории С. Сонки, как и в классификации украшений О. Андрада, включено в расширенный перечень украшений. О принципе портаменто Сонки пишет: он «заключается в правильном переходе голоса с одного тона на другой» (Сонки, 1886: 95). В таком переходе не должны быть слышны тоны, находящиеся между двумя основными нотами. Первая нота должна быть более значима, что и даст ей импульс для перехода на вторую. Если при переходе с одной ноты на другую написаны два разных слога, то гласная первой ноты должна быть перенесена на вторую.

Пример 6:



(Сонки, 1886: 95)

Важная функция *portamento* заключается в соединении двух нот, находящихся на расстоянии какого-либо интервала, чаще всего это интервал «сверху вниз, реже снизу вверх и употреблять его надо только там, где этого желает композитор, злоупотребление же им делает пение весьма однообразным» (Сонки, 1886: 96).

Следующим основным украшением и Сонки, и Андрад называют **легато** (*legato*). По Сонки «это не украшение, но главный фундамент пения»; «кто не связывает ноты, тот не поет» - пишет Сонки, ссылаясь на старинных итальянских педагогов, которые обращали большое внимание на *legato* (Сонки, 1886: 96). Чтобы получилось легато, необходимо связывать одну ноту с другой, при этом «ни одна нота из них не должна терять своего достоинства» (Сонки, 1886: 96). Важно не «смешивать *legato* с *portamento*, чтобы от этого голос не приобрел манерности <...> допускается же оно только в моментах восторга и в том случае, когда нужно изобразить насмешку, иронию, разочарование в любви и проч., но, вообще необходимо петь *legato*» (Сонки, 1886: 96).

Стаккато (*staccato*) - заключительное украшение в расширенном перечне С. Сонки. Принцип пения этого украшения маэстро видел в том, «чтобы после издания звука тотчас прервать его» (Сонки, 1886: 96). Данный штрих может быть достигнут с помощью «способности голосовой щели быстро закрываться и открываться, вследствие чего продолжительность звука одного и того же тона почти моментальна» (Сонки, 1886: 96).

Перечисленные в «Теории» С. Сонки украшения, которые в той или иной степени полноты фигурировали также в трудах европейских и русских вокальных педагогов второй половины XIX века служат важным ориентиром в постижении истории орнаментики. Их специальное изучение помогает не только понять основные направления интеллектуальной педагогической работы в деле систематизации разрозненной практики, но и восстановить в деталях сложность процесса адаптации теории старых мастеров к новой художественной реальности, где не все прежние правила оказались востребованными. Яркой иллюстрацией этой сложной работы стала «Теория» С. Сонки, в которой представления маэстро об украшениях в пении не только были приведены в систему, учитывающую европейское знание того времени, но и претерпели определенную трансформацию.

Она состояла в сокращении первоначального расширенного перечня украшений, до краткого, где начиная с шестого издания маэстро оставил лишь: колоратуру, трель, портаменто, легато и стаккато.

В Предисловии к первому изданию, словно предчувствуя грядущую трансформацию, С.Сонки писал: «в прежнее время, когда в театрах шли почти исключительно оперы Россини, Доницетти, Беллини, МеркадANTE, Керубини и т.д., при исполнении которых нужно было, прежде всего «петь», где даже самая драматическая роль (Норма, Лукреция) не была лишена колоратуры и певец не был оглушен оркестром, всякий артист в театре как бы продолжал усовершенствование своего голоса» (Сонки, 1885: 5). Фиксируя состояние текущей практики он сетует, что «в новейших оперных произведениях, лишенных колоратуры», колоратура почти вытесняется из театрального репертуара вместе «с произведениями старых композиторов» (Сонки, 1885: 5). Однако, убежденный в том, что формирование умений владеть украшениями, даже в новых условиях должно быть обязательной частью образовательных программ, направленных на развитие техники вокализации, он настойчиво сохранял во всех восьми изданиях своей «Теории» раздел «Об украшениях в пении». Более того, и в расширенном, и в сокращенном вариантах транслируемых им «украшений» и их перечней маэстро сохранял неизменное постоянство в определении содержания каждого из терминов, обозначающих то или иное украшение.

Предпринятое сравнительное изучение украшений в «Теории» С. Сонки, вписанное в общий исторический контекст эпохи серьезных изменений в художественной практике, позволяет констатировать:

1. Состояние понятия «украшения», его содержание не было в теоретическом знании стабильным ни в европейских, ни в русских «Школах пения» XIX века;
2. «Теория» С. Сонки пытается интегрировать европейское знание об украшениях в реальность русского образовательного пространства, однако текущая художественная практика, ориентированная на русский репертуар, в котором европейская колоратура не имела исторически обусловленного прочного основания, диктуют свои условия. Согласно им «случайные» украшения, названные так О.Андрaдом и перечисленные в учении С. Сонки, оказались мало актуальными.
3. Сокращенная версия перечня украшений в последних изданиях «Теории» Сонки может иметь объяснение в малой востребованности колоратурной техники в репертуаре русских композиторов второй половины XIX века.

Использованная литература

- Бейшлаг А. (1978). Орнаментика в музыке: С предисл./ Общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского; Пер. с нем. З. Визеля. – Москва: Музыка. – 320 с.
- Варламов А.Е. (1861). Школа пения в трех частях// Полное собрание сочинений, Т. 3. СПб.: изд. Стелловского. С. 655–666.
- Ниссен-Саломан Г. (1881). Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Théorique: с некрологом / Предисл. издателя. СПб.: Бессель, 1881. Ч.1-2. Приложение. - 439 с.
- Ниссен-Саломан Г. Школа пения Генриэтты Ниссен-Саломан. Ч.1. Теоретическая. Новое издание. СПб: Бессель, б.г. - 95 с.
- Парижский трактат «Метод пения Консерватории музыки, содержащий принципы пения, упражнения для голоса, вокализы, взятые из лучших современных и старинных произведений». Вступительная статья и перевод И.А. Хрулевой. М.: Композитор, 2022. – 124 с.
- Сонки, С. М. (1925). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 8-е изд., пересм. и доп. - Л.: Тритон. – 152 с.
- Сонки, С. М. (1886). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 2 -е изд., пересм. и доп. – М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа. – 118 с.
- Сонки, С. М. (1885). Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. – 1-е изд., М.: Типография Э. Лисснера и Ю. Романа.- 118 с.
- Чebлыков Д. В. (2024). Орнаментика в вокальных трактатах Мануэля Гарсиа-сына и Генриэтты Ниссен-Саломан: парижский метод и его трансляция в практике Петербургской консерватории// Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024 (4). - С. 146-157.
- 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.
- Garaudé A. (1854). Méthode complete de chant ou théorie pratique de cet art [en 3 parties] (2e édition considérablement augmentée et améliorée oeuvre 40). Paris. - 320 p.
- Garaudé A. (1854). Méthode de chant.... Paris. - 99 p.
- Garcia M. (1840). Traite complet de l'Art du Chant. Paris: E. Troupenas, et Co, Éditeurs de Musique. – 83 p.
- Mengozzi B. (1804). Gesanglehre des Conservatoriums der Musik in Paris. Verlag: Leipzig, Hoffmeister & Kühnel. - 110 S.

РЕЗИМЕ

**ОРНАМЕНТИКА У ВОКАЛНИМ ДЈЕЛИМА СТАНИСЛАВА СОНКЕ:
ВЕКТОР ТРАНСФОРМАЦИЈЕ***Чеблыков Дмитриј Владимирович*

Разматрање историје трансформације учења орнаментике у дјелу Станислава Сонке *Теорија поставке гласа у вези са физиологијом органа за дисање и гркљана*, које има осам издања у Русији, је од апсолутног значаја. Уписана у историјски контекст епохе, она биљежи не само промјену односа самог маистра према опису теорије украшавања, већ уз то скреће пажњу на објективне разлоге ове промјене. Четрдесет година између објављивања првог издања (1885) и последњег (1925) је период када се, уз промјену умјетничке праксе и њеног музичког садржаја, перцепција украшавања усмјерила ка минимизирању у извођењу. У руском оперском репертоару, колоратурна техника у почетку није била доминантна. Сходно томе, интегрисање европских знања о украсима у реалност руске праксе друге половине XIX до почетка XX вијека, гдје европска колоратура није имала историјски утврђене чврсте основе, за маистра Сонку је постао мање релевантан задатак.

Кључне ријечи: Станислав Сонка, теорија гласовне продукције, украси у пјевању, колоратура.

ANALIZA DJELA ZA KLAVIR REFRAIN VI – *LINDO* KOMPOZITORA VOJINA KOMADINE

mr Bartolomej Stanković

Univerzitet u Istočnom Sarajevu

Muzička akademija

Katedra za klavir

E-mail: bartolomej.stankovic@gmail.com

UDK:786.2.082(497.11)Komadina, V.

Kratko ili prethodno saopštenje

Sažetak: Kompozicija Refrain VI – *Lindo*, nastala 1981. godine u Sarajevu, još je jedna u nizu kompozicija koje je Vojin Komadina napisao nadahnut ovdašnjim folklorom. U ovom slučaju, riječ je o narodnom kolu dalmatinsko-mediteranskog porijekla. Kao što je u kompoziciji Refrain IV *Nijemo glamočko kolo* kombinirao savremeno i tradicionalno, tako je i u ovoj kompoziciji Vojin Komadina kombinirao ritamski obrazac *linda* sa tonskim klasterima i savremenim tehnikama komponovanja. Rad se bavi teoretskom i interpretativnom analizom.

Ključne riječi: kompozitor Vojin Komadina, Refrain VI *Lindo*, teorijska analiza, interpretacija.

Uvod

Refrain VI – *Lindo*, djelo za klavir kompozitora Vojina Komadine (1933 – 1997), ne susreće se tako često na koncertima savremene muzike kao djelo Refrain IV – *Nijemo glamočko kolo*, iako ne postoji neki posebno opravdan razlog za takvu praksu. U rukopisu, na naslovnoj stranici, rukom je ispisan podatak da je prvo izvođenje bilo 7. novembra 1981. godine na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini u Opatiji, a djelo je interpretirala pijanistkinja Dunja Košanin (1945–2022)¹. Značajno je spomenuti i podatak da su djela Vojina Komadine premijerno izvođena na Jugoslovenskoj muzičkoj tribini u Opatiji od samog osnivanja tribine 1964. godine (Marinković, 2022). U prilog temi ovog teksta, značajan je podatak da je pijanistkinja Dunja Košanin snimila Refrain VI – *Lindo*, Refrain IV – *Nijemo glamočko kolo* i IV Sonatu *U slavu kir Stefana Srbina* (bez trećeg stava) na gramofonsku ploču u izdanju izdavačke kuće *Jugoton* (Jugoton, LSY-66150, 1981).

Kompozitor Vojin Komadina je rođen u Karlovcu (Hrvatska), ali je njegov životni i profesionalni put obilježen za Sarajevo (Bosna i Hercegovina), a nakon penzionisanja još i za Podgoricu (Crna Gora), Istočno Sarajevo (Republika Srpska) i Beograd (Srbija) (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011). Svojim kompozitorskim opusom od preko 200 djela, koji obuhvata gotovo sve muzičke žanrove, V. Komadina je dao ogroman doprinos i trajan pečat bosanskohercegovačkoj umjetničkoj muzici (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011, 2017). Posebno mjesto u njegovom opusu zauzimaju djela u kojima klavir ima glavnu ulogu (djela za klavir solo, Koncert za klavir orkestar br.1 i

¹ Dunja Košanin Dimitrijević, studirala u različitim klasama (Feller, Blum) na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, na kojoj je predavala klavir preko 30 godina. U koncertnoj aktivnosti Dunje Dimitrijević posebno mjesto je zauimalo stvaralaštvo bosanskohercegovačkih i jugoslovenskih kompozitora.

br.2), ali ne treba zanemariti i brojna druga djela u kojima klavir ima prateću ulogu (Čaušević, 2016; Čavlović, 2011). Predmet ovog rada je analitički pristup djelu Refrain VI – *Lindō*, prvenstveno kroz prizmu analize pijanističke interpretacije. Prof. Merima Čaušević (1969) ukazuje na činjenicu da je folklor spona između klasicističkih kompozitorskih početaka i kasnijih avangardnih postupaka u djelima za klavir Vojina Komadine (Čaušević, 2022). Prof. Ivan Čavlović (1949–2021) ukazuje na činjenicu da je folklor izuzetno značajan element, na osnovu kojeg je Komadina gradio mnoga svoja muzička djela, te je i veliki dio klavirskih djela je također nadahnut elementima folklor, ali napominje da ono što jeste folklorno, ali nije folklorističko, jeste korištenje folklor kao inspirirajućeg elementa, melodijskog, ritamskog, čak i harmonijskog, koji svojom zvučnom kulisom obogaćuje umjetničku fakturu djela (Čavlović, 2017).

Analiza djela Refrain VI – *Lindō*

Refrain VI – *Lindō* je jednostavačna kompozicija trajanja u prosjeku oko 10 minuta. U Refrainu IV kompozitor se bavi obradom ritmičkog obrasca *Nijemog glamočkog kola*, a u Refrainu VI obrađuje narodno kolo iz mediteranskog podneblja (Čaušević, 2016). *Lindō* je hrvatski narodni ples (poskočica), raširen na širem području nekadašnje Dubrovačke Republike. S jedne strane naziv *lindō* se veže uz poznatog svirača lijericе Nikolu Lale, a s druge strane smatra se da je riječ o općem nazivu za lijericara koji je prešao na sam ples. Raspored tempa u kompoziciji je sljedeći: I – Andante, II – Allegro moderato, III – Andante i IV – metronomska oznaka 96 za polovinu (Komadina, 1981). Kompozitor je u čitavoj kompoziciji kombinovao klasičnu i savremenu notaciju (Čaušević, 2016). Kompozicija je izdana u okviru edicije Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine pod rednim brojem 66, ali kao ručni prijepis rukopisa na ukupno 17 stranica. Nisu poznati razlozi zašto je kompozicija objavljena kao prijepis, ali rukopis je čitak i ne postoji niti jedna štamparska greška u rukopisu. Na kraju kompozicije je potpis autora i datum 16. januar 1981. godine (Komadina, 1981).

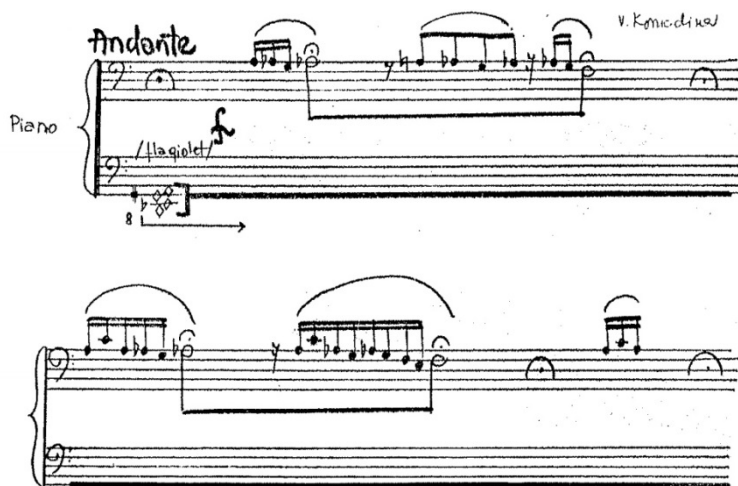
Prvi dio – Andante

Prvi dio, iako ima naznačen tempo Andante, može se izvoditi kao *ad libitum*. Dobro izvođenje upravo ovisi o pažljivom osluškivanju odsviranih tonova, poštujući svaku označenu stanku (koronu). Dionica lijeve ruke preuzima i ulogu pedala. Naime, akord koji je sastavljen od dvije povećane kvarte, potrebno je nečujno odsvirati i držati do mjesta na kojem je naznačeno. Tonovi D, Es, Gis i A tako tvore jedinstven pedal i u prvom dijelu sve do kraja druge stranice nije potrebno uopće koristiti desni (forte) pedal. Ova flažoletna tehnika na klaviru nije novost u stvaralaštvu Vojina Komadine, III stav njegove *IV Sonate za klavir* je građen na vrlo sličan način (Komadina, 1977, 1981). Interesan je i sam početak dionice desne ruke, odnosno prva četiri tona – a, as, g, as. Riječ je o motivu, koji bi se mogao opisati kao

lajtmotiv kompozitora Komadine, motiv kojeg je kompozitor Komadina koristio u velikom broju svojih djela, počevši od najranijih učeničkih radova, poput kompozicije *Tri vizije o logoru* (Komadina, 1953). Nakon prvog nastupa, početni motiv se varira na različite načine: augmentacijom, skraćivanjem, proširivanjem, stvaranjem novog motivskog obrasca od jednog dijela početnog motiva, ritmičkim ubrzavanjem i kombiniranjem više navedenih načina u jednom.

Primjer 1

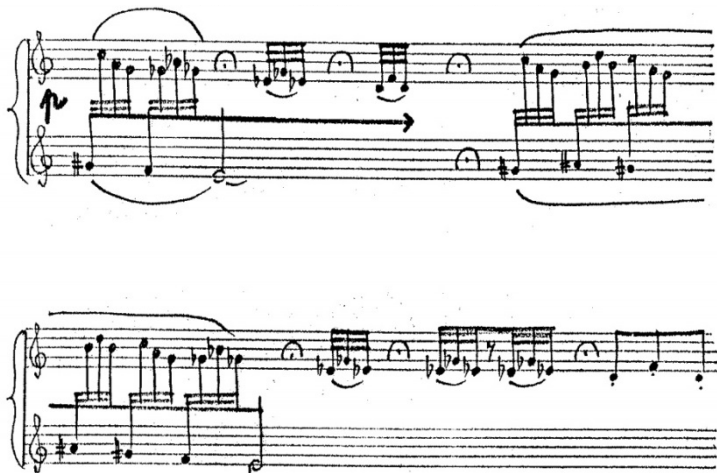
Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (t.1)



U daljnjem tijeku razrade pomenutog motiva, važno je istaknuti novi dio (ako gledamo taktne crte, onda je to t.2). U fortissimo dinamici dionica desne ruke izvodi početni motiv sa pedalnim tonom d, dok dionica lijeve ruke izvodi isti akord kao na početku, samo za oktavu više. Kao i na početku, dio koji slijedi koristi tehnike variranja motiva: proširivanje, transponiranje te slobodno variranje koje počinje s novim motivom na četvrtoj stranici (drugi red). U pogledu korištenja pedala u ovom dijelu, sve do početka dijela *Allegro moderato*, poželjno je istražiti mogućnosti korištenja una corda pedala u kombinaciji sa ispisanim ležećim tonovima, stvarajući na taj način zanimljiv zvučni kontrast u odnosu na početak kompozicije (Komadina, 1981).

Primjer 2

Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo* (IV strana, II red, I takt)



Prvi dio (Andante) se nadovezuje na drugi dio (Allegro moderato) sa velikom sekundom des2-es2, koja je ligaturom produžena tri puna takta. U novom dijelu (Allegro moderato), iako varirano, osjeti se ritmički puls linda (Čaušević, 2016). Kompozitor razrađuje ritmički motiv kroz dva troakta, da bi nastavio daljnju motivsku razradu u vidu dvotakta. Akordska pratnja u dionici lijeve ruke je stvorena od kvartnog akorda (c-f-b), koji je dodatno ritmiziran u svrhu podrške melodiji u dionici desne ruke. Poželjno je da primjena pedala u ovom dijelu bude racionalno korišćena, s maksimalnom težnjom ka jasnom izvođenju melodije u gornjem glasu u desnoj ruci.

Primjer 3

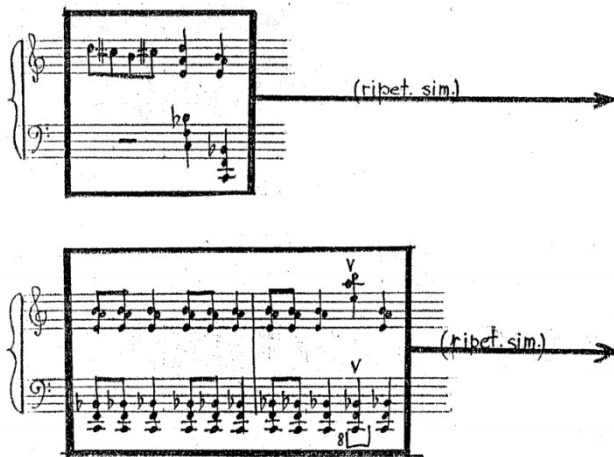
Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (V strana, III red, I takt)



Pred kraj ovog dijela kompozicije, kompozitor stvara gradaciju u vidu slobodnog ponavljanja određenog motiva, odnosno jednotaktne fraze, uokvirene grafičkom notacijom sa dodatnom oznakom *ripet.sim.* (slično ponavljati). Odabirom savremene grafičke notacije, kompozitor je na veoma jasan način razgraničio motive, što itekako olakšava učenje i pripremu interpretacije djela. Kompozitor nije odredio trajanje ponavljanja, te izvođač može samostalno odlučiti koliko je ponavljanja idealno za vlastitu interpretaciju. Korištenje desnog pedala je poželjno, ali treba ga koristiti s oprezom, jer se zvučna masa nagomilava konstantnim ponavljanjem fraze, najprije u visokom, a potom i u dubokom registru.

Primjer 4

Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (VIII strana, III i IV red)



U trećem dijelu kompozicije, koji započinje uz oznaku *Andante*, pojavljuje se lirska tema. Tema kreće silaznim nizom od tona h_1 sve do e_1 i unutar tog intervala i obitava. Tema ima sjetni, pomalo melanholični karakter. Kompozitor svoju muzičku zamisao oblikuje u nekvadratičan period sa uvodom (Čaušević, 2016). Struktura se može posmatrati kao slijed $3+6+5$ taktova, a potom se dalje ponavlja u grupama $(5+5) + (5+5) + (5+8)$.

Primjer 5

Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (IX strana, I red)



Pedalni ton e_1 u uvodna tri takta, kao statični melo – ritmički obrazac, ima funkciju ostinata kojem se harmonijska podloga usložnjava od tona e_1 do višezvučnih klastera, dodavanjem malih i velikih sekunda (Čaušević, 2016). U trećoj i četvrtoj grupi, akordska pratnja je u vidu predudara, što je poseban izvođački izazov kada je u posljednjoj grupi melodija u oktavama. Zahtjevni skokovi u dionici desne ruke zahtijevaju preciznost i brz pokret desne ruke. U

tehničkom savladavanju interpretacije ove dionice mogu pomoći predvježbe savladavanja skokova za oktavu više od onog što je napisano. Uspoređujući srednji dio *Refraina VI* i *Refraina IV*, može se zaključiti kako je kompozitor imao dva potpuno različita pristupa: dok je srednji dio *Nijemog glamočkog kola* napisan u ograničenom aleatoričkom stilu, srednji dio *Linda* donosi uzastopno ponavljanje lirske teme kojoj se pratnja usložnjava od jednog tona do desettonskih klastera koji su sastavljeni od dijatonskog i pentatonskog niza tonova, uz konstantan ritmički obrazac. Kompozitor je identičnu temu koristio i za muziku za film, tačnije u muzici za tv-seriju *Porobdžije* (TV Sarajevo, 1977). Na snimku se može primijetiti da je tema in es, dakle pola stepena niže u odnosu na temu u kompoziciji *Refrain VI*.

Razigrani dio, koji je kombinacija sekundnog tremolanda i već opisanih razloženih deset-tonskih nizova, kompozitor gradi od materijala iz pratnje prethodno opisanog dijela kompozicije. Tremolo sekunde su kombinacija tonova g i a u dionici lijeve ruke, te fis i gis u dionici desne ruke, dok je pasaž preuzet iz posljednje faze pratnje prethodnog dijela, dakle riječ je o dijatonskom nizu od g do d, te pentatonskom nizu (sve crne tipke), odnosno g-a-h-c-d te cis-dis-fis-gis-ais. Kompozitor se u ovom slučaju koristi tehnikom nadgradnje, pa na svako ponavljanje opisane kombinacije dodaje po još jedno ponavljanje. Tako je shema ponavljanja sljedeća: 2+1; 2+2; 2+3; 3+4, da bi potom u drugom redu na 13. stranici kompozicije te iste razložene pasaže zaustavio u vidu akordskog tremola kroz čitav takt, nakon kojeg slijedi četiri ponavljanja iste kombinacije, ali u vidu skokova u osminama (posljednji put u četvrtinama).

Kompozitor se potom ponovno vraća na ideju razlaganja dijatonskog i pentatonskog niza od dubokog do visokog registra, te posljednji blok razlaganja (kroz drugu i treću oktavu), zadržava u ponavljanju uz oznaku *ripet ad. libitum* (slobodno ponavljati). Ponavljanje se završava na tonu es4, koji predstavlja ritmizirani pedalni ton (u dionici desne ruke), dok se melodija pojavljuje u lijevoj ruci i riječ je o melodiji koja je prethodno opisana sa notnim primjerom br.5. Pedalni ton es (u oktavama) završava ovu dionicu u pianissimo dinamici i od drugog reda na 15. stranici počinje novi, završni dio ove kompozicije.

Coda (metronomska oznaka za polovinku 96) je ujedno i najživlji dio kompozicije. Kompozitor je vješto iskoristio već postojeći motivski materijal, te je promjenom tempa i minimalnim variranjem postigao fantastičan efekt zaokruživanja cjeline s jedne strane i gromoglasnog završetka kompozicije s druge strane. Prvih pet taktova uz znakove repeticije, isti su kao i taktovi na šestoj stranici (drugi red), samo što novi nastup istog motivskog materijala ide za oktavu niže. Nastavljajući dalje, narednih 17 taktova također donosi isti motivski materijal kao sa prethodno navedenih stranica br. 6, 7 i 8, s time da je sada nastup za oktavu više uz dodatak u vidu obogaćivanja kvartnih akorda u lijevoj ruci (dodan ton des). Također, u desnoj ruci je dodano nekoliko tonova koji tvore disonantne akorde, stvarajući na taj način još veću napetost pred sami završetak kompozicije.

Primjer 6

Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (XV strana, II i III red)



Finale kompozicije je svojevrsna reminiscencija na završetak prvog odsjeka kompozicije, te je kompozitor veoma vješto iskoristio postojeći motivski materijal, poredavši ga na drugačiji način. Četiri različita motiva, koji su grafički uokvireni, ponavljaju se po volji izvođača, u blago aleatoričkom stilu. Dakako, motivska građa je ista, ali je raspored, kako je već navedeno, drugačiji. Po prvi put u čitavoj kompoziciji se pojavljuje klaster u najdubljem, ali i u najvišem registru. Riječ je o hromatskom klasteru, označenog sa strelicom prema dole, odnosno prema gore (dionica lijeve, odnosno desne ruke). Na kraju, posljednji red kompozicije donosi ritmizirano ponavljanje obogaćenog kvartnog akorda (sa dodanim sekundama), kao što se može vidjeti u notnom primjeru (Komadina, 1981).

Primjer 7

Vojin Komadina, *Refrain VI – Lindo*, (XVII strana, III i IV red)

**Zaključna razmatranja**

Analiza djela *Lindo*, kroz prizmu izvođača–pijaniste, pokazuje osnovne formalno–interpretativne karakteristike djela Vojina Komadine. Također, sigurno postoji dodatni prostor za dublju analizu korištenih muzičkih materijala, ali za interpretaciju savremene muzike, količina iznijetih informacija bi mogla biti dostatna. Analizom ovog, pomalo zapostavljenog djela za klavir, ukazuje se na izuzetnu raznolikost i bogatstvo Komadininog opusa za klavir, upознаvajući se sa činjenicom kako je sinteza svih kompoziciono – tehničkih elemenata neoklasike, folklor a i načina komponovanja tehnikama XX vijeka, najznačajnija karakteristika kompozitorskog (muzičkog) jezika kompozitora Vojina Komadine.

Literatura

- Бјелобрк Бабић, Озренка. (2021). *Особености третмана форме концерта и симфоније у дјелима Војина Комадине*. Бања Лука: Филозофски факултет Универзитета у Бањој Луци.
- Čavlović, Ivan. (2011). *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- Čavlović, Ivan. (2017). *Muzički portreti: izvori i sjećanja*. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Čaušević, Merima. (2016). *Muzika za klavir u Bosni i Hercegovini 1945-1992*. Sarajevo: Pedagoški fakultet.
- Čaušević, Merima. (2022). *Stilske karakteristike klavirskih kompozicija kompozitora Vojina Komadine. Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3:*

- зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 126–144.
- Komadina, Vojin. (1985). *Folk sonoris*. (Partitura). Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- Komadina, Zoran. (2022). Uticaj stručnog usavršavanja u Darmštatu i Kelnu na stvaralaštvo Vojina Komadine. *Савремено и традиционално у музичком стваралаштву 3: зборник радова са научног скупа Дани Војина Комадине*. Источно Сарајево: Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија. 5 – 18.
- Kučukalić, Zija. (1974). *Vojin Komadina*. Muzička enciklopedija. Tom II. (ured. Krešimir Kovačević). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod. 353.

SUMMARY

ANALYSIS OF THE PIANO WORK REFRAIN VI – *LINDO* BY VOJIN KOMADINA

MA Bartolomej Stanković

The composition Refrain VI - *Lindo*, composed in 1981 in Sarajevo, is another in a series of compositions that Vojin Komadina wrote inspired by local folklore. In this case, it is a folk circle of Dalmatian-Mediterranean origin. Just as in the composition Refrain IV *Nijemo glamočko kolo* he combined contemporary and traditional, so in this composition Vojin Komadina combined the rhythmic pattern of *lindo* with tonal clusters and contemporary composing techniques. The paper deals with theoretical and interpretive analysis.

Key words: composer Vojin Komadina, Refrain VI *Lindo*, analysis.

МУЗИКА СВИЈЕТА
(WORLD MUSIC)

PJEVAČKI ZBOROVI U ISTRI 1943–1945. GODINE

mr Branislav Ostojić

UDK: 784.4:398 (497.5 Istra)

Kaštelir, Hrvatska

e-mail: ostojic.branislav@gmail.com *Kratko ili prethodno saopštenje*

Sažetak: Kapitulacijom Kraljevine Italije 1943. godine, u Istri započinje antifašistički pokret. Osnivaju se pjevačke grupe, zborovi i dramske skupine. Prva pjevačka grupa osnovana je krajem mjeseca prosinca 1943. godine u selu Račja Vas, tadašnji kotar Kras. Nakon nje, osnivaju se pjevačke grupe u Vrhu, Labinu i Pazinu, a u svibnju 1944. godine u Svetoj Nedjelji, na Labinštini, osniva se prvi partizanski zbor po imenu Otokar Keršovani. U isto vrijeme na stanciji Bembo, nedaleko Bala, osnovan je i prvi talijanski partizanski bataljon, a u selu Kožljak prvi talijanski pjevački zbor. Zborovi su svojim pjevanjem narodnih i stranih pjesama, zatim partizanskih i revolucionarnih pjesama popularizirali ciljeve NOB-e, razvijali patriotizam te povezivali nacionalnu i kulturnu baštinu s ciljevima NOB-e. Podaci istraživanja obuhvaćaju razvoj i djelatnost pjevačkih zborova u kojem su pomenuti imena voditelja, nastupi, te popis repertoara. Na osnovu navedenih metoda (istraživanje, analiza i sinteza, klasifikacija te komparacija), može se utvrditi da je pjevanje pjevačkih zborova bila zapažena, raznovrsna te rado prihvaćena od strane boraca i publike.

Ključne riječi: partizanski zborovi, NOB, pjesme, program.

Međunarodno-pravno Istra je u periodu 1918. do 1943. godine bila sastavni dio talijanskog teritorija, bez prava na materinsku riječ i kulturnu djelatnost. U gradovima i manjim centrima, veći dio trgovine i obrta, kompletna administracija i kulturni život bili su u talijanskim rukama, odnosno, pod njihovom upravom (Diminić, 1986).

Istra je 1941. godinu, odnosno početak Drugog svjetskog rata, dočekala u okviru Kraljevine Italije. Početkom Drugog svjetskog rata, a pogotovo nakon kapitulacije Kraljevine Italije (08. rujna 1943.) antifašistički pokret u Istri postaje masovan.

Za razliku od slovenskog, u hrvatskom dijelu Istre, od sredine 1942. pa do početka proljeća 1943. godine, nije bila organizirana niti jedna organizacija KPH. Tek sredinom mjeseca veljače 1943. godine u Istri su bila osnovana četiri mjesna Komiteta KPH i to Komitet za područje Pule, Pazina, Sveti vičenta i Labina. Nešto kasnije se osnivaju Komiteti za ostala mjesta u Istri (Herman, 2011.) Od mjesnih Komiteta nastaju NOO, koji su bili prava istinska vlast uspostavljajući i kontrolirajući cjelokupan život u ondašnjim lokalnim zajednicama. Njihov rad je objedinjavao omladinski rad koji se odnosio i na kulturno umjetnički rad. Kroz kulturno umjetnički rad se stvarala i izvodila glazba koja je imala *posebno idejno-sadržajne značajke i osobine te njenu potrebnu društvenu ulogu i funkciju* (Tomašek, 2004: 118).

Bilo je to vrijeme stvaranja i izvođenja glazbe izvan tradicijskih utvrđenih okvira redovnog glazbenog života građanskog društva. Ta je glazba bila integralni dio kulturnih nastojanja u NOR-u. Da bi pjesme koje su se izvodile u to vrijeme ispunile svoju funkciju, djela te vrste morala su biti lako shvatljiva, izvodljiva i prihvatljiva, izvođačkih zahtjeva dostupnih i manje

razvijenim pjevačkim sastavima te prigodna za izvođenje i na otvorenim prostorima, kao što su to mitinzi i sličnim masovnim okupljanjima, odnosno skupovima. Bila je to uglavnom glazba za veći broj prisutnih, koja je mogla biti i svojevrsni oblik društvene kritike, mobilizirajući i pokretački faktor ondašnjeg pokreta. U danim okolnostima ta je glazba bila povezana s aktualnom stvarnošću, a osnovni motiv joj je bila borba, vjera u pobjedu i oslobođenje. Pjesme su u NOR-u bile nadograđivane i proširivane tradicijskim pjesmama, sadržajno prikladnim okolnostima, odnosno vojničkim, borbenim, revolucionarnim i sličnim pjesmama naših i stranih autora (Tomašek, 2004).

U početku rada kazališnih družina koje su u svojim sastavima imale osim glumaca i pjevače, bila je važna hrvatska i istarska riječ te narodna i partizanska pjesma. Programi sa kojim su kazališne družine nastupile bio je sastavljen od političkih govora, recitacija, skečeva, zbornih recitacija te zbornog pjevanja. Kazališne predstave te pjevanje narodnih i partizanskih pjesama popularizirale su ciljeve NOB-e, zatim razvijale patriotizam i povezivale nacionalnu i kulturnu baštinu s oslobodilačkom borbom i ciljevima NOB-e.

Glazba je imala posebno mjesto u životu boraca. *Mi imamo našu brigadnu glazbu, možda bi netko rekao: „čemu glazba, pa sad je rat!“*. *Da bilo je ratno doba, ali borci nisu neprestano u borbi. Mi ne možemo živjeti bez ikakve razonode i zabave. Naša glazba razveseljava borce, pružala im malo zabave, tako da zaborave na muke i napore koje gotovo svakodnevno podnose. Kada glazba zasniva, svakome je lakše, svako lakše korača* (Mataušić, 2004: 115). Gotovo svaka jedinica je imala svoju vokalnu skupinu ili pjevački zbor, a izvodile su se narodne i borbene pjesme, od kojih su mnoge nastale u ratu, često rađene po uzoru na marševe ruske revolucije i njihove balade.

Početak kulturno umjetničkog rada u Istri – osnivanje zborova

Dokumentacija o razvoju kulturno-umjetničke djelatnosti na području Istre za razdoblje do 9. rujna 1943. godine takoreći ne postoji. Tada započinje s osnivanjem partizanskih četa¹, početkom 1944. godine se formiraju bataljuni i brigade, a kao kruna uspjeha u razvoju istarske partizanske vojske bilo je osnivanje „43. istarske divizije“ (Krizman, 2018).

Borci koji su djelovali na području kulturno-umjetničkog rada, odnosno koji su glumili i pjevali, bili su dobrim dijelom neiskusni, a neki od njih su se po prvi put susretali s pjevanjem u slobodnom vremenu. Jer, kada je bila borba ili pokret, članovi pjevačkih i kazališnih grupa izvršavali su zadatke i obaveze svoje vojne jedinice. U toku svog slobodnog vremena su borci trebali učiti pjesme i to prvenstveno naše borbene i narodne. One su se trebale pjevati masovno i u početku jednoglasno. Među borcima se najviše njegovalo pjevanje, pogotovo ako se među njima našla i harmonika ili gitara. Takvo

¹ Manje pokretne vojne formacije, koje su brojale 20–30 boraca.

pjevanje, po mogućnosti uz sviranje, bilo je veoma potrebno, obzirom da su istarske partizanske jedinice boravile po selima pa su na taj način mogli direktno djelovati na narod. Tako je u dnevnom rasporedu boraca bilo određeno da se u večernjim satima, odnosno od 17.30 do 18.30 sati uče pjevati pjesme (Brozina, 1959).

Kulturno-umjetnički rad u novoosnovanim partizanskim jedinicama i slobodnim mjestima na području Istre, prema dostupnim podacima započinje 1943. godine osnivanjem prigodnih grupa omladinaca i omladinki, koje bi se u početku najčešće, nakon izvedenih priredbi i raspuštale. Započelo se na način da su se okupljali drugovi i drugarice koji su znali pjevati ili su imali smisla za to te su se započele osnivati pjevačke grupe. Potom se prišlo na uvježbavanje solo i zbornih recitacija. Spomenute grupe su se osnivale po potrebi, uglavnom povodom održavanja pojedinih svečanih prigoda te su kao takve imale lokalni značaj. Grupe se bile organizirane na brzinu, čiji članovi nisu imali nikakvog iskustva prilikom pjevanja ili glume, bili su stilski neujednačeni, a izvodili su program prema svojim skromnim mogućnostima.

Prva pjevačka grupa započela je s radom krajem mjeseca studenog i početkom prosinca 1943. godine, u selu Račja Vas, u tadašnjem kotaru Kras. Tamo je Pazinjanin Ivan Ferenčić-Nini, po zadatku Agip-propa Oblasnog komiteta KPH za Istru, upućen da osnuje kazališnu grupu i pjevački zbor. On je skupio grupu od deset do dvanaest omladinaca i omladinki, pa je uz pomoć Ružice Cerovac i Štefice Kopitar započeo sa radom, odnosno sa pjevanjem. Od instrumenata pjevačka grupa je imala jedan priručni harmonij te jednu malu knjižicu partizanskih pjesama. O početku rada pjevačke grupe rekao je sam autor: *Ja sam u Račjoj Vasi pronašao jedan ručni harmonij, te sam pomoću njega počeo uvježbavati prvi pjevački zbor, kojeg sam osnovao. Omladina Račje Vasi požrtvovano je radila i učila pjevati partizanske pjesme, kao i narodne. Radi talijansko-fašističke okupacije u Istri je bilo zabranjeno govoriti i pjevati na materinjem hrvatskom jeziku, pa je sluh kod omladine bio neizvježban i slabo razvijen* (DAPA-osobni fond A. Dobrile, 927/3, kutija 13). Pjevačka grupa se marljivo pripremala za svoj prvi nastup, koji je trebao biti 25. prosinca 1943. godine u zgradi bivšeg talijanskog doma. Grupa je uvježbala nekoliko partizanskih i narodnih pjesama. Narod im je svakodnevno dolazio i slušao ih dok su članovi pjevačke grupe vježbali. Iznenaadni dolazak neprijatelja (18. prosinac 1943.) prekinuo je vježbanje i morali su priredbu i svoj prvi nastup otkazati. Tada diletantska i pjevačka grupa prekidaju svoj rad, a njeni članovi odlaze u jedinice NOV.

Ponukan uspjehom prve pjevačke grupe, tadašnji njen osnivač, Ivan Ferenčić-Nini nedugo zatim, točnije sredinom mjeseca ožujka 1944. godine osniva drugu diletantsku i pjevačku grupu u Istri, u selu Vrh, na Bužeštini. Grupu je sačinjavalo pet, šest članova, koji su bili glumci ili pjevači, što je ovisilo o potrebama za nastup, a vodio ih je Zvonko Štefan. Po riječima voditelja, a ujedno i jednog od osnivača grupe Štefana doznajemo: *bio sam upućen u malo mjesto Vrh da pomognem u radu nekoj diletanskoj grupi koja je tek započela sa radom. Grupa je ubrzo imala uspjeha u svom radu* (Isto, str. 7). Nakon desetak dana rada grupa je u prepunoj učionici osnovne škole u

Vrhu, održala svoj prvi nastup, koji je bio sastavljen od partizanskih pjesama te recitacija. Nakon tog prvog uspješnog nastupa grupa je održala još nekoliko nastupa.

Nedugo nakon osnivanja spomenute grupe, odnosno 1. svibnja 1944. godine po uputama ZAVNOH-a započelo se na području kotara Labin s osnivanjem pjevačke grupe. Bilo je to u selu Sveta Nedjelja, a pjevačka grupa je u početku brojala osam članova. Tog dana su na satu političke nastave članovi družine i zbora donijeli odluku, da družina dobije ime po istarskom revolucionaru Otokaru Keršovaniju. Bilo je to skromno „krštenje“, ali volja članova grupe za rad, odnosno pjevanje bila je velika. U sumrak istog dana održana je prva priredba u selu Ripendi, koja je odlično uspjela. Program ove prve priredbe su sami članovi napisali i režirali. Ubrzo se pjevačka grupa proširila novim pjevačima, tako da je brojala njih 15. Time je bio završen proces osnivanja Prvog istarskog partizanskog kazališta i pjevačkog zbora Okružnog NOO Pazin. U vremenu od mjesec i pol dana, koliko je grupa postojala (01.05.–15.06.1944.) održala je 11 priredbi, u kojima je prisustvovalo oko 1800 gledalaca. Svojim nastupima družina je odigrala izuzetno značajnu ulogu u širenju istine o NOP-u, zatim podizanju općeg prosvjetnog nivoa stanovništva te stvaranju borbenog morala kako kod boraca, tako i među stanovništvom Labinštine. Prema dostupnoj dokumentaciji članovi družine, odnosno pjevačkog zbora nastupili su na Labinštini, Pazinštini te u Rijeci, odnosno u selima: Ripenda, Marići, Čepić, Kostrčani, Zankovići, Orič, Mantovani, Milotski Breg, Gračanski Katun, Sutivanac, Sušnjevica, Kožljak, Garići, Sveti Martin, Sveta Katarina, Sveti Lovreč te u selu Sveta Nedjelja. Tadašnji tjednik Glas Istre donosi članak: *zatim je nastupila glumačka družina. Došli su nam kroz umjetnost prikazati junačku borbu naše zemlje. Crnooka lica, izbočenih jagodica, dizala je svoj glas u pjesmi „Požar“.* Po svim obližnjim brežuljcima gorili su krijesovi, a oko njih je omladina pjevala i plesala Titovo kolo. Pala je već noć kada je narodni zbor završen. Narod se razilazi, a pjesma se još orila, pjesma naše borbe, slobode i ustanka (Glas Istre, br. 25. 12.10.1944. str. 5).

Sa Prve oblasne konferencije AFŽ-a za Istru, koja je održana u Rašporu na Krasu postoji napis: *nakon ručka održana je priredba na kojoj je pjevački zbor otpjevao Hej Slaveni, Lijepa naša domovina, Krasna zemljo, Poljuško polje, Naprijed braćo partizani, a završio je uz pjesmu Druže Tito mi ti se kunemo te narodnim veseljem* (Zlatić, 1976: 13).

Iz arhivskog materijala, koji nam je bio dostupan nije se moglo utvrditi da li je družina i pjevački zbor još negdje nastupao. Zbog ratnih zbivanja i nemogućnosti rada, pjevačka grupa se u drugoj polovici mjeseca lipnja rasformirala, dok su se pojedini članovi iste učlanili u Okružnu kazališnu družinu i pjevački zbor za okrug Buzet. (DAPA, Razvoj kulturno-umjetničke djelatnosti Labin 1944/45, kutija 927/3, str. 13–16)

Od postojeće kazališne družine, NOO za Pazin 15. lipnja 1944. godine osnivaju se dvije družine i to: Kazališna družina Otokar Keršovani za Istru na čelu s upravnikom Aleksandrom Tuhtan te Kazališna družina za Pazin kojoj je upravnik bio Čedo Variola (Mandić, 2003). Obadvije kazališne družine su na

svojim programima imale himne, svečane i narodne pjesme te prigodne recitacije i skečeve.

Početkom 1944. godine ZAVNOH šalje svim Oblasnim Narodnim Odborima za Istru dopis sa uputama u vezi organiziranja propagandne službe. U dopisu se naglašava da svaki NOO treba osnovati svoju kazališnu družinu i po mogućnosti osnovati pjevački zbor. Na osnovu dopisa, krajem mjeseca travnja 1944. godine NOO za Pazin u selu Katun osniva kazališnu družinu te pjevački zbor (vidi sliku 1). Za upravnika družine izabran je Miljenko Paravić, političkog komesara Franjo Maurić, dok je vođenje pjevačkog zbora povjereno Zvonku Štefanu. Ubrzo nakon osnivanja, 26. travnja, kazališna družina, čiji su članovi ujedno bili i članovi pjevačkog zbora, a koja je brojala 11 članova, započela je s uvježbavanjem programa. (Mandić, 2003)



Slika 1

Pjevački zbor u Katunu, 1944. godina

Da se kazališna grupa i pjevački zbor NOO za Istru pripremala za nastupe, čitamo iz dopisa koji je partizanski komesar Ante Dobrile uputio Propagandnom odsjeku, u kojem čitamo: *stare pjesme sve smo obradili i ide nam polako. Naročito „Krasna zemljo Istro mila“ pjevamo lijepo kao i druge. Što se tiče nas svirača, imamo dosta plesnih komada za harmoniku i trombu, kao i borbenih pjesama. Čim bi dobili bubanj i saksofon, pitanje glazbe bi bilo donekle riješeno. Pjevat ćemo i zagorsku pjesmu „Hvala“ od L. Paljetka (DAPA, osobni fond A. Dobrile, 1944. god, 927/3, kutija 13, str. 35).*

Da je u partizanskim jedinicama bilo više kadrova, uspjeh kulturno-umjetničke djelatnosti među Istranima bio bi zasigurno i veći. S tim ciljem, u selu Kožljak (kotar Labin), 15., 16. i 17. 08. 1944. godine, održana je oblasna konferencija kulturno-umjetničkog odsjeka i kulturnih radnika Istre. *To je bila istovremeno i 1. Konferencija te vrste u čitavoj Hrvatskoj. Ona je imala jak poticaj na razvoj cjelokupnog kulturno-umjetničkog rada, koji se mogao vršiti u tadašnjim okolnostima okupacije. Referati izneseni služili su kao opširnija*

uputstva za organizaciju kulturno-umjetničkog rada. *Umjetnički program na konferenciji izveli su kazališne družine Otokar Keršovani NOO Buzet, Pazin i Labin, koje su u svom sastavu imale i pjevačke zborove te družina Talijanske nacionalne manjine.* (DAPA, osobni fond A. Dobrile, 1944. god, 927/3, kutija 13, str. 9) Na konferenciji su date i upute te popis narodnih, partizanskih i revolucionarnih pjesama, koje bi, po mogućnosti, trebali izvoditi pjevačke grupe i zborovi. Popis pjesama bio je notno i tekstualno napisan u maloј priručnoj knjižici pod nazivom „Partizanske pjesme“.

Nakon održane konferencije voditelji pjevačkih grupa i zborova dobili su potrebne upute s pjesmama koje su započeli, a neki samo nastavili, sa uvježbavanjem istih.

Nadalje, slijedi dopis kulturno-umjetničkog odsjeka Propagandne oblasti za Istru, odnosno dokument br. 108, koji je poslan iz Raklja, 10. rujna 1944. godine, a upućen je Štabu II puljskog partizanskog odreda Operativnog štaba za Istru u kojem piše: *Dragi drugovi danas smo primili dopis od Agitpropa Obl. Kom. K.P.H. za Istru u kojem nam javljaju da se u II četi I bataljona vašeg odreda nalazi drug Nelo Milutić iz Pule, rođen, godine 1927., koji je hitno morao napustiti kuću. Drugovi u dopisu nam javljaju da je drug izvrstan harmonikaš koji bi nama bio potreban te ujedno da istog najhitnije zatražimo. U vezi tog dopisa molimo Vas da gore imenovanog druga uputite k nama, jer nam je neophodno potreban kao dobar svirač, koji će najviše doprinijeti u današnjoj borbi na ovom polju rada koga bude imao u našim družinama* (Dobrila, 1981: 168). Ondašnji omladinac, Nelo Milotti, koji je kasnije promijenio prezime u izvornom obliku, odnosno u Milotti, skladao je tada skladbu u početku za muški, a kasnije je aranžirao za mješoviti zbor, uz pratnju harmonike pod nazivom *Marš Istarske brigade*, na tekst Slavka Kolara. Zborna skladba je rado prihvaćena i kao takva se već dugi niz godina izvodi, sve do današnjih dana. Na taj način je Prva istarska brigada Vladimir Gortan dobila svoju brigadnu himnu.

U izvještaju prve partizanske brigade nalazimo napis da su po svim jedinicama organizirani pjevački zborovi. *Najbolji pjevački zbor ima Četvrti talijanski bataljun „Pino Budičin“. Zborove sada reorganiziramo, na taj način da svi borci sudjeluju u pjevanju naših borbenih pjesama. Najbolji pjevači, njih pet do šest, najprije nauče dobro pjevati pjesmu, a kada nauče prenašaju tu pjesmu na ostale borce, te se već tada pojavljuje masovno pjevanje u kojem sudjeluju svi borci. Od najboljih četnih pjevača, organizirat će se dobri bataljunski pjevački zbor, a zatim i brigadni zbor. Ti bi zborovi služili na priredbama i raznim nastupima. Inače ti zborovi imaju zadatak da šire našu pjesmu* (Tumpić, 1975: 591). Imamo napis da je pjevački zbor Treće brigade 43. Ist. divizije ...održao 29. listopada 1944. godine miting u Lokvama (Gorski Kotar), na kojem su izveli „Krasna zemljo“, zatim pjesme „Mi smo pa Istrani“ i „Oj sokole“. Po završetku programa organiziran je zajednički ples. Drugi miting održan je 8. studenog 1944. godine uvečer, kao proslavu 27 godišnjice Velike oktobarske revolucije na kojem su programu izveli pjesme „Hej Slaveni“, „Krasna zemljo“ te „Bandiera rossa“ (Tumpić, 1975: 601).

Slijedi napis koji piše o nastupu zborova koji se održao na proljeće 1944. godine: *nakon svečanog govora pjevali su zborovi i to zbor talijanskog bataljuna, a zatim hrvatski zbor. Pjesma se razlijevala, a zvukovi su se gubili negdje u daljini. Po završenom mitingu, bataljuni su se povukli na svoje položaje. U daljini su se još uvijek čule pjesme „Marširat će naša četa prema slobodi“, a talijanska „Avanti popolo“.* (Lenac-Širola-Antić, 1954: 111).

Zbog čestih i gotovo svakodnevnih neprijateljskih ofanziva po cijelom području Istre, kazališna družina nakon nastupa 8. studenog, kojeg je održala u Brešnici prelazi na oslobođeno područje Gorskog Kotara gdje nastavlja s radom. Prema pisanju Glasa Istre uočljivo je da u sedam mjeseci teškog ali uspješnog rada kazališne družine i pjevačkog zbora na nastupima je prisustvovalo preko 40 hiljada Istrana koji su radosno pljeskali svojoj prvoj kazališnoj družini. Kasnije je zbog neprijateljske ofanzive kazališna družina prešla u Gorski Kotar, gdje je uspješno nastupala. Svaki nastup, bilo u Delnicama, zatim u Lokvama, Vrbovskom, Skradu...započinjala je pjesmom „Mi smo pak Istrani“. *Prisutni borci su neobično dirnuti kad slušaju istarske pjesme, kad vide stari ples „balun“.* (Glas Istre, br. 29, 14.01.1944, str. 5).

U okviru završnih operacija IV armije, družina se prebacuje u Crikvenicu te na otoke Rab, Cres i Mali Lošinj. U Istru se kazališna družina i pjevački zbor vraćaju 4. svibnja gdje započinju nastupe u Labinu, Raši i Marčani.

Da su pjevački zborovi pjevali i druge pjesme govori nam i podatak da su u jesen 1944. godine u Svetom Martinu, na Labinštini pjevali misu na hrvatskom jeziku. U to vrijeme je tamo djelovala pjevačka družina Otokar Keršovani u kojoj je bilo nekoliko vrsnih pjevača. *Oni su pjevali vrlo profesionalno. Počeli su oni kantati, počela je naša pjevana misa, pjevala je zapravo cijela crkva. Znao je kako je bilo, poslije 25 lit kad se čuje „Zdravo djevo, kraljice Hrvata“, kad se čuje hrvatska besida, a oni pjevaju* (Dukovski, 2001: 60).

O istom događaju, odnosno pjevanju u crkvi donosi nam naredni napis: *počela je misa. Dogovorili smo se kada da se počne pjevati i da prestanu, kad pop digne kalež, a onda da opet pjevaju. Počeli su ovi naši kantati, pjevala je zapravo cijela crkva* (Juričić, 1989: 220).

Prema sjećanju Ane Markežić pjevale su se u brigadi i slovenske pjesme: *Sjećam se da sam ga često puta zatekla kako pjeva, a znao je pjevati pjesme „Sloboda je že tu pri nas“, „Slovenska zastava je naša in bo“.* Pjevao je Atilio Štokovac (Markežić, 2016: 236).

Također, prema pisanju tjednika Glasa Istre, na dan Svih Svetih u Mošćenicama naša kazališna družina O. Keršovani na mošćeničkom groblju odala je pomen našim žrtvama, *otpjeva je posmrtni marš „Počivajte mirno“* (Glas Istre, br. 27, 20.11.1944., str. 6).

U Pazinu je na trgu 9. svibnja održan veliki zbor građana. Vojska je podigla tribinu na sredini trga, *već u ranu zoru hrlilo je prema Pazinu na tisuće i tisuće ljudi svih dobi sa svirkom i pjesmom iz svih mjesta srednje Istre. Na kraju veličanstvenog zbora nastupio je pjevački zbor družine Otokar Keršovani koji je izveo splet partizanskih pjesama, koje je razdragani narod s oduševljenjem slušao i pjevao zajedno sa njima* (Vlahov, 1978: 220).

Nakon oslobođenja, 13. maja 1945. godine je u pulskoj Areni održana velika proslava, na kojoj je prisustvovalo oko 30000 ljudi iz cijele Istre, na kojem su nastupili združeni zborovi iz Pule, Labina i Rovinja koji su pjevali osim himni i borbene pjesme, *nakon govora održan je kulturno umjetnički program, a omladinski pjevački zbor otpjevao je borbene pjesme Uz Staljina i Tita, Ruko žuljevita, Mi rušimo staro za sva vremena* (Buršić, 2011: 366).

Kulturno-umjetnički rad je nakon oslobođenja, 1945. godine nastavila Kazališna družina Oblasnog NOO-a za Istru Otokar Keršovani pojačana sedmoricom novodošlih profesionalaca iz Zagreba. Družina je *tada* postavljena na profesionalnoj osnovi i sustavno je osposobljavala nove članove. Brojala je 27 članova, zajedno s tehničkim osobljem, a program je bio mješovit: drama, komedija, pjevanje zborna i solo te balet (Krizman, 2018: 351).

Osnivanje talijanskog pjevačkog zbora

Talijanski partizanski bataljon *Pino Budičin* osnovan je 4. travnja 1944. godine na stanciji Bembo, nedaleko Bala. Bataljon je bio u sastavu Drugog pulskog odreda, a formiran je od Prve, Druge i Treće talijanske čete Prvog istarskog partizanskog bataljona. Spomenuti bataljon su uglavnom sačinjavali borci, pripadnici talijanske nacionalne manjine, koji su živjeli na području Istre, a jedan manji broj boraca je došao iz Italije (Brozina-Slovan, 1947).

Nekoliko mjeseci nakon osnivanja talijanskog bataljona, grupa partizana išla je iz pravca Rijeke prema Rovinju. Prolazeći kroz mjesto Katun, na Pazinštini, vođa grupe, tadašnji brigadir, *Vladimir Švalba-Vid*, predložio je ostalim članovima grupe, da se pri bataljonu osnuje talijanska kazališna družina. U grupi je bilo devet članova, pripadnika talijanske manjine iz Rovinja te dva člana iz Rijeke. Tako se par dana nakon prijedloga, odnosno 14. kolovoza 1944. godine u zgradi nekadašnje osnovne škole u Kožljaku prišlo osnivanju talijanske kazališne družine. Na osnivačkom sastanku kazališne družine, za komesara družine bio je izabran Serafino-Johan Lenaz, a za ekonoma Constantino Ferri (oboje iz Rijeke). U sklopu družine osniva se i muški pjevački zbor, kojeg su nazvali, po imenu tadašnjeg poznatog partizana, Pina Budičin, dok je za dirigenta, a ujedno i upravnika družine izabran Marco Garbin. Odmah po osnivanju pjevačkog zbora prišlo se biranju repertoara, koji je bio sastavljen samo od pjesama pisanih na talijanskom jeziku. Ubrzo se započelo sa uvježbavanjem programa, kojeg su članovi planirali održati na Prvoj konferenciji kulturnih radnika Istre.

Kazališna družina i muški pjevački zbor su prema zamisli trebali djelovati na području bivših kotara Rovinja i Pule. Budući da na spomenutim područjima nisu postojali uvjeti za rad, prije svega zbog čestih neprijateljskih napada, kazališna družina se raspala. Tako da je opstao samo muški pjevački zbor.

Partizanske pjesme

Za vrijeme NOB-e glazba je krenula od pučkog glazbenog folklornog stvaralaštva, da bi se s vremenom nadopunjavala prikladnim ostvarenjima umjetničke glazbe. Partizanske narodne pjesme, a uz njih i narodni plesovi sadržajno su pratili ratna zbivanja.

Oblikovno u njima su prevladavale pjesme s više kitica obično od stihova pjevanih na kratak napjev. Znatno dio pjesama je izvođen na jedan isti napjev, stvarajući na taj način više inačica jednog napjeva uvjetovanih prilagođavanjem sadržajnoj raznolikosti pjevačkih stihova (Tomašek, 2004: 118).

Partizanska pjesma sinteza je narodne pjesme i revolucionarnih pjesama našeg naroda, ali isto tako i ruskog, francuskog, španjolskog i talijanskog naroda te autorske inspiracije. Iako je većina autora spomenutih pjesama bila glazbeno obrazovana, mnogi od njih su zaboravljeni te su one na taj način postale prave narodne pjesme. U tim pjesmama se narod zove na oružani ustanak (kao na primjer *Po šumama i gorama, Budi se istok i zapad*), pjeva o Titu (*Druže Tito, ide Tito preko Romanije*), slavi borbu protiv okupatora (*Mlada partizanka, Hej tovariš*), veličaju heroji (*Komandant Sava, Pjesma o Loli Ribaru*), slavi partija (*Stijeg partije, Kompartiji*), voli domovina (*Volimo Goricu, Dalmaciju zemlju mila, U Istri se zastava*), prikazuje se jedinstvo naroda (*Sa Ovčara i Kablara, Omladinka Mara*), žali za poginulim borcima (*Konjuh planinom, Na Kordunu grob do groba*) te se pleše kolo (*Kozaračko kolo, Kolo druga Tita*). (Mislej, 1987: 8)

Pjesme su se usmeno prenosile, u kojima su partizani opjevali događaje i prenosili poruke, a koje su se glazbeno mogle bazirati na najrazličitijim predlošcima, od lokalno-folklornih preko preuzetih stranih pjesama, pa sve do melodija popularnih šlagera. Dio repertoara koji je nastajao za vrijeme rata bile su i autorske pjesme kompozitora koji su sudjelovali u borbi i koje su uvježbavali i izvodili partizanski zborovi. Na repertoaru zborova nalazile su se pjesme koje su glazbeno-stilski bile ujednačene, često himničkog ili karaktera koračnice, pa time razumljive i izvedive širem krugu ljudi i prigodne za prenošenje revolucionarnih ideja. Te su pjesme bile svakodnevni pratilac narodnooslobodilačke borbe: u koloni kod umornih boraca, među ranjenicima, nakon uspješno završenih zadataka, uz partizansku vatru, ublažavale su patnje, ulijevale hrabrost, bile su obećanje skore pobjede te najava boljeg života u željenoj slobodi. Prvenstveno su to bile partizanske pjesme s borbenom tematikom, zatim narodne pjesme bilo istarske ili pjesme ostalih krajeva tadašnje države. Na taj način se povezivao borbeni duh, a putem narodnih pjesama bi se upoznavao jedan kraj domovine s drugim.

Prilikom izvođenja pjesama nije bilo takozvane „šablone“, obzirom da je kod svakog nastupa trebalo motriti prisutne gledaoce i zapažati osebnost, pronalaziti tipično u karakterima i primjenjivati to u praksi, odnosno na pozornici. Često puta bi se prilikom pjevanja pjesama pridruživala i prisutna publika, tako da se ona na jedan način pretvarala u učesnike programa (Mandić, 2003).

Pjesme su s vremenom postale jedan od važnih kulturnih čimbenika svakodnevnice na bojištima i oslobođenim područjima, stvarana je i izvođena kad god i gdje su god te okolnosti zahtijevale i omogućavale. Najčešće se pjevalo uz harmonike ili gitare. Glazba, a samim tim i pjesma je postala jedan od važnih čimbenika kulturnih nastojanja na svim vidovima kulturne djelatnosti.

Poslije pobjede, odnosno nakon završetka Drugog svjetskog rata te pjesme su nastavile da žive, odnosno izvodile su se, prenoseći duh i slavu narodnooslobodilačke borbe osobito na mlađe generacije. Do danas je zabilježeno preko dvadeset tisuća revolucionarnih i borbenih pjesama, kao i pjesama obnove i izgradnje (Mislej, 1987: 7).

Pomanjkanje notnog materijala bio je veliki problem u radu pjevačkih zborova i odabiru njihovog repertoara. To se naročito odnosilo na lakše pjesme koje su se pjevale u dva ili više glasova. Da bi se donekle riješio nedostatak notnog materijala, u Rijeci je osnovan takozvani „muzički savjet“ za područje Istre i Rijeke, koji je imao zadatak da svim pjevačkim zborovima pruži pomoć u istom. Prema prijedlogu „muzičkog savjeta“ potrebno bi bilo započeti i sa radom na učenju teorije glazbe i nota. Osim notnog materijala bio je i problem oko pronalaska stručnih voditelja pjevačkih zborova. Da bi se to donekle ublažilo, kulturno-umjetnički odsjek Oblasnog NOO-a za Istru, planirao je organizirati tečaj za zborovođe, u vremenu od 1. do 15. rujna 1944. godine, kojeg je trebao voditi profesor Hinko Singer. Na tečaj je bilo pristiglo 60 prijava (što za zborovođe, što za voditelje kazališnih družina), od kojih su za zborovođe trebali biti iz redova učitelja, poznavati note, kako bi onda mogli koristiti pjesmarice te po mogućnosti svirati neki instrument. Međutim, planirani tečaj nije na žalost realiziran zbog iznenadnog dolaska neprijatelja na to područje.

Nastupi pjevačkih zborova

Uslijed čestog kretanja neprijatelja širom Istre, nastupi pjevačkih zborova i kazališnih grupa morali su se održavati na improviziranim pozornicama, podignutim tek nešto iznad nivoa zemlje. Najčešće su bile napravljene od balvana, dasaka, granja i kamenja. Kulise, na i iza pozornice uvijek su bile improvizirane, a najčešće su bile napravljene od šatorskih krila, padobrana, deka, plahti kao i zastava. Rasvjetu su u prirodi sačinjavale karbitne lampe te upaljena drvca u izdubljenim tikvama, krumpirima ili repama napunjena lojem. Garderoba u kojima su članovi zborova nastupali bila je uglavnom sastavljena od uniformi. Na nastupima u čvrstim objektima, kao što su škole, domovi kulture, općine te razne dvorane, bilo je daleko lakše organizirati nastupe, prije svega zbog korištenja električne energije.

Prema dostupnim dokumentima Državnog arhiva Pazin (DAPA), Pokrajinskog arhiva Primorske Koper, gradskih muzeja širom Istre, Pokrajinskog muzeja Koper te literature, pokušali smo navesti sve nastupe članova pjevačkih zborova. Za pretpostaviti je da je nastupa bilo i više, ali

mnogi od njih nisu ostali zabilježeni, tako da se o njima gotovo ništa ne zna ili su ostali zaboravljeni.

U nastavku slijedi popis nastupa po datumima, mjestima održavanja, u povodu kojih manifestacija su održavani, a za pojedine nastupe, za koje su pronađeni podaci, naveden je i broj prisutnih posjetilaca.

- ožujak, 1944. - Vrh, nastup u učionici osnovne škole, zbor grupe iz Vrha,
- ožujak, 1944. - Učka, svečani miting, zbor talijanskog bataljona,
- ožujak, 1944. - Sveti Martin i Sutivanac,
- 27.03.1944. - Trstenik, Prva oblasna konferencija USAOH-a za Kras, zbor grupe Vrh,
- 01.04.1944. - Učka, oblasna konferencija USAOH-a za Istru, zbor O. Keršovani,
- 01.05.1944. - Knapići, proslava 1. svibnja, (65 gledalaca),
- 11.05.1944. - Marići, Kotarska konferencija AFŽ-a za Labin (gledalaca 500),
- 13.05.1944. - Čepić, Kotarska konferencija AFŽ-a za Labin, (gledalaca 120),
- 14.05.1944. - Kostrčani (kotar Čepić), Kotarska konferencija AFŽ-a za Labin, (60 gledalaca),
- 19.05.1944. - Zankovići (kotar Čepić), Kotarska konferencija AFŽ-a, (80 gledalaca),
- 24.05.1944. - Orič (kotar Pazin), Kotarska konferencija AFŽ-a za Pazin, (150 gledalaca),
- 27.05.1944. - Mantovani (kotar Pazin), miting, (130 gledalaca),
- 01.06.1944. - Milotski Breg (kotar Pazin), miting, (180 gledalaca),
- 02.06.1944. - Gračanski Katun (kotar Pazin), miting, (70 gledalaca),
- 04.06.1944. - Šušnjevec, miting, (100 gledalaca),
- 06.06.1944. - Kožljak (kotar Čepić), miting, (80 gledalaca),
- 12.06.1944. - Kožljak (kotar Čepić), program za članove II istarske brigade
- 13.06.1944. - Garići (kotar Kastav), miting, (170 gledalaca),
- 16.06.1944. - Sv. Katarina (kotar Labin), miting, (160 gledalaca),
- 18.06.1944. - Kožljak (kotar Čepić), miting
- 19.06.1944. - Čepić, miting
- 23.06.1944. - Sveti Lovreč (kotar Labin), miting, (400 gledalaca),
- 25.06.1944. - Trstenik, prva omladinska oblasna konferencija za Kras,
- 26.06.1944. - Čepić, miting,
- 28.06.1944. - Labin, Kotarska konferencija za Labin, (800 gledalaca),
- 29.06.1944. - Sveta Nedjelja (kotar Labin), zbor mještana, (450 gledalaca),
- 30.06.1944. - Sveti Martin (kotar Labin), osnivanje radnog bataljona, (200 gledalaca),
- 05.07.1944. - Kožljak, miting,
- 07.07.1944. - Labin, Kotarska konferencija,

- 08.07.1944. - Brest, miting,
- 10.07.1944. - Planik, zbor mještana,
- 12.07.1944. - Račja Vas, zbor mještana,
- 15.07.1944. - Buzet, narodni zbor,
- 19.07.1944. - Trstenik, miting,
- 22.-23.07.1944. - Rašpor, šuma, oblasna konferencija AFŽ-a za Istru,
- 25.07.1944. - Raša, miting,
- 28.07.1944. - Rašpor, miting,
- 13.08.1944. - Šumber, narodni zbor,
- 20.08.1944. - Sveta Katarina, miting,
- 21.08.1944. - Rudani, miting,
- 22.08.1944. - Jurić Kal, narodni zbor,
- 23.08.1944. - Prnjani, narodni zbor,
- 24.08.1944. - Bašići (kotar Labin), narodni zbor,
- 25.08.1944. - Pazin, narodni zbor,
- 01.09.1944. - Mošćenice,
- 08.09.1944. - Jurdani, osnivanje pulskog kazališta ,
- 09.09.1944. – Labin, narodni zbor, početak u 16.00 sati,
- 15.09.1944. - Sveti Martin, crkva, misa,
- 02.10.1944. - Mantovani (kotar Pazin), miting,
- 02.11.1944. - Mošćenice, groblje,
- 08.11.1944. - Brešnica narodni zbor,
- 10.11.1944. - Brgudac, partijsko savjetovanje za Istru, zbor O. Keršovani iz Buzeta.

Nakon tog datuma zbor i kazališna družina premješta se na područje Gorskog Kotara, gdje je nastupala do aprila 1945. godine u mjestima: Delnice, Lokve, Vrbovsko, Ravna Gora, Brod na Kupa, Srpske Moravice, Kuželj, Donje i Gornje Hajdine, Lukovdol, Severin, Pribanjci, Zalikovo, Vivodin, Lović, Vinci, Orškovac, Metlika, Grodac, Črnomelj, Dobra i Ogulin, a u maju iste godine zbor i kazališna družina dolaze u Crikvenicu te na otoke Rab, Cres i Mali Lošinj.

- 29.04.1945. - Poreč, miting povodom oslobođenja grada, zbor O. Keršovani iz Pazina,
- 30.04.1945. - Rovinj, miting povodom oslobođenja grada, talijanski zbor M. Garbin,
- 01.05.1945. - Buje, trg, miting povodom oslobođenja grada, zbor O. Keršovani iz Pazina,
- 03.05.1945. - Umag, miting povodom oslobođenja grada, trg, zbor O. Keršovani iz Pazina,
- 04.05.1945. - Labin, miting povodom oslobođenja grada, zbor O. Keršovani iz Pazina,
- 05.05.1945. - Raša, miting povodom oslobođenja, zbor O. Keršovani iz Pazina,

- 06.05.1945. - Marčana, miting povodom oslobođenja, zbor O. Keršovani iz Pazina,
- 08.05.1945. - Buzet, miting povodom oslobođenja, zbor iz Pazina te mjesne lokalne skupine,
- 09.05.1945. - Pazin, miting povodom oslobođenja, zbor iz Pazina te mjesne lokalne skupine,
- 13.05.1945. - Pula, Arena, svečani zbor povodom oslobođenja, zborovi iz Pule, Labina i Istre,
- 17.05.1945. - Pula, trg, narodni zbor, svi zborovi,
- 22.05.1945 - Poreč, trg, narodni zbor, zborovi iz Pazina, Labina i Poreča,
- 31.05.1945. - Pula, trg, svečani zbor.

Uz datume i mjesta nastupa zborova, važno je napomenuti da se programi sa popisom pjesama i brojem prisutnih gledalaca za poneke od nastupa nalaze u Državnom arhivu Pazin (DAPA), osobni fond A. Dobrile - 927, kutije 1–27.

Repertoar pjevačkih zborova

Glazbeni repertoar pjevačkih zborova sačinjavale su pjesme koje su glazbeno stilski bile ujednačene, često himničkog karaktera ili karaktera koračnica, pa su time bile razumljivije, prihvatljivije i izvedivije širem krugu ljudi te prigodne za prenošenje revolucionarnih ideja. Bile su to partizanske pjesme, zatim domaće i strane narodne pjesme i plesovi, revolucionarne, koračnice, te talijanske, ruske i slovenske antifašističke pjesme, kao i glazbena djela koja su nastala u toku NOB-e. Izbor pjesama, prije svega, ovisio je o sposobnosti pjevačkog zbora, svrsi i cilju nastupa te prisutnoj publici za koju je zbor nastupao. Snažno izvedene partizanske pjesme kao i narodne pjesme, bodrile su i poticale narod da ustraje u svom otporu protiv neprijatelja. Svaki nastup zbora značio je doprinos objašnjavanju ciljeva NOP-a i novi doprinos razvoju i ostvarenju ciljeva NOB-e te revolucije.

U nastavku je naveden popis repertoara kojeg su prema nađenim dokumentima izvodili članovi pjevačkih zborova na nastupima širom Istre u vremenu od 1943. do 1945. godine.

Hrvatske i srbijanske pjesme:

Hej Slaveni, Lijepa naša domovino, Krasna zemljo Istro mila, Marš 1. Istarske brigade, Drugarska se pjesma ori, Naprijed, Pjesma o Istri, Lijepa li je naša Istra, Sliku mile Istre naše, Mitrovčanka, Naša partizanka, Druže Tito mi ti se kunemo, Požar, Posmrtni marš, Mi smo proleter, Mi smo zidari, Po šumama i gorama, Naprijed braćo partizani, Pjesma radu, Crvena zvijezda, Druže, Druže pođi doma, Bilećanka, Oj Mosore Mosore, Kud narodna vojska prođe, Partizanski marš, Splavi na Drini, Sa naših polja, Titov marš, Svi na front, Majka pravoslavna, Pogledajmo braćo mila, Prvi maj, Krntijaši, Dolazi Crvena armija, Omladinska, Uz Staljina i Tita, Oj sokole, Marjane Marjane, Mi rušimo

staro za sva vremena, Mi smo pak Istrani, Dunja, Ruko žuljevita, Zaspal Pave, Što nam radi dido, Kostreno, Hvala te Mati i sin.

Talijanske pjesme:

All combattente, Bandiera rossa, Armata rossa, Avanti compagni, Inno dei partigiani, Per montagne, Mamma te saluto, Rimpianto, La vecchia batana, Avanti poplo, Marinerska i Gondola.

Ruske pjesme:

Poljuško polje, Vintovčanka, Pjesma o Volgi, U boj za roдинu i Čapajevka.

Slovenske pjesme:

Hej tovariš, Po bridih, Sloboda je že tu pri nas te Slovenska zastava je naša in bo.

Francuska pjesma: *Internacionala.*

Pretpostavlja se da su se pjevale još i druge partizanske kao i narodne pjesme, ali o njima nema dostupnih podataka, tako da nisu uvrštene u navedeni zborni repertoar.

Zaključak

Tokom NOB-e na području Istre razvijao se kulturno-prosvjetni rad čiji su sudionici bili u prvom redu borci, koji su se osim s oružjem borili i sa svojim kulturnim stvaralaštvom. Njihov rad, odnosno pjevanje i sviranje je bio lijek protiv umora i malodušnosti te snažno sredstvo propagande i širenja poruka o ciljevima NOB-e. Osim toga, pjevači, instrumentalisti i zborovi su svojim nastupima na vojnim vježbama, sastancima, mitinzima te raznim svečanostima odigrali značajnu ulogu u širenju istine o NOP-u, podizanju općeg prosvjetnog nivoa stanovništva, razvoju kolektivnog duha i staranju borbenog morala, kako kod boraca, tako i u samom narodu.

Sadržaj ovog rada predstavlja doprinos proučavanju kulturnog rada u vremenu 1943–1945. godine na području Istre. Rad se temelji na materijalima iz arhivske građe te će zanimati povjesničare koji se bave ovom tematikom. Namijenjen je široj javnosti, istraživačima, školama te KUD-ovima, a odnosi se i na povijest NOP-a, koji je sastavni dio naše suvremene nacionalne povijesti.

Stoga na sadašnjim generacijama leži historijska odgovornost za kontinuitet i izgradnju boljeg života, a toga ne bi bilo bez njegovanja, uz ostalo i slavni tradicija NOR-a te mnogih domaćih i stranih narodnih, partizanskih, revolucionarnih i domoljubnih te pjesama otpora.

Korištena literatura

- Balota, Mate. (2005). *Puna je Pula*. Pula: Amfora press.
 Brozina-Slovan, Ivan. (1959). *Put Prve istarske brigade „Vladimir Gortan“*. Pula: Otakar Keršovani.

- Buršić, Herman. (2011). *Od ropstva do slobode 1918–1945*. Pula: C.A.S.H.
- Dobрила, Tone. (1981). *Istarske kazališne družine u NOB, građa za povijest*. Pula: Otokar Keršovani.
- Diminić, Dušan. (1986). *Istra u partizanskom notesu (1943–1945)*. Pula: Istarska naklada.
- Drndić, Ljubo. (1978). *Oružje i sloboda Istre*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dukovski, Darko. (2001). *Rat i mir istarski*. Pula: C.A.S.H.
- Duraković, Lada. (2003). *Pulski glazbeni život u razdoblju fašističke diktature (1926–1943)*. Zagreb: Hrvatsko Muzičko društvo.
- Duraković, Lada. (2011). *Ideologija i glazbeni život Pule (1946–1966)*. Zagreb: Hrvatsko Muz. Društvo.
- Juričić, Vlado. (1989). Prva hrvatska pjevana misa. *Pazinski memorijal br. 19*. Ur: Petar Strčić. Pazin: Istrotisak. str. 220.
- Kešac, Gracijano, Lana Skuljan-Bilić. (2018). *Sloboda narodu*. Zagreb: Kerscoffset.
- Krizman, Mate. (2018). *Istra od talijanske okupacije 1918 do Londonskog memoranduma*. Zagreb: Grafomark.
- Lenac, Mirko, Vinko Antić, Vitomir Širola. (1954). *Revolucionarna Istra*. Rijeka: Narodna štamparija.
- Mandić, Davor. (2003). Scensko muzički rad NOPa Istre. *Antiašizam na Bužeštini*. Ur: Božo Jakovljević. Zagreb: Grafomark. str. 111.
- Markežić, Ana. (2006). Bila sam aktivistkinja SKOJa. *Narodnooslobodilački pokret na Bužštini*. Ur: Neven Ušumović, Anton Kosmina. Umag: Arty d.o.o. str. 236–238.
- Mataušić, Nataša. (2004). Kulturno prosvjetni rad u X zagrebačkom korpusu. *Zagreb i Hrvatska u Titovo doba*. Ur: Tomislav Badovinac. Zagreb: Vjesnik d.d. str. 115.
- Mikolić, Mario. (2003). *Istra 1941–1947*. Zagreb: Sveučilišna tiskara d.o.o.
- Mislej, Dorotea. (1987). *Pod zastavom Tita*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Ribarić, Danilo. (1969). *Borbeni put 43. Istarske divizije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Tomašek, Andrija. (2004). Podsjećanje na glazbu u NOB-u. *Zagreb i Hrvatska u Titovo doba*. Ur: Tomislav Badovinac. Zagreb: Vjesnik d.d. str. 117–120.
- Tumpić, Dušan. (1975). *Nepokorena Istra*. Zagreb: August Cesarec.
- Tumpić, Dušan. (1993). *Hrvatska Istra*. Zagreb: Tipotisak.
- Vlahov, Dražen. (1977). Okružni NOO za Pazin. *Pazinski memorijal br. 6*. Ur: Petar Strčić. Rijeka: Tipograf.
- Vlahov, Dražen. (1978). O komandi mjesta Pazin u NOB-u 1944–1945. *Pazinski memorijal br. 8*. Ur: Petar Strčić. Rijeka: Tipograf. Str. 220.
- Zlatić, Dina. (1976). Prva oblasna konferencija. *Antiašizam na Bužeštini*. Ur: Božo Jakovljević. Zagreb: Grafomark. str.13.
- Časopisi: Glas Istre, 2 (14.01.1944), 5.
Glas Istre, 25 (12.10.1944), 5.
Glas Istre, 27 (20.11.1944), 6.

SUMMARY

SINGING CHOIRS IN ISTRA, 1943–1945.

MA Branislav Ostojić

During the NOB (national liberation struggle), cultural and educational work was developed in the territory of Istria, the participants of which were primarily fighters, who fought not only with weapons but also with their cultural creativity. Their work, i.e. singing and playing, was a cure for fatigue and despondency and a powerful means of propaganda and spreading messages about the NOB's goals. In addition, singers, instrumentalists and choirs, with their performances at military exercises, meetings, rallies and various ceremonies, played a significant role in spreading the truth about the NOP, raising the general educational level of the population, developing the collective spirit and maintaining combat morale, both among fighters, as well as in the people themselves. This work represents a contribution to the study of cultural work in the period 1943-1945. in the area of Istria. The work is based on archival materials and will be of interest to historians who deal with this topic. It is intended for the general public, researchers, schools and KUD (cultural and artistic society), and it also refers to the history of the NOP (national liberation movement), which is an integral part of our modern national history. Therefore, we have a historical responsibility for the continuity and building of a better life, and this would not be possible without nurturing, among other things, the famous traditions of NOR (national liberation war) and many domestic and foreign folk, partisan, revolutionary and patriotic songs and songs of resistance.

Key words: partizan choirs, NOB (national liberation struggle), songs, program.

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

78(082)

НАУЧНИ скуп "Савремено и традиционално у музичком
стваралаштву" (6 ; 2024 ; Источно Сарајево)

Савремено и традиционално у музичком стваралаштву. 6 :
зборник радова са научног скупа одржаног 12-14. децембра
2024. године / [главни уредник Мирадет Зулић]. - Источно
Сарајево : Музичка академија, 2025 (Источно Сарајево :
Копикомерц). - 186 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

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

ISBN 978-99976-064-5-7

COBISS.RS-ID 143400705



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